

La lingua dei «moderni» e la lettura degli «antichi»

LUIGI TASSONI

I. IL PROBLEMA DELLA MODERNITÀ

E L'OPERA DI DANTE E SOPRATTUTTO QUELLA DI PETRARCA AVEVANO GODUTO DI ATTENZIONE REVERENTE PER BUONA PARTE DEL CINQUECENTO, SEMBRERÀ STRANO DOVER CONSTATARE CHE già sul finire del secolo e per tutto il Seicento i lettori e i critici di allora cambiano decisamente di orientamento. E ciò non avviene nei termini riduttivi cui solitamente si ricorre affrontando il fenomeno, quando si sottolinea un atteggiamento alquanto irriverente nei confronti di quelle grandi opere, ma il mutamento rientra nella generale necessità di creare un differente, nuovo, e talvolta originale punto di vista nel considerare la lingua letteraria. Perciò per tutto il Seicento l'opera di Dante e quella di Petrarca (ovvero quasi esclusivamente la *Commedia* da un lato e il *Canzoniere* e i *Trionfi* dall'altro) si troveranno, per ragioni non simili, al centro delle attenzioni degli scrittori, dei critici, trattatisti, lettori, commentatori, ed editori, mossi sì da intenti di revisione storica, rispetto a quell'ombra che rischiava di proiettarsi dal secolo precedente sul nuovo, ma contemporaneamente impegnati a dar

Critico, semiologo, storico della letteratura, è professore ordinario e direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Pécs. È stato anche professore all'Università di Firenze, Fulbright professor alla University of Notre Dame (Indiana, USA), e Visiting professor in numerose università in Europa e negli Stati Uniti. Fra i tanti suoi volumi di saggistica ricordiamo: *Finzione e conoscenza* (1989), *La giovinezza di Mattia Preti e l'eros secentesco* (1989), *Mattia Preti e il senso del disegno* (1990), *Poeti erotici del '700 italiano* (1994), *Semiotica dell'arte e della letteratura* (1995), *Sull'interpretazione* (1996), *Senso e discorso nel testo poetico* (1999), *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto* (2002). È presidente del comitato di Pécs della Società Dante Alighieri, e dirige gli annuali Seminari Internazionali Interdisciplinari di Pécs.

voce a un confronto con le idee di una tradizione consacrata, e a sancire la presenza della lingua dei moderni rispetto agli «antichi», e per lo più a divulgare la possibilità di una letteratura che modernamente pone sotto accusa i criteri dell'imitazione tentando, non sempre con successo, quelli dell'originalità.

Non meraviglierà allora che l'equilibratissimo Gabriello Chiabrera (Savona 1552-1638) in uno dei suoi dialoghi sull'arte poetica, *Il Vecchietti*, esclami a proposito di Dante: «Ch'egli sia poeta e fiorentino, niuno il contrasta: ma per titolo di sommo oh quante battaglie!». (1) E poco più avanti: «Di Dante ammiro molte eccellenze, ma del verso non mi soddisfaccio intieramente». Questa per noi paradossale insoddisfazione che Chiabrera mette in bocca ai due dialoganti (Strozzi e Vecchietti) appartiene in effetti alla sensibilità dei nuovi lettori tanto che spesso si pongono sotto accusa sia la terza rima che l'ottava, accomunando nel revisionismo nientemeno che Dante e Petrarca da un lato e i ben più quotati Ariosto e Tasso dall'altro (2), se non addirittura si attacca *tout court* il «verseggiare rimato» inteso probabilmente come limite da superare per una più agguerrita nuova generazione di intellettuali. In questa chiave di apertura si interpretino le parole che, sempre Chiabrera, suggerisce al suo Vecchietti quando afferma:

guardate che io non biasimo questi ammirabili poeti, ma biasimo il verseggiare rimato; né posso più fortemente biasimarlo, né con ragioni più forti, che dimostrando il danno per lui venuto ad uomini immortali. Nascerà forse coraggio cotanto ardito, il quale presume di stare in piedi là dove costoro sono caduti? Sorgeranno intelletti meglio dotati dalla natura, e addottrinati più grandemente? (3)

Interrogativo e insieme sfida che però non sembra preoccupare la coscienza critica del Seicento, che in effetti si confronta con il passato.

Di questo confronto dovremo tener conto, profilando la situazione di un secolo evidentemente denso di posizioni contrastanti, non ridicibili a veri e propri scontri per esempio fra marinisti e classicisti, pro o contro l'Accademia della Crusca (nata a Firenze nel 1583), ovvero tra posizioni linguisticamente puristiche e non, ma più sovente delineato da situazioni miste e incrociate nelle quali ammirazione e rifiuto, analisi e critica erudita, revisione e attenzione filologica, si intrecciano formalizzando addirittura un'immagine secentesca di Dante e di Petrarca. Perciò non ricorreremo in questa sede a certe suddivisioni o formule di comodo sulle quali la storiografia novecentesca talvolta si è adagiata, come quella che raggruppa seguaci del Tasso e del Marino sotto il «partito» dell'anti-dantismo, in opposizione al dantismo e all'anti-tassismo della Crusca.

Proprio la ancor giovane Accademia fiorentina dà adito a non poche critiche, alimentando una polemica già sorta sul finire del Cinquecento, quando dà inizio alla pubblicazione del *Vocabolario* (1612) censurando totalmente l'opera del Tasso e della gran parte degli scrittori del Cinquecento, ma soprattutto accentuando l'interesse su Dante e facendo passare in secondo piano la presenza di Petrarca. La reazione a questa scelta risulterà piuttosto dura, a giudicare dal gran numero di pubblicazioni che vi si opposero, dimostrando così quell'intensa vitalità nell'ambito del dibattito linguistico legato alla letteratura che sarebbe poco utile ridurre in cifre di comodo.

La polemica si alimenta in risposte spesso filologicamente particolareggiate, a cui seguono repliche di altri, in un interessante susseguirsi di botta e risposta, come nel caso del *Farnetico Savio* di Alessandro Guarini (1610), o sul versante opposto con i prolissi, eruditi, e promiscui giudizi fra antichi e moderni dei *Proginnasmi poetici* di Benedetto Fioretti (Mercatale, Pistoia 1579 – Firenze 1642), che scrive con lo pseudonimo di Udeno Nisiely (anagramma di «di nessuno se non di Dio»). (4) Ma soprattutto si concretizza nell' *Anticrusca* di Paolo Beni (1612) a cui replica Orlando Pescetti con la *Risposta all'Anticrusca* (1613). (5)

Il Beni contesta con puntigliosa analisi il posto subalterno dato dalla Crusca a Petrarca rispetto a Dante e, ciò che più lo scandalizza, rispetto a Boccaccio, e intende dimostrare come, traendo gli esempi dal *Canzoniere* e dai *Trionfi*, l'Accademia avrebbe avuto sotto mano spiegazioni più agevoli e più pertinenti rispetto a quelle offerte dalla *Commedia* dantesca. I toni sono naturalmente accesi in quanto Beni contesta il fatto che Petrarca «vien di purità di lingua riputato inferiore, nondimeno se gli dee senza dubbio il primo luogo, e questo anco tanto sublime, che né Dante né alcun toscano poeta (parlo degli antichi) li giunge il tallone, restando Dante e qualunque altro de' rimatori antichi qual pigmeo a paragon di altissimo gigante». (6) E l'attacco principale va rivolto ovviamente a quel Leonardo Salviati (Firenze 1540–1589) che era stato il massimo esponente dell'Accademia della Crusca e che aveva ripetutamente accusato Petrarca di non «purità» di lingua, tanto da portare il Beni a rivedere la biografia petrarchesca sotto il segno dell'ostilità di Firenze verso di lui (qui seguendo del resto il *cliché* dantesco):

Ma che sto io a querelarmi e dolermi dell'ingurie fatte dalla Crusca a Petrarca, s'ei parve che a questo gran poeta fosse quasi fatale l'haver contrario il fiorentino paese? Egli mentre ancor'era nel matern'alvo venne di Fiorenza scacciato, né mai più (tuttoché altrove la sua presenza venisse bramata dai maggiori precinci d'Europa) il ritornarvi li fu concesso; e pur' a mille e mill'altri fu dato in sorte il ripatriarvi. E però appunto restava che, dopo morte ancora, venisse indi lacerata la sua gloria. Et ecco che non solamente nello stile e nella lingua come habbiam veduto, ma ancora nel giuditio et industria e nella cognition di gentili e belle dottrine, in cui al suo tempo fu nobil fenice, è stato lacerato dalla Crusca. (7)

E siccome occorreva che si facesse professione di partigianeria, entro la polemica che indubbiamente Beni rinfocola a bella posta, non possiamo tralasciare, come esempio di un «metodo» che sarà in uso per tutto il secolo, il presumibile attacco a Dante il cui linguaggio è chiaro «ch'ei sia aspro, rozzo, laido, sconcio e senza giuditio, e soprattutto meriti insieme titolo di pedantesco e strafantato, massime che neanche vero ch'ei possedesse alcuna dottrina di momento come alcuni vanno dicendo, ma ben fu come di poesia così d'ogni gentil dottrina ignorante». (8)

Era evidente che a tanta acredine reagisse, come si è detto, Orlando Pescetti con la sua *Risposta*, dalla quale, neanche a dirsi, nacque un'ulteriore difesa ad opera di Michelangelo Fonte, autore de *Il Cavalcanti ovvero difesa dell'Anticrusca* (1614), (9) con un giudizio che voleva essere definitivo e che a noi oggi risulta sprezzantemente arbitrario:

levate, levate pur via quella divinità di Dante: che è una pazzia e vergogna parlar di questa guisa d'un uom di sì bassa lega per quanto tocca alla lingua: e confessate che neanche merita nome di poeta! (10)

Opinioni, invettive, arguzie e acutezze, sembrano gli ingredienti necessari per la circolazione di una critica secentesca, e non solo riguardo agli «antichi». Sta di fatto che nel cuore delle polemiche, anche se in forma reattiva, si scopre un interesse disinibito e non convenzionale, che fa da presupposto alla critica moderna, anche se all'epoca era ben lungi dal formalizzare il suo orientamento metodologico.

Tuttavia fra le pagine dei critici e scrittori del Seicento fa capolino la preoccupazione di allontanare la convenzione istituzionalizzata con il canone cinquecentesco, linguistico e formale, dell'imitazione della lirica petrarchesca, e si accentua la necessità, forse intuitiva, di aprire a nuovi generi, pur avendo di fronte un modello formalmente (e naturalmente soprattutto linguisticamente) ingombrante come quello della *Divina commedia*. Di fatto ci troviamo di fronte a una importante questione che il lettore attento dovrà affrontare associando tali preoccupazioni al vivo della letteratura che si elabora nel secolo, ovvero una questione che va ben al di là della specifica attenzione a Dante o a Petrarca, perché in effetti apre un istruttivo punto di osservazione sulla funzione della lingua letteraria nel secolo della modernità.

2. L'ATTENZIONE AL TESTO

Di pari passo non è di secondaria importanza domandarsi che peso abbiano le edizioni dei nostri autori «antichi» pubblicate in epoca moderna.

A voler partire da Petrarca, che presenta elementi di più accesa disputa, si prendono generalmente a riferimento le edizioni cinquecentesche, prima fra tutte quella di Basilea dell' *Opera omnia* edita fra il 1554 e il 1581, tutt'altro che esaustiva (Galileo, ad esempio, adopera per le sue postille petrarchesche l'edizione delle *Rime*, commentata da Lodovico Castelvetro, stampata a Basilea da Pietro de Sedabonis nel 1582, e Alessandro Tassoni, come vedremo, si basa sul medesimo autorevole commento). Ma in tutto il corso del Seicento, che non ristampa le opere latine in Italia (all'opposto di Francia, Olanda e Svizzera), sono state contate 17 edizioni a stampa del *Canzoniere* (11): un numero esiguo se si pensa alle 167 del secolo precedente e persino alle 46 del Settecento. Fra queste però si segnala un tipico capolavoro di pignoleria secentesca, ovvero la pubblicazione a Roma nel 1642, a cura di Federico Ubaldini, di testi dall'autografo con abbozzi di varianti (dal codice Vaticano Latino 3196). (12) Accanto a questo, e perché si abbia un quadro ampio, non si dimentichi il lavoro di un altro erudito e filologo per l'epoca, Jacopo Filippo Tomasini, che scrive in latino il famoso *Petrarcha redivivus* (edito a Padova negli anni 1630, 1635, 1650), utile strumento in quanto, a parte l'immane tono encomiastico che elegge Petrarca a primo scrittore uscito dalla barbarie medievale, affronta il problema, diremmo oggi, filologico compilando l'elenco delle opere manoscritte conservate alla Biblioteca Vaticana e rende conto del Virgilio ambrosiano con le note autografe.



*Miniatura di un codice delle Rime di Petrarca, XV sec.,
Milano, Biblioteca Trivulziana, N. 903*

Non certo la stessa attenzione ci si poteva aspettare per il testo dantesco che, abbiamo visto, era sottoposto alle cure della Crusca, ma anche a strani ripescaggi come quello avvenuto a Padova nel 1629 quando si stampa la *Commedia* con il titolo *La Visione* di Dante Alighieri. Mentre occorrerà attendere la fine del secolo per una ristampa del *De vulgari eloquentia*, nella versione cinquecentesca di Gian Giorgio Trissino (Venezia 1478–Roma 1550), e l'anno 1700 per l'epistola a Cangrande della Scala. (14) Spetterà invece a Nicola Villani (Pistoia 1590–Roma 1636) un riesame storiografico dell'opera di Dante sia, nel 1631, con la pubblicazione delle sue *Considerazioni* sopra *L'Occhiale* di Tommaso Stigliani, sia con le sue *Osservazioni alla Divina Commedia*. (15) Villani sottolinea una tendenza critica del tempo mediante la ricerca della verosimiglianza, e quindi va a caccia degli errori di astronomia e di storia nell'opera di Dante, oltre ad esaminare l'uso della similitudine e della metafora.

A proposito di questa tendenza critica, ritroviamo la stessa caratteristica in numerosi autori fra i quali ad esempio il Tassoni, di cui più estesamente si parlerà nel paragrafo 3, e nelle letture e postille di Galileo Galilei (Pisa 1654 – Arcetri, Firenze 1642). Sia detto per inciso, proprio nel caso di Galilei vediamo ricomparire la figura di quel Tommaso Stigliani che, pubblicando a Roma *Il Saggiatore* di Galileo, (15) mette arbitrariamente mano al testo aggiungendovi qualcosa che lo riguarda direttamente. Dice Galileo:

Non solo si permette al filosofo di tramezzar talora ne' suoi trattati alcune poetiche delizie, come fa Platone e come fanno molti oggi, ma si concede al poeta di seminar alle volte ne' suoi poemi alcune scientifiche speculazioni come fa Dante nella sua *Commedia* (...).

E lo Stigliani aggiunge di suo pugno:

e come tra i moderni ha fatto il cavalier Stigliani nel suo *Mondo nuovo*. (16)

Scritte nel 1588 le due lezioni dantesche tenute da Galileo all'Accademia fiorentina (non ancora la Crusca che in seguito accolse lo scienziato, ma un'Accademia voluta dal duca Cosimo de' Medici a Firenze), mirano a confutare e correggere le tesi di Antonio Manetti (Firenze 1423–1497), matematico, fisico e dantista, basandosi sul suo *Dialogo circa al sito, forma e misure dell'Inferno* (1506), trascritto da Girolamo Benivieni (addirittura il Manetti aveva illustrato l'architettura della *Commedia* mediante disegni). (17) Ora, Galileo misura con puntiglioso calcolo gli spazi, le distanze, gli intervalli, come dice, che riguardano la considerazione dell'*Inferno* dantesco come se fosse luogo reale, e in questa accorta ricostruzione mira appunto a verificare la scientifica solidità dell'invenzione dantesca. La dissertazione di Galileo, che confuta e corregge anche le tesi del commento di Vellutello (Venezia, 1544), in effetti dà a noi come conseguenza esplicita una maggior consapevolezza intorno alla complessità di un secolo che se da un lato alimenta l'immaginario fino all'inverosimile dall'altro si produce in misurazioni di quella stessa invenzione immaginaria che si vorrebbe acquisita al verosimile (soprattutto se si tratta di Dante). E non sembri questione da suddividere tra prima e seconda metà del secolo, tra le solite opposte fazioni dai contorni troppo sicuri per la nostra storiografia, ma si accetti come esempio da porre sotto il comune denominatore della spinta al conoscibile sia in direzione della scienza di Galileo, sia dell'immaginario riflessivo di Emanuele Tesauro (Torino 1592–1675), sia della creatività teatrale di Giambattista Marino (Napoli 1569–1625).

Forse con una coscienza affine Galileo si predispone a postillare il *Canzoniere* e i *Trionfi*, lavoro che risulta tutto sommato esplicativo, come a voler dare chiarezza, spesso mediante brevi parafrasi o sinonimi, alle eventuali «oscurità» del testo (e si badi bene che contro quelle presunte oscurità, in quanto irregolarità, ritenute incongruenze o addirittura confusione creata a bella posta, si cimenta il Tassoni). Molto sopravvalutate fino ad oggi, le note galileiane sono brevi e rare e sporadicamente presentano peculiarità critico testuali, linguistiche, o spunti interpretativi. (19)

3. LINGUA E ARBITRIO INTERPRETATIVO SECONDO ALESSANDRO TASSONI

Per molti aspetti contraddittoria, la personalità di critico e di scrittore di Alessandro Tassoni (Modena 1565–1635) segna decisamente molta parte degli interessi intorno alla poesia di Petrarca, e non solo, proprio perché il suo acuto spirito polemico e i toni accesi e coloriti della sua prosa contribuiscono a inserire le questioni petrarchesche, e persino quelle dantesche, in una relazione non meramente oppositiva fra antichi e moderni. Anche se secondo il famoso giudizio di Carducci (e Ferrari) le *Considerazioni*, per quanto dotte sono «un'opera letteraria improntata di bizzarra individualità» (20), ciò che maggiormente interessa oggi dell'opera del Tassoni non è tanto la fondatezza delle sue interpretazioni, spesso fantasiose, o dei commenti basati su un gusto arbitrario, ma la chiarissima necessità di affrontare mediante varie questioni, e attraverso un iper-testo ideale come quello del *Canzoniere*, il problema del linguaggio della modernità, entro il quale Tassoni iscrive quello dell'imitazione, discutendo in più occasioni dell'urgenza di svecchiare la convenzione letteraria, di rinnovare i generi, e soprattutto rimuovendo tematiche ormai sacralizzate nella nostra tradizione letteraria, soprattutto quelle legate all'argomento amoroso. In più dall'opera critica del Tassoni prosatore si apprende della diversa posizione in cui si colloca ora il critico e lettore rispetto al testo letterario, che è una posizione non subalterna, non di soggezione, e al contrario di presenza investita dalla propria personalità, dalle proprie vicende biografiche, insomma un ruolo tanto arbitrario quanto orgogliosamente appassionato. Malgrado queste «doti» invadenti e letterariamente poco attendibili, il commento di Tassoni al *Canzoniere* di Petrarca (da cui, si badi, la disinibizione del commentatore non gli suggerisce di riabilitare gli scandalosi quattro sonetti scritti contro la curia avignonese e censurati decisamente per tutto il secolo) lasciò una concreta traccia tanto da essere tenuto in una certa considerazione anche in epoche successive (a tacer del Muratori e del più recente Carducci-Ferrari, si pensi all'edizione del 1837 delle *Rime* con i commenti di Castelvetro, Tassoni, Muratori, Alfieri, Biagioli e Leopardi). (21)

Le considerazioni tassoniane, pubblicate nel 1609, vennero scritte nel 1602, e, come confessa l'autore, in condizioni del tutto particolari, cioè in viaggio (in Spagna dove fu al servizio del cardinale Ascanio Colonna fra il 1600 e il 1603), come a sottolinearne il carattere provvisorio, inventivo, non di studio, ovvero in una situazione opposta a quella ben nota delle necessità creative di Petrarca (il silenzio della cameretta). Così esordisce il Tassoni:

Lettore, opera di viaggio è questa, tessuta nel cuor del verno parte fra l'onde e gli scogli d'un tempestoso mare, parte fra le balze e l'arene di due infecondi regni, e dopo ne' triboli e rancori d'amare liti ricorsa: stravagante stagione, siti strani e diversi, intempestiva opportunità, nuovi e bizzarri umori. (22)

Che queste riflessioni suscitassero reazioni diverse, talvolta durissime e talvolta intelligenti (come quelle dell'Aromatari, che esaminiamo nel paragrafo 4) c'era da aspettarselo, soprattutto per il loro carattere contraddittorio, e dato che l'acribia



*Altichiero, Ritratto di Petrarca,
Padova, oratorio di S. Giorgio (part.)*

colorita d'un tale disinibito linguaggio portava ad un vero e proprio smontaggio del «mito» petrarchesco e della poesia d'amore, sottoponendo anche il testo a continue invettive, giudizi riduttivi, addirittura beffe e correzioni linguistiche che mirassero ad arginare la confusione, l'oscurità, persino quella che si intende come illogicità del discorso di Petrarca. Ecco, insieme alla sottovalutazione, e a volte disprezzo, del Tassoni per i sonetti e all'ammirazione sviscerata per le canzoni, l'elemento critico emergente ad ogni occasione dalle considerazioni: esso sta nell'attacco a quella che il critico ritiene oscurità della lingua petrarchesca, per via di ciò che reputa voluto aggiramento del lettore, associato alla mancanza di verosimiglianza, per cui spesso

il commentatore si impegna in un'opera di demolizione di similitudini, metafore, sineddochi, ritenute «non vere», impossibili, irrealizzabili a lume di ragionevolezza.

Si può dire che, schematizzando l'incontenibile discorso tassoniano, tre siano le preoccupazioni del commentatore, e preoccupazioni che sembrano condivise da molti lettori del Seicento: 1) distanziare l'opera di Petrarca da qualsiasi tipo di imitatore, sia a lui contemporaneo sia dagli imitatori cinquecenteschi, ritenuti una vera e propria calamità per la letteratura italiana; 2) liberarlo dall'accusa, evidentemente sentita all'epoca, «ch'egli rubasse molte invenzioni e concetti ad altri poeti toscani e provenzali ch'erano stati prima di lui»(23); 3) difenderlo dall'accusa di avere a sua volta imitato poeti spagnoli (che peraltro Tassoni conosce e cita in dettaglio). Come si intuisce, dunque, la riflessione di Tassoni, basata spesso su un invidiabile bagaglio di erudizione che apre un ventaglio di possibili fonti oltre che ricorrere alle concordanze interne al *Canzoniere*, ha il suo punto di forza in una ragione non unicamente petrarchesca ma molto più generale, molto più interessante per gli scrittori dell'epoca di quanto non lo fosse la poesia del Trecento. Tale ragione consiste nella scoperta e nella difesa dell'originalità come possibilità creativa per l'epoca moderna, e naturalmente, come tutte le nuove scoperte, essa porta all'eccesso opposto, ovvero a ridimensionare il legame con la tradizione letteraria, essendo inquadrato il problema nella necessaria (almeno così dovette sembrare allo scrittore seicentesco) rivendicazione di originalità rispetto all'imitazione, che però non significa ridurre la questione ad opposizione fra passato e presente, antichi e moderni. Per questo motivo possiamo dire che tutta la polemica del secolo fra antichi e moderni si riduce a questo punto essenziale, come si legge anche nelle pagine prolisse e numerose, ricche comunque di riflessioni stravaganti e dedicate a vari argomenti, raccolte con il titolo *Varietà di pensieri di Alessandro Tassoni* (1608) in nove parti, a cui l'autore aggiunge una decima, nel 1620, dedicata appunto agli *Ingegni antichi e moderni*.

Qui puntualizza:

Io che, come dagli altri miei scritti si può molto ben giudicare, ho sempre stimati ed onorati gli antichi, ma non mi sono affezionato giammai all'autorità di alcuno di loro più di quello che la ragione mi abbia persuaso, dopo avere, gli anni passati, nelle *Rime* del Petrarca, principe dei lirici, segnato quello che da imitar non mi parve e, per far utile a chi poeteggia, trascurato il riguardo di sindacare un de' nostri, giudico di presente che, per lo stesso rispetto, non possa essere se non di giovamento a chi imita Omero.

(24)

A ciò si aggiunga la necessità, sentita fortemente dallo stesso Tassoni, di riformulare il problema dei generi letterari, rivendicando per sé e per i propri contemporanei un ruolo non subalterno, come scrive nei pensieri, suddividendo i generi di poesia in: innica, eroica, satirica, lirica, ed esprimendo uno strano giudizio sulla *Commedia* dantesca ridefinita addirittura come poema «eroisatirico»:

Alcuni nondimeno de' nostri hanno queste specie confuse insieme facendone risultare un misto, che a molti è piaciuto, come per esempio la Tragicomedia pastoral del Guarino, e 'l Poema di Dante, che potrebbe chiamarsi Eroisatirico, poiché il suo Inferno

non è altro che satira, e 'l Paradiso è tutto narrazione Eroica mischiata d'Innica, e 'l Purgatorio è parte satirico. E noi ancora abbiamo con la nostra *Secchia Rapita* dato a दिvedere che si può far Poema Eroicomico. Di maniera che la poesia nostra quanto al suo tutto viene a risultare più assai copiosa che non era l'antica. Che quantunque alcuni degli antichi inventassero alle volte specie diverse dalle già dette, non furono però lodate né accettate come le nostre. (25)

È in questo ambito di più generali interessi, mirati al punto di vista della letteratura secentesca, che vanno inquadrati le *Considerazioni* del Tassoni sul testo di Petrarca, considerazioni che esordiscono nel particolareggiato commento al sonetto I, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, con una annotazione irriverente che già dimostra il metodo esteso a tutto il commento. L'operazione critica del Tassoni perciò appare come una sorta di tentativo di ridimensionamento di una fama che con numerose arguzie, e il ricorso ad un notevole apparato di erudizione storica, filosofica e letteraria, viene dopotutto «adattata» a quella cultura moderna che non desidera di adattarsi ad essa. Dice il Tassoni:

Mia intenzione non fu mai di dir male di questo poeta, il quale ho sempre ammirato sopra tutti i lirici così antichi come moderni: ma non è già né anche di dovere lasciarsi vendere vesciche per lanterne. Che se qui con esattezza si considerino lo stile, l'ordine ed i concetti, niuno dirà che, quanto al primo, questi versi non dieno del basso (...); oltre il cattivo suono di *me me me mi* del secondo (verso), che non impedisce la pronunzia, ma guasta la sonorità e la maniera di dir grave, richiesta a sonetto tale. E che quest'altro, *Quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono*, che da alcuni al barlume è stato tolto in cambio, non sia piuttosto prosa che verso; come quello che per essere tale manca di tutti i privilegi dell'arte e della natura. Dell'arte non avendo egli né traslato, né figura, né formato, né metafora, né sonorità di numero, né parte alcuna di quelle che usa l'arte per fare i versi. Di natura non avendo né scelta di frasi, né vaghezza, né bontà di parole, né grazia di concetti, né lume in somma alcuno di quelli che 'a poeti nati somministra la natura (...). (26)

Il risultato perseguito dal Tassoni sembrerebbe potersi iscrivere nella rubrica dell'anticommento che non fa da supporto al testo, ma lo decostruisce e lo riduce dettagliatamente agli occhi del lettore. Tuttavia, guardando in controluce, si vede bene come Tassoni riproponga il rapporto fra lingua letteraria e lingua naturale, propendendo per una lingua naturale piana e denigrando l'uso di un parlare (e di uno scrivere) non ordinato, cioè in definitiva l'impiego delle figure di sospensione, sostituzione, iterazione e spostamento, e persino quello della metafora (non criticato in sé ma colpevole perché Petrarca non ne avrebbe fatto un buon uso). Rivolgendo tali accuse, si spinge addirittura a citare Bembo:

Il Bembo, ricercando nelle sue prose perché in quel primo verso il poeta avea detto: *Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono*, e non piuttosto *Voi ch'in rime ascoltate sparse il suono*, riservò per ultima la più considerevole ragione, cioè per usare il parlare ordinato e regolato, come naturalmente, parlando bene, si fa; imperocché nella nostra lingua chi parla naturalmente bene o artificiosamente, imita la buona natura, non disordina

le parole de' concetti, né le trasporta da luogo proprio ad improprio, eccetto che per mera necessità, come fe' questo poeta nella canzone *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*, forzato dalla quantità delle rime della medesima desinenza. (27)

Non ovunque le annotazioni del Tassoni sono così dettagliate, anzi spesso si tratta di un repertorio di giudizi volanti e sprezzanti, come per il sonetto *Quand'io son tutto volto in quella parte*, ritenuto «pieno d'artificio e di stenti», e la canzone *Nel dolce tempo della prima etade*, fatta di versi che «affannano il lettore», e per il sonetto *Quando giunge per gli occhi al cor profondo*, dice che è stato «fatto a caso», fino a dubitare, e anzi a sbugiardare le ragioni che fanno scrivere poesia d'amore: «A voler dunque che s'intendesse la cagione del vicendevole pallore e della stupidità degli amanti, d'altra narrativa e d'altro assegnamento facea mestieri» (ma ricordo che a proposito dell'ultimo sonetto citato, il Tassoni intrattiene una interessantissima discussione, che qui non possiamo riassumere, intorno alle ragioni del pallore dell'amante, all'immagine, a quella che chiama *l'immaginativa*, e soprattutto riguardo al sogno). (28)

4. LETTURE, POLEMICHE E METODI DEL SEICENTO

Come si è detto, il tono acceso, polemico, e a volte estremo delle *Considerazioni* del Tassoni contribuì a rilanciare per tutto il secolo l'interesse intorno alla lingua di Petrarca, grazie anche alla interessante polemica cui diede vita il giovane Giuseppe Aromatari, di Assisi, con le sue *Risposte alle Considerazioni di Alessandro Tassoni* (29), del 1611, alle quali non tardò a replicare naturalmente il Tassoni scrivendo e pubblicando nello stesso anno con lo pseudonimo di Crescenzo Pepe gli *Avvertimenti a Giuseppe degli Aromatari*. A questi rispose a sua volta l'Aromatari con lo pseudonimo di Falcidio Melampodio, nel 1613, a cui nello stesso anno replicò nuovamente il Tassoni scrivendo la *Tenda rossa* con lo pseudonimo di Girolamo Nomisenti. Lo strano titolo si riferiva alla figura di Tamerlano che al principio di ogni guerra pare esponesse una tenda bianca come segno di perdono per i nemici, e una rossa come minaccia di morte contro chi avesse impugnato le armi contro di lui. A questa ennesima ripresa della disputa a puntate avrebbe voluto rispondere l'Aromatari, come riferisce il contemporaneo Prospero Mandosio, con pagina «pungentissima, e la quale per interposizione di molti letterati amici sopprese perché si dubitò che certamente dalla pugna letteraria della poesia sarebbesi venuto alla sanguinosa dell'armi». (30)

Certamente conosciamo già gli argomenti del Tassoni che non mutarono nel corso della polemica, e anzi si basarono soprattutto su battute derisorie, su giochi divertiti e pungenti, senza aggiungere nulla al già detto. Invece risulta di grande interesse cosa ne pensasse dall'altra parte quel Giuseppe Aromatari di Assisi rappresentante, forse involontario, di quella schiera di lettori che in modo non superficiale si erano accostati alle cosiddette (dette così dal Tassoni) stramberie del Petrarca, intendendole nel giusto senso della sperimentazione del linguaggio poetico anche in chiave moderna.

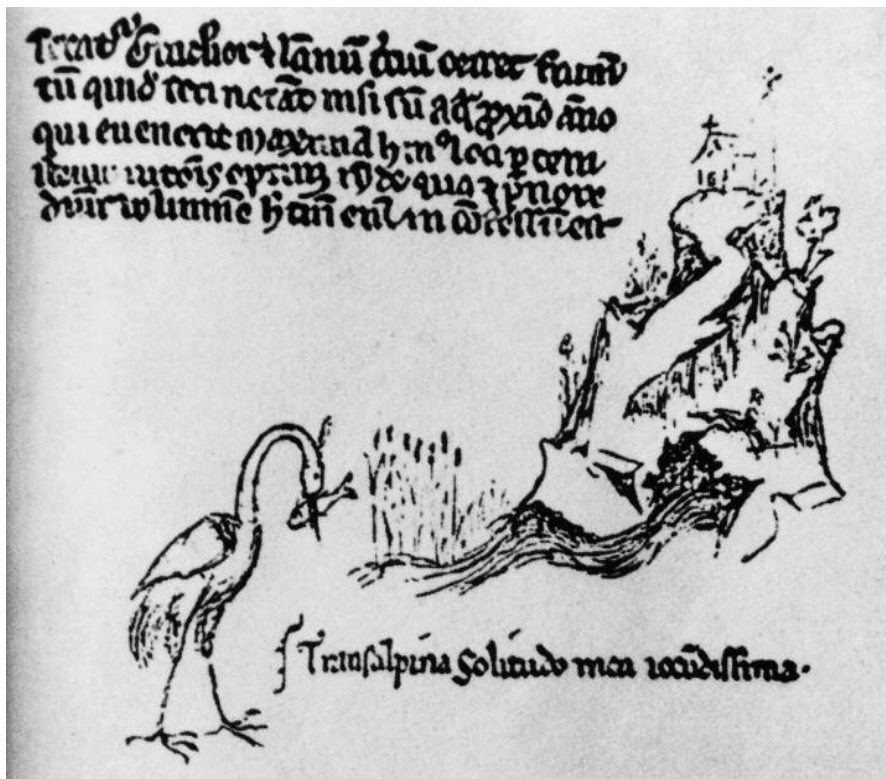
Di fatto le interpretazioni dell'Aromatari, forse perché elaborate fuori dall'intricato agone letterario del Seicento, risultano fra le più convincenti e pertinenti. Per esempio, là dove Aromatari difende la legittimità del senso figurato, a proposito del sonetto I del *Canzoniere* tanto riduttivamente trattato dal Tassoni:

Né solo ebbe il nostro poeta riguardo a' sentimenti delle parole proprie, ma delle figurate ancora. Eccone esempio: nominò sogno quel che piace al mondo, per dimostrare che se dilettono le cose mondane è sogno che si dorme con gli occhi della mente. (31)

Fra l'altro l'Aromatari difende un punto importante per la moderna critica petrarchesca, cioè la non gratuità del *continuum* fonico del v. 11, «Di me medesimo meco mi vergogno», con un'idea che, se non introduce in modo antesignano proprio al balbettamento rilevato da Contini, pure sottolinea l'efficacia della ripetizione, contro l'accusa tassoniana di cacofonia: «potrei addur mille esempi, ne' quali ad arte è stato fatto il concorso delle sillabe» (e cita naturalmente Virgilio). (32) E più nello specifico: «Il concorso delle sillabe fatto a suo tempo è figura lodatissima; e se mai fu tale in questo luogo merita lode(...); «sì perché la *m* rende il suono pieno di dolcezza; sì perché la sillaba *me* ha tanto vigore in se stessa, che non si lascia proferire se non quasi da sommessa voce e ritira lo spirito e le labbra in noi medesimi azione appunto di tenenza, di stupore, e di vergogna, la quale il Petrarca in questo luogo imitava». (33) Quindi domanda, a proposito dei versi e delle «parole basse» del sonetto: «Può dir forse che non hanno gli accenti, e le cesure che dolci e sonori gli rendono?», «Hanno forse parole basse? E quali son queste, se taluna di loro per la troppa bellezza è vietata alla favella comune?». (34) Insomma, ciò che caratterizza la modernità della interpretazione dell'Aromatari, che certo ancora oggi andrebbe meglio studiata, è la sua attenzione all'elaborazione formale del testo, e in particolare agli effetti di senso (sia pure un senso «dolce», come dice) prodotti funzionalmente dal significante fonico, addirittura ricorrendo ad un certo simbolismo dell'allitterazione.

Il Seicento, nel senso della letteratura critica, non ha ancora affrontato la possibilità dell'analisi testuale, ma quello della descrizione formale e strutturale di un testo sì (e persino alla congiunzione delle immagini visive e verbali, come attestano i trattati sulle «imprese», ovvero sugli emblemi, di Bartoli e di Tesaurò). L'istituto del dialogo viene agevolmente adottato anche come genere per le trattazioni letterarie, come abbiamo visto in Chiabrera e come, nella sua esposizione a tutto campo, farà Galileo per i suoi massimi sistemi dell'universo (il *Dialogo sopra i due massimi sistemi dell'universo* è del 1632). E in ogni caso dialogo o polemica a più voci sembrano necessari a conferire un certo dinamismo dialettico, con un occhio attentissimo al pubblico della letteratura sempre meno ristretto, là dove, come nota il Tassoni, sempre «occorrono dispute e contese fra letterati». (35)

Ne sembrano convinti altri due colti contendenti in materia di lingua petrarchesca come Egidio Menagio e Giovanni Cappellano che alla metà del secolo (1654) portano un po' di vivacità, e anche di attenzione palese nei confronti del testo di Petrarca. L'argomento della contesa non è fondamentale, si tratta della corretta interpretazione del v.11 del sonetto *Rapido fiume che d'alpestra vena* [«forse (o che spero?) e 'l mio tardar le dole»], ma è interessante che i due contendenti si rivolgano



Petrarca, disegno a penna sul manoscritto di Plinio, Parigi, Biblioteca Nazionale

per una parola ultimativa sulle loro tesi discordanti all'autorità del vicesegretario della Crusca, Lo Smarrito (pseudonimo da cruscante), ovvero Carlo Dati (Firenze 1619–1676), che era stato allievo di Galileo. L'autorevole personaggio esordisce con un preambolo, in verità più consono a questioni giuridiche che letterarie, e dirime la questione dimostrando una certa accortezza filologica, ma soprattutto illustrando il proprio metodo: l'esame delle edizioni «stimate per le migliori», dei «testi a penna più autorevoli», l'esame di tutte le *Rime* del Petrarca in cerca delle concordanze, la comparazione con gli autori più celebri «sì di prosa come di verso della nostra favella», per cui conclude:

ponderate il valore delle ragioni addotte, sì dall'una parte che sostiene l'*o* della parentesi (*o che io lo spero*), come dall'altra che vuole doversi prendere per interiezione ammirativa (*o che gran cosa spero!*), crediamo di poter di là da ogni dubitazione affermare, sì come indubitatamente affermiamo, il sentimento della parentesi (*o che spero*), presa per esclamazione ammirativa (*o che gran cosa spero io? o che m'induco a sperare? o quanto adisce la mia speranza?*) esser più proprio, e più facile, più spiritoso e più conforme all'attenzione e al costume del poeta. (36)

L'attenzione per Petrarca, e soprattutto per il *Canzoniere*, in tutto il Seicento è costellata da analisi puntigliose di singoli testi, lemmi, particolarità linguistiche, e anche si spinge nell'interpretazione della figura del poeta e, per riflesso, della figura di Laura, come avviene nel dialogo di Gabriello Chiabrera, *Il Forzano*, in cui si intende analizzare il sonetto *Se lamentar augelli, o verdi fronde*, e più decisamente si porta il discorso sull'immagine di un Petrarca innamorato sì, ma torturato da quell'amore che parte dal desiderio di bellezza, passa attraverso la speranza di godere della bellezza dell'amata, che diviene desiderio di possesso, ma rimane solo desiderio. (37) E' interessante come l'intuizione di Chiabrera qui si basi sul desiderio dell'oggetto perduto, ovvero individui già nella perdita uno dei *topoi* fondanti la lirica petrarchesca. Naturalmente la coseguenza teatralmente secentesca starà, come fa Chiabrera, nell'individuare dall'altra parte la colpevole di tanto tormento, «questa damigella francese» che vuole «troppo altamente governare l'anima del Petrarca, e togliendolo affatto dalle passioni umane, disumanarlo». (38) (Altri, come Sforza Pallavicino, pensano invece più verosimilmente che l'errore stia dalla parte del poeta che troppo frequentemente cita il nome di Laura, nella qual cosa «riesce soverchio e noioso»). (39)

Perciò, malgrado gli sforzi per sbugiardare il tema amoroso petrarchesco nell'età moderna, per i quali il Tassoni molto si era adoperato, non meraviglierà scoprire persino che c'è chi, come Anton Francesco Andreini, in uno scritto del 1617, ritiene addirittura necessario studiare i vari tipi di amore per «solvere le questioni non solo di (un singolo) sonetto, ma di tutte l'altre rime del Petrarca e d'altri poeti ancora». (40)

Possiamo considerare queste dichiarazioni come un altro segnale delle abitudini dell'epoca, fuori e dentro le simpatie mariniste, cioè tendenti a considerare il testo di Petrarca, lo abbiamo già visto, come iper-testo di riferimento per argomentazioni di carattere diverso. Così dovette sembrare anche ad Emanuele Tesauro (Torino 1592–1646), autore di una delle testimonianze più importanti e imponenti sulla possibilità di formalizzazione dell'immaginario del secolo, summa qual è il suo *Cannocchiale aristotelico*. (41) Ebbene, il Tesauro attinge a suo modo al testo petrarchesco, fra l'altro utilizzando il sonetto *Pace non trovo e non ho da far guerra*, traducendolo addirittura in latino, e, come dice Ezio Raimondi, considera la poesia di Petrarca «non come un modello, ma come un esempio di cui l'«ingegno» può disporre con assoluta libertà, anche seguendo preferenze d'altro genere e umori fantastici di gusto più complicato». (42) Ed è interessante tenere conto che per Tesauro la posizione di Petrarca così come di Dante nel secolo della modernità è tutt'altro che imbarazzante, perché, come ricorda sempre Raimondi, secondo l'autore del *Cannocchiale* «la 'perfetta virilità dell'italiano idioma' è quella che viene maturando nell'età barocca, dopo essere incominciata nel Cinquecento», e «il secolo del Petrarca (...) non può che essere se non il tempo della 'giovinezza', cioè di qualcosa di imperfetto non ancora giunto ad armonioso sviluppo». (43)

Anche la questione dantesca si pone nel Seicento con caratteristiche analoghe, pur non essendo così spiccate. Una delle strade più battute è quella di sottoporre le cognizioni dantesche ad un accorto vaglio in modo da dimostrarne la veridicità o la fallacia. La grande attenzione, anche a carattere storiografico, che ne ebbe Nicola Villani sia nelle sue *Considerazioni sull'Occhiale* dello Stigliani sia nelle *Osservazioni alla*

Divina Commedia (44) poggia sulla ricerca degli errori in materia di astronomia e di storia, che effettivamente il Villani rileva, proponendo anche un'acuta discussione (e riabilitazione) della similitudine e della metafora medievali. Nelle *Considerazioni* ci rendiamo addirittura conto dallo spazio riservato ai maggiori poeti dal Medioevo fino ai moderni di quanto fossero tenuti in conto Dante e Petrarca come personaggi, giacché il critico dedica la grande parte della trattazione a Dante (pp.155–230) e a Petrarca (pp.310–376), mentre esiguo risulta al confronto lo spazio riservato agli altri poeti: Della Casa (pp.335–49), Bembo (pp.500–506), Guarino (pp.569–581), Tasso (pp.669–688).

E con lo stesso interesse verso l'attendibilità storica del discorso di Dante, c'è persino chi, come Gaudenzio Paganino, un non letterato e professore di politica e storia all'Università di Pisa, indaga «i difficili sensi e l'alte contemplazioni del generoso poeta». (45)

Né poteva mancare chi, sempre su questa falsariga, non solo mettesse in evidenza delle imprecisioni storiche, o che almeno tali si ritenevano all'epoca, ma addirittura accusasse Dante di essere bugiardo, come fa il solito Tassoni nelle sue *Considerazioni* sul canto XII dell'*Inferno*. (46) La discussione del Tassoni è peraltro dottissima, densa di fonti e notizie storiche, ma altrettanto pedante e costruita secondo congetture che mirano a screditare l'opinione di Dante (secondo il Tassoni personaggi come Alessandro di Fere, Dionisio siracusano o Attila e Ezzelino, non furono propriamente violenti contro il prossimo), quindi ne risulta l'ennesima tassoniana *de-minutio* piuttosto che un'analisi storiografica attendibile in tutti i suoi elementi, fornendo, come si direbbe oggi, un'audace mislettura del Canto.

Accuratissima è invece la disamina di Benedetto Buommattei sopra il Canto I dell'*Inferno* tenuta in quattro memorabili lezioni presso l'Accademia della Crusca dal 17 febbraio 1632 al 10 marzo dello stesso anno, lezioni che furono successivamente pubblicate. (47) Il Buommattei (o Buonmattei, Firenze 1581-1648), che fu anche segretario della Crusca, dapprima analizza linguisticamente l'*incipit* della *Commedia* con l'intento di chiarirne la funzione denotativa, prendendo spunto proprio dalla preposizione iniziale, *Nel*, per cui sostiene che Dante

è da alcuni biasimato nell'aver cominciato il suo Poema per monosillabo, parendo loro che una parola sì piccola abbia poca gravità; ma io non son di parere che la gravità d'un'opera consista in una semplice dizione, e in particolare essendo come questa preposizione che non si potendo pronunziare da sé sola, par che senta della voce appiccata con quella parola, a che ella serve; ecco mentre si sente *Nel mezzo*, sentite che l'orecchio par che resti molto ben pieno quasi che e' senta una voce di tre sillabe come avverrà all'*In novas* d'Ovidio, e a *Le donne* di Ariosto. (48)

Quindi passa ad esaminare l'uso degli epiteti in Dante, con rilievo di quella che si chiama funzione connotativa del linguaggio, fino a soffermarsi, come già il Villani, sul tipo di metafore della *Commedia*, e fornire prove della «bontà della metafora» di Dante e raccomandandone l'uso secondo i dettami danteschi, in quanto spiega che

metafora, traslato o trasportazione, è una parola tratta dalla cosa, della quale ella è propria a un'altra, a cui non è propria con qualche similitudine. (49)



Taddeo di Bartolo, Inferno, Lussuria (1396), S. Gimignano

Due pertanto sono gli uffici della metafora: supplire al mancamento della favella, quando non ha parole sue atte ad esprimere quella cosa, o dirla più nobilmente, onde noi gli diremo in due parole necessità e ornamento. (...)

La metafora insomma genera il parlare chiaro, breve, facile, significante, dilettevole, ornato, e magnifico, e rende l'orazione piana, gioconda e pellegrina. (50)

Infine Buommattei invita a considerare il «puro senso allegorico» e intendere l'allegoria come rappresentazione emblematica, in questo dimostrando un'applicazione della mentalità secentesca al testo di Dante:

Non è dunque necessario che tutte le parole e tutte le cose che dice Dante si debbono intendere allegoricamente perché alcune volte elle non vi stanno come parte d'allegoria, ma come emblema cioè parte posta solo per ornamento, e per empire e finire la narrazione. (51)

A considerare a questo punto la visione secentesca intorno all'opera di Dante e Petrarca sembra addirittura che pacificamente siano rientrate tante accese polemiche e dispute che di qui partivano per il confronto fra antichi e moderni, confronto che, come aveva riconosciuto Daniello Bartoli già alla metà del secolo, «di buon giudizio non pesa nulla, perché tutto è leggerezza: non ha punto di sodo perché tutto è vanità» (52) (e non sappiamo se la citazione prenda dall'*Ecclesiaste* o dal più vicino Petrarca).

La prospettiva, sul finire del secolo, è notevolmente mutata rispetto ai burrascosi esordi, ma sarebbe inesatto pensare che si siano accantonate certe riserve che anzi vengono approfondire e rilanciate. Basti per tutti l'esempio di Benedetto Menzini (Firenze 1646–Roma 1704) che per la lingua e per l'uso delle figure retoriche invita a prendere esempio tanto dalla *Commedia* quanto dal *Canzoniere*, come dice con analisi dettagliate nella sua *Arte poetica* (1688, scritta in terza rima) e soprattutto nelle prose, anche se non accenna a sopire il secentesco risentimento per certe espressioni petrarchesche (le costruzioni del discorso per iperbatò e le figure di sospensione) per le quali, come dice, occorrerebbe il filo di Arianna. (53) Ma la vera, ultima fatica critica del secolo nasce già nel clima dell'*Arcadia* (l'Accademia fondata a Roma nel 1690), per mano di Giovanni Mario Crescimbeni (Macerata 1663–Roma 1728), che fu appunto primo custode generale dell'*Arcadia*. Si deve al Crescimbeni e alla sua *Istoria della volgar poesia* (1698), anche per via dei nuovi orientamento degli arcadici volti al recupero della poesia delle origini, una completa riabilitazione dell'opera di Dante («nelle terze rime satiriche (...) non v'è scrittore miglior che Dante», riconosciuto ingegno «acuto, sottile, robusto, splendido, profondo, evidente»), e di Petrarca (che «quanto più da gli uomini leggesi e ammirasi tanto più degno di lezione e d'ammirazione vien giudicato»). (54) Siamo insomma di fronte al primo tentativo moderno di impiantare un discorso di storia della lingua letteraria dalle origini fino al Seicento, con l'aggiunta di alcune pagine sulla storia della critica e della fortuna, tanto di Dante quanto di Petrarca, che ripercorre con accuratezza le lodi e le censure, gli ammiratori e i detrattori (ovvero quanti si studiarono «di morder rabbiosamente»), puntando sulle alterne vicende che essa attraversò. Ed è così che l'opera di Dante (*Rime* comprese), che «ridusse la volgar Lingua a segno che per poco da lui non ebbe la total perfezione», e quella di Petrarca, il cui *Canzoniere* «tanto più acquista vigore quanto più invecchia», si presentano sulla soglia del nuovo secolo.

NOTE

- ¹ G. CHIABRERA, *Canzonette, rime varie, dialoghi*, a cura di L. Negri, Torino, UTET, 1952.
- ² *Ivi*, p. 523.
- ³ *Ivi*, p. 524.
- ⁴ B. FIORETTI, *Proginnasmi poetici* di UDENO NISIELY da Vernio, Firenze, Pignoni, 1620 (voll.I e II); Firenze, Cecconcelli, 1627 (vol.III); Firenze, Pignoni, 1638 (vol.IV); Firenze, Nesti, 1639; *Aggiunzioni ai Proginnasmi*, Firenze, Onofri, 1661.
- ⁵ P. BENI, *L'Anticrusca*, Padova, per B. Martini, 1612 (I); edizione anastatica: Firenze, Accademia della Crusca e Le Lettere, 1983; *L'Anticrusca* (II-IV), testo inedito a cura di G. Casagrande, Firenze, presso Accademia della Crusca, 1982.
- ⁶ P. BENI, *op.cit.* (parte IV), pp. 149-150.
- ⁷ *Ivi*, p. 159.
- ⁸ *Ivi*, p. 140.
- ⁹ M. FONTE, *Il Cavalcanti, ovvero la difesa dell'Anticrusca*, Padova, presso F. Bolzetta, 1614.
- ¹⁰ *Ivi*, p. 28.
- ¹¹ Cfr. B.T. SOZZI, *Petrarca*, Palermo, Palumbo, 1963.
- ¹² *Le Rime di M. Francesco Petrarca estratte da un suo originale, Il Trattato delle virtù morali di Roberto Re di Gerusalemme, Il Tesoretto di Ser Brunetto Latini, con quattro canzoni di Bindo Bonichi da Siena*, Roma, Stamp. Grignani, 1642. Inoltre si segnala *Il Petrarca nuovamente ristampato e diligentemente corretto con brevi argomenti di P. Petracci*, Venezia, Nicolò Misserini, 1624 (e una nuova ed. nel 1638), comprendente il *Canzoniere* e i *Trionfi*.
- ¹³ *La Visione, Poema di Dante Alighieri*, Padova, D. Pasquardi, 1629.
- ¹⁴ D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di A. Zeno, Venezia, Galleria di Minerva, 1696. L'epistola a Cangrande si stampa, a cura del Baruffaldi, nella stessa serie.
- ¹⁵ G. GALILEI, *Il Saggiatore*, a cura di T. Stigliani, Roma, Tip. Mascardi, 1623.
- ¹⁶ *Ivi*, p. 113. *Il mondo nuovo* dello STIGLIANI è stampato a Roma da Mascardi nel 1628.
- ¹⁷ G. GALILEI, *Due lezioni all'Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, in *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1970.
- ¹⁸ G. GALILEI, *Postille al Petrarca*, in *Scritti letterari*, cit.
- ¹⁹ Cfr. B.T. SOZZI, *Petrarca*, cit., p. 48.
- ²⁰ Cfr. G. CARDUCCI e S. FERRARI, *Prefazione*, in F. PETRARCA, *Le Rime*, commentate da G. Carducci e S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1915, p. XXXI.
- ²¹ *Considerazioni sopra le rime del Petrarca d'Alessandro Tassoni. Col confronto de' luoghi de' Poeti antichi di varie lingue. Aggiuntavi nel fine una scelta dell'Annotazioni del Muzio ristrette e parte esaminate*, Modena, appresso G. Cassiani, 1609. Cfr. anche l'edizione del 1837 delle *Rime* di Francesco Petrarca, colle note letterali e critiche di Castelvetro, Tassoni, Muratori, Alfieri, Biagioli, Leopardi e altri, raccolte, ordinate ed accresciute da L. Correr, voll.2, Padova, coi tipi di Minerva.
- ²² Cfr. *Rime*, 1837, cit., p. IV.
- ²³ *Ivi*, p. IVI.
- ²⁴ A. TASSONI, *Paragone degli ingegni antichi e moderni*, a cura e con l'introduzione di M. Recchi, Lanciano, Carabba, 1918, pp. 48-49.
- ²⁵ A. TASSONI, *De' pensieri diversi*, Venezia, D. Miloco, 1676, p. 313.
- ²⁶ F. PETRARCA, *Rime*, 1837, cit., pp. 1-2.
- ²⁷ *Ivi*, p. 3.
- ²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 314-315.
- ²⁹ *Risposte di Giuseppe Aromatari alle Considerazioni di Alessandro Tassoni sopra le Rime del Petrarca*, Padova, per O. Jadra, 1611. A queste seguono del Tassoni gli *Avvertimenti di Crescenzo Pepe a*

- Giuseppe degli Aromatari intorno alle risposte date da lui alle Considerazioni di Alessandro Tassoni sopra le Rime del Petrarca, Modena, G. Cassiani, 1611. Quindi l'Aromatari con i Dialoghi di Falcidio Melampodio in risposta agli Avvertimenti dati sotto il nome di Crescenzo Pepe a Giuseppe degli Aromatari intorno alle risposte fatte da lui alle Considerazioni di Alessandro Tassoni sopra le rime del Petrarca, Venezia, per Evangelista Denilrino, 1613. Infine A. TASSONI, *Tenda rossa. Risposta di Girolamo Nomisenti ai Dialoghi di Falcidio Melampodio*, Francfort (ma Modena), 1613.
- ³⁰ G. AROMATARI, *Memorie*, raccolte ed ordinate da L. Leonelli, Assisi, Tip. Froebel, 1887, p. 15.
- ³¹ Si cita da A. TASSONI, *Opere*, a cura di L. Fassò, Milano, Rizzoli, 1942, p. 763.
- ³² *Ivi*, p. 771.
- ³³ *Ivi*, p. 772.
- ³⁴ *Ivi*, p. 768 e p. 769.
- ³⁵ A. TASSONI, *Paragone* cit., p. 112.
- ³⁶ E. MENAGIO, *Mescolanze*, Rotterdam, Reinerio Leers, 1692, pp. 37–38.
- ³⁷ G. CHIABRERA, *Canzonette, rime varie, dialoghi*, cit., p. 593.
- ³⁸ *Ivi*, p. 596.
- ³⁹ S. PALLAVICINO, *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma, Eredi del Corbelletti, 1646, cap. XVIII, 4.
- ⁴⁰ A. F. ANDREINI, *Lezione settima letta all'Accademia fiorentina l'anno 1617, sopra il sonetto di Petrarca, che comincia: «S'Amor non e', che dunque e' quel, ch'io sento?»*, in *Prose fiorentine raccolte dallo Smarrito Accademico della Crusca*, tomo III, Venezia, presso D. Occhi, 1780.
- ⁴¹ E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, B. Zavatta, 1670; ristampa anastatica a cura di A. Buck, Berlin–Zürich, Verlag Gehelen, Bad Hamburg v.d.H., 1968. Le citazioni di Raimondi si riferiscono all'edizione veneziana, stampata da M. Vicenzi, 1685.
- ⁴² E. RAIMONDI, *Un esercizio petrarchesco di Emanuele Tesauero*, in *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1961, p. 81.
- ⁴³ *Ivi*, p. 79.
- ⁴⁴ N. VILLANI, *Considerazioni di Messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale del cav. Stigliani contro allo Adone del cav. Marino e sopra la seconda difesa di Girolamo Aleandro*, Venezia, Pinelli, 1631.
- ⁴⁵ G. PAGANINO, *L'Accademia disunita*, Pisa, F. Tessagli, 1655 (Discorso 29: *Navigazione di Dante*, Discorso 18: *Nuova oppugnatione di Dante*).
- ⁴⁶ A. TASSONI, *Ragionamento intorno ad alcune cose notate nel duodecimo dell'Inferno di Dante*, in *Opere*, cit., pp. 831–861.
- ⁴⁷ Cfr. B. BUONMATTEI, *Lezioni VII–X*, in C. DATI, *Raccolta di prose fiorentine*, tomo IV, Venezia, presso D. Occhi, 1734, pp. 109–127.
- ⁴⁸ *Ivi*, p. 113.
- ⁴⁹ *Ivi*, p. 119.
- ⁵⁰ *Ivi*, pp. 120–121.
- ⁵¹ *Ivi*, p. 127.
- ⁵² D. BARTOLI, *Prose scelte*, a cura di B. Gamba, Firenze, Tip. Sansone, 1834, p. 212.
- ⁵³ B. MENZINI, *Opere*, tomo III, *Le prose volgari*, Venezia, appresso S. Occhi, 1750.
- ⁵⁴ G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, Roma, per il Chracas, 1698, p. 50 e p. 88.