



Franco Pignatti

# IL CONCETTO DI IMITAZIONE. IL DIBATTITO UMANISTICO

## **Dal Medioevo al Rinascimento: una nuova consapevolezza**

Il rapporto con gli autori che sono venuti prima ha costituito sempre un aspetto fondamentale della letteratura, ma nel Rinascimento l'imitazione diviene per la prima volta una questione centrale e dà origine a un dibattito che attraversa due secoli, il XV e il XVI, e viene consegnato alle epoche successive come tema ineludibile di riflessione.

Nel quadro della cultura cristiana prima dell'avvento dell'Umanesimo l'idea di libertà creativa ha un'accezione fortemente limitata. Elaborando forme e concetti già esistenti, l'autore medievale era cosciente di maneggiare prodotti dell'ingegno umano, ma essi erano partecipi del creato alla pari degli altri enti reali e dunque in ultima istanza risalenti a Dio, non all'invenzione dell'individuo come atto di libertà assoluta. In questa concezione il riuso delle opere del passato non comportava il problema di un dialogo personale con l'autore a cui si attingeva: si trattava di spostare un'immagine o un concetto in un altro contesto e in tal modo appropriarsene, conferendo loro un significato che poteva discostarsi più o meno da quello precedente, ma senza che ciò richiedesse di interrogarsi specificamente sull'atto creativo.

A partire dall'Umanesimo la prospettiva cambia radicalmente, l'imitazione acquista un ruolo di primo

piano e innesca una riflessione che va oltre la teoria dello stile per acquisire un significato generale, da cui far discendere un complesso di valori che investono tutti gli aspetti dell'esistenza umana, determinando una frattura sostanziale con l'età precedente. Il dato fondativo della rinascita, ossia la riscoperta degli antichi e l'emergere da essi di forme e contenuti estetici e morali che parlano alla sensibilità dei moderni in ideale continuità, al di là dei secoli e oltre la rivelazione cristiana, pone le basi dell'acquisizione e del reimpiego di quei materiali in maniera inedita rispetto a quella storica del Medioevo.

## **Alle origini della questione: il caso di Petrarca**

Quale incunabolo del dibattito quattro-cinquecentesco sull'imitazione si deve risalire a una epistola di Francesco Petrarca a Giovanni Boccaccio, data ottobre 1359 (*Familiars* XXII, 2), riguardante due passi del *Bucolicum carmen*, il poema composto dal poeta fra il 1346 e il 1349 e poi ritoccato fino al 1366. Petrarca invia all'amico due correzioni da inserire nell'esemplare del poema in suo possesso. Nell'egloga X, *Laurea occidens* ("Il tramonto del lauro") il v. 288 *solio sublimis acerno* è modificato in *e sede verendus acerna* ("temibile dalla sua sede d'acero") perché la primitiva lezione sembra troppo

vicina a *solioque invitat acerno* (*Eneide* VIII, 178), e per lo stesso motivo al v. 128 *Quid enim non carmina possunt?*, identico a Ovidio, *Metamorfosi* VII, 167, diviene *Quid enim vim carminis equet?* (“che cosa infatti potrebbe eguagliare la potenza della poesia?”<sup>1</sup>).

Ma i due interventi innescano una riflessione intorno al rapporto con gli autori. Petrarca parte da una considerazione in apparenza paradossale, e cioè che sia più frequente errare in ciò che ci è familiare piuttosto che in ciò che conosciamo superficialmente. Egli non ha riconosciuto a prima vista nei suoi versi l'impronta di Virgilio e di Ovidio, autori con i quali ha la massima familiarità, ed essa si è svelata solo dopo una rilettura attenta; la mancanza di originalità gli sarebbe invece balzata agli occhi se la conoscenza degli autori imitati fosse stata più superficiale. Questa constatazione, in apparenza banale, è invece determinante, perché chiama in causa un nuovo criterio nel valutare l'imitazione, e cioè introduce la dimensione spirituale e il dialogo profondo con i modelli prescelti. Emerge l'idea di un'imitazione che non è *a posteriori* rispetto alla maturazione sentimentale e intellettuale dell'autore moderno, ma è parte integrante della sua crescita interiore, in una sorta di rapporto psicologico tra scrittore moderno e antico che instaura un legame personale, comporta l'assorbimento dello stile del modello, penetra a fondo nella personalità dell'imitatore, la plasma, la condiziona con una forma di immedesimazione che va oltre l'esercizio poetico e investe l'intera identità.

Il contenuto rivoluzionario dell'epistola petrarchesca consiste in questo: la consapevolezza che lo stile riguarda l'identità della persona così come gli altri aspetti del carattere e non può nascere dal semplice trasferimento da un altro autore con un atto impersonale e oggettivo. Se non è così, è preferibile rinunciare: «preferisco – scrive Petrarca – avere un mio stile, che sia pur grosso e incolto, ma mi si adatti come una tunica, fatto a misura del mio ingegno, e non uno stile

altrui, più elegante e più adorno, ma derivato da altri, che da ogni parte mi scivoli, non essendo adatto alla umile statura del mio ingegno. Ogni veste si adatta all'istrione, ma non ogni stile a chi scrive; ognuno deve formarsene uno proprio e conservarlo, perché non accada che ridicolmente vestito dell'altrui e spogliato da quelli che rivogliono le loro penne, rimanga come la cornacchia scornato»<sup>2</sup>.

Le immagini degradate dell'istrione, capace di incarnare molti caratteri ma privo di uno proprio, e quella esopica della cornacchia che si fa bella delle penne del pavone, servono non tanto a stigmatizzare l'atto di appropriarsi di suppellettili altrui – come poteva sembrare per i due passi del *Bucolicum carmen* che avevano innescato la riflessione –, quanto a comunicare la distinzione divenuta fondamentale tra semplice prelievo e dialogo a distanza di ingegni affini. Come risolvere l'aporia tra un'imitazione che, se autentica, deve essere così profonda e totale da costituire una comunione fra spiriti remoti nel tempo e nello spazio attraverso il *medium* imperituro dello stile e l'irriducibile rivendicazione della propria individualità? La soluzione che dà Petrarca è un bilanciamento tra eguaglianza e diversità, dipendenza e autonomia, insegnamento degli antichi e necessità di essere moderni, che dà luogo a un moderato eclettismo: «Io intendo seguire la via dei nostri padri, ma non ricalcare le orme altrui; intendo servirmi dei loro scritti non di nascosto ma pregandoneli, e, quando posso, preferisco i miei; mi piace l'imitazione, non la copia, e un'imitazione non serve, nella quale splenda l'ingegno dell'imitatore, non la sua cecità o dappocaggine; e preferisco non avere una guida, piuttosto che essere costretto a seguirla in tutto. Voglio una guida che mi preceda, non che mi tenga legata a sé, e che mi lasci libero l'uso degli occhi e dell'ingegno, non m'impedisca di porre il piede dove mi piaccia e ad alcune cose passar oltre, altre inaccessibili tentare, e mi permetta di seguire una via più piana, e d'affrettarmi, e di fermarmi e di dilungarmi, e di tornare indietro».

- 
1. F. Petrarca, *Bucolicum carmen*, a cura e di L. Canali e M. Pellegrini, Manni, S. Cesario di Lecce 2005
  2. F. Petrarca, *Opere*, a cura di M. Martelli, trad. di E. Bianchi, Sansoni, Firenze 1975.

La testimonianza di Petrarca mostra dunque che l'imitazione come problema si pone con forza al momento della svolta epocale di cui egli è protagonista, allorché l'uomo percepisce se stesso come entità individuale e l'antichità come "altro" dall'età presente. L'appoggio della tradizione era premessa ineliminabile per l'espressione poetica, ma la rinascita dell'antico doveva essere il veicolo per esprimere una sensibilità moderna. Perciò l'imitazione dal momento del suo avvertimento come fatto significativo costituisce un problema. Se fino a quel momento il riuso di scrittori del passato aveva costituito una prassi corrente e farcire un'opera di echi e frammenti degli autori non era stato percepito come motivo di discussione o di scandalo, ora il riaffiorare della voce degli antichi in una composizione originale diventa oggetto di dubbio: si tratta di ripetizione passiva e di sterile servitù ai classici o l'uso di quella forma concorre a esprimere un nuovo contenuto? La sorpresa di Petrarca di fronte ai passi ben noti di Virgilio e di Ovidio sfuggitigli dalla penna e riconosciuti solo mediante una lettura attenta tradisce l'inquietudine di fronte alla sostanza psicologica del problema, che consiste nell'esigenza di porsi come soggetto autonomo e autodefinito. Petrarca avverte in maniera intensa l'*impasse* tra la necessità di seguire le orme dei classici e un contenuto moderno che si deve esprimere attualizzando e personalizzando l'insegnamento degli antichi come il figlio si distacca dal padre e il viaggiatore segue la guida senza esserle legato. D'altro canto, è significativo che nell'epistola egli non riesca a spingersi oltre il linguaggio figurato in una chiara definizione retorica e stilistica dei limiti dell'imitazione, che restano indefiniti, così come il problema di una selezione degli autori da proporre come modelli è risolto in maniera personale.

## Il dibattito Poliziano vs Cortesi

Fra i prosatori quattrocenteschi Cicerone si impone presto come modello di eloquenza; per lungo tempo,

tuttavia, anche gli autori che predicano la devozione all'oratore latino sono lontani dal riprodurre con nitidezza il suo stile e si attestano piuttosto su un'imitazione dei contenuti e delle forme testuali (l'epistola, il dialogo, l'orazione).

Il primo confronto intorno all'imitazione ciceroniana è quello che oppose Angelo Poliziano e Paolo Cortesi verso la fine degli anni ottanta del XV secolo. Cortesi aveva compilato una raccolta di lettere di uomini illustri, che inviò all'amico perché giudicasse se fossero degne della pubblicazione. Poliziano dichiarò in una breve e asciutta epistola di essersi pentito di avere perduto il suo tempo a leggere la raccolta, indegna di un uomo colto qual era Cortesi, e il seguito dell'epistola diviene una requisitoria contro i sostenitori dell'imitazione esclusiva di Cicerone. A queste *simiae Ciceronis* ("scimmie di Cicerone") Poliziano oppone sferzante: «Quelli che compongono solamente imitando mi sembrano simili ai pappagalli che dicono cose che non intendono. Quanti scrivono in tal maniera mancano di forza e di vita; mancano di energia, di affetto, di indole; sono sdraiati, dormono, russano. Non dicono niente di vero, niente di solido, niente di efficace. Tu non ti esprimi come Cicerone, dice qualcuno. Ebbene? Io non sono Cicerone; io esprimo me stesso»<sup>3</sup>.

La replica di Cortesi conserva una compostezza diversa dalla scrittura mobile e provocatoria dell'interlocutore. Il primo obiettivo è quello di scongiurare l'immagine dell'imitatore come scrittore privo di personalità e di una propria misura dello stile, capziosamente prodotta da Poliziano. Alle degradanti immagini zoomorfiche dell'interlocutore, Cortesi contrappone, ampliandola, la metafora filiale già nota: «Io voglio, caro Poliziano, che la somiglianza non sia quella della scimmia con l'uomo, ma quella del figlio col padre. La scimmia imita in modo ridicolo soltanto le deformità e i vizi del corpo in un'immagine deformata; il figlio rende il volto, l'andatura, il portamento, l'aspetto, la voce, la figura del padre, eppure in tanta somiglianza ha qualcosa di proprio, di naturale,

3. *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Ricciardi, Milano-Napoli 1952.

di diverso, sì che quando si paragonano sembrano tra loro dissimili»<sup>4</sup>.

Ma lo spessore qualitativo rivendicato da Cortesi alla prosa d'imitazione ciceroniana si allarga in un principio universale su cui impostare una *paidéia*: «Si comprende che ogni arte è imitazione della natura, anche se per natura accade che si generi poi una certa dissimiglianza. Così gli uomini, pur essendo fra loro dissimili, sono anche congiunti da una qualche somiglianza [...]. Così unica è l'arte dell'eloquenza, unica l'immagine, unica la forma». Per questa concezione unitaria dello stile la scrittura eclettica di Poliziano rappresenta una scelta fuorviante, in cui le bellezze sono affastellate senza unità e armonia e l'idea della perfettibilità dello stile si involge in un gioco di sensazioni accattivanti ma fallaci: «Di necessità cibi vari vengono mal digeriti insieme; analogamente parole troppo diverse contrastano in così eterogenea mescolanza. L'aspro incontro di tanto corrotti discorsi ferisce le orecchie come il fragore e lo strepito di una frana o di una corsa di quadrighe. Qual piacere possono recare parole di incerto significato, buttate là a caso, sentenze spezzate, una struttura difficile, traslati audaci e poco felici, un ritmo di proposito interrotto? Eppure tutto questo capita necessariamente a quanti prendono espressioni e termini ora qua e ora là senza proporsi alcun modello».

Nella cornice, che accomuna i due letterati, di una concezione moderna dello stile, per cui questo non è semplice ornamento ma veste di cui si ammantano i concetti, il veicolo attraverso il quale essi sono accessibili e perciò la realtà esteriore dei *verba* è tutt'uno con la sostanza delle *res*, si contrappongono due concezioni inconciliabili: l'una legata alla genialità di un grande filologo e ad un'immaginazione poetica vivida e fortemente descrittiva, l'altra basata su ideali di regolarità e misura, destinata a svolgere appieno il proprio ruolo in seno alla cultura classicista del Cinquecento.

## Un secondo dibattito: Bembo e Pico

La Roma della rinascita prepotente dell'antico attraverso l'indagine archeologica – lo straordinario gruppo marmoreo ellenistico del *Laocoonte* riemerse alla luce nel 1506 – e la promozione degli *studia humanitatis* da parte di pontefici intrisi di spirito della rinascenza resero l'Urbe il luogo elettivo per approfondire il dibattito sull'imitazione. Episodio culturale saliente del soggiorno a Roma di Pietro Bembo, nominato da Leone X alla direzione della Segreteria dei brevi insieme a Iacopo Sadoleto, è la polemica intorno all'imitazione ciceroniana che lo oppose tra lo scadere del 1512 e l'inizio del 1513 a Giovan Francesco Pico della Mirandola. Il dibattito si snoda lungo tre epistole<sup>5</sup> (ma la terza è solo una replica da parte di Pico delle ragioni già esposte).

Il 19 settembre 1512 è Pico a dare inizio alla disputa, muovendo dalla teoria platonica delle idee innate. In ciascuno di noi sono insite, oscurate dalle componenti personali e terrene, le idee delle cose e tra queste l'idea universale del bello. Anche l'idea del bello scrivere è somministrata dalla natura, che insemmina in noi un'immagine della bellezza eterna; questa, anche se resa imperfetta e oscurata dal connubio con il corpo, è guida per riconoscere il bello in noi stessi e negli altri. Essendo innata, la bellezza non si apprende seguendo regole e precetti, ma basta coltivare l'immagine di essa insita in noi attraverso l'imitazione degli autori in cui essa si vede riflessa in maniera insigne. Poiché non è possibile che uno scrittore consegua il possesso completo della bellezza, gli altri autori offrono una moltitudine di forme pregevoli alle quali attingere seguendo la propria innata intuizione di bellezza, che grazie all'esempio è possibile nobilitare e innalzare verso l'idea, non conformare alle modalità che essa ha già assunto. Ciascuno scrittore crea un proprio stile personale trascogliendo ciò che di buono trova negli autori secondo l'intuizione dell'idea del bello stile che egli ha maturato nella propria mente: *sequi debemus proprium animi instinctum, et inditam inna-*

4. *Ibidem*.

5. Le epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo, a cura di G. Santangelo, Firenze 1954.



*tamque propensionem: deinde variis aliorum virtutibus unum quiddam corpus coagmentare* (“Dobbiamo seguire l’istinto proprio dell’animo e l’inclinazione intrinseca e innata, quindi formare una sorta di unico corpo dalle varie qualità degli altri autori”<sup>6</sup>).

Non siamo dinanzi alla riedizione del concetto individualistico petrarchesco o alla riproposizione dell’eclettismo erudito di Poliziano: non è la metafora dell’ape che sugge da tutti i fiori l’emblema di questo discorso, ma ora è piuttosto l’apologo di matrice platonica del pittore Zeusi (da Cicerone, *De inventione* II, 1, 1-5), il quale, chiamato a dipingere il ritratto di Elena nel tempio di Giunone a Crotona, scelse cinque fanciulle diverse per riprodurre nel ritratto la parte più bella di ciascuna di esse. Nella concezione di Pico lo stile diventa un prodotto originale, sebbene for-

mato da materiali preesistenti (un muro disfatto, se ricostruito con gli stessi mattoni, non è più lo stesso), sempre inedito perché corrisponde a un contenuto che è diverso. L’acquisizione dello stile di un autore mediante l’imitazione non porta con sé la visione del mondo di quell’autore, è solo un fatto esteriore che riguarda la sfera espressiva senza toccare la *res*. Per questo non è utile e non importa fissarsi su un solo autore, giacché si imiteranno le sue parole ma non il suo mondo ideale; tanto vale, allora, allargare l’orizzonte alle parole e ai costrutti di tutti i buoni autori in vista della creazione di un proprio stile inedito, forgiato per esprimere la propria intuizione estetica.

Nella risposta del 1° gennaio 1513 Bembo non contesta la teoria delle idee innate in sé, ma afferma che non esiste un’idea innata del bello scrivere, che invece,

6. *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l’analisi del sistema culturale di antico regime*, traduzione di F. Pignatti, Bulzoni, Roma 1999.

come tutte le altre idee, è presente in Dio. Pertanto non si tratta di coltivare la propria intuizione individuale del bello, bensì di tentare di avvicinarsi il più possibile alla divina e universale bellezza insita nel Creatore attraverso l'esempio di coloro che vi sono riusciti in maniera migliore. Se si seguono più autori, bisogna imitarne lo stile per intero o trarre solo il meglio da ciascuno? La prima ipotesi è, evidentemente, irrealizzabile. D'altro canto, imitare punto per punto i singoli pregi espressivi dei vari autori eccellenti e sommarli tra loro, come sosteneva Pico, non porta a una sintesi espressiva omogenea. Non è pensabile che si imiti, poniamo, il lessico senza assimilare le costruzioni, il giro sintattico, i colori retorici e così via. Lo stile è un organismo in cui si riflette l'identità spirituale dello scrittore e ogni aspetto ha la sua importanza; non è, a differenza di quanto sosteneva Pico, un fatto funzionale e secondario che riveste il concetto, bensì è l'accesso al pensiero. Impadronirsi di esso equivale a stabilire un dialogo profondo con l'autore, penetrare nei recessi della sua personalità, riviverne i pensieri e le emozioni, ristabilire quell'unità nella diversità che vige tra padre e figlio. Tutto ciò non può avvenire che attraverso la scelta di un solo autore, confermata da una consuetudine di studi che assorbe le energie dell'imitatore, perché coincide con la sua formazione e dunque con la sua maturazione intellettuale. In questo modo lo stile diventa *habitus*, cioè un costume acquisito con l'esercizio che si sovrappone alle attitudini naturali fino a costituire un uso consolidato.

### **Erasmus: l'imitazione come nuovo paganesimo**

L'ultimo grande contributo al dibattito umanistico *de imitatione* viene da un punto di vista fin lì non ancora toccato. Il *Ciceronianus sive de optimo dicendi genere* di Erasmo da Rotterdam, pubblicato nel 1528, contiene una satira tagliente del fanatismo dei seguaci di Cicerone, ma va oltre i termini della tradizionale contesa sull'imitazione di uno o più autori, per additare nel culto della forma e nel travestimento dei contenuti del cristianesimo con le vestigia dell'antichità

il rischio di un nuovo paganesimo, come se la vera fede fosse indegna di essere esposta con le parole sue proprie e dovesse essere addobbata di linguaggio e immagini a essa estranee.

L'opera, in forma dialogica, consiste nella conversazione fra tre personaggi d'invenzione: il ciceroniano Nosopono, l'anticiceroniano Buleforo e Ipolologo, figura più opaca delle altre due, che si professa anch'egli ciceroniano, ma si converte abbastanza facilmente alle tesi di Buleforo. La prima parte del dialogo è occupata dal caustico ritratto di Nosopono (il nome greco sta a indicare la sua condizione di malattia, *nósos*, e di travaglio, *pónos*, mentre Buleforo è portatore, *ferein*, di consiglio, *boulé*), che non ha perso a distanza di secoli tutta la sua efficacia satirica. Egli era un carattere gioviale, allegro, socievole, bene in salute; ora invece è invaso da una malattia che lo consuma: ama l'eloquenza ciceroniana ed è determinato a possederla o a morire nel tentativo di farla propria. Da sette anni non legge che opere di Cicerone e rifugge dagli altri autori perché non lo distraggano dal culto dell'unico sommo. Ha affisso ritratti dell'Autore su tutte le porte, ne porta con sé l'effigie incisa su pietre preziose, lo sogna di notte. Ha approntato tre strumenti attraverso i quali crede di avvicinarsi alla purezza dell'eloquio ciceroniano: in un primo lessico, così voluminoso che a trasportarlo non bastano due facchini ben piazzati, ha raccolto tutti i vocaboli ciceroniani con le loro flessioni, le derivazioni e le composizioni, e nella flessione delle parole ha distinto con colori diversi quelle che si trovano in Cicerone e quelle che non sono state usate; in un secondo lessico, più vasto del precedente, ha notato frasi, sentenze, motti, esempi, similitudini, immagini *etc.* In un terzo, più vasto ancora, sono schedati tutti i ritmi e i piedi con cui Cicerone apre un periodo o lo chiude.

Dopo avere concluso questa immane opera di catalogazione, Nosopono si dedica all'imitazione con scrupolo massimo. Compone solo di notte, nello studio situato nella parte più riposta della casa, non ha preso moglie e ha rifiutato ogni ufficio, scrive con estrema sobrietà preferendo la qualità alla quantità. Se deve comporre una lettera, prima butta

giù il contenuto come viene, poi consulta i tre indici per scegliere vocaboli, frasi, sentenze, ritmi adatti a quei pensieri e scrive un periodo per notte. La lettera non avrà più di sei periodi, sarà riconfrontata dieci volte con gli indici e lasciata in un cassetto per essere riesaminata a distanza di tempo. Se tutte queste cure fan sì che Nosopono scriva poco, egli parla ancor meno per timore che senza riflessione esca dalla sua bocca qualcosa di non ciceroniano. Se è costretto a sostenere una discussione, ha pronte in mente una serie di formule tratte dai libri di Cicerone con cui si cava d'impaccio. Quando deve pronunciare un discorso impara tutto a memoria prima, non improvvisa mai.

Erasmus agisce da coscienza critica dell'Umanesimo italiano, che, dopo avere sostenuto in maniera rivoluzionaria la centralità dello stile nella creazione letteraria, ne aveva fatto un idolo, dimenticando che l'eloquenza non può essere un valore indifferente ai contenuti e che lo stile è plasmato sulla sostanza del pensiero. Qui si appunta la critica erasmiana del cice-

ronianismo. La pretesa di considerare barbari tutti i vocaboli che non sono nell'Arpinate e il travestimento classicheggiante che i ciceroniani applicano ai termini della religione cristiana non sono solo un patetico tentativo antiquario, ma espongono al rischio di rimuovere insieme con il latino degli autori cristiani anche i contenuti della vera religione. Erasmo ammonisce che se non si accolgono i vocaboli, le immagini, la sintassi degli autori cristiani, si finisce con il non accettarne nemmeno la religione. Dagli autori dell'antichità non si deve prescindere, ma restaurare perveramente la loro lingua rappresenta il rifiuto di accettare il disegno provvidenziale di Dio, che ha voluto che l'arte e la sapienza classica fossero completate dalla rivelazione cristiana. La vera rinascita dell'antichità non avviene nella sua riproposizione maniacale, ma nella capacità di attuare l'insegnamento dei classici in forme nuove. L'unico modo di potersi dire seguaci di Cicerone è di comportarsi come lui si comportò: trarre dai vari autori quello di buono che è in loro e formare uno stile personale, adattando le parole ai pensieri e non il contrario.



**Franco Pignatti** è docente di Lettere in un liceo romano. Ha studiato presso Sapienza Università di Roma, dove ha avuto come maestro Nino Borsellino. I suoi interessi si concentrano sulla letteratura del Cinquecento, su cui ha all'attivo studi su Torquato Tasso, Carlo Sigonio, Girolamo Ruscelli, Niccolò Franco, Antonfrancesco Grazzini, Cesare Baronio, la novellistica, la facezia, la lirica, la caccia a Roma. A Camilla Gonzaga di Novellara, poco conosciuta figura di donna emancipata del Cinquecento, ha dedicato due studi monografici (in *Donne Gonzaga a Corte*, Bulzoni, 2018, e "Civiltà mantovana", LIV, 2019). Altro ambito d'interesse è la letteratura di tardo Ottocento, in particolare Verga, su cui ha pubblicato recentemente il saggio *Epos contro tragedia. Per una lettura di La roba* (in "Buone maniere". Studi in onore di Giorgio Patrizi, Sinestesie, 2021). È stato redattore del *Dizionario biografico degli italiani*, per il quale ha composto circa novanta voci.