

AGNOLO SEGNI

## LEZIONI INTORNO ALLA POESIA



Le notizie sulla vita di Agnolo Segni (Firenze, 1522-1577) sono piuttosto scarse e quasi esclusivamente ricavabili da fonti collegate alle vicende dell'Accademia fiorentina, della quale Segni fu membro stabile a partire dal 1549. È dunque nella prospettiva ristretta dell'attività accademica che i documenti disponibili ci permettono di raccontare la sua biografia.

Non abbiamo informazioni, per esempio, sulla formazione intellettuale di Agnolo. Il brevissimo ritratto contenuto nelle *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia fiorentina* ce lo presenta come uomo «eruditissimo e profondamente versato nello studio della filosofia e poesia» (RILLI 1700, p. 196). Dalla stessa fonte apprendiamo che Lionardo Salviati lo considerava «uomo scienziato ed oltremodo delle lingue intendente», mentre Paolo Del Rosso contava sul suo parere per la revisione del commento a *Donna me prega*, facendo del suo «ingegno, dottrina e iudicio [...] molto capitale» (*ibidem*). Sappiamo infine che entrò in rapporto con i maggiori intellettuali fiorentini del suo tempo, tra i quali, oltre a Salviati e Del Rosso, Benedetto Varchi e il filologo Piero Vettori (RIGA 2018), editore e commentatore di Aristotele, per l'edizione giuntina.

Entrato in Accademia nove anni dopo la sua fondazione dalla neonata Accademia degli Umidi, Segni ne ricoprì le cariche principali: la censura nel 1550, la balia nel '51, il consolato nel '76, in quest'ultimo ruolo affiancato dai consiglieri Baccio Valori e Filippo Sassetti e dal censore Federico Strozzi. Oltre alle quattro lezioni tenute durante il consolato, delle quali non conosciamo l'argomento, e alle sei sulla poesia, di cui si occupano queste pagine, si possono segnalare una lezione sul canto XIX del *Paradiso* e sul concetto aristotelico di intelligenza (CROCE 1945, p. 112; RIGA 2018), una sull'amicizia, un'altra sul sonetto di Petrarca *Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide*, ma le *Notizie letterarie* (RILLI 1700, p. 196) lasciano intendere che esse dovettero essere molto più numerose.

MARIA PIA ELLERO, *Agnolo Segni, Lezioni intorno alla poesia. Censimento: «Poetica» aristotelica: edizioni e commenti del XVI secolo*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IX (2023), pp. 153-178.

Sempre nelle *Notizie* leggiamo che Segni compose «molti [...] sonetti», senza però mai darli alle stampe, e un'«Esposizione de' sonetti del Petrarca», anch'essa inedita. Rimase inedita fino al 1841 pure una *Vita di Donato Acciajoli*, pubblicata in quell'anno da Tommaso Tonelli, nella cui prefazione si segnala che in «un codice Magliabechiano» era conservato il commento a *Ryf* del quale oggi si sono perse le tracce (TONELLI 1841, p. 28). Infine, alcune lettere indirizzate dal fonetista Giorgio Bartoli all'amico Lorenzo Giacomini, tra il luglio e l'agosto del 1573, attestano che in quell'anno Segni si era dedicato allo studio e alla lettura pubblica di opere di Aristotele e in particolare della *Retorica*, della *Logica* e dell'*Etica* (BARTOLI 1997, pp. 108, 113, 120). Non è chiaro in quale ambiente venissero tenute le letture, ma è possibile che l'episodio riguardi quell'attività intellettuale, non immediatamente collegata al sodalizio accademico, della quale ci sono arrivate così poche notizie.

Del lavoro di Segni sulle opere aristoteliche rimangono, manoscritti, un *Trattato degli affetti* e «una massa di note, di commenti e di parafrasi» sull'*Etica*, *Politica* e *Retorica* (WEINBERG 1972, p. 488). Da questo impegno sulla dottrina di Aristotele sembrano dipendere anche le *Lezioni intorno alla poesia*, dedicate alla spiegazione di luoghi controversi della *Poetica*.

RIGA 2018; CROCE 1945; TONELLI 1841; RILLI 1700; SALVINI 1717; BARTOLI 1997; WEINBERG 1972, pp. 487-88.

Le *Lezioni intorno alla poesia*, tenute nell'estate 1573 come commento alla canzone petrarchesca *In quella parte dove Amor mi sprona*, ottemperavano solo esteriormente alle leggi dell'Accademia fiorentina, che chiedevano ai soci di contribuire regolarmente all'esegesi di Dante e Petrarca. L'impegno teorico delle letture di Segni, non immediatamente legato alla pratica interpretativa, è dichiarato esplicitamente già dal titolo, ricavato dall'editore moderno, Bernard Weinberg, dalla c. 88 del codice Ashburnhamiano 531 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.

Il manoscritto, testimone unico delle *Lezioni*, dovette servire al suo redattore, Giorgio Bartoli, a sua volta socio dell'Accademia fiorentina, come testo di servizio, repertorio di fonti di retorica e poetica, e zibaldone di appunti. La nume-

razione delle pagine lo divide in due parti omogenee per contenuti. La prima contiene appunti e operette di argomento retorico: la traduzione di Lorenzo Giacomini del trattatello *Dell'elocuzione* dello Pseudo-Demetrio Falereo, le *Orazioni astie* dello stesso Bartoli (una sommaria dissertazione sull'orazione ornata), annotazioni sulla *Retorica* di Aristotele. La seconda raccoglie materiali riguardanti questioni di poetica: oltre alla trascrizione delle *Lezioni intorno alla poesia*, una traduzione della *Poetica* di Aristotele, recentemente attribuita al Bartoli (SIEKIERA 1994; WEINBERG 1952), e alcuni appunti sui libri III e X della *Repubblica* di Platone, necessari a corredare le argomentazioni di Segni con il regesto delle fonti principali.

Nel 1576, lo stesso Segni curò una versione, ridotta da sei a quattro, delle sue *Lezioni*, poi stampata postuma da Giorgio Marescotti a Firenze nel 1581, con il titolo di *Ragionamento di M. Agnolo Segni [...] sopra le cose pertinenti alla poetica, dove in quattro lezioni lette da lui nell'Accademia fiorentina si tratta dell'imitazione poetica, della favola, della purgazione procedente dalla poesia*. Nella loro versione integrale, le letture furono pubblicate per la prima volta da Bernard Weinberg nel 1972, nella serie dei *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* curati per Laterza.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 531.

Cartaceo, con legatura in pergamena e lacci di cuoio; in folio, dimensioni: 287 × 214; cc. 164, numerate sull'angolo superiore destro; la numerazione è ripresa a lapis da una mano moderna e divide il codice in due parti: I, cc. 1r-72v e II, cc. 1r-92v.

Contiene: I, cc. 1-42v, Lorenzo Giacomini, traduzione di Pseudo-Demetrio Falereo *Dell'elocuzione*; cc. 44-48r, Giorgio Bartoli, appunti sulla *Retorica* di Aristotele; cc. 49-52r, Giorgio Bartoli, *Orazioni astie*, appunti su passi della *Retorica* di Aristotele; II, cc. 1r-38r, traduzione di Aristotele, *Poetica*, datata 28 agosto 1573; cc. 39r-39v, appunti sui libri III e X della *Repubblica* di Platone; II, cc. 45-91r, trascrizione di Agnolo Segni *Lezioni intorno alla poesia*.

1581, Firenze, Marescotti

In 8°

RAGIONAMENTO | DI M. AGNOLO SEGNI | *Gentilhuomo Fiorentino*, | Sopra le cose pertinenti alla | POETICA: | *Dove in quattro Lezzioni lette da lui nell'Accademia | Fiorentina si tratta dell'Imitazione poetica, | della Favola, della Purgazione pro- | cedente dalla Poesia.*

IN FIORENZA, | *Nella stamperia di Giorgio Marescotti.* | Con licenza de' Superiori | MDLXXXI.

Contiene: cc. a2r-3r [dedica]: All'illustre Signor Giulio Sale, *Signore, et Padron mio* Osservandissimo; c. a3v bianca; c. a4: Giorgio Marescotti A' Lettori; pp. 1-16: Lezzione prima di M. Agnolo Segni, sopra l'imitazione poetica.; pp. 17-39: Lezzione seconda di M. Agnolo Segni, sopra la favola poetica; pp. 40-57: Lezzione terza di M. Agnolo Segni, sopra la purgazione, che opera la poesia; pp. 58-70: Lezzione quarta di M. Agnolo Segni, sopra la poesia; c. E4 bianca.

Esemplare consultato: Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca, CIT.H.6.15.

BIBL.: *Short title catalogue* 1986; ZANZANELLI - PRATISSOLI 1995, p. 317; GUARDUCCI 2001, p. 171.

1972, Bari, Laterza

AGNOLO SEGNI, *Lezioni intorno alla poesia* [1573], in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, vol. III, pp. 5-100.

Presentate da Weinberg come un trattato dalla spiccata impronta neoplatonica, autonomo rispetto al genere dei commentari alla *Poetica* di Aristotele (WEINBERG 1961, p. 300), le *Lezioni* furono avvertite diversamente sia dal pubblico contemporaneo sia dal suo stesso autore. Nella lettera dedicatoria al gentiluomo genovese Giulio Sale, che precede il *Ragionamento*, è Segni stesso a dichiararle «utili all'intelligenza della

poesia in generale, et in particolare della *Poetica* d'Aristotele, massimamente le cose dell'imitazione, della favola e della purgazione» (c. a2v). Un commento parziale della *Poetica*, dunque, limitato a pochi nodi teorici fondamentali e dichiaratamente eclettico:

Delle cose trattate non ho che dire altro, se non che da ottimi autori sono prese, non obbligandomi ad alcuno, ma da ciascuno prendendo quello che pare il meglio (*ibidem*).

Anche Giorgio Bartoli, amico di Segni e frequentatore assiduo delle sue lezioni, scrivendo a Lorenzo Giacomini, nel luglio 1573, le interpretava come esposizioni della *Poetica*:

Ho udito a questi di parecchi lezioni dela *Poetica* da m(esser) Agnolo et ho havuto piacere di udire molte belle interpretazioni de le parole d'Aristotile proprie di m(esser) Agnolo, parte non tocche da altri et parte male intese da gli interpreti (BARTOLI 1997, p. 113).

In una lettera di poco successiva, Bartoli attesta il successo delle letture e ne precisa il bersaglio polemico nel recente commento di Ludovico Castelvetro:

In q(ue)sta *Poetica* spettav[o] assai da lui, nientedimeno ha trappasato di molto quello che m'ero promesso di lui, benché tanti valentomini habbino scritto in dichiararla non è stata nessuna lezione che qualche cosa importantissima et di conto non ci habbia detto, o non tocca da gli altri, o altrimenti intesa, et massime in difesa d'Aristotile contra il Castelvetro [...] (BARTOLI 1997, p. 115).

Il costume di far precedere l'obbligatorio commento a Petrarca da articolate riflessioni di ordine teorico non era nuovo in Accademia. Ce ne dà un esempio la lezione di Frosino Lapini (LAPINI 1567) sul sonetto *Lasciato hai morte senza sole il mondo*, tenuta il primo maggio del 1567, dove l'esegesi del te-

sto petrarchesco è introdotta da una lunga riflessione sulla «vanità de Poeti». Tra la fine del 1553 e il principio del '54, anche Varchi aveva cominciato le sue *Lezzioni sopra il Canzoniere* con un ciclo di letture teoriche incentrate sulla *Poetica*. Insieme a quelle di Segni e di Salviati (queste ultime tenute in Accademia nel 1564: WEINBERG 1961, p. 494), le lezioni di Varchi documentano il passaggio della *Poetica* dalle università alle accademie e il conseguente allargamento del pubblico del trattato aristotelico a un uditorio diverso da quello fatto di professionisti che lo avevano commentato nel decennio precedente, un'élite culturale più ampia e più incline all'uso del volgare, interessata sia alla codificazione di generi nuovi (il romanzo, la pastorale) sia a un più sistematico inquadramento in chiave neoaristotelica di quelli tradizionali (VARCHI 1990, WEINBERG 1961, pp. 476 e 560; BIANCHI 2012).

Nel caso delle *Lezzioni*, il commento a Petrarca è poco più che un pretesto per riflettere su altri temi: la definizione dei concetti aristotelici di imitazione e di “favola”, la comprensione della lirica in un sistema dei generi letterari fondato sull'autorità della *Poetica*, la dinamica psicologica della catarsi. Il passaggio dall'ambito della pratica esegetica a quello della riflessione teorica è mediato dall'esigenza di rispondere a una delle domande più canoniche dei tradizionali *accessus ad auctores*: a che genere di poesia appartiene la canzone di Petrarca? Questo quesito ne sottintende altri, più ampi e impegnativi: la lirica, in genere, può essere considerata poesia? E che cos'è la poesia?

L'argomento è introdotto in modo curiosamente obliquo, attraverso una lunga riflessione sulla causa formale di ogni ente naturale e attività umana, identificata con il platonico τὸ ἀγαθόν, il Bene. Nel mondo intellegibile, questa facoltà divina produce le Idee contenute nel νοῦς; nel mondo sensibile gli enti naturali, ombre delle sostanze ideali; nell'intelletto uma-

no, infine, è causa dell'intendere ed equivale all'intelletto agente di Aristotele.

La riflessione sul Bene sfocia, a sorpresa, in una ironica *diminutio* della poesia e dello stesso progetto culturale dell'Accademia, una *diminutio* che sarà rovesciata nel seguito delle letture. La tensione al Bene trascendente, perfezione ultima dell'intelletto, è un desiderio naturale e come tale irresistibile. Le leggi dell'Accademia, però, vincolano Segni ad altri obiettivi, lo obbligano a voltare le spalle alla scienza del Bene – la dialettica –, per leggere Petrarca e occuparsi di poesia:

Così l'animo nostro, desiderando d'andare a la veduta bellezza del suo sole e seco star a lungo e di lui trattare e de l'altre cose divine che egli ci mostra, non può far questo, ma da le leggi de l'Accademia legato, è tenuto ne la vecchia usanza a la quale obbedir bisogna e prendere il Petrarca e starsi con lui (SEGNI 1972, p. 17).

È Segni stesso, nel finale della lezione, ad anticipare il parziale rovesciamento di questa convenzionale *recusatio*, introducendo temi delle lezioni successive e lasciando intendere che il Bene non è estraneo alla poesia, per due ragioni: perché la poesia può essere qualche volta una creazione del *furor*, dono del Bene trascendente; e perché il Bene è principio delle Idee, alle quali la poesia può guardare come a modelli.

La lezione introduttiva, che pure cadrà nella versione ridotta preparata per la stampa, è solo apparentemente slegata dal seguito. In realtà essa svolge un compito importante nell'organizzazione complessiva del ragionamento di Segni, ad almeno tre livelli: 1. disegna i confini epistemologici della riflessione che dovrà seguire, perché, mentre la scienza del Bene, la dialettica, appartiene alla ragione e non ha niente a che fare col senso, la poesia è per sua natura remota dalla verità dialettica, è «orazione falsa», che si rivolge appunto ai sensi: all'udito, alla vista e al più instabile (ed emozionale) dei

sensi interni: la fantasia; 2. anticipa l'eclettismo metodologico con il quale Segni condurrà la sua indagine, innestando assunti decisivi della *Poetica* in una cornice neoplatonica, che prevede che Aristotele sia chiosato non solo con Aristotele (*Politica*, *Retorica*), ma anche con i testi del suo "maestro": Platone (*Repubblica*, *Sofista*, *Ione*); 3. soprattutto, traccia una visione platonizzante dell'universo naturale, in base alla quale sarà possibile dare all'imitazione poetica una legittimazione fondata ontologicamente (WEINBERG 1961, p. 300).

Nelle lezioni seguenti, Segni risponde agli interrogativi collegati alla definizione della lirica come genere letterario. Se la poesia è imitazione, in cosa consiste l'imitazione poetica? Quali sono i suoi strumenti e i suoi oggetti? Qual è il suo fine? L'esposizione è organizzata in modo da riprodurre di lezione in lezione uno stesso modello. Si parte di solito da un'interpretazione della *Poetica* presentata come vulgata, per mostrarne l'insensatezza. Alla *pars destruens* segue una *pars construens*, nella quale si propone prima l'interpretazione ritenuta corretta e poi se ne sviluppano le implicazioni, secondo un procedimento rigorosamente disgiuntivo, che riproduce quello adottato nel trattato aristotelico (per esempio, l'imitazione poetica è una rappresentazione realizzata mediante il discorso, questo può essere o vero o falso, rappresentare in modo o simile o dissimile, e così via). Nonostante la rigida organizzazione per ramificazioni binarie del modello espositivo, le *Lezioni* conservano parte della vivacità ma anche dell'asistematicità dell'originaria destinazione orale. In alcune occasioni per esempio, lo sviluppo tematico diventa desultorio. Preoccupato di chiudere ogni lettura con una conclusione provvisoria che non deluda il suo uditorio, Segni è costretto ad anticipare temi, a lasciarli subito cadere, a riprenderli in modo articolato più avanti, a precisarli molto più tardi, dopo aver trattato altri

argomenti; ma anche a riformulare spesso le definizioni avanzate via via, aggiungendo nuove specificazioni.

A proposito di *Poetica* 1460a7 («ipsum enim oportet poetam quam paucissima dicere: non enim est secundum haec imitator»: *Poetica* 1562, c. 215r, D12-E1), Segni rigetta l'interpretazione di chi, come Robortello, Maggi e altri (ROBORTELLO 1548, p. 280, per il quale rimando a RICCO - VILLARI 2016; MAGGI 1550 pp. 135 e 161), fondava su passaggi come questo la definizione di mimesi. La forma di imitazione che fa parlare il poeta in persona d'altri non può essere pensata né come la sola specie di mimesi possibile né come quella in grado di definire la natura dell'imitazione (SEGNI 1972, p. 26; CASTELVETRO 1978, vol. II, p. 167). Chiosando Aristotele con Aristotele (*Politica* VIII, 1340a18), ma soprattutto con Platone (*Rep.* III, 395b), le *Lezioni* propongono un'interpretazione alternativa. Comuni a tutte le arti mimetiche, le imitazioni, leggiamo, sono similitudini, consistenti nella produzione di «idoli» – più avanti si parlerà di «immagini» – simili a un dato ente. Esse non sussistono di per sé ma presuppongono un modello, l'«essere verace» al quale ciascuna rinvia e con il quale entra in un rapporto che è allo stesso tempo di somiglianza e di alterità.

Per dare forma alle sue rappresentazioni, l'imitazione poetica si serve del linguaggio. Come in *Poetica* 1447a29, l'uso di questo strumento distingue la poesia da altre arti mimetiche – la pittura, la scultura, la danza –, ma non da ogni altro atto linguistico. Altrettanto mimetici infatti sono i discorsi della storia, delle arti e delle scienze. Le parole stesse sono imitazioni, foggiate dall'arte umana a similitudine dei concetti, e ancora imitazioni sono a loro volta i concetti, impressi dalla natura nella mente a immagine delle cose. A parità di statuto imitativo, però, i discorsi possono essere veri o falsi. I primi appartengono alle scienze, che riproducono le cose, imitandole veracemente con concetti e parole. I secondi sono propri

della poesia, che falsifica le «cose [...] raccontate», a somiglianza delle vere.

A individuare la specificità dell'imitazione poetica è dunque il carattere finzionale delle sue rappresentazioni:

[...] l'orazioni vere fanno idoli et immitano ancora esse le cose con loro concetti e con nomi: cotali sono le orazioni de le istorie e quelle de le scienze e de l'arti; *ma le orazioni false* oltre a' concetti et a' nomi, che questo a loro è commune con le vere, *fanno di più le cose false raccontate da' loro idoli* et immagini de le vere, e sono queste orazioni false chiamate favole (SEGNI 1972, p. 28; i corsivi sono sempre miei).

Il primato della finzione, della «favola», nella definizione della poesia è un tratto spiccatamente aristotelico (ROBORTELLO 1548, pp. 86-89, 96; MAGGI 1550, pp. 135-36; VETTORI 1560, pp. 94-95 e 98; CASTELVETRO 1978, vol. I, pp. 44-45), che distingue Segni da altri teorici platonizzanti del Cinquecento, per i quali il riferimento alla finzione non è essenziale per la categorizzazione del discorso poetico.

Un tratto tipicamente neoplatonico invece è la portata universale e, come vedremo subito, la dimensione ontologica, assegnata alla mimesi. La proprietà di produrre idoli, si diceva, è comune a ogni atto linguistico, perché i concetti imitano le cose e le parole i concetti. Questa "catena imitativa" impronta l'intero spettro del linguaggio (referenti, rappresentazioni mentali, lingua, atto linguistico) e riproduce la grande catena dell'Essere che dà ordine all'universo, collegando tra loro gli enti naturali e legandoli verticalmente ai loro modelli ideali e, in ultima istanza, a Dio. Segni ritornerà su questo tema all'inizio della terza lettura, alludendo all'analogia neoplatonica tra l'universo e l'uomo, macro e microcosmo, per sviluppare il tema dell'imitazione universale (WEINBERG 1961, p. 301). Come l'uomo è immagine di Dio, il frutto dell'arte imitativa

del Creatore, così l'universo visibile è immagine del mondo invisibile delle Idee. Anche la natura e Dio stesso, allora, sono “fabbricatori di idoli”; l'una imita le sostanze ideali per modellare l'universo, l'altro imita se stesso quando crea l'uomo a propria immagine:

[...] è l'imitazione divina, è quella de la natura, et è l'umana, che è la immitazione de l'arte perché l'arte è de l'uomo (SEGNI 1972, p. 39).

Per Segni, la dottrina neoplatonica della grande catena dell'Essere diventa una cornice teorica capace di dare all'imitazione poetica una legittimazione ontologica. Mentre per Aristotele l'imitazione è un tratto fondato antropologicamente, perché «l'istinto dell'imitazione» «è proprio della natura umana» (*Poetica* 1448b5), nelle *Lezioni* la mimesi è un procedimento creativo che informa l'universo fisico e metafisico, prima ancora che il dominio umano dell'arte. In questa cornice, anche la versificazione troverà una sua giustificazione metafisica, come vedremo tra poco.

Intanto, la prima definizione provvisoria della poesia come «orazione falsa la quale fa idoli» rimuove uno dei principali ostacoli verso la legittimazione della lirica in quanto genere aristotelicamente fondato. Come poeta lirico, Petrarca non parla in persona d'altri, ma non per questo dovrà vedersi negare il nome di poeta, restando salvo, in buona norma aristotelica, lo statuto mimetico dei suoi componimenti.

È un errore anche ritenere che Aristotele riduca l'intero orizzonte della mimesi all'imitazione di azioni. Le affermazioni di *Poetica* 1449b35 («[...] autem actionis [tragoedia] est imitatio»: *Poetica* 1562, c. 206r, C1) e 1448a1 («[...] imitantur ii, qui imitantur agentes»: *Poetica* 1562, c. 204r, C11) non vanno interpretate in senso estensivo, come fanno altri esegeti (ROBORTELLO 1548, pp. 20, 59; MAGGI 1550, p. 68; VETTORI 1560, p. 54;

CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 57), ma in riferimento alla favola tragica e in generale alla poesia drammatica. Della favola tragica, poi, le azioni rappresentano soltanto il contenuto principale, perché è compito del drammaturgo imitare anche i costumi (*ethe*) e i concetti (*dianoia*), come si legge nella *Poetica* (1449b35-1450a2).

Qual è allora l'oggetto dell'imitazione favolosa? Non esclusivamente le azioni umane, «ma anche [...] i costumi, le passioni de l'animo, i concetti de la mente, tutte queste cose da sé senza azione si possono imitare» (SEGNI 1972, p. 34). Ne consegue che «due sono ancora l'orazioni favolose, una che contiene l'azioni, il componimento de le quali Aristotile chiama particolarmente favola, et un'altra che non contiene azioni alcune *come sono molti poemi lirici*» (ivi, p. 36). L'estensione della nozione aristotelica di favola è il passaggio necessario per la nuova categorizzazione della lirica (GARDINI 1995, p. 40). Imitando non azioni, ma costumi, passioni e concetti, la lirica può rientrare a pieno titolo non solo nella categoria dei discorsi poetici, ma anche nel sistema dei generi letterari che Segni sta per definire in base all'autorità di Aristotele. Del resto, proprio perché ne aveva rilevato l'aspetto mimetico, Platone considerava poesia gli equivalenti classici della lirica moderna: i diti-rambi, gli inni e i treni, e Aristotele non solo aveva riconosciuto lo statuto di poesia ai diti-rambi, ma li aveva collocati tra i generi poetici principali (SEGNI 1972, p. 35). Segni si prepara a fare lo stesso per la lirica moderna.

Quasi tutti i commenti alla *Poetica* chiosavano il passaggio sui modi di enunciazione di *Poetica* 1448a20 con riferimenti espliciti a *Repubblica* III 394b (WEINBERG 1961, p. 477). I generi imitativi, aveva scritto Aristotele, si distinguono secondo il «modo con cui può venire compiuta l'imitazione», proponendo così una classificazione per generi fondata sulle diverse modalità di enunciazione. Proprio a partire da questo aspetto

formale della rappresentazione, in *Repubblica* III 394B, Platone aveva individuato tre forme di poesia: quella diegetica, nella quale è lo stesso poeta a raccontare; quella mimetica, dove il poeta cede la parola ai personaggi; e una modalità mista, che le compone entrambe. Queste diverse forme del discorso potevano essere facilmente riconosciute come proprie dei tre generi letterari maggiori: la modalità mimetica poteva essere assegnata alla poesia drammatica (commedia e tragedia); quella mista all'*epos*, che incastona nella narrazione impersonale del poeta i discorsi diretti dei personaggi; mentre il poeta di ditirambi si esprimeva in forma diegetica.

Sulla base di questa collazione tra *Poetica* e *Repubblica*, che era ormai diventata un luogo comune nell'interpretazione di Aristotele (ROBORTELLO 1548, pp. 25-26; MAGGI 1550, pp. 65-66; VETTORI 1560, p. 26; CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 65), Segni poteva portare a compimento il suo progetto di «aristotelizzazione» della lirica delineando un sistema «aristotelico» di generi poetici sulla base dei tre modi di enunciazione descritti da Platone (GARDINI 1995, p. 31):

[...] non sapremo miglior divisione proporre da seguitare che quella d'Aristotile e di Platone in quattro spezie: epopeia, tragedia, comedia e versi lirici [...]. Queste quattro spezie da due differenze hanno origine, perciò che il poeta che immita con l'orazione in due modi può usar l'orazione, o sempre parlando lui o sempre le persone introdotte da lui. Di questi due modi differenti si fa il terzo composto di loro: quando il poeta parla alcuna volta e poi un'altra volta nel medesimo poema [parlano] le persone introdotte da lui. Questo modo composto fa l'epopeia; le persone sempre parlanti la tragedia e la comedia; *il poeta sempre da sé la ode e' versi lirici* [...] (SEGNI 1972, pp. 94-95).

Lo avevano preceduto su questa strada, con diverse varianti e aggiustamenti, altri intellettuali e teorici della letteratura di area non fiorentina. La tripartizione epica, tragedia/commedia,

lirica, per esempio, si trovava già nell'*Arte poetica* di Antonio Minturno, stampata nel 1564, ma resa pubblica in forma manoscritta a partire dal 1557 (TALLINI 2018). Mentre nel '62 il veneziano Sebastiano Erizzo aveva tentato una definizione del genere lirico su base aristotelica (ERIZZO 1562; GARDINI 1995, p. 38). Ma quando assegna alla lirica un inedito primato sulla tragedia e perfino sull'*epos*, Segni si spinge su un terreno di oltranza sconosciuto ai suoi predecessori.

L'argomentazione è sviluppata nella terza lettura, dove si ritorna su quel genere di mimesi che consiste nel parlare in persona d'altri, una forma complessa che aggiunge imitazione a imitazione: l'imitazione favolosa, necessaria a ogni specie di poesia, alla contraffazione della voce e della persona del locutore, necessaria, nelle *Lezioni*, ai soli drammaturghi. Con questa seconda forma di mimesi, chiamata da Platone «imitazione massima» (SEGNI 1972, p. 47), il poeta non imita con strumenti esterni alla propria persona, ma fa di se stesso immagine del proprio esemplare. Così imita la scimmia, così gli ipocriti e i sofisti.

L'«imitazione massima» non solo è indecorosa, perché è quella della «bertuccia» e degli istrioni, ma ha anche inquietanti risvolti etici. Nasce da un difetto di identità che impedisce al poeta di essere «sempre simile a se medesimo», lo spinge ad ammirare l'individualità altrui e a impossessarsene, rinunciando a se stesso per trasformarsi in altro (SEGNI 1972, p. 46). Con un processo psicologico che ricorda il desiderio triangolare descritto da Girard (GIRARD 1981), l'imitazione che fa parlare il poeta in persona d'altri sfocia nell'alienazione, produce scritture che rappresentano in primo luogo la perdita di sé. E poiché nell'universo ci sono due specie, le cose e le loro immagini (SEGNI 1972, p. 57), chi imita facendo immagine di se stesso, non solo disperde la propria identità, ma ripudia il proprio statuto ontologico per acquistarne uno «semiotico»,

si fa, da ente autonomo, segno – e dunque «servo» – di altro ente.

Nella continuazione del ragionamento, il parametro che definisce la buona imitazione è l'*ut pictura poesis*, perché chi imita con strumenti diversi dalla propria persona, come fanno i pittori, preserva una e stabile la propria individualità e autonomia. L'imitazione diegetica non denuncia un vuoto di identità; al contrario, richiama la pienezza dell'essere di Dio, del quale riproduce l'arte. È priva di «difetto» e può essere priva di «biasimo», secondo la qualità delle cose rappresentate (malvagie o buone). Proprio per questa ragione, dice Segni, in *Repubblica* X il bando della poesia dalla città perfetta si applica solo alle modalità mimetica e mista di imitazione, colpisce la poesia drammatica e l'*epos*, ma non gli inni e le odi, equivalenti alla lirica moderna.

Diventa possibile così accordare alla lirica un primato etico sui due generi maggiori, che è sia antitradizionale sia paradossale. La lirica è genere «più grave» della tragedia (considerato da Aristotele il genere principale) e dell'epopea sia per i contenuti dell'imitazione, perché i poeti lirici selezionano più rigorosamente la realtà “poetabile” e perciò non imitano ogni cosa, ma solo ciò che è buono, sia per la forma dell'imitazione stessa. Da qui il paradosso: la lirica è tanto più prestigiosa come genere poetico quanto meno partecipa dell'essenza mimetica della poesia:

[...] ne le cose dette da noi insino a qui si può intendere, par a me, e da loro conchiudere non molta dignità veramente de la poesia, poiché *l'essenza sua è tale che quanto più ne partecipa et è poesia, tanto più perde di bontà e d'onore, e quanto più si discosta da lei e meno de la sua essenza ritiene, tanto più da' valentuomini è lodata e tenuta cara* (SEGNI 1972, pp. 52-53).

Il paradosso del primato della lirica declina, nella chiave etica della «bontà» e dell'«onore», un tema retrostante a tutta

la riflessione di Segni commentatore della *Poetica*: quello della natura umbratile della poesia. Non sempre, scrive, la poesia è lontana «nel terzo grado» dalla verità, come voleva Platone (*Rep.* X, 597e). Ci sono poeti capaci di rappresentare gli archetipi ideali per contemplazione diretta, senza passare per la mediazione delle cose. In questi casi l'arte non imita la natura sensibile, ma i procedimenti invisibili di una natura artefice, che plasma gli enti per riproduzione diretta delle Idee; è, in altre parole, un'arte che emula la natura, piuttosto che imitarla. Eppure, anche così, la poesia «sta sempre intorno all'ombra» e «ne le cose stesse come elle sono [...] non si truova già mai» (SEGNI 1972, pp. 41 e 98). E «chi cerca la scienza de le cose» dovrà voltare le spalle alla favola poetica e, «lasciate le similitudini e le ombre, andar a le cose e quelle in loro stesse vedere quali elle sono» (*ibidem*).

Benché le *Lezioni* si presentino come un commento neoplatonico alla *Poetica*, le affermazioni appena viste distinguono quella di Segni dalle teorie della letteratura cinquecentesche ispirate al neoplatonismo. Per Segni, il compito dell'imitazione poetica non è rivelare un sapere altrimenti inaccessibile. La poesia non è adatta al *docere*, scriverà più volte (SEGNI 1972, p. 42; CROCE 1945, pp. 108-17; GIOVANNINI 1945, p. 171), non potrebbe cioè trasmettere «scienza» a lettori inesperti o indocili (lettori bambini, che si avvicinano alla verità perché ingannati dall'involucro favoloso) né, al contrario, nascondere agli indegni per scoprirla a chi sa decifrare la superficie letterale delle favole. Le «orazioni false» della poesia sono auto-sufficienti rispetto a quelle vere della storia, della scienza e delle arti; con questi campi del sapere la poesia può non entrare in rapporto, senza perdere niente delle ragioni che la fondano come arte autonoma.

La rappresentazione più o meno accurata di ciò che costituisce l'oggetto proprio della scienza può entrare in gioco nella formulazione del giudizio di valore sui singoli testi, ma non è pertinente per la definizione dell'essenza del discorso poetico. È un tratto decisivo della sua dottrina, sul quale Segni vuole essere chiaro. Ci sono favole poetiche, dice, che imitano «con similitudine» al vero, altre che imitano tanto «dissimilmente» da rappresentare cose, azioni o personaggi in modo contrario alla natura degli oggetti rappresentati. Ma sia le une sia le altre sono poesia, perché permane in entrambe il principio imitativo che individua il discorso letterario. L'eventuale contenuto di verità della rappresentazione può aiutarci a distinguere la buona dalla cattiva poesia, ma non è rilevante nella definizione della poesia stessa (SEGNI 1972, pp. 31-33).

Un altro aspetto che allontana le *Lezioni* dalla tradizione neoplatonica della loro epoca è la nuova configurazione assegnata alla dottrina del *furor*. Per i neoplatonici del Cinquecento, il furore divino manifesta per bocca dei poeti verità nascoste all'indagine dell'intelletto. Nelle *Lezioni* invece, il *furor* non è funzionale a impadronirsi di contenuti sapienziali, ma a riprodurre il fondamento stesso della bellezza: l'invisibile «armonia divina», la simmetria e la proporzione del mondo visibile (TATARKIEVICZ 1997, p. 147). Citando Proclo, Segni spiega che l'ispirazione entusiastica invade il poeta «secondo la simetria, cioè proporzione et armonia» (SEGNI 1972, pp. 64 e 91); infatti, la forma in cui si esprime di preferenza non è la favola – vale a dire i contenuti dell'imitazione poetica –, che può essere buona o cattiva, in tutto falsa o in parte vera, ma il più distintivo dei suoi aspetti formali: il verso («La locuzione in prima è ne' poeti divina»: ivi, p. 65), che trova così la sua legittimazione teorica nell'imitazione dell'*armonia mundi*.

Abbozzata nella quarta lezione, la teoria del *furor* si precisa nella lettura successiva, una lezione importante, come vedremo, anche per altri aspetti. Prima di occuparsi del «fine de la

poesia preso da ciò che ella opera negli animi nostri» (ivi, p. 69), l'oratore richiama un tema già affrontato, forse anche per catturare da subito il suo uditorio con un *aide memoire*, dopo l'interruzione tra una lezione e l'altra. Il furore, comincia, è arte divina che nella composizione concorre insieme all'arte umana, della quale si serve come strumento:

Diremo che ne l'atto del poetare due agenti concorrono e due poeti, Dio e l'uomo, il furore e *la scienza de l'arte* (*ibidem*).

Non mi pare convincente quindi l'ipotesi interpretativa che attribuisce a Segni un'idea di poesia come creazione soggettiva, nata dalla fantasia del poeta (CROCE 1945, p. 113; GIOVANNINI 1945, p. 171); le *Lezioni* insisteranno piuttosto sulla fantasia dei lettori, facendo di essa e dell'appetito sensitivo un piccolo pubblico interiore al quale la poesia si rivolge come al suo uditorio ideale. Ma lo dico di passaggio, per tornare rapidamente sulla nozione di furore poetico.

Il lavoro dell'intelletto, continua l'oratore, è necessario all'umana perfezione. Senza il suo aiuto l'uomo non potrebbe realizzare pienamente la propria natura; perciò, gli oggetti dell'intendere sono alla portata dell'inchiesta razionale e non devono essere rivelati da principi soprannaturali esterni alla mente. Il furore divino infatti ha oggetti diversi da quelli dell'intelletto, «spira in verso la parte inferior de l'uomo e *ne l'anima irrazionale*», che ne viene "alterata e travagliata" al fine di «quetarla e di alleggerirla da le sue maggiori gravezze» (SEGNI 1972, p. 84).

La distinzione di campo tra prerogative dell'intelletto e prerogative dell'arte poetica è un filo rosso che attraversa tutte le *Lezioni*. Nella quinta questo tema è declinato alla luce dell'interazione tra il discorso poetico e i suoi lettori. In questa "teoria della ricezione" modellata come un commento alla dottrina aristotelica della catarsi, le definizioni provvisorie di

Segni si ricompongono finalmente in un quadro unitario, dove è chiaro ciò che nella sua dottrina occupa il primo piano e ciò che invece rifluisce sullo sfondo e che perciò può essere definito con un grado minore di dettaglio. Le letture precedenti hanno spiegato in modi vari e non sempre coerenti il rapporto cognitivo tra «cose» e «idoli». Cosa e come imita l'imitazione poetica? E in che modo sono “vere” quelle favole che imitano «con similitudine»? Di lettura in lettura il contenuto dell'imitazione ha oscillato tra universale aristotelico, idea platonica, verosimiglianza. Per contro, non è mai stato chiamato in causa il potere illusionistico della rappresentazione, la sua eventuale capacità di ingannare i sensi, un motivo tradizionalmente legato all'*ut pictura poesis* che, in questa quinta lezione, vedremo invece entrare in gioco.

Per illustrare gli effetti della poesia, Segni parte da un'inchiesta sulle facoltà dell'anima. Dal punto di vista cognitivo, tra senso e intelletto c'è un rapporto oppositivo: il senso si ferma alle ombre delle cose, ai loro «idoli», e ne subisce l'inganno; l'intelletto vuole il vero e appronta gli strumenti per cercarlo, rettificando l'inganno dei sensi (SEGNI 1972, p. 71). In quanto creatrice di immagini, l'imitazione poetica non è indirizzata all'intelletto, bensì ai sensi: ai due esterni della vista e dell'udito, a quello interno della fantasia (ivi, p. 73). Riconosciuti come falsi dalla ragione, gli idoli poetici sono giudicati veri dalla *vis phantastica*, la facoltà dell'anima che, nella psicologia aristotelica, ha il compito di ricevere le immagini. Questa, a sua volta, li trasmette per veri all'appetito sensitivo. Il potere illusionistico che le immagini esercitano sui sensi esterni e sulla fantasia è decisivo per l'efficacia del discorso poetico. Senza l'inganno dei sensi, l'appetito non potrebbe ricevere per vere le rappresentazioni mimetiche e non potrebbe reagire a esse come reagisce agli stimoli dell'esperienza: con «piacere e noia», «piangendo o rallegrandosi» (*ibidem*).

L'appetito sensitivo è il luogo dell'anima in cui la poesia opera di preferenza, una specie di lettore ideale interiorizzato, le cui reazioni sono conformi a quelle che la favola richiede. Del resto, come la poesia, anche l'appetito è per sua natura imitativo. A differenza dell'intelletto, che «ne la sua ragione si sta in se stesso, simile sempre a se medesimo, e non prende forma né qualità dagli accidenti esteriori», «l'appetito si trasforma tutto in loro e secondo l'accidente si muove, o buono o rio».

Se lieto è l'accidente egli di letizia trabocca et a parole e gesti procede conformi a quello. Se cosa cade avversa, che possa o dolore eccitar o ira, e questo e quella subito s'accende in lui, fatto simile l'appetito al caso di fuori. Adunque, l'appetito imita le fortune, a loro s'accomoda e più e meno si travaglia secondo il più o il meno di quelle, *et è insomma imitativo*, ma l'intelletto sta saldo ne la sua prudenza né le fortune lo stato suo gli tolgono e gli danno il loro, ma del proprio egli si gode [...] (SEGNI 1972, p. 74).

Mediante le passioni, dunque, l'appetito imita le «fortune» e i casi esterni; al contrario, l'intelletto accomoda a sé gli oggetti dell'intendere. Anche per questa ragione, la poesia non si rivolge all'intelletto, che in lei «non si appaga» né la «vedrà volentieri», ma all'appetito, dove «con festa e con plauso sarà ricevuta» (ivi, p. 76). Qui produce i suoi effetti, suscitando con le sue «orazioni false» emozioni analoghe a quelle che derivano dall'esperienza diretta della realtà esteriore.

Grazie all'inganno dei sensi, la rappresentazione poetica dell'esperienza agisce sull'appetito nel modo in cui agisce l'esperienza stessa. Il «fine» che le è proprio non consiste nel trasmettere informazioni accurate all'intelletto, ma nel fabbricare per l'appetito una realtà illusoria, con lo scopo di stimolare le passioni. In questa nuova luce, l'eventuale contenuto di verità delle favole poetiche è indifferente rispetto al loro fine. Quello che conta per Segni non è tanto il modo in cui la poesia rappresenta il mondo delle cose, quanto ciò che essa *fa* nel

suo pubblico; il lato semiotico della rappresentazione mimetica importa meno di quello pragmatico.

Per descrivere l'azione della poesia sull'appetito sensitivo, l'oratore torna alla *Poetica* e in particolare alla nozione di catarsi, perché, osserva, sebbene Aristotele la riferisca specialmente alla tragedia, essa può essere estesa a ogni genere di poesia. Come nei commenti di Robortello e di Maggi, le poche righe sulla purificazione degli affetti di *Poetica* 1449b25 («Est igitur tragoedia imitatio actionis studiosae et perfectae [...] per misericordiam et metum conficiens huicemodi perturbationum purgationem»: *Poetica* 1562, c. 206r, A1-9) sono spiegate con l'aiuto di un passo parallelo ricavato dall'ottavo libro della *Politica*, dove si parla del posto della musica nell'educazione dei giovani e dei suoi effetti psicologici sulle emozioni (ROBORTELLO 1548, p. 53; MAGGI 1550, p. 98). Il punto di partenza dell'argomentazione sono le ipotesi interpretative che Segni intende confutare. Non bisogna credere, con la maggioranza degli esegeti, che gli affetti da purificare siano gli stessi suscitati dalla favola poetica. Le tragedie, che ci riempiono di paura e di pietà, non moderano le passioni in generale, come voleva Vettori (VETTORI 1560, p. 56), e neppure rimuovono la paura e la pietà stesse (ROBORTELLO 1548, p. 53; CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 161), ma estirpano le emozioni contrarie: il soverchio ardore, l'odio e l'ira (un'interpretazione in parte simile si legge in MAGGI 1550, pp. 97-98); l'epopea purga le stesse emozioni della tragedia, la commedia invece l'eccessivo dolore per gli eventi della vita (SEGNI 1972, p. 80).

Il piacere, che solitamente si attribuisce alla poesia come fine (ROBORTELLO 1548, p. 30; CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 46), è un effetto correlato alla catarsi. È un concetto che Segni desume da *Politica* VIII, 1342a17 («[...] fierique in omnibus [affectibus] purificationem quandam et levationem cum voluptate»: *Politica* 1562, c. 307v, L10-12), seguendo ancora un suggerimento di Vincenzo Maggi (MAGGI 1550, pp. 98, 299).

Anche la metafora della poesia medicina che sarà utilizzata poco più avanti deriva dallo stesso paragrafo della *Politica*:

Non insegna adunque la poesia, né prende la ragione nostra ad informare et erudire, ma questo prestano le scienze. Ella informa l'appetito e di questo è maestra e *medicina* (SEGNI 1972, p. 84).

Da confrontarsi con *Politica* VIII, 1342a11:

Videmus autem et sacris melodiis ita affici, quando utuntur expiantibus animam carminibus, quasi medicina fretis, et purificatione (*Poetica* 1562, c. 307<sup>v</sup>, L1-5).

L'interpretazione della catarsi è il punto di maggiore contatto e nello stesso tempo di maggiore distanza rispetto ad Aristotele. Da un lato infatti, l'esegeta sceglie senza esitazioni la dottrina aristotelica opponendola a quella di Platone, mentre finora ha giudicato analoghe le prospettive teoriche dei due filosofi e ha commentato la *Poetica* in chiave platonizzante. Dall'altro, conferisce alla "purgazione" una centralità sconosciuta alla fonte – o almeno a quella versione parziale della *Poetica* che è arrivata fino a noi. Gli esiti di questa operazione lo portano lontanissimo dal dettato aristotelico.

Mentre Aristotele presenta l'esperienza estetica come "riconoscimento" (del rapporto tra il segno e la cosa, dell'abilità artistica del poeta: *Poetica* 1448b10) e la collega al desiderio naturale di sapere, per Segni il piacere della poesia è, per così dire, un piacere "etico": scaturisce dal potere illusionistico della rappresentazione, che simula l'esperienza e agisce sulle emozioni. Quella delle *Lezioni* è una poetica incentrata sulla ricezione, più che sui modi della rappresentazione (curiosamente, il passaggio da una "poetica della referenza" a una poetica della ricezione è centrale anche nel commento di Castelvetro, che Bartoli riteneva il principale bersaglio polemico di

Segni: WEINBERG 1961, p. 504). In pieno clima controriformistico, questa poesia che ha rinunciato al *docere* per il *movere* e che ci fa sperimentare *in vitro* «le fortune» e «le vite degli uomini» non trasmette sapere e neppure educa alla virtù, ma preserva l'ecologia della mente, regolandone artificialmente gli impulsi emotivi.

### Riferimenti bibliografici

BARTOLI 1997 = G. BARTOLI, *Lettere a Lorenzo Giacomini*, a cura di A. SIEKIERA, Firenze, presso l'Accademia della Crusca.

BIANCHI 2012 = L. BIANCHI, *Volgarizzare Aristotele: per chi?*, «Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie», LIX, pp. 480-95.

CASTELVETRO 1978 = L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, Bari, Laterza, 2 vol.

CHIODI 1973 = L. CHIODI (a cura di), *Le cinquecentine della Biblioteca civica «A. Mai» di Bergamo*, Tipografia vescovile Secomandi.

CROCE 1945 = B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. II, Bari, Laterza.

DELFIOL 1977 = R. DELFIOL, *I Marescotti, librai, stampatori ed editori a Firenze tra Cinque e Seicento*, «Studi secenteschi», XVIII, pp. 147-204.

ERIZZO 1562 = SEBASTIANO ERIZZO, *Esposizione nelle tre canzoni di Messer Francesco Petrarca*, in Venetia, appresso Andrea Arrivabene.

GARDINI 1995 = N. GARDINI, *Una definizione tardo-cinquecentesca di poesia lirica: le "Lezioni intorno alla poesia" di Agnolo Segni*, «Studi italiani», VII, pp. 29-45.

GIOVANNINI 1945 = G. GIOVANNINI, *Agnolo Segni and a Renaissance Definition of Poetry*, «Modern Language Quarterly», VI, pp. 167-73.

GIRARD 1981 = R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano, Bompiani.

GUARDUCI 2001 = G. GUARDUCCI, *Annali dei Marescotti tipografi editori di Firenze (1563-1613)*, Firenze, Olschki.

LAPINI 1567 = *Letione di M. Frosino Lapini Academico fiorentino nella quale si ragiona in universale del fine della poesia sopra il Sonetto di M. Francesco Petrarca «Lasciato hai morte senza Sole il mondo»*, in Fiorenza, Appresso Valente Panizii.

CENSIMENTO  
POETICA ARISTOTELICA: EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI SECOLO

MAGGI 1550 = VINCENTII MADI Brixiani et BARTHOLOMAEI LOMBARDI Veronensis *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes*, Venetijs, in officina Erasmiana apud Vincentium Valgrisium.

*Poetica* 1562 = ARISTOTELIS *Poetica*, Petro Victorio interprete, in ARISTOTELIS *Opera cum Averrois commentariis*, vol. II, Venetijs, apud Iunctas, cc. 203v-17r (ristampa anastatica Frankfurt am Main, Minerva, 1962).

*Politica* 1562 = ARISTOTELIS STAGIRITAE *Politicorum libri*, Leonardo Aretino interprete, in ARISTOTELIS *Opera cum Averrois commentariis*, vol. III, Venetijs, apud Iunctas, cc. 226r-308r (ristampa anastatica Frankfurt am Main, Minerva, 1962).

RICCO - VILLARI 2016 = R. RICCO - S. VILLARI, *Francesco Robortello*, «*In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*», «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», II, pp. 153-74.

RIGA 2018 = P. G. RIGA, *Segni, Agnolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, pp. 754-56.

RILLI 1700 = J. RILLI, *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia fiorentina*, Firenze, Piero Matini Stampatore Arcivescovale.

ROBORTELLO 1548 = FRANCISCI ROBORTELLI Vtinensis *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, Florentiae, in officina Laurentii Torrentini ducalis typographi.

SALVINI 1717 = S. SALVINI, *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina*, Firenze, Giovanni Gaetano Tartini e Santi Franchi.

*Short title catalogue* 1986 = *Short title catalogue of books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Library*, London, The British Library.

SEGNI 1972 = AGNOLO SEGNI, *Lezioni intorno alla poesia*, in WEINBERG 1972, vol. III, pp. 5-100.

SIEKIERA 1994 = A. SIEKIERA, *Una traduzione del 1573 della «Poetica» di Aristotele*, «Rinascimento», XXXIV, pp. 365-76.

TALLINI 2018 = G. TALLINI, *Sebastiani Minturno, Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, pp. 704-07.

TATARKIEVICZ 1997 = W. TATARKIEVICZ, *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica.

TONELLI 1841 = T. TONELLI, *Lettera dedicatoria a Lord George Ashburnham*, in AGNOLO SEGNI, *Vita di Donato Acciaiuoli*, Firenze, Marchini, pp. 5-30.

VARCHI 1590 = *Lezioni di m. Benedetto Varchi accademico fiorentino, lette da lui pubblicamente nell'Accademia fiorentina*, in Firenze, per Filippo Giunti.

VEITTORI 1560 = PETRI VICTORII *Commentarii, in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Florentiae, in officina Iuntarum, Bernardi filiorum.

AGNOLO SEGNI, LEZIONI INTORNO ALLA POESIA

WEINBERG 1952 = B. WEINBERG, *Nuove attribuzioni di manoscritti di critica letteraria del Cinquecento*, «Rinascimento», III, pp. 245-59.

WEINBERG 1961 = B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press.

WEINBERG 1972 = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, vol. III, Bari, Laterza.

ZANIN 2012 = E. ZANIN, *Les commentaires modernes de la «Poétique» d'Aristote*, «Études littéraires», XLII, pp. 55-83.

ZANZANELLI - PRATISSOLI 1995 = E. ZANZANELLI - V. PRATISSOLI (a cura di), *Le cinquecentine della Biblioteca Panizzi*, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi.

Maria Pia Ellero

\*\*\*

Immagine accanto al titolo: Aristotele, particolare della *Scuola di Atene* di Raffaello, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (da Wikipedia).

CENSIMENTO  
POETICA ARISTOTELICA: EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI SECOLO

*Agnolo Segni, «Lezioni intorno alla poesia»*

Nel contesto del censimento delle edizioni e commenti cinquecenteschi della *Poetica* di Aristotele, si presenta la scheda relativa a Agnolo Segni, *Lezioni intorno alla poesia*.

*Agnolo Segni, «Lezioni intorno alla poesia»*

In the context of the census of sixteenth century Aristotele's *Poetica* editions and commentaries, we publish the record of Agnolo Segni's *Lezioni intorno alla poesia*.

Articolo presentato in gennaio 2023. Pubblicato *on line* a dicembre 2023  
© 2013 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.  
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0  
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno IX, 2023  
DOI: 10.13129/2421-4191/ 2023.9.153-178.