

magistero della Chiesa, unica indiscutibile interprete del vero senso della Scrittura, in modo da eludere un serio confronto sul terreno scientifico dell'interlocutore che intendeva confutare.

Corredano il volume tre appendici: *Una implicita ritrattazione di Antonio Favaro sulla licenza di stampa del 'Sidereus Nuncius', Comunicazione della 'Commissione Cremonini' per il IV Centenario dell'Accademia dei Ricovrati, Francescani conventuali del Santo soci dell'Accademia Patavina.*

Ad uno sguardo complessivo il volume di Poppi risulta ricco di indagini attente e puntigliose e di analisi precise sugli sviluppi dottrinari dell'aristotelismo padovano. È certo il segno di quella lunga fedeltà verso la propria disciplina che in definitiva caratterizza il vero studioso.

ELENA RAPETTI

BERNARDINO STEFONIO, *Crispus (Tragoedia)*, a cura di LUCIA STRAPPINI. Appendice paratestuale a cura di LUIGI TRENTI, Roma, Bulzoni, 1998. Un vol. di pp. XLVIII-146.

Il lavoro si compone di due parti nettamente distinte: un saggio introduttivo a carattere critico-letterario (pp. I-XLVIII) e la trascrizione del testo del *Crispus* così come tràdito dall'edizione romana del 1601¹.

La curatrice afferma che «questa proposta configura soltanto una prima tappa di un percorso che preveda, in futuro, un confronto critico tra le diverse ristampe» (p. X n. 23). La scelta di trascrivere il testo romano e non, per esempio, quello tramandoci dall'edizione napoletana² del 1604, sarà quindi da attribuire al fatto che l'edizione del 1601 rappresenta la prima edizione a stampa.

Dalla collazione di edizioni a stampa e manoscritti ho potuto ricavare che del *Cri-*

spus si sono conservate tre fasi testuali. La prima, tramandata da tre manoscritti (Perugia, Civica Biblioteca Augusta, *Fondo Antico* 800 [L 52]; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Lat.* 1658; Roma, Biblioteca Nazionale, *Gesuiti* 23), è con tutta probabilità quella che più risente della prima rappresentazione, avvenuta nel 1597. La seconda è l'*editio princeps* romana, del 1601, in cui il testo, rispetto ai manoscritti, ha subito una notevole riorganizzazione, dalla divisione in atti alla distribuzione dei cori, dai brani tagliati ai brani aggiunti e/o modificati. La terza fase, l'edizione napoletana del 1604, non rappresenta un cambiamento ugualmente radicale, per quanto Stefonio la presenti come una seconda versione dell'edizione romana riveduta e corretta. La differenza fondamentale consiste in un rilevante numero di versi aggiunti, un coro in più alla fine del secondo atto e altre isolate varianti di 'forma e suono'. Rispetto all'*editio princeps* il testo è amplificato in certi passaggi, arricchito (o appesantito) di metafore mitologiche e di altri espedienti retorici esornativi che non intaccano la sostanza dell'edizione romana. Ma la caratteristica maggiormente interessante di questi brani aggiunti è che non sono stati scritti *ad hoc* per l'edizione napoletana, ma recuperati dal *Crispus* quale attestato dai manoscritti dopo essere stati omessi, per qualche motivo, dall'edizione romana, come appunto segnalato nell'edizione napoletana dal prefatore (il tipografo, ma si dovrà intendere Stefonio). Non c'è nessun nuovo verso che Stefonio abbia scritto esplicitamente per l'edizione napoletana che, comunque, rappresenta una sistemazione definitiva di tutto il materiale precedente³.

Non è certo intenzione di chi scrive togliere liceità alla trascrizione di un testimone d'importanza capitale come la prima edizione a stampa. Andrà però considerato che, vista l'assenza di criteri filologici presupposta dalla stessa curatrice, una ristam-

¹ *Crispus / Tragoedia / Bernardini Stephonii / sabini presbyteri / e societate / Iesu / Romae / apud Carolum Vullietum / M.D.C.I.*

² *Crispus / Tragoedia P. Bernardini Stephonii / sabini e societate / Iesu. / Neapoli, / Apud Tarquinium Longum. M.D.C.III.*

³ Queste e altre notizie sono desunte dalla mia tesi di laurea, *Per il testo del Crispus*, discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Urbino nell'a.a. 1999/2000. Il testo critico del *Crispus* sarà l'oggetto della mia tesi di dottorato.

pa anastatica sarebbe stata di per sé sufficiente — e forse più elegante. Diventa opportuno ricordare in questa sede che il *Crispus*, come altre opere del teatro gesuitico, è stato studiato da un punto di vista letterario, ma se n'è trascurato il lato filologico — e non si vede come si possa contraddire l'affermazione che la precedenza dovrebbe essere opposta. La mancanza di un testo criticamente certo non potrà che generare errori, imprecisioni, equivoci di ogni tipo. Della mancanza di una rigorosa e imprescindibile metodologia filologica risente anche una semplice trascrizione. C'è un curioso errore nella numerazione dei versi: dopo il v. 1199, si passa al 2000. Prendendo questo conteggio per buono e credendo di conseguenza che il *Crispus* consti di ottocento versi in più, la curatrice ha criticato (p. VII), in modo deciso ma quanto mai a sproposito, il conteggio dei versi e le relative osservazioni di Marc Fumaroli⁴.

L'edizione romana presenta alcune imperfezioni. Ad esempio, all'inizio di I 3, l'imperatore Costantino si rivolge così ad Artemio: *Placet. Vereri mitte, felici nota: / labens senectus prole nitetur sua* dove diventa quanto mai difficile dare un senso a *felici nota*. L'edizione napoletana chiarisce ogni cosa. Questo il suo testo: *Placet. Vereri mitte, felici nota / vivet superstes iuvenis effoeto patri: / labens senectus prole nitetur sua*. Il verso mancante nell'edizione romana è necessario al senso. Che sia probabilmente caduto in fase di stampa ce lo suggeriscono sia tutti i manoscritti, sia le edizioni che di solito seguono quella romana (per es. l'edizione di Pont-à-Mousson⁵ e le due di Anversa⁶): in essi il verso è presente. Di tutto ciò, un lavoro che non si pro-

pone come edizione critica, non può riferire, con le gravi conseguenze del caso.

Fatte salve queste considerazioni, il saggio introduttivo si legge in modo piacevole. Vi è un uso ampio di materiale relativo a Stefonio: dalla *Difesa del Crispo* di Tarquinio Galluzzi, all'andata in scena della *Sancta Symphorosa* descritta nella *Pinacotheca* del Rossi. Dello stesso taglio è l'appendice paratestuale di Trenti: erudita e divagante. Il saggio introduttivo sarebbe certamente stato migliore senza alcune inesattezze dettate sempre dallo stesso modesto scrupolo filologico. Ad esempio: *primi acti Thyestis* (*actus* è della quarta declinazione), *Urbeveterem* (per *Urbeveterum*) ripetuto più volte, lo scioglimento di *Selectae PP tragoediae* in *Selectae Patrorum tragoediae* (il genitivo plurale di *pater* è, fatta eccezione per il latino maccheronico, *patrum*). Qualche parola di più avrebbe meritato il riferimento all'antico possessore del manoscritto perugino, di cui non si riporta che il nome latino, 'Ludovicus Aurelius', come se fosse un personaggio qualsiasi. Ma è il padre Aureli, amico di Sfeonio e dramaturgo lui stesso (vedere *Ludovici Aureli Perusini Germanicus tragoedia*. Introduzione, testo critico, commento e traduzione a cura di G. FLAMMINI, Roma 1987). Al f. 141r si legge questa sottoscrizione: *Hoc ego exemplar ex authographo seu originali ut vocant exemplari descripsi antequam imprimeretur, quo tempore ab authore non nihil immutatum est. ut videre licet ei qui hoc exemplar cum impressis conferat. sicubi vero lituram aliquam vides Authoris chirographum substitutum scias, cui hunc libellum recognoscendum tradidi. Lud(ovicus) Aurelius A(nno) 1600*. Il codice è dunque datato dall'Aureli stesso. La sua sottoscrizione è davvero importante perché nel codice si rinvie sporadicamente, oltre a correzioni attribuibili allo stesso Aureli, una seconda mano correttrice che da confronti con autografi di Stefonio⁷ si deve ragionevolmente ritenere la scrittura dell'autore del *Crispus*. Stefonio ha dunque corretto il testo copiato dall'Aureli, aggiornandolo, co-

⁴ M. FUMAROLI, *Eroi e oratori*, Bologna 1990, 214.

⁵ *Tragoedia* / Bernardini Ste / phonii sabini pres / byteri e socie / tate Iesu. / Mussiponti, / Apud Melchiorum Bernardum, Se / renissimi Lotharingiae Ducis / Typographum. / 1602.

⁶ Francisci / Remondi / et / Andreae / Frusii / epigrammata / item / Crispus / Tragoedia / Bernardini / Stephonii sabini / omnes e Societate Iesu. / Antverpiae / Apud Ioachimium / Trogaesium. / M. DC. IX.; *Crispus*, in *Selectae Patrum Societatis Iesu Tragoediae*, Antverpiae, apud Ioanem Cnobbarum, 1634.

⁷ Autografi di Stefonio presi in esame si trovano in: Roma, Archivum Rom. Soc. Iesu, *Epistulae NN.* (= *Nostrorum*) 80 e Roma, Biblioteca Nazionale, *Ges.* 125.

me dichiara Aureli, con alcune modifiche testuali approntate per l'edizione a stampa romana. La collazione delle correzioni di Stefonio con quest'ultima ci conferma tutto.

In conclusione, sarà bene ripetere che dovrebbe essere giunto il momento di trattare il teatro gesuitico con gli strumenti propri della filologia classica.

ALESSIO TORINO

PIERANTONIO FRARE, «*Per istrafofo di prospettiva*». Il '*Cannocchiale aristotelico*' e la poesia del Seicento, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000 (Biblioteca della «Rivista di letteratura italiana», 2). Un vol. di pp. 161.

Sei contributi che, già pubblicati su riviste e raccolte miscellanee, vengono ora aggiornati per comporre i momenti di un percorso di approfondimento iniziato nel 1989 (con il saggio *Preliminari ad una lettura del 'Cannocchiale aristotelico'*, «Testo», 17), costituiscono i diversi capitoli del volume. Le tappe di questo *iter* indirizzano alla formulazione di un sistema interpretativo, derivato dall'analisi del trattato di Emanuele Tesauro, la cui validità è messa alla prova sui testi tragici dello stesso autore (si confronti, dello stesso Frare, il volume *Rhetorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, Esi, 1998).

Il primo capitolo (pp. 13-54), al fine di fornire il lettore di utili strumenti per adentrarsi nelle centinaia di pagine dell'opera tesauriana, chiarisce l'inquadramento storico entro cui si colloca *Per istrafofo di prospettiva*; fa il punto su alcuni «problemi critici» (mancanza di edizioni moderne, reperimento delle fonti, questione della datazione del testo, interpretazione del termine 'metafora') e, infine, spiega la complessa gerarchizzazione di capitoli e paragrafi che compongono l'architettura del poderoso trattato che, per la dimensione e, soprattutto, per la natura policentrica e caleidoscopica, rischia di fuorviare: «l'ampiezza delle regioni interne è tale che si cammina per ore ed ore senza scorgere cartelli indicatori, con la spiacevole sensazione di essersi smarriti mentre ci si attardava ad ammirare i fiori d'ingegno raccolti dal Tesauro» (p. 27).

Dopo aver ripercorso le principali tappe della fortuna novecentesca del *Cannocchiale* (la 'riscoperta' di Benedetto Croce; la felice convergenza cronologica, nel 1953, degli studi di Bethell, Mazzeo, Pozzi e Menapace Brisca; la nuova stagione di interesse inaugurata dai lavori di Ezio Raimondi, in concomitanza con il più generale ritorno in auge del barocco letterario), Frare situa la sua prospettiva entro il terreno aperto dalla scuola anglosassone di Proctor e Van Hook: essa, «in reazione alla lettura attualizzante del Mazzeo (che accostava Tesauro a Baudelaire e a Poe), [...] consiste nell'applicare la teoria del *Cannocchiale* alla prassi poetica del Seicento» (p. 19). Centrali poi risultano i lavori di Mario Zanardi e di Claudio Scarpati, ai quali rispettivamente l'autore si richiama per approfondire questioni legate alla definizione di metafora e argutezza e circa il rapporto tra retorica e verità.

Con il capitolo successivo ('*Il Cannocchiale aristotelico*': da retorica della letteratura a letteratura della retorica, pp. 55-84) il discorso affronta la teoria metaforica offerta da Tesauro. A partire dalla libertà con cui il trattatista definisce gli otto tipi di metafora (iperbole, ipotiposi, somiglianza, equivoco, opposizione, decezione, attribuzione, laconismo), che infrangono la classificazione aristotelica, viene sondata l'effettiva estensione assunta da questa, nella pratica dell'autore, rispetto alle altre figure retoriche. Nell'ambivalenza dell'ossequio all'*auctoritas* aristotelica si specchia una costante formale della struttura del testo, che emerge a livelli differenti: dall'oscillazione tra opera letteraria e trattato (con la somma di linguaggio 'fantastico' ed 'espositivo', p. 62), fino all'incertezza sull'argomento del trattato stesso. Mentre la teoria sulle argutezze sostiene l'impalcatura dell'opera, metafora e impresa emergono per ampi settori del testo, sovrapponendosi reciprocamente fino ad incrinare l'univocità della materia esposta. Queste diverse focalizzazioni portano la traccia della genesi del *Cannocchiale*, la cui redazione si avvale di precedenti scritti su arguzie ed imprese, ma, prima ancora, sono costitutive della natura stessa dell'opera, «libro aperto», «che muta il significato [...] al mutare del punto di vista da cui è osservato» (p. 67). Il trattato, intendendo recuperare alla retorica il si-