

STEFANO CARRAI

PETRARCHISMO E UMANESIMO

ESTRATTO

da

INTERDISCIPLINARITÀ DEL PETRARCHISMO

Prospettive di ricerca fra Italia e Germania

A cura di Maiko Favaro e Bernhard Huss



Leo S. Olschki Editore
Firenze

INTERDISCIPLINARITÀ DEL PETRARCHISMO

Prospettive di ricerca fra
Italia e Germania

a cura di

MAIKO FAVARO e BERNHARD HUSS



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXVIII

INTERDISCIPLINARITÀ DEL PETRARCHISMO

Prospettive di ricerca fra
Italia e Germania

Atti del Convegno internazionale

Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016

a cura di

MAIKO FAVARO e BERNHARD HUSS



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXVIII

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

L'organizzazione del convegno *Approcci interdisciplinari al petrarchismo. Fra Italia e Germania* e la pubblicazione di questo volume di atti rientrano nel progetto *Will This Fire Burn Out? The Topos of Lovers' Separation in the Italian Renaissance* del Dr. Maiko Favaro, che ha beneficiato del finanziamento dell'Unione Europea tramite il Programma di ricerca ed innovazione "Horizon 2020", in qualità di vincitore di una borsa di ricerca "Marie Skłodowska-Curie IF" (Grant Agreement n. 653443 - FUDOG; istituzione ospitante: Freie Universität Berlin, Institut für Romanische Philologie / Italienzentrum, supervisione: Prof. Dr. Bernhard Huss).



ISBN 978 88 222 6585 2

STEFANO CARRAI *

PETRARCHISMO E UMANESIMO

Il fenomeno della traduzione in latino di alcune rime petrarchesche ha inizio assai presto, addirittura prima della morte di Petrarca, con Coluccio Salutati.¹ Nel Quattrocento si sviluppa anche il calco spesso plateale di temi e sintagmi dei *Rerum vulgarium fragmenta* in carmi latini, ma è durante il Cinquecento che il petrarchismo latino dilaga in tutta Europa in parallelo con l'imitazione della lirica petrarchesca nelle varie lingue nazionali.² Un caso esemplare, anche se poco studiato, è quello del poeta trentino Niccolò D'Arco, che ai primi del Cinquecento traspone in distici elegiaci con una certa libertà sia la canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (RVF 50) sia il sonetto *Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro* (RVF 148). A Bologna invece Filippo Beroaldo traduce la canzone alla Vergine (RVF 366) e Achille Bocchi quella all'Italia (RVF 128).³

Una riflessione complessiva su questo vasto panorama resta ancora da fare, così come su quello più esiguo della traduzione-rifacimento in italiano, durante il Cinquecento, di poesia latina moderna: ad esempio, la versione in ottave dell'*Africa* di Petrarca ad opera del senese Giuseppe Marretti o la resa in endecasillabi sciolti dell'elegia *In violas* di Poliziano da parte di Agnolo Firenzuola, adattata alla propria storia d'amore con una Selvaggia:

* Scuola Normale Superiore di Pisa.

¹ ELENA MARIA DUSO, *Il sonetto latino e semilatio in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 24-26.

² FEDERICO CINTI, *Per un atlante del petrarchismo neolatino europeo*, ILARIA LANDI, *I Rerum vulgarium fragmenta tra i modelli dell'elegia senese e fiorentina del Quattrocento*, BARBARA BELEGIA, *Echi petrarcheschi negli Eroticon libri di Tito Vespasiano Strozzi*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, II, a cura di Loredana Chines e Floriana Calitti, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 499-568.

³ PAOLO VITI, *La canzone alla Vergine di Petrarca nella traduzione di Filippo Beroaldo*, in ID., *Forme letterarie umanistiche. Studi e ricerche*, Lecce, Conte, 1999, pp. 189-199; LOREDANA CHINES, *Petrarchismo fra parola e immagine nelle forme del Cinquecento letterario bolognese*, in *Il Petrarchismo*, cit., pp. 569-579.

O viole formose, o dolci viole,
 bel guiderdon del ben locato amore,
 caro pegno de l'aspra mia Selvaggia;
 qual dolce loco vi criò? Di quale
 dolcezza l'odorate chiome e 'l dolce
 sen v'empie Zefir dolce e Flora dolce?
 Piantovvi Vener forse ne' bei campi,
 quai riga l'Acidalia fonte, quello
 che le diè 'l bel cognome? O 'l figlio dentro
 A le selve d'Idalia vi dà 'l fiato?

Basta la cascata iniziale di interrogative a rendere l'idea dell'attenzione di Firenzuola a riprodurre l'andamento dell'originale latino evitando, grazie allo sciolto, quell'effetto di rima che avrebbe rovinato l'incanto dei distici di Poliziano: «*Molles o violae, veneris munuscula nostrae, | dulce quibus tanti pignus amoris inest, | quae vos, quae genuit tellus? Quo nectare odoras | sparserunt zephyri mollis et aura comas? ...*».⁴ L'eleganza della soluzione di Firenzuola risalta ancora di più dal confronto con l'esercizio analogo svolto qualche anno prima, adottando però il metro della canzone, da Antonio Brocardo:

Perché, perché il vigore
 A le mie care erbette
 Manca? Perché riflette
 Ciascuna il capo come l'uom che more?
 Perché, perché il colore,
 Perché ciascuna perde
 De le belle viole?
 Ov'è 'l bel perso e 'l verde,
 E quello odor che suole
 Far in me, più che 'n or raggio di sole.
 Ché, però ch'a voi manche
 Radice, acqua e terreno,
 Temete venir meno
 E son, ahi son, le foglie afflitte e bianche?

Gli effetti di rimando della poesia umanistica sul petrarchismo volgare sono la cifra di una certa avanguardia classicista. L'impronta latineggiante, che riguarda tanto il lessico quanto la sintassi, è più evidente infatti nei

⁴ PAOLA ANDRIOLI NEMOLA, *Le viole del Poliziano sullo scrittoio del Firenzuola*, in *Il Poliziano latino*, a cura di Paolo Viti, Galatina, Congedo, 1996, pp. 121-137.

poeti bilingui, da Boiardo a Della Casa e oltre. Ma il riscontro forse più macroscopico sta nell'acquisto al repertorio moderno di alcuni generi poetici di tradizione classica.

Già nel Quattrocento, come si sa, si trasferiscono sul versante del volgare egloga ed elegia. L'invenzione dell'elegia in volgare fu merito di Leon Battista Alberti, che la modulò sul metro della terzina dantesca.⁵ Dopo di lui il genere ebbe una fortuna marginale ma persistente nell'ambito di certo umanesimo poetico in volgare. Luca Pulci, ad esempio, fratello maggiore dell'autore del *Morgante*, scrisse un'intera raccolta di epistole anch'esse in terza rima modellata sulle *Eroidi* ovidiane.⁶ Più tardi fu Luigi Alamanni a concepire una raccolta di elegie volgari, anch'esse in terzine, legate da un filo narrativo.⁷ Altre elegie in terzine scrisse Varchi, in sciolti ne compose Firenzuola.

Maggior fortuna arrise all'altro genere la cui acquisizione al patrimonio italiano si è pure soliti accreditare all'Alberti con il suo *Tirsi*. La scrittura di egloghe in lingua materna fece proseliti a Siena, da cui provenivano rimatori poco noti che probabilmente precorsero l'Alberti stesso in questa avventura poetica, come Giorgio Mosca e Francesco Arzocchi;⁸ a Firenze, dove lo stesso Lorenzo de' Medici scrisse un'egloga regolare come il *Corinto* e altri componimenti pastorali; a Ferrara, dove Boiardo, che già aveva pubblicato in gioventù una raccolta di dieci egloghe in latino, ne compose un'altra pure di dieci egloghe in volgare, e poi a Tebaldeo e Ariosto; a Napoli, dove Sannazaro concepì il progetto di riunire la sua produzione pastorale in lingua materna entro il fortunatissimo prosimetro dell'*Arcadia*. La moda proseguì nel Cinquecento, ma aprendosi a sperimentazioni metriche grazie a Trissino, che nel 1529 chiuse la raccolta delle sue *Rime* con due egloghe in endecasillabi sciolti, metro da lui stesso lanciato. A breve egli fu seguito da Luigi Alamanni, che costruì in sciolti ben quattordici egloghe. Bucoliche in sciolti scrissero anche Minturno, Varchi, Caro e poi Girolamo Muzio, che ne compose una serie di quindi-

⁵ GUGLIELMO GORNI, *Atto di nascita d'un genere letterario: l'autografo dell'elegia* Mirzia, «Studi di filologia italiana», XXX, 1972, pp. 251-273.

⁶ STEFANO CARRAI, *Imitazione e reminiscenze ovidiane nelle Pistole di Luca*, in ID., *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 25-33.

⁷ CLAUDIA BERRA, *Un canzoniere tibulliano: le elegie di Luigi Alamanni*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2003, pp. 177-213; DOMENICO CHIODO – ROSSANA SODANO, *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 7-60.

⁸ RENZO RABONI, *Alle origini dell'egloga volgare*, «Italianistica», XX, 3, 1991, pp. 507-530; poi nel volume dello stesso *Generi e contaminazioni. Studi sui cantari, l'egloga volgare e la prima imitazione petrarchesca*, Roma, Aracne, 2013.

ci.⁹ Strutturazioni polimetriche, già sperimentate per la poesia pastorale nel secolo precedente da Arzocchi e da Giusto de' Conti, preferirono invece Bernardo Tasso e Berardino Rota; Minturno stesso, nella terza ed ultima delle sue egloghe, intervallò una sestina lirica ad una lunga serie di sciolti. Polimetrica fu, per forza di cose, l'evoluzione teatrale del genere che vide i capolavori dell'*Aminta* tassiana e del *Pastor fido* di Guarini.

Accanto al genere elegiaco e a quello bucolico, altri vanno trasferendosi dal latino al volgare, sia pure con minore intensità, nei medesimi anni. Si pensi anzitutto alla selva staziana: *Selve* s'intitolano in alcuni testimoni due lunghi componimenti in ottave di Lorenzo de' Medici, *Silva* un analogo testo di Niccolò da Correggio, *Selva d'amore* un poemetto in ottave di Firenzuola; tre libri di selve in endecasillabi sciolti pubblicò Luigi Alamanni. Si pensi anche al fatto che il capitolo ternario di corrispondenza assume i connotati della satira oraziana in Ariosto, Alamanni, Ercole Bentivoglio, Agostino Caccia, Gabriele Simeoni e altri ancora.¹⁰

In questa vicenda Alamanni è uno dei poeti più attivi, espressione di un classicismo maturo, che ritiene l'italiano ormai perfettamente in grado di competere col latino in ogni campo della poesia. Lo stesso Alamanni è uno dei non molti poeti che dà alle stampe un libro tutto fatto di epigrammi, genere antico, medievale e umanistico che ai primi del Cinquecento ha ormai una sua storia anche in volgare.¹¹ Ma anche Varchi ha un posto importante nel quadro della poesia italiana che cerca di modellarsi sulle forme di quella latina. In alcuni manoscritti, accanto a sue traduzioni di poeti classici, compaiono sue egloghe, elegie e odi.¹² E considerazioni analoghe potrebbero farsi per Firenzuola, traduttore anche lui di brani classici e sperimentatore in proprio di elegie, selve, odi.¹³

Proprio il genere dell'ode è quello che più e meglio rende l'idea del processo in atto. Nella Milano del primo Cinquecento comincia Renato

⁹ Cfr. LUCIANA BORSETTO, *L'egloga in sciolti nella prima metà del Cinquecento. Appunti sul 'liber' di Girolamo Muzio*, in http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web3/L_Borsetto.pdf.

¹⁰ PIERO FLORIANI, *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.

¹¹ STEFANO CARRAI, *Machiavelli e la tradizione dell'epitaffio satirico*, in Id., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 155-166.

¹² FRANCO TOMASI, «Mie rime nuove non viste ancor già mai ne' toschì lidi». Odi ed elegie volgari di Benedetto Varchi, in *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di Salvatore Lo Re e Franco Tomasi, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 173-214.

¹³ EMILIO BOGANI, *Una traduzione della quarta Eroide ovidiana in uno sconosciuto manoscritto firenzuolano*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di Franco Gavazzeni e Guglielmo Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 173-200.

Trivulzio a fare odicine in volgare, emulando quelle oraziane insieme con quelle neolatine di Jean Salmon Macrin.¹⁴ Numerose odicine compaiono, com'è noto, fra le rime di Bernardo Tasso. Nell'uno e nell'altro caso si tratta di componimenti in strofette di versi brevi, secondo il tipo che poi troverà ampia accoglienza nella lirica di Chiabrera e di Marino.¹⁵

Ancor più significativa è la rinascita cinquecentesca dell'ode pindarica. Ingegnarsi di riprodurre in componimenti pastorali moderni l'aura della bucolica antica, come avevano fatto Lorenzo de' Medici, Boiardo, Sannazaro, oppure ibridare la struttura del canzoniere petrarchesco con la partizione in libri degli *Amores* ovidiani come aveva fatto Boiardo stesso o ancora incrociare il tipo del prosimetro di derivazione tardoantica e medievale con la compagine di metri del canzoniere petrarchesco come nel capolavoro di Sannazaro¹⁶ erano esercizi poetici tipici dell'umanesimo in volgare, consolidati da tempo. La trasposizione di un metro greco implicava invece un'avanguardia umanistica divenuta ormai trilingue.

Il caso dell'ode pindarica sembra diverso peraltro da quello dell'inno omerico e orfico, presente in latino già nella poesia dell'umanesimo tardoquattrocentesco e poi sbocciato nella poesia italiana del solito Alamanni. Dal punto di vista metrico l'inno non poneva difficoltà e poteva appoggiarsi anche al repertorio dell'innologia cristiana, ma l'ode greca presupponeva una conoscenza della metrica pindarica e obbligava ad una riflessione sulla sua funzionalità strutturale. Non a caso il primo ad inserirne un esemplare in una raccolta di rime italiane fu il grecista Trissino, che lo sperimentò in parallelo con l'ode oraziana. Trissino concepì la sua trasposizione come una sorta di contaminazione fra l'ode e la canzone petrarchesca, cioè un testo composto di due stanze con schema metrico identico e un congedo con schema autonomo, che chiamò pindaricamente strofe, antistrofe ed epodo. Lo seguirono quasi subito Alamanni e poi un altro classicista provetto e teorico di questioni di poetica come Minturno, i quali però preferirono ricorrere ad una terminologia strofica diversa. Alamanni chiamò difatti le varie parti del componimento ballata,

¹⁴ SIMONE ALBONICO, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 1990, pp. 41-73.

¹⁵ Sullo stile di questi componimenti basti qui rinviare a GUGLIELMO BARUCCI, *Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come spazio classico*, «Studi tassiani», LI, 2003, pp. 15-41.

¹⁶ STEFANO CARRAI, *Putting Italian Renaissance Lyric in Order: Petrarch's Canzoniere and the Latin Liber Carminum, in Italy and the Classical Tradition. Language, Thought and Poetry 1300-1600*, a cura di Carlo Caruso e Andrew Laird, Londra, Duckworth, 2009, pp. 193-203; STEFANO CARRAI, *La morfologia del libro pastorale prima e dopo Sannazaro*, in ID., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, pp. 25-34.

controbballata e stanza, mentre Minturno le indicò come volta, rivolta e stanza, alludendo così entrambi in maniera più esplicita rispetto a Trissino allo stretto rapporto fra le strofe e gli originari movimenti coreutici legati al metro pindarico. A riprova della sensibilità per una problematica anche terminologica, Alamanni pensò di intitolare la raccolta dei suoi otto componimenti di questo tipo, dedicata a Francesco I, *Hymni*. Entrambi gli emuli di Trissino elaborarono ulteriormente la canzone-ode facendone una struttura seriale, ossia ripetendola più volte entro lunghi componimenti pluristrofici e Minturno in particolare la ripeté allusivamente per cinque volte sì da comporre due manieristici poemetti per la vittoria di Carlo V nella battaglia di Tunisi (1532), intitolati *A Carlo Quinto Inperadore vincitor dell'Africa* e *A Carlo Quinto Imperadore trionfante dell'Africa*.

Il metro venne adattato, sulla metà del Cinquecento, alla poesia spirituale da Gabriele Fiamma, il cui commento alle proprie rime rende perfettamente ragione della piena consapevolezza raggiunta circa la storia e la funzionalità del metro nelle sue varie articolazioni:

Gli antichj, nelle poesie che in lode degli Dij facevano, soleano pregarli per la salute propria e narrare alla posterità i beneficj ricevuti, rendendo loro grazie e celebrando l'opre loro maravigliose. Appresso, perché avessero a mover gli affetti e a destar gli huomini efficacemente a far questi uffici con esso loro, legavano le parole con certe misure di versi che poteano cantarsi nella cetera o nella lira; e anco a quel canto potevano gli huomini agevolmente muovere il corpo e ballare, onde quei che attesero a scrivere in questa maniera di poesia si chiamavano Lirici. In questi balli tenevano l'ordine dell'universo, perciò che, vedendo che tutte le creature lodano Dio co' moti loro e con le loro naturali operationi, onde il cielo volgendosi e 'l sole illuminando sempre lodano il lor Creatore, destando gli huomini a lodarlo, pensarono quei dotti, in queste laudi che cantavano e in questi moti del corpo che facevano, d'imitare i moti de' corpi celesti. E perché il primo mobile si move dall'oriente, ch'è il destro del cielo, all'occidente, ch'è il sinistro, se ad Aristotile crediamo, e dall'altra parte le stelle si movono dall'occidente verso l'oriente intorno alla terra, che sta immobile, quei poeti savi vollero che le poesie si cantassero e al canto si accomodasse il ballo con due moti: l'uno che cominciava dalla destra in giro e terminava alla sinistra, come fa il primo mobile, e l'altro che tornava dalla sinistra alla destra, come fanno le stelle; e nel fine si fermavano su' piedi, sì come la terra, dintorno a la quale si movono i cieli e le stelle, sta immobile. Però facevano nei loro Inni tre stanze: l'una nella quale quei che ballavano si moveano dalla destra alla sinistra, a somiglianza del moto del primo mobile, che chiamavano volta; la seconda, simile a questa quanto a' versi, nella quale quei che ballavano ritornavano dalla sinistra alla destra, che chiamavano rivolta, imitando il secondo moto delle stelle; la terza, ch'era quanto a' versi differente dalle prime due, che chiamavano

propriamente epodo, che diremo noi stanza, perché mentre si cantava al suon della lira quei che prima ballavano si fermavano.¹⁷

Il riferimento al movimento degli astri per spiegare il raccordo del metro con la danza lascia intravedere un'appropriazione della cultura pagana ormai completa anche sul terreno dell'arte poetica. Ma Fiamma non mancava di indicare al lettore, nel prosiegua del suo autocommento, anche la recente tradizione italiana che gli stava alle spalle:

Il signor Luigi Alamanni, poeta toscano molto celebrato, scrisse alquanti Inni a questa imitatione, chiamando la prima stanza ballata, la seconda contraballata, la terza stanza. Ma i poeti latini che si sono dati alla melica o lirica poesia ne' loro inni hanno fatto una sola maniera di stanze, e in ogni stanza due, tre o più maniere di versi, come si vede haver fatto Oratio, o perché hanno giudicato di non poter felicemente imitare i greci, come dice pure Oratio nell'ode *Pindarum quisquis studet aemulari*, o perché di già fosse tolta via quella maniera e quell'uso del ballo, o qualunque altra che si fosse di ciò la cagione. Considerando pertanto l'auttore quello ch'egli dovesse imitar più tosto in questi inni suoi, o i greci con l'esempio dell'Alamanni o i latini con l'esempio del S. Bernardo Tasso di felice memoria, ha giudicato che questa maniera ultima del Tasso sia più commoda e habbia alquanto più di gravità e stima, che, sì come l'uso del ballo si è levato, così anco il nome si debbia levare: e di più, che quello ch'hanno di buono i greci e i latini poeti nell'inventione, nelle figure del parlare e nell'ordine s'habbia ad imitare, seguendo nondimeno quella maniera di versi che s'accosta di più all'oda. Ha voluto chiamar queste compositioni più tosto inni che canzoni perché quanto al soggetto trattano lode di cosa divina, onde la poesia torna al principio ch'ella cominciò ad essere in pregio negl'inni di Lino e d'Orfeo; e quanto alla maniera delle rime e de' versi è molto simile all'ode d'Oratio per quella somiglianza che ponno havere i nostri versi con quelli.¹⁸

Al poeta religioso era chiaro dunque non solo che la scelta di quel metro era alternativa all'opzione oraziana di Bernardo Tasso, ma anche che stava arditamente adattando al tema spirituale un genere derivato dal canone pagano e già adibito a poesia erotica o encomiastica, in cui tuttavia il

¹⁷ *Rime spirituali del R. D. Gabriel Fiamma [...] esposte da lui medesimo*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1570, pp. 404-405. Su questo poeta vedi PAOLO ZAJA, «Perch'arda meco del tuo amore il mondo». Lettura delle *Rime spirituali di Gabriele Fiamma*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia Ardissoni ed Elisabetta Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 235-392; ID., *Natura e funzione del paratesto nelle Rime spirituali di Gabriele Fiamma (1570)*, in *Le soglie testuali: funzioni del paratesto nel secondo Cinquecento e oltre*, Atti della giornata di studi (Università di Groningen, 13 dicembre 2007), a cura di Philiep Bossier e Rolien Scheffer, Manziana, Vecchiarelli, 2011, pp. 61-101.

¹⁸ *Rime spirituali del R. D. Gabriel Fiamma*, cit., p. 405.

rapporto con il divino era o sembrava connaturato alla struttura metrica. Quanto questo connubio di classicismo e devozione sia stato vitale nell'evoluzione della poesia italiana durante l'età della Controriforma basterebbe del resto a dimostrare il suo esito, di lì a poco, in Chiabrera, che avrebbe riunito il versante pio e quello encomiastico nelle sue *Canzoni in lode del Sommo Pontefice Papa Urbano VIII*, costruite appunto come canzoni pindariche sia pure di fattura più snella.

INDICE

<i>Introduzione</i>	Pag.	V
---------------------------	------	---

PARTE PRIMA FILOSOFIA E SPIRITUALITÀ

GERHARD REGN, <i>Petrarchismo ed etica nella poesia lirica del Cinquecento</i>	»	3
MAIKO FAVARO, <i>L'auctoritas di Petrarca e la lontananza dell'amante: il caso del Dialogo d'amore (1588) di Cornelio Frangipane</i> ..	»	17
MARC FÖCKING, <i>Correggere il Petrarca. Tre modi di riscritture teologiche del Canzoniere (Bembo, Malipiero, Salvatorino)</i>	»	35
DAVID NELTING, <i>Petrarchismo e poema. Rifunionalizzazioni post-tridentine in Tasso</i>	»	55

PARTE SECONDA ARTI FIGURATIVE

UBERTO MOTTA, «Capei d'oro». <i>Fortuna rinascimentale di un topos petrarchesco</i>	»	77
BERNHARD HUSS, <i>Laura nei testi illustrati dei Trionfi</i>	»	107
TOBIAS LEUKER, <i>Gradi diversi di petrarchismo in sonetti cinquecenteschi dedicati a opere d'arte</i>	»	137
RENZO RABBONI, <i>Petrarchismo (e manierismo) in Accademia: Nicolò Martelli e Benedetto Varchi</i>	»	151

INDICE

PARTE TERZA
CULTURA CLASSICA

STEFANO CARRAI, <i>Petrarchismo e umanesimo</i>	Pag. 171
STEFANO JOSSA, <i>Petrarchismo e classicismo nella polemica tra Caro e Castelvetro</i>	» 179
MASSIMO DANZI, <i>Tra Virgilio e Petrarca: primi elementi per una 'grammatica' dell'egloga volgare</i>	» 199

PARTE QUARTA
MUSICA E TEATRO

FRANZ PENZENSTADLER, « <i>Strana armonia d'Amore</i> ». <i>Amore e musica nel madrigale secentesco</i>	» 223
FLORIAN MEHLTRETTER, <i>Il petrarchismo messo in scena. La tradizione della poesia amorosa nei libretti di Lorenzo da Ponte</i>	» 241
Indice dei luoghi petrarcheschi	» 253
Indice dei nomi	» 257

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI LUGLIO 2018

