

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



# Atti e Memorie dell'Arcadia

6

2017



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA







«Atti e Memorie dell'Arcadia»

6



BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



# Atti e Memorie dell'Arcadia

6

2017



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell’Arcadia» è una pubblicazione con revisione paritaria

«Atti e Memorie dell’Arcadia» is a Peer-Reviewed Publication

*Direttore*

Rosanna Pettinelli

*Comitato scientifico*

Savio Collegio dell’Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procuratore, Maurizio Dardano, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

Maurizio Campanelli, Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Manlio Pastore Stocchi, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Albert Russell Ascoli, Emilio Russo, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

*Redattore editoriale*

Pietro Petteruti Pellegrino

*L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto*

ISSN 1127-249X  
ISBN 978-88-9359-104-1  
eISBN 978-88-9359-105-8

© Accademia dell’Arcadia, 2017

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata  
Ogni riproduzione che eviti l'acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

*Tutti i diritti riservati*

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38  
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50  
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it  
www.storiaeletteratura.it



## Indice

MASSIMILIANO SIMONE Dèi umani e terreni: Marte e Venere “volgarizzati”. Contaminazioni e invenzioni figurative	7
STEFANIA MACIOCE Tarocchi e carte francesi: immagini di giocatori e carte da gioco tra XV e XVII secolo	35
ROSSELLA LALLI «Il più accorto et savio et prudente huomo». Schede per un profilo biografico di Flaminio Tomarozzo	53
MARIANNA LIGUORI Su Vittoria Colonna e la riforma cappuccina. Documenti epistolari e un’appendice inedita	85
MAURO SARNELLI Il “Rogo funebre” del «gran Torquato»: Fabio Orsini, <i>Poteo Morte rapir quel ch’in nascendo</i> . Lettura e edizione annotata	105
BEATRICE CIRULLI – FEDERICA PECCI Per la storia della quadreria dell’Arcadia. Due inventari e altri documenti	143
LUCIO TUFANO Appunti sui libretti per musica di Gioacchino Pizzi	175
CLARIO DI FABIO Johann Jürgen Busch, scultore tedesco a Roma, il marchese di Negro e due “clipei illuministici” a Genova in età neoclassica	219

GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO	
Alle origini dell' <i>insueto gaudio</i> di Saffo.	
Leopardi e la traduzione italiana del <i>Werther</i>	241
EMERICO GIACHERY	
Testimonianza di un interprete di testi letterari	259
MAURO SARNELLI	
<i>Addenda</i> alla Bibliografia parziale degli scritti	
di Maria Teresa Acquaro Graziosi	271
<i>Abstracts</i>	279
Indici a cura di Pietro Petteruti Pellegrino, con la collaborazione	
di Francesca Tosi	291

MASSIMILIANO SIMONE

## Dèi umani e terreni: Marte e Venere “volgarizzati”

### Contaminazioni e invenzioni figurative

Nelle *Imagini degli dei* Vincenzo Cartari introduce il racconto di Vulcano che cattura Marte e Venere nella rete tramite l'incipit «Oltre di ciò finsero le favole»<sup>1</sup>. Per restituire il senso del complesso lavoro di ricostruzione dei modelli ispiratori delle edizioni cinquecentesche delle *Metamorfosi* di Ovidio non si potrebbe scegliere espressione più calzante.

Benché si debba riconoscere al poema ovidiano un ruolo centrale per la trasmissione della mitologia antica, grazie alla sua diffusione, a partire dall'XI secolo, attraverso i primi codici manoscritti e, lungo il XVI secolo, delle edizioni a stampa, tuttavia occorre fin d'ora rimarcare che gli antichi poeti continuarono ad esercitare il proprio influsso non soltanto nella versione originale delle proprie opere, bensì anche attraverso testi mediatori<sup>2</sup>. In epoca moderna gli autori ricorrono sovente a compendi e rifacimenti, a rielaborazioni emblematiche, a traduzioni e adattamenti in volgare<sup>3</sup>, non del tutto aderenti al testo latino e, spesso, volti a darne una rilettura in chiave moraleggiante, per risultare fruibili da un pubblico di sempre più varia formazione<sup>4</sup> e meno colto rispetto a quello costituito dai cenacoli umanistici.

<sup>1</sup> *Le immagini de i dei de gli antichi nelle quali si contengono gl'Idoli, Riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi, Raccolte dal Sig. VINCENZO CARTARI con la loro espositione, e con bellissime e accomodate figure nuovamente stampate*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1571, p. 392.

<sup>2</sup> B. GUTHMÜLLER, *Idee e conoscenza del mito dal Medioevo al Rinascimento*, in *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di P. Gibellini, I. *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. C. Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 33-36: 34.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> G. BUCCHI, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011, pp. 23-56 (cap. I. *La traduzione poetica nel Cinquecento*): 24.

A tal proposito, fermo restando che gli studi di Guthmüller<sup>5</sup> costituiscono un caposaldo imprescindibile per chiunque si addentri in una ricerca sulla ricezione delle *Metamorfosi* tra la fine del Medioevo e il Rinascimento, col passaggio a un'analisi capillare e a un confronto tra le versioni offerte delle singole "favole" mitologiche, contenute nei testi a stampa, si apre uno scenario quanto mai sfaccettato. Confronto destinato a complicarsi ulteriormente alla luce dei raffronti tra testo scritto e immagine, rivelatori di un'intricata trama di relazioni.

Il contributo si propone di delineare un profilo evolutivo del mito di Marte e Venere, secondo un'analisi narratologica delle varie versioni dell'episodio che permetterà di distinguere tre prototipi narrativi, a cui corrispondono altrettanti modelli iconografici. Due di questi, in particolare, verranno utilizzati per illustrare le nuove versioni del testo ovidiano<sup>6</sup>. Le *Metamorfosi* saranno una vera e propria "Bibbia" per intere generazioni di artisti, una ricca fucina di immagini a cui attingere per dare sfogo all'estro creativo.

### 1. *Il mito di Marte e Venere nei volgarizzamenti*

Nelle *Metamorfosi* Ovidio descrive la forgiatura di una rete di bronzo, sottile a tal punto da sfuggire all'occhio umano<sup>7</sup>. La narrazione ovidiana si rifà al modello omerico – dove la leggenda fa la sua comparsa per la prima volta nell'ottavo libro dell'*Odissea*<sup>8</sup> (cantata dall'aedo Demodoco alla corte di Alcino) – e mantiene un rapporto di reciproca integrazione col racconto precedentemente riportato nel secondo libro dell'*Ars amatoria*<sup>9</sup>. Fissata segretamente da Vulcano ai lati del talamo, la rete scatta al minimo movimento dei due amanti, intrappolandoli in pieno amplesso:

<sup>5</sup> Vd. B. GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997; ID., *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole, Cadmo, 2008; ID., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana: da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009.

<sup>6</sup> C. GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento*, in ID., *Miti, emblemi e spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 133-157.

<sup>7</sup> Ov. *met.* 4, 167-189.

<sup>8</sup> HOM. *Od.* 8, 296-299: «E nella trappola entrati, si stesero; e intorno ricaddero | le ingegnose catene dell'abilissimo Efesto: | non potevan più muovere né alzare le membra, | ma lo capirono solo quando non c'era più scampo» (trad. da OMERO, *Odissea*, a cura di R. Calzecchi Onesti, pref. di F. Codino, Torino, Einaudi, 1989).

<sup>9</sup> Ov. *ars* 2, 561-600.

[...] Extemplo graciles ex aere catenas  
 retiaque et laqueos, quae lumina fallere possent,  
 elimat; non illud opus tenuissima vincant  
 stamina [...]  
 efficit, et lecto circumdata collocat apte.  
 Ut venere torum coniunx et adulter in unum,  
 arte viri vinclisque nova ratione paratis  
 in mediis ambo deprensi amplexibus haerent<sup>10</sup>.

Confrontando il racconto con le prime edizioni “in lingua italiana” del poema, i cosiddetti volgarizzamenti (pubblicati a partire dalla fine del XV secolo), si ha la riprova di come le svariate forme di ricezione di un’opera popolare e diffusa, quali erano le *Metamorfosi*, e quelli che Guthmüller definisce «testi intermedi», portino a versioni delle favole completamente nuove<sup>11</sup>. Nell’episodio di Marte e Venere la variazione più eclatante riguarda la descrizione della cattura nella rete da parte del dio Vulcano, da cui derivano tre macrovarianti narrative, di cui solo una fedele all’originale. Per comprendere da quali fonti si originino tali varianti, si dovrà risalire ai testi dell’età alto imperiale e consultare l’Ovidio del Medioevo.

Le versioni in volgare costituiscono la più importante forma di ricezione degli autori antichi, permettendone la diffusione nella cultura del tempo: occorre fin d’ora sottolineare come già nel Trecento circolassero nella penisola italiana le prime traduzioni delle *Metamorfosi*. Ammirando e comprendendo appieno l’arte di Ovidio, il pratese Arrigo Simintendi offre la prima versione in volgare delle *Metamorfosi*, l’*Ovidio Maggiore*, anteriore al 1333-1334 e che conosce un’ampia circolazione manoscritta. In questo caso l’autore, disponendo di una solida formazione umanistica, offre una traduzione letteraria che si basa interamente sul testo originale<sup>12</sup>. Lo testimonia il racconto dell’adulterio di Marte e Venere, fedele al testo latino nel descrivere la fabbricazione e il meccanismo della rete:

<sup>10</sup> Ov. *met.* 4, 176-184: «Appena si riprese, [Vulcano] fabbricò con estrema cura sottilissime catene di bronzo e con esse una rete e lacci tali da sfuggire alla vista [...] E fece in modo che scattassero al più leggero tocco e al minimo movimento, e dispose il tutto opportunamente intorno al letto. Quando Venere e l’amante andarono insieme a letto, tutti e due rimasero presi in quella trappola meravigliosa e di nuova invenzione preparata dal marito, immobilizzati nel bel mezzo dell’amplesso» (trad. da OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di I. Calvino, XVIII ed., Torino, Einaudi, 2010).

<sup>11</sup> B. GUTHMÜLLER, *La pittura mitologica e la tradizione testuale delle Metamorfosi di Ovidio*, in ID., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana*, pp. 276-293: 277.

<sup>12</sup> B. GUTHMÜLLER, *L’Ovidio Maggiore di Arrigo Simintendi da Prato (anteriore al 1333-34) per un confronto*, in ID., *Ovidio metamorphoseos vulgare*, pp. 114-118: 114.

Certo l'amore prese questo sole, lo quale tenpera tutte le cose colla chiara luce. Diciamo gl'innamoramenti del sole: questo primo iddio si dice che vidde l'adulterio che fu tra Marte e Venus. Questo in Dio prima vede tutte le cose, dolsesi di quello fatto, e mostrò a Vulcano, figliuolo di Juno e marito di Venus, lo fallo che gli era fatto e luogo ove si faceva. Allora cadde allui la mente et l'opera ch'elli fabricava e incontanente ch'elli fabricoe sottili catene di rame et reti et laccuoli, i quali non potessero essere veduti. Lo sottilissimo stame non avarebbe vinta quella opara nello rangnitello che pende negl'alti coreti e siffatti che si possano portare et muovere legiermente aconciamente gli aluoga dinanzi a letto poi che la moglie l'adulterio venero in nuno letto per l'arte del marito et gli laccuoli aparechiati per nuova ragione amendue stettero fermi, pesi meçi abbracciamenti. Vulcano incontanente aperse le porte dell'avorio et ricevette li dei<sup>13</sup>.

Ma è a partire dalla prima edizione a stampa, ossia l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori, pubblicato a Venezia nel 1497 (e composto quasi un secolo prima, tra il 1375 e il 1377)<sup>14</sup>, che si diffonde la versione, probabilmente più curiosa, della "favola", se non altro per il suo carattere di originalità rispetto ai modelli classici. Come rilevato dalla critica, il testo, che conobbe nella prima metà del Cinquecento una vasta diffusione e un favore costante presso il pubblico per il suo carattere divulgativo, non si baserebbe sull'originale ovidiano, ma sulla parafrasi latina esegetica del 1322-1323<sup>15</sup> redatta a Bologna da Giovanni del Virgilio a scopo didattico per i suoi allievi dell'università<sup>16</sup>. Qui il dio del fuoco attende il momento in cui Marte e Venere si trovano a giacere insieme per tirare le corde della rete e, in questo modo, prenderli al laccio. Emerge l'ascendente esercitato dalle rivisitazioni dell'episodio nella letteratura francese medievale.

Sarà invece Niccolò degli Agostini<sup>17</sup> ad attingere da altre fonti classiche, come vedremo più avanti, descrivendo Vulcano impegnato in prima persona a gettare

<sup>13</sup> *Qui cominc<sup>ia</sup> il libro d'Ovidio Maggiore traslato di latino in volgare per Sere ARIGO SIMINTENDI da Prato*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II II 51, cc. 38v-39r. Per una catalogazione completa dei manoscritti dell'*Ovidio Maggiore*, vd. GUTHMÜLLER, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, pp. 281-291.

<sup>14</sup> *Ovidio Metamorphoseos vulgare in prosa tradotto da GIOVANNI BONSIGNORI di Città di Castello*, Venezia, Giovanni Rosso vercellese per Lucantonio Giunta, 1497. All'edizione del 1497 seguirono le ristampe del 1501, 1508, 1517, 1519, 1520 e 1523 (cfr. B. GUTHMÜLLER, *Giovanni del Virgilio e la tradizione in volgare delle Metamorfosi di Ovidio: il mito di Marsia*, in Id., *Mito, poesia, arte*, pp. 65-83: 66; Id., *Ovidio metamorphoseos vulgare*, pp. 302-310).

<sup>15</sup> F. GHISALBERTI, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, «Il giornale dantesco», n.s. IV, XXXIV, 1933, pp. 3-110.

<sup>16</sup> Cfr. B. GUTHMÜLLER, *Concezioni del mito antico intorno al 1500*, in Id., *Mito, poesia, arte*, pp. 37-64: 57; Id., *Idee e conoscenza del mito*, pp. 33-36: 35.

<sup>17</sup> N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio Methamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa* [...], Venezia, Nicolò Zoppino e Vincenzo de Polo,

la rete. L'autore, facendosi continuatore dell'*Orlando Innamorato* di Boiardo, è il primo a offrire una traduzione “contemporanea” del testo di Ovidio, contribuendo ad accrescere il ruolo principe di Venezia nella mediazione delle *Metamorfosi* in volgare<sup>18</sup>. La critica concorda nel ritenere che la riscrittura ovidiana di Agostini sia stata condotta sul volgarizzamento di Bonsignori; inoltre, il notevole riscontro dell'opera sembra sufficiente a giustificare la considerazione che ne ebbero Dolce ed Anguillara<sup>19</sup>. Saranno proprio le *Trasformazioni* di Lodovico Dolce a sostituirsi alla traduzione agostiniana, godendo di uno strepitoso successo editoriale e accompagnate da vignette in stile manierista<sup>20</sup>; l'opera verrà a sua volta soppiantata dalle *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara (Venezia, Giovanni Griffio, 1561), che avranno risonanza ancora maggiore fino al Settecento, con ristampe quasi ogni anno<sup>21</sup>.

Ed è proprio dell'Anguillara l'unico, tra i prosatori e traduttori moderni, ad attenersi fedelmente al racconto ovidiano<sup>22</sup>: nel testo ritorna la descrizione della rete invisibile che si aziona alla più piccola mossa della coppia divina<sup>23</sup>. Una tale scelta è facilmente motivabile: a partire dagli anni Quaranta

1522, c. [36]r. Altre edizioni: 1533, 1537, 1538, 1547, 1548 (cfr. GUTHMÜLLER, *Concezioni del mito antico*, p. 38, N.d.A. 7).

<sup>18</sup> B. GUTHMÜLLER, *L'Ovidio Metamorphoseos in verso vulgare di Niccolò degli Agostini da Venezia* (1522), in ID., *Ovidio metamorphoseos vulgare*, pp. 204-252: 204.

<sup>19</sup> BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*», pp. 9-21 (Premessa. *L'ombra e la carne*): 11.

<sup>20</sup> I. ANDREOLI, “*Fabulae artificialiter pictae*”: illustrazione del libro e decorazione ceramica nel Rinascimento, in *Fabulae pictae. Miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, a cura di M. Marini, Firenze, Giunti, 2012, pp. 111-125: 114.

<sup>21</sup> Ivi, p. 117; *Le muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca Universitaria di Padova*, a cura di P. Gnan e V. Mancini, Padova, Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Biblioteca Universitaria di Padova, 2009, scheda 19, pp. 114-116. Dal 1561 al 1600 si contano ventinove edizioni (tutte veneziane) del testo di Anguillara, che lo consacrano come la versione di riferimento del poema ovidiano. Cfr. BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*», pp. 295-309 (cap. IV. «*La facilità e la vaghezza insieme*»: un successo editoriale e i suoi lettori): 295. Vd. anche: O. MERISALO, *Translating the Classics into the Vernacular in the Sixteenth-Century Italy*, «*Renaissance Studies*», 29, 1, February 2015, pp. 55-77: 64-65.

<sup>22</sup> *Le Metamorfosi d'Ovidio al Christianissimo Re di Francia Henrico Secondo Di GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA*, Venezia, Giovanni Griffio, 1561, p. 53v. Nel 1563 apparve presso Francesco de' Franceschi un'edizione riveduta con le *Annotazioni di M. GIOSEPPE HOROLOGGI*.

<sup>23</sup> A partire dall'edizione del 1563 vengono introdotte le illustrazioni; ma, in questo caso, si limitano a una sola vignetta posta all'inizio di ciascuno dei quindici libri per raffigurare un'unica storia ritenuta esemplare. L'edizione Giunti del 1584 mostra quindici calcografie utilizzate come frontespizio per ciascun libro, che riuniscono nello spazio della pagina intera i miti narrati, ordinati dal basso verso l'alto e rispettando la scansione cronologica del testo (ANDREOLI, “*Fabulae artificialiter pictae*”, pp. 111-125: 117). Curiosamente, però, la favola di

del Cinquecento sembra, infatti, che le traduzioni dei classici latini siano sempre più spesso condotte direttamente sui testi originali, e non più sulla base di quelli mediatori<sup>24</sup>.

1.1. «*l'inganno, che v'è, subito scocca*»: *Venere e Marte intrappolati nella rete*

Pur partendo dal testo latino, Anguillara amplia la materia ovidiana secondo la propria fervida fantasia<sup>25</sup>. Ovidio diventa, spesso, soltanto un pretesto: il vero modello poetico seguito è infatti l'*Orlando furioso*<sup>26</sup>. L'autore arriva anche a trasformare le favole ovidiane secondo la versione che ne era stata fornita nel poema ariostesco<sup>27</sup>.

E proprio relativamente all'episodio di Venere e Marte, se è vero che lo scrittore sembra rifarsi alla versione più giocosa del mito, inserita nell'*Ars amandi* (II 561-588)<sup>28</sup>, d'altro canto, diretto è il riferimento a un passo del *Furioso* (XV 56-57) in cui si parla della rete di Vulcano. La descrizione dell'oggetto, venutosi a trovare tra le mani di Caligorante, suggerisce una digressione esplicativa sul modo in cui Mercurio entra in possesso della rete, liberando gli amanti intrappolati<sup>29</sup>:

E tal rete ne fa sottile, e molle,  
che più non si potrà se fosse seta. [...]

Marte e Venere non viene inclusa nel frontespizio del quarto libro che raffigura, tra gli altri, il mito di Piramo e Tisbe, di Ermafrodito e Salmace e delle Minieidi.

<sup>24</sup> BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*», pp. 57-123 (cap. III. *Aspetti della ricezione delle «Metamorfosi» nel Cinquecento*): 57.

<sup>25</sup> *Le muse tra i libri*, scheda 19, pp. 114-116.

<sup>26</sup> Cfr. B. GUTHMÜLLER, *Le Metamorfosi di Ovidio in forma di romanzo*, in ID., *Mito, poesia, arte*, pp. 97-123: 97. La scelta operata dai traduttori dei poemi epici antichi di adattare le opere classiche ai canoni della poesia moderna in volgare, e in particolare di avvicinarle nella struttura, nella lingua e nello stile all'*Orlando furioso*, è dettata dal successo dell'opera di Ariosto, eletta a vero e proprio modello per il rinnovamento della narrativa poetica (ID., *Il poema mitologico e il romanzo cavalleresco nel primo Cinquecento. Il mito alla ricerca di un genere*, in *Il mito nella letteratura italiana*, I, pp. 505-533: 527-530).

<sup>27</sup> B. GUTHMÜLLER, *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, in ID., *Mito, poesia, arte*, pp. 125-143: 140. Come era già avvenuto per le *Trasformazioni* di Dolce, i lettori di Anguillara – uomini e donne della classe borghese che non conoscevano il latino – erano, infatti, gli stessi che divoravano le edizioni dei romanzi cavallereschi e le raccolte di novelle, come il *Decameron* (cfr. MERISALO, *Translating the Classics into the Vernacular in the Sixteenth-Century Italy*, pp. 55-77: 64).

<sup>28</sup> Cfr. BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*», pp. 234-265 (§ III. 8. *Quel che resta di Ovidio*): 244-245.

<sup>29</sup> Cfr. *ivi*, p. 246.



Non vuol, come un nel letto à poner vasse,  
 che la rete, che v'è, subito scocchi,  
 che prenderebbe quel, che pria v'entrasse;  
 ma vuol, ch'ad ambedue la sorte tocchi.  
 E però un fil vi pon, che in parte stasse:  
 che forza è, se due son, che 'l fil si tocchi,  
 dapoi s'asconde, e quindi non si parte,  
 che vede l'infedel consorte, e Marte.

[...] in così dolce lotta il fil si tocca,  
 e l'inganno, che v'è, subito scocca<sup>30</sup>.

Rimane infine da evidenziare la minuziosa descrizione del meccanismo che aziona la cattura nella rete, quasi a voler convincere il lettore della verosimiglianza del marchingegno.

## 1.2. «e con la rete iprese alor dispetto»: Vulcano cattura Marte e Venere

La seconda variante dell'episodio mitologico vede Vulcano impegnato in prima persona nella cattura della coppia, sulla quale getta la rete.

Sul piano narrativo, tra il novero dei testi in volgare, è Niccolò degli Agostini a proporre questa versione:

Et comincio poi diligentemente  
 una rete di Acaio a fabricare  
 e di adamante, tanto sotilmente  
 che con aragnie haria potuto stare  
 e con quella nando secretamente  
 dove gli amanti solean solazzare  
 et giacer li trovo sun ricco letto  
 e con la rete i prese a lor dispetto<sup>31</sup>.

Anche in questo caso, come per l'Anguillara con il *Furioso*, l'opera si basa sul modello della poesia cavalleresca e dell'*Orlando innamorato* di Boiardo<sup>32</sup>. Ma, come già osservato, è anche una riscrittura in ottava rima del testo di Bonsignori, di cui viene offerta una sintesi in versi<sup>33</sup>. A testimoniare

<sup>30</sup> ANGUILLARA, *Le Metamorfosi di Ovidio*, c. 53v.

<sup>31</sup> DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio Methamorphoseos*, c. [36]r.

<sup>32</sup> GUTHMÜLLER, *Le Metamorfosi di Ovidio in forma di romanzo*, pp. 97-123: 97-98. Vd. anche E. BIGI, *Mitologia cavalleresca e mitologia classica nell'Orlando Furioso*, in *Il mito nel Rinascimento. Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1993, pp. 153-171.

<sup>33</sup> Cfr. GUTHMÜLLER, *Le Metamorfosi di Ovidio in forma di romanzo*, pp. 97-123: 100.

l'ascendenza diretta sono i versi dedicati alla costruzione della rete: «[...] cominciò a fabricare ed a llavorare una rete de acciaio e di diamanti tanto sottilissima che 'l viso non la potea discernere»<sup>34</sup>.

Sebbene il racconto di Agostini si distacchi da quello bonsignoriano nella descrizione della cattura (in cui il dio del fuoco afferra le corde della rete), una lettura attenta dei testi mette in luce la stretta relazione che intercorre tra l'*Allegoria quinta de Venere e de Marte constretti in della rete* di Bonsignori e l'allegoria in prosa che chiude il "quadro" presentato da Agostini, dove viene riproposto, in modo pressoché identico, l'antecedente:

La quinta allegoria è de Marte e de Venere. E dice Ovidio che Marte giacea con Venere. Marte fu dio delle battaglie, e questo è el combattimento el quale fa la carne con la ragione; la quale carne, molestata da libidine, se conduce abbracciata con Venere, cioè con la lussuria. El Sole, cioè el vero intendimento, reporta questo fallo a Vulcano, cioè alla sensualità ed alla coscienza, la quale per vergogna esce di sé ed abandona ogni afare e congrega tutti li dii, cioè che se confessa de tutti li soi peccati a Dio, in lo quale consiste e sta tutta la divinità. A costoro fu perdonato: ciò intendo per la vergogna che porta per lu peccato, el quale poi che è perdonato, tutti li savii se nne ridono e fansenne beffe sì come fecero quelli dii<sup>35</sup>.

La allegoria di Marte et Venus, dice Ovidio che Marte giacque con Venus. Marte fu Dio delle battaglie. Questo e il combattimento il quale fa la carne con la ragione; la qual carne, molestata dalla libidine, si conduce abbracciata con Venus, cioè con la lussuria. Il Sole, cioè il vero intendimento, raporta questo fallo a Vulcano, cioè alla sensualità e consientia, la quale per vergogna esce di sé e abandona ogni altra cura e congrega tutti li dèi, cioè che si confessa de tutti li suoi errori a Dio, nel quale consiste ogni divinità; e dice che a costoro fu perdonato, che se intende che chi si confessa a Dio delli suoi comissi peccati, et che di quelli habbi vergogna e dolore, da quello li è perdonato, dil che li savii se ne rallegrano et rideno e fannosi beffe del peccato con presupposito de non ritornar più a cometterlo<sup>36</sup>.

Ma anche per quanto riguarda la parte in rima, in alcuni versi risulta evidente la sintesi svolta da Dell'Agostini sul testo in prosa. Lo dimostrano, ad esempio, i passaggi inerenti alla reazione di Vulcano nell'apprendere del tradimento della consorte e alla fabbricazione della rete metallica<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> G. BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, a cura di E. Ardisino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001, p. 220.

<sup>35</sup> Ivi, p. 221.

<sup>36</sup> DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio Methamorphoseos*, c. [36]r.

<sup>37</sup> «Et cominciò poi diligentemente | una rete di Acaio a fabricare | e di adamante, tanto sotilmente | che con aragnie haria potuto stare» (*ibid.*); «[...] cominciò a fabricare ed a llavorare una rete de acciaio e de diamanti tanto sottilissima che 'l viso non la potea discernere» (BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, p. 220).

Per risalire alla radice di quest’ultima versione della *fabula*, la risposta risolutiva ci viene offerta da Reposiano nel poemetto *Concubitus Martis et Veneris*, composto nel III secolo d.C., in cui viene esibito il dio fabbro che, nel sorprendere la moglie infedele col dio della guerra, lega le braccia di Marte ai polsi di Venere<sup>38</sup>:

Pervenit ad lucos, non ipsi[s] visus Amori,  
non Chariti: totas arti mandaverat iras.  
Vincula tunc manibus suspenso molliter ictu  
inligat et teneris conectit brachia palmis<sup>39</sup>.

Anche Fulgenzio<sup>40</sup> e Luciano<sup>41</sup> in alcune brevi battute fanno cenno a questa variante del mito. Ed è sempre Luciano a fornirci la risposta risolutiva che serve a giustificare un simile distacco rispetto ai modelli omerico e ovidiano. Nel *De saltatione*<sup>42</sup>, riferendosi a un balletto pantomimico sull’adulterio di Ares e Afrodite rappresentato sotto l’impero di Nerone, l’autore descrive Efesto intento a prendere al laccio i due adùlteri. Proprio a partire dal passo luciano, in un suo contributo sul *Concubitus* di Reposiano, Maria Pace Pieri proponeva una lettura di questa variante narrativa come conseguenza di un adattamento dovuto a esigenze sceniche, nel tentativo di trovare una soluzione che potesse colmare i limiti della scenotecnica di fronte all’impossibilità di portare sul palco la macchinosa cattura descritta<sup>43</sup>. Come poteva infatti scattare autonomamente sul palcoscenico la trappola metallica?

<sup>38</sup> Sempre Reposiano sostituisce ai «retia» ovidiani i «vincula», ossia le catene (Cfr. REPOS. 168-171. Ma vd. anche: FULG. *Mitol.* 2, 7 e HYG. *fab.* 148, dove vengono utilizzati, rispettivamente, i termini «catenas» e «catenam»; o, ancora, LUC. *DDeor.* 15), dando vita a un’ulteriore variazione della storia che godrà di una certa fortuna iconografica nelle miniature dell’*Épître d’Othéa* di Christine de Pizan.

<sup>39</sup> REPOS. 168-171: «Giunge al bosco non visto neppure da Amore, | non dalle Cariti: aveva affidato tutta l’ira alla sua arte. | Allora, con tocco leggero, mette le catene alle mani | e lega le braccia di Marte ai delicati polsi di Venere» (trad. da REPOSIANO, *Reposiani Concubitus Martis et Veneris*, a cura di L. Cristante [in Supplemento nr. 19 al «Bollettino dei Classici»], Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999, pp. 34-35).

<sup>40</sup> Cfr. FULG. *Mitol.* 2, 7: «ille [Vulcanus] adamante catenas effecit ambosque religans diis turpiter iacentes ostendit».

<sup>41</sup> Cfr. LUC. *DDeor.* 15: «[...] solo minaccia di inventare per loro certe catene e di catturarli a letto avvolgendoli in una rete» (trad. da LUCIANO, *Dialoghi*, a cura di V. Longo, Torino, Utet, 1976, pp. 252-253).

<sup>42</sup> LUC. *Salt.*, 63: «poi rappresentò in pantomima da solo l’adulterio di Afrodite e Ares, il Sole che li scopre e Efesto che li prende in trappola avviluppandoli tutti e due prigionieri della rete [...]» (cito da LUCIANO, *La danza*, a cura di S. Beta, trad. di M. Nordera, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 90-91).

<sup>43</sup> Cfr. M. PACE PIERI, *L’incontro d’amore di Marte e Venere secondo Reposiano*, «Studi italiani di filologia classica», n.s., LI, 1979, 72, pp. 200-220: 213-214.

1.3. «*li sentì e prese le corde della rete*»: il modello dell'*Énéas* e del *Roman de la Rose*

Nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* Bonsignori, con lo sforzo continuo di chiosare, parafrasare e integrare il testo latino<sup>44</sup>, si allontana dalla narrazione ovidiana, introducendo una descrizione del dio del fuoco impegnato a sistemare la rete sopra al letto prima dell'arrivo di Marte e Venere, per poi catturarli tirandone le corde:

[...] Odendo Vulcano queste cose, li cadde el martello de mano e subito uscì di sé per lu dolore, ma, poi che fu tornato in sua memoria, cominciò a fabricare ed a llavorare una rete de acciaio e de diamanti tanto sottilissima che 'l viso non la potea discernere, sì che niuno se sarria da quella potuto guardare. E portòla a casa e pusela sopra al letto; e quando Marte e Venere andarono e sallero in sul letto ed abbracciati che fuoro insieme, Vulcano li sentì e prese le corde della rete e percosse l'uno e l'altro per modo che niuno se potea muovere<sup>45</sup>.

Tale deviazione narrativa, riguardante la descrizione della cattura della coppia divina, rivela come la fonte seguita da Bonsignori sembrerebbe essere quella del *Roman de la Rose*, che attinge a sua volta al *Roman d'Énéas*. È innegabile come in entrambi i romanzi l'elemento mitologico eserciti una funzione tutt'altro che irrilevante. Mettendo a confronto i versi dedicati alla storia di Marte e Venere, si può notare la diretta filiazione del poema allegorico dal *Romanzo di Enea*:

Es laz qu'il ot d'arain forgiez  
les tenait andeus en forz giez,  
ou jeu d'Amours joinz e liez,  
tant les ot li fos espiez.  
Si tost con Vulcanus ce sot  
que pris prouvez andeus les ot  
es laz qu'entour le lit posa [...]<sup>46</sup>.

Vulcans ert mestre del mestier  
et diex de feu et de forgier:  
de fer fist une rais soutil,  
moult en furent delié li fil;  
entor son lit l'apareilla.

<sup>44</sup> GUTHMÜLLER, *L'Ovidio Maggiore di Arrigo Simintendi*, pp. 114-118: 114.

<sup>45</sup> G. BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, p. 220.

<sup>46</sup> «Nei lacci di bronzo che aveva forgiato | li teneva entrambi legati stretti, | uniti e avvin-  
ti nel gioco d'amore, | tanto lo stolto li aveva spiati. | Appena Vulcano si rese conto | che li  
aveva colti sul fatto tutti e due, | nei lacci che aveva posto intorno al letto» (trad. da G. DE  
LORRIS – J. DE MEUN, *Il Romanzo della Rosa*, a cura di R. Manetti, S. Melani, Alessandria,  
Edizioni dell'Orso, 2015, II, 13843-13849, pp. 800-801).

Des que Mars o lui se coucha,  
et qu'il la tint entre ses bras,  
si assambla Vulcans ses laz;  
enz en la rois l'enmaillolla<sup>47</sup>.

Ma da dove deriverebbe un simile adattamento del racconto ovidiano? Può dimostrarsi attendibile l'ipotesi, spesso evocata, di un'ascendenza diretta dalla tradizione dei cantari, o si tratta di un'invenzione dell'anonimo autore dell'*Énéas*<sup>48</sup>? Certo è che le miniature che spesso accompagnano il testo del *Roman de la Rose* mostrano una certa fedeltà alla narrazione, esibendo Vulcano intento a fissare col martello i lacci della rete o a stringere il lenzuolo che copre la coppia (fig. 1)<sup>49</sup>. La raffigurazione, al contempo, attualizza la scena assimilandola al mondo cortese: Marte e Venere sembrano infatti assumere le sembianze di una dama e un cavaliere.

## 2. Per una diffusione delle incisioni

È doveroso, a questo punto, passare a un'analisi capillare delle incisioni che corredano le edizioni “moderne” delle *Metamorfosi*. Il successo dell'edizione di Bonsignori e le sue varie ristampe, oltre a guidare nuovi lettori a familiarizzare con i soggetti classici, fa sì che le incisioni in essa contenute divengano sistematicamente per artisti, artigiani e letterati modelli di facile reperimento a cui attingere per i propri lavori<sup>50</sup>. Trattandosi della prima versione delle *Metamorfosi* stampata in lingua volgare, con quest'edizione prende avvio quel processo di integrazione tra la cultura umanistica e quella contemporanea dei poligrafi<sup>51</sup>, a cui i pittori erano strettamente legati. La

<sup>47</sup> *Le roman d'Énéas*, Édition critique d'après le manuscrit B. N. fr. 60, a cura di A. Petit, Paris, Librairie générale française, 1997, 4444-4452, pp. 294-295. Trad. it.: «Vulcano era un artista nel suo mestiere, | dio del fuoco e del forgiare: | fece una leggera rete di ferro – | i fili erano delicati – | la preparò intorno al letto. | Quando Marte si coricò con Venere, | e la tenne tra le braccia | Vulcano tirò i suoi lacci: | li imprigionò nella rete» (*Le roman d'Énéas. Il romanzo d'Enea* [B. N. fr. 60], prefazione di C. Segre, introduzione, traduzione, note e indice tematico di A. M. Babbi, Parigi – Roma, Memini, 1999).

<sup>48</sup> Da una ricognizione svolta sui cantari trasmessi fino ai giorni nostri, per quanto è a conoscenza di chi scrive, non sembra emergere alcuna testimonianza di questo episodio del mito di Marte e Venere.

<sup>49</sup> Da rilevare come il lenzuolo si sostituisca, talvolta, all'elemento della rete nelle miniature del *Roman*. Se ne trova un altro importante riscontro iconografico anche nel particolare dell'allegoria del *Mese di settembre* di Palazzo Schifanoia (fig. 12).

<sup>50</sup> Cfr. GUTHMÜLLER, *Concezioni del mito antico*, pp. 37-64: 59.

<sup>51</sup> Per fornire un caso esemplificativo, si prenda in considerazione lo studio condotto da Carlo Ginzburg sui rapporti tra Tiziano e Ovidio (GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della*

formazione scolastica di taluni artisti, infatti, ostacolando una lettura dei testi in lingua originale, giustifica il bisogno di ricorrere a letterati e umanisti o, assai di frequente, alla lettura dei volgarizzamenti.

L'iconografia proposta nell'incisione a corredo del testo di Bonsignori (fig. 3) trova continuità, soprattutto nella prima metà del Cinquecento, sia in pittura sia nella produzione di maioliche, preferendo la pratica dell'*imitatio* all'*inventio*: vi si trovano riscontri nella tela del Sodoma per il soffitto di Palazzo Chigi a Siena (1504)<sup>52</sup> e in alcuni piatti, tra cui quello del Maestro Andreoli oggi all'Ermitage (fig. 2)<sup>53</sup>. Le prime scelte figurative dei maiolicari italiani nel creare prodotti artistici destinati alla fruizione privata – e che andavano a comporre quelle “credenze” istoriate, della cui funzione oggi sappiamo molto poco – erano dettate dal parallelo sviluppo del libro illustrato<sup>54</sup>.

Se questo primo modello xilografico rispetta il racconto ovidiano, mostrando Marte e Venere intrappolati nella rete di Vulcano, non verranno meno al principio dell'*ut pictura poesis* le successive incisioni realizzate per illustrare la favola mitologica, corrispondenti alle altre due varianti narrative circa le modalità della cattura.

A diffondere l'iconografia secondo la quale il dio fabbro è impegnato in prima persona a gettare la rete su Marte e Venere distesi sul letto è l'adattamento emblematico illustrato da Bernard Salomon e stampato a Lione nel 1557 sotto i torchi di Jean de Tournes (fig. 7). Si tratta della *Métamorphose figurée*<sup>55</sup>, uno dei più bei libri del Rinascimento francese<sup>56</sup>.

*figurazione erotica*, pp. 140-142). Ma vd. anche J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 302-304.

<sup>52</sup> Vd. R. BARTALINI, *Sodoma a Palazzo Chigi*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P. P. Donati, B. Santi, Firenze, Casa Editrice Le lettere, 1997, pp. 233-238; ID., *Sodoma, il soffitto di Palazzo Chigi e i volgarizzamenti di Ovidio. Una postilla*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, pp. 157-165.

<sup>53</sup> Cfr. C. CIERI VIA, *Venere, Vulcano e Marte: un'allegoria mitologica nella cultura veneta del Cinquecento*, in *Die allegorese des antiken mythos*, herausgegeben von H.-J. Horn und H. Walter, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1997, pp. 351-394: 354. Eppure, in questo caso sono altrettanto evidenti i debiti iconografici verso l'affresco di Baldassarre Peruzzi realizzato per la facciata della villa di Agostino Chigi a Roma (fig. 10).

<sup>54</sup> ANDREOLI, “*Fabulae artificialiter pictae*”, pp. 111-125: 119.

<sup>55</sup> Cfr. B. SALOMON, *La métamorphose d'Ovide figurée*, Lione, Jean de Tournes, 1557.

<sup>56</sup> Cfr. B. GUTHMÜLLER, *Picta poesis ovidiana*, in ID., *Mito, poesia, arte*, pp. 213-236: 213. Vd. anche N. RONDOT, *Bernard Salomon. Peintre et tailleur d'histoires à Lyon, au XVI<sup>e</sup> siècle*, Lione, Mougins-Rusand, 1897, e R. BRUN, *Le livre illustré en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Alcan, 1930, pp. 102-108: 106.

Anche questa seconda raffigurazione della *fabula* incontra una grandissima fortuna sul piano iconografico, trasformandosi in un vero e proprio modello per pittori e per intere generazioni di illustratori di Ovidio<sup>57</sup>. Appena due anni dopo lo stesso stampatore, Jean de Tournes, ne reimpiegava i legni (salvo rare eccezioni) per *La vita et metamorfoseo d'Ovidio, Figurato et abbreviato in forma d'Epigrammi* di Gabriello Simeoni<sup>58</sup>, sorta di corrispettivo in lingua volgare dell'edizione francese<sup>59</sup>. È infatti il poligrafo toscano il fautore della vasta diffusione del volume di Salomon in Italia, alla luce dei suoi contatti con Lione, ove si era trasferito nel 1547. Ma a testimoniare la sopravvivenza dell'iconografia è il riferimento continuo ai modelli incisori di Salomon nelle successive versioni emblematiche delle *Metamorfosi*, che godranno di una grande popolarità fino al XVIII secolo.

La stessa iconografia verrà riproposta fedelmente, stampata in controparte<sup>60</sup>, all'interno del rifacimento emblematico di Johann Spreng e nella *Tetrastica in Ovidii Metamor. lib. XV* del medico e poeta Johannes Posthius, volumi editi a Francoforte nel 1563, ed entrambi illustrati dall'incisore tedesco Virgil Solis. Il modello di rielaborazione figurativa e poetica delle *Metamorfosi* creato da Salomon verrà accolto e sviluppato, ancora, nella *Picta poesis ovidiana* di Nicolas Reusner, stampata nel 1580 a Francoforte, rimanendo popolare in tutta l'Europa occidentale anche dopo il Cinquecento. Ed è sempre quest'iconografia ad ispirare Pieter van der Borcht nel *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, e Antonio Tempesta nel suo *Metamorphoseon* (fig. 8)<sup>61</sup>. Entrambe le opere furono pubblicate ad Anversa, rispettivamente nel 1591 presso Giovanni Moreto e nel 1606 presso Pietro de Jode.

Mettendo a confronto i due modelli incisori fin qui presi in esame, emerge chiaramente come questi si diffondano a partire dai due poli principali di

<sup>57</sup> Cfr. GUTHMÜLLER, *Picta poesis ovidiana*, pp. 213-236: 213; B. GUTHMÜLLER, *Il ruolo dei testi mediatori nella tradizione della materia classica*, in ID., *Ovidio metamorphoseos vulgare*, pp. 13-23: 20.

<sup>58</sup> *La Vita et Metamorfoseo d'Ovidio. Figurato & abbreviato in forma d'Epigrammi* da M. GABRIELLO SYMEONI [...], Lione, Jean de Tournes, 1559.

<sup>59</sup> Il testo italiano di Gabriello Simeoni non costituisce, però, una traduzione del testo francese, ricorrendo spesso al testo originale di Ovidio e arrivando ad identificare dei personaggi che nella versione francese restano anonimi (P. SHARRATT, *La Bible et la Metamorphose figurées*, in ID., *Bernard Salomon illustrateur lyonnais*, Ginevra, Droz, 2005, pp. 247-263: 261).

<sup>60</sup> Cfr. F. CAPPELLETTI, *L'utilizzazione allegorica dei miti tratti dalle Metamorfosi di Ovidio nella pittura e nell'emblematica fra '500 e '600*, in *Die allegorese des antiken mythos*, pp. 229-252: 232.

<sup>61</sup> Cfr. P. SHARRATT, *Influence sur l'art*, in ID., *Bernard Salomon illustrateur lyonnais*, pp. 181-207: 189).

stampa del poema ovidiano nel corso del XVI secolo. La prima xilografia, ideata per il volume di Bonsignori e utilizzata nelle traduzioni e riadattamenti in volgare, godrà di una certa fortuna nelle edizioni veneziane, mentre la seconda, introdotta da Salomon, avrà ampia diffusione nelle edizioni emblematico-ecfrastiche delle *Metamorfosi* stampate a Lione e nell'Europa settentrionale.

Se i due esempi incisori appena analizzati, che sembrano ricalcare le dicotomie esistenti tra le differenti varianti narrative, si affermano come archetipi per l'illustrazione della favola, si può fin d'ora constatare come la terza variante testuale presa in esame, quella che segue il racconto di Bonsignori e che vede Vulcano impegnato a tirare i lacci della rete, abbia goduto di minor fortuna incisoria. Troviamo traccia di un suo impiego soltanto nelle illustrazioni di Cherubino Alberti<sup>62</sup> (fig. 9) e di Gian Giacomo Caraglio<sup>63</sup>.

Non bisogna, tuttavia, sottovalutare il forte ascendente esercitato dal testo bonsignoriano sugli artisti attivi nei cantieri cinquecenteschi<sup>64</sup>. La stessa variante è riproposta da Vasari e i suoi aiuti in due casi: in un medaglione della *Sala degli Elementi* (la cui decorazione risale al periodo tra il 1555 e il 1557) di Palazzo Vecchio<sup>65</sup> e in uno degli ovali dipinti del *Carro di Venere*,

<sup>62</sup> Cfr. A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XV, Vienne, J. V. Degen, 1813, nr. 52, p. 88. Al contrario di quanto afferma Bartsch, l'esemplare, presumibilmente, deve essere incluso nella serie delle nove incisioni di scene mitologiche tratte da Polidoro da Caravaggio (cfr. [www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx)). Nel rappresentare Marte e Venere, Alberti sembra seguire l'iconografia proposta da Salomon.

<sup>63</sup> Cfr. A. LOWENTHAL, *Joachim Wtewael: Mars and Venus Surprised by Vulcan*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1995, p. 56; M. BULL, *Lo specchio degli dei. La mitologia classica nell'arte rinascimentale*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 205-253 (cap. V. *Venere*): 207.

<sup>64</sup> È sintomatica l'interpretazione dell'affresco raffigurante *Marte e Venere sorpresi da Vulcano* della villa di Blosio Palladio a Monte Mario proposta da Jan de Jong. L'autore, offrendo una lettura iconografica frettolosa rifacentesi alla narrazione ovidiana, scorgeva nella scena la rappresentazione simultanea della cattura della coppia divina e dell'arrivo di Vulcano volta a riunire diversi momenti della storia (J. L. DE JONG, *Ovidian Fantasies. Pictorial Variations on the Story of Mars, Venus and Vulcan*, in *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild. Internationales Symposium der Werner Reimers-Stiftung, Bad Homburg v. d. H. (22. bis 25. April 1991)*, Herausgegeben von H. Walter und H.-J. Horn, Berlin, Gebr. Mann, 1995, pp. 161-172: 163). L'affresco sembrerebbe mostrare, al contrario, il dio fabbro colto mentre sta tirando i lacci della rete, in linea con l'interpretazione bonsignoriana del racconto. L'iconografia è derivata dall'affresco monocromo che decorava la facciata della villa Farnesina. Era stato il Peruzzi a rifarsi direttamente a questa fonte testuale, e sarebbe da riconoscere nel disegno conservato all'Albertina di Vienna (Inv. 1970) la riproduzione più fedele – e probabilmente più antica – della pittura, oggi perduta.

<sup>65</sup> Vd. L. DE GIROLAMI CHENEY, *Giorgio Vasari's Vulcan's Forge, Sala degli Elementi in the Palazzo Vecchio: the Symbolism of Fire*, «Iconocrazia», 6, 2014, "Special Issue", on-line all'indirizzo <http://www.iconocrazia.it/giorgio-vasaris/>.



realizzato per la *Mascherata della Genealogia degli Dei* che sfilò per le strade di Firenze il 21 febbraio 1566, in occasione del matrimonio di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria<sup>66</sup>.

### 2.1. *Modelli e significati iconografici: l'incisione di Bonsignori*

Una volta distinte le tre principali versioni narratologiche del mito, l'interpretazione figurativa e le sorti dei due modelli incisori posti a corredo dei testi scritti rivelano come l'immagine si faccia espressione del linguaggio del tempo<sup>67</sup>, sottendendo, nell'incisione veneziana, anche un significato morale marcato, ancora in dialogo diretto con la tradizione mitografica medievale.

I legni del *Metamorphoseos* di Giovanni Bonsignori del 1497 sono destinati a divenire il modello prodromico per le illustrazioni del commento umanistico delle *Metamorfosi* di Raffaele Regio<sup>68</sup> e della versione in ottave di Agostini. È a partire da Bonsignori, infatti, che si generano i corredi iconografici di numerose altre versioni del testo ovidiano, quasi sempre stampate in area veneta.

Le cinquantadue incisioni utilizzate per illustrare i miti ovidiani, alcune delle quali firmate dal monogramma «ia» e altre dalla lettera «N», contribuiscono al successo di questa edizione, lontana dagli intenti umanistici e filologici di Aldo Manuzio e rivolta a un pubblico non accademico. Queste xilografie, spesso associate a quelle dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (1499), sono considerate come prodotto della stessa bottega di artisti<sup>69</sup>. Sulla paternità delle illustrazioni si sono susseguite nel tempo diverse proposte,

<sup>66</sup> I disegni relativi ai ventuno carri delle divinità ed ai costumi dei personaggi che sfilano al loro seguito sono conservati, in tre distinte serie di documenti, presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e la Galleria degli Uffizi. Per il *Carro di Venere* vd. il codice conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: ms. Palat. C.B.3.53, vol. I, cc. 70v-71r (cfr. *mascherata-firb.ctl.sns.it*).

<sup>67</sup> Come osserva, puntualmente, Francesca Cappelletti nel suo saggio sull'uso allegorico dei miti tratti dalle *Metamorfosi* (CAPPELLETTI, *L'utilizzazione allegorica dei miti*, pp. 229-251: 230) vale la pena ricordare le catalogazioni del Principe di Essling sul libro illustrato di questo periodo (PRINCE D'ESSLING, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du Commencement du XVI<sup>e</sup>*, Firenze-Parigi, Olschki-Leclerc, 1907-1909, I, pp. 219-237: 222; IV, pp. 56, 58, 61, 79, 85).

<sup>68</sup> P. Ovidii *Metamorphosis cum integris ac emendatissimis RAPHAELIS REGII enarrationibus et reprehensione illarum in ineptiarum quibus ultimus quaternio primae editionis fuit inquinatus*, Venezia, Simone Bevilacqua, 1493. Come osserva Guthmüller, l'opera si distingue per l'attenzione filologica riservata all'opera di Ovidio, malgrado tale approccio non si fosse ancora completamente imposto all'inizio del Cinquecento (vd. GUTHMÜLLER, *Concezioni del mito antico*, pp. 37-64: 63).

<sup>69</sup> *Le muse tra i libri*, scheda 6, p. 65.

tuttavia sembra plausibile attribuire il disegno delle xilografie a un gruppo di maestranze stilisticamente vicine a Benedetto Bordone<sup>70</sup> e al Secondo Maestro del Grifo (senza escludere l'intervento diretto dei due miniatori); mentre piuttosto certo risulta il coinvolgimento di Jacopo da Strasburgo (Jacobus Argentoratensis) come intagliatore delle immagini recanti la firma «ia». Nel caso della favola di Marte e Venere, il disegno sarebbe da attribuire al Bordone e l'incisione proprio a Jacopo da Strasburgo<sup>71</sup>.

Gli episodi sono distribuiti in vignette bipartite, ognuna dedicata ad un singolo mito o volta a raccogliere diversi momenti di esso<sup>72</sup>: è questo il caso della *fabula* di Marte e Venere, in cui viene rappresentata la delazione del Sole che rivela a Vulcano il tradimento di Venere sul lato sinistro, mentre sulla destra è raffigurata la dea dell'amore intrappolata con Marte ed esposta agli sguardi delle altre divinità.

Nel reimpiegare i legni dell'edizione giuntina di Bonsignori, salta subito all'occhio come, nell'edizione latina figurata del volume di Regio<sup>73</sup>, stampata a Parma nel 1505 per mano di Francesco Mazzali, il tipografo si limiti ad aggiungere alle scene rappresentate due rozzi fregi mobili per adeguarne la larghezza alla lunghezza delle righe tipografiche<sup>74</sup>. A Rusconi spetta la stampa nello stesso anno, il 1517, di un'edizione del volume di Regio e un'altra di Bonsignori, in cui vengono impiegate le medesime vignette (fig. 4): le nuove incisioni del mito di Marte e Venere continuano a riferirsi al modello dell'edizione giuntina, ma questa volta vengono stampati in controparte con alcune piccole variazioni.

La ricca iconografia, realizzata per il testo volgare di Bonsignori e raffigurante tempi diversi della medesima narrazione nelle singole scene, resta alla base delle reincisioni delle edizioni delle *Metamorfosi* versificate da Nicolò

<sup>70</sup> Per ulteriori confronti che concorrono a rafforzare l'attribuzione dei disegni e delle xilografie a Bordone e alla sua bottega e ai suoi rapporti con le illustrazioni dell'*Hypnerotomachia*, vd. <https://www.mostraaldomanuzio.it/catalogo/31> (G. PESAVENTO, *Giovanni dei Bonsignori*, Ovidio Metamorphoseos vulgare, scheda 31).

<sup>71</sup> [www.metmuseum.org/toah/works-of-art/22.16/](http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/22.16/).

<sup>72</sup> ANDREOLI, "Fabulae artificialiter pictae", pp. 111-125: 113.

<sup>73</sup> Cfr. GUTHMÜLLER, *Concezioni del mito antico*, pp. 37-64: 63. L'opera regiana godette di grande fortuna editoriale, con tredici edizioni italiane e francesi già alla fine del Quattrocento e sessanta nel corso del Cinquecento. Indirizzata principalmente a scolari e studenti, ma rivolta anche a un più ampio circolo di lettori di formazione umanistica, in breve tempo l'opera era divenuta un modello canonico nel suo genere, dotata di un proprio valore intrinseco e capace di interpretare i miti come *exempla*.

<sup>74</sup> Cfr. L. DONATI, *Edizioni quattrocentesche non pervenuteci delle «Metamorfosi»*, in *Atti del convegno internazionale ovidiano (Sulmona – Maggio 1958)*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1959, vol. I, pp. 111-124: 116.

Degli Agostini<sup>75</sup>, stampate per la prima volta a Venezia nel 1522. Le settantadue raffigurazioni di questa fortunata edizione, pur rileggendo in parte il prototipo giuntino, introducevano alcune curiose novità<sup>76</sup>. La xilografia di Marte e Venere è variata in diversi dettagli rispetto a quella dell'edizione giuntina del 1497, in particolare nella raffigurazione di Vulcano, che sembra intento a tirare una leva posta in fondo al letto, di cui si serve per catturare la moglie fedifraga e il suo amante (fig. 5). Se un simile dettaglio è assente nelle immagini delle altre edizioni, esso costituisce, altresì, un elemento interessante<sup>77</sup>, soprattutto se si tiene conto della variante testuale introdotta sempre dal Bonsignori e invece del tutto assente nei versi di Agostini. Un tale particolare avvalorerebbe l'ipotesi che l'illustratore del *Metamorphoseos* agostiniano si sia attenuto non solo al modello incisorio, ma anche alla narrazione offerta da Bonsignori<sup>78</sup>.

Tuttavia, se l'incisione viene concordemente fatta risalire al testo di Bonsignori, le illustrazioni che corredano l'edizione giuntina del 1497 sarebbero delle copie veneziane di un ciclo iconografico fiorentino, e furono presumibilmente realizzate per due edizioni precedenti delle *Metamorfosi*, non pervenuteci: una doveva contenere la prosa in volgare di Bonsignori, l'altra il testo latino<sup>79</sup>. La composizione di Vulcano, Marte e Venere, per il suo carattere non finito, avvalorerebbe l'ipotesi che ci troviamo di fronte a una copia: il ceppo sotto l'incudine, infatti, non è del tutto delineato e le

<sup>75</sup> *Le muse tra i libri*, scheda 6, p. 65.

<sup>76</sup> CAPPELLETTI, *L'utilizzazione allegorica dei miti*, pp. 229-251: 230; ANDREOLI, *Fabulae artificialiter pictae*, pp. 111-125: 114.

<sup>77</sup> Si tengano in considerazione pure le variazioni nella raffigurazione delle divinità e il disegno più elaborato nel realizzare la grotta di Vulcano e il ceppo sul quale poggia l'incudine del dio fabbro.

<sup>78</sup> Soffermandosi ulteriormente sui rapporti tra testo e immagine, sintomatica è la focalizzazione da parte degli illustratori del *Metamorphoseos* di Bonsignori prima (BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, p. 220: «Odendo Vulcano queste cose, li cadde el martello de mano e subito uscì di sé per lu dolore»), e delle edizioni di Regio e di Agostini poi (DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio Methamorphoseos*, c. [36]r: «il qual udendo si cangiò nel volto | e per il duol il martel li cascoe»), sul particolare del martello che cade di mano a Vulcano nel momento in cui il Sole gli rivela l'adulterio di Venere, in totale consonanza con la narrazione ovidiana (Ov. *met.* 4, 174-176: «[...] At illi | et mens et quod opus fabrilis dextra tenebat | excidit. [...]»; «E a Vulcano cascarono le braccia, nonché il lavoro che teneva nella sua mano d'artefice», trad. da OVIDIO, *Metamorfosi*, pp. 140-141). L'oggetto è posto a terra, ai piedi del dio del fuoco, accanto all'incudine.

<sup>79</sup> La tesi viene ampiamente argomentata da Lamberto Donati nel suo saggio sulle edizioni quattrocentesche non pervenuteci delle *Metamorfosi*: DONATI, *Edizioni quattrocentesche non pervenuteci delle «Metamorfosi»*, pp. 111-124.

fiamme della fucina sembrano quasi dei ciuffi d'erba che spuntano dalla roccia. L'incisore non avrebbe capito il disegno: questo giustifica l'insolita posizione del tridente di Nettuno, che non viene tenuto dal dio fra le mani ma, malgrado ciò, è raffigurato in posizione eretta<sup>80</sup>.

Tale osservazione sarebbe sufficiente a motivare la dissonanza tra l'incisione e la parte scritta del volume di Bonsignori, in cui viene presentato Vulcano intento a tirare le corde della rete. Ma, come osserva Ilaria Andreoli, il riutilizzo delle matrici lignee delle incisioni poste a corredo illustrativo dei testi rientrava nelle dinamiche tipografiche del tempo, dettate dal bisogno di ammortizzare i costi e, al contempo, di raggiungere una certa omogeneità di gusto, ribadita dalla condivisione delle medesime vesti grafiche<sup>81</sup>. Se in questa fase iniziale di diffusione della tecnica xilografica erano consuetudinari scambi, prestiti e cessioni fra gli stampatori, ma anche copie e reinterpretazioni tra corredi provenienti da edizioni differenti, sarà solo dopo la metà del Cinquecento che verrà aggiornato il linguaggio dell'incisione secondo nuovi codici espressivi.

A quanto già elencato si aggiunge, sempre nel caso di Bonsignori, un giudizio moralizzante su tutta la mitologia classica<sup>82</sup>: la raffigurazione di Marte e Venere intrappolati nella rete ne rappresenta una valida testimonianza.

Si è spesso interpretata l'allegoria del *Mese di settembre* (fig. 12) di Palazzo Schifanoia a Ferrara come uno dei rari precedenti dell'immagine di Venere e Marte nella rete riprodotta nell'incisione. Claudia Cieri Via, rifacendosi alle osservazioni avanzate da Carla Lord, sottolinea come nell'incisione vi sia una totale «mancanza di ogni sensualità, invece propria dell'episodio, [...] ben consona a quel tipo di produzione illustrativa e didascalica che rivela una continuità con la tradizione iconografica medievale»<sup>83</sup>.

Sebbene una terracotta del IV secolo a.C. trovata ad Alessandria<sup>84</sup> testimoni l'impiego dell'iconografia che mostra Venere e Marte distesi sul letto e intrappolati nelle catene di Vulcano già all'epoca di Alessandro Magno, si rivela particolarmente chiarificatore un confronto iconografico con alcune pitture parietali provenienti da un contesto religioso e portatrici di signi-

<sup>80</sup> Cfr. *ivi*, p. 116.

<sup>81</sup> Cfr. ANDREOLI, *"Fabulae artificialiter pictae"*, pp. 111-125: 112.

<sup>82</sup> Cfr. DONATI, *Edizioni quattrocentesche non pervenute delle «Metamorfosi»*, pp. 111-124: 118.

<sup>83</sup> Cfr. CIERI VIA, *Venere, Vulcano e Marte*, pp. 351-394: 353-354.

<sup>84</sup> *Iconos*: [www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/marte-venere-e-vulcano/immagini/06-marte-venere-e-vulcano](http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/marte-venere-e-vulcano/immagini/06-marte-venere-e-vulcano); M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, Columbia University Press, 1961, p. 98. La terracotta, considerata antica, tuttavia rivela una datazione e provenienza incerte.

ficati nuovi<sup>85</sup>. La raffigurazione di Marte e Venere intrappolati nella rete entra perfettamente in dialogo con un particolare della scena del *Giudizio universale* che si apre nella controfacciata della chiesa di Santo Stefano a Soletto (fig. 13). Si deve a Maria d'Enghien, moglie di Raimondello Orsini, la committenza di tale ciclo pittorico risalente al XIV-XV secolo. Della rappresentazione di una coppia distesa a letto, affiancata da un diavolo e posizionata nell'Inferno tra i supplizi dei dannati<sup>86</sup>, sono state fornite due diverse interpretazioni. L'esistenza di altri affreschi simili, ritrovati a Brindisi, nella chiesa di Santa Maria del Casale, ma anche a Creta e Cipro, suggerisce una lettura dell'iconografia in chiave allegorica: si tratterebbe di una scena mutuata dalla tradizione bizantina, simboleggiante la condanna di coloro che non partecipano alla messa domenicale per rimanere a letto. La raffigurazione trova, tra l'altro, fondamento in un apocrifo denominato *Apocalisse della Santissima Madre di Dio*<sup>87</sup>. Ma a questa interpretazione si lega innegabilmente la seconda chiave esegetica secondo la quale la scena costituirebbe una chiara allusione al peccato della lussuria.

A sostegno di una simile interpretazione interviene, in questo caso, proprio il testo di Bonsignori, dove, all'interno della *quinta allegoria*, il congiungimento di Marte con Venere viene tradotto come l'unione tra la ragione e la lussuria, impersonata dalla dea dell'amore<sup>88</sup>: «Marte fu dio delle battaglie, e questo è el combattimento, el quale fa la carne con la ragione, la quale carne, molestata da libidine, se conduce abbracciata con Venere, cioè con la lussuria»<sup>89</sup>.

<sup>85</sup> In un recente contributo, Francesca Alberti associa l'iconografia di Vulcano nella fucina, proposta dall'incisore del testo di Bonsignori, con la rappresentazione di Giuseppe nella pittura fiamminga quattrocentesca, nelle quali andrebbe letta un'allusione al tema dell'adulterio (F. ALBERTI, “Divine cuckolds”: *Joseph and Vulcan in Renaissance Art and Literature*, in *Cuckoldry, Impotence and Adultery in Europe (15th-17th century)*, a cura di S. F. Matthews-Grieco, Farnham, Ashgate, 2014, pp. 149-182: 163).

<sup>86</sup> Vedi, inoltre, i rapporti esistenti con il legno raffigurante l'abbraccio di una coppia nuda distesa a letto e circondata da diavoli, estratto dall'opera *L'Antéchrist*, pubblicata nel 1475. Tale scena, che deride la relazione di coppia, è spesso utilizzata, nel XV secolo, in alcune edizioni dell'*Apocalisse* di San Giovanni in cui viene curiosamente inserita la *Storia dell'Anticristo* (cfr. L. DUNAND, P. LEMARCHAND, *Les compositions de Jules Romain intitulées Les amours des dieux, gravées par Marc-Antoine Raimoni: suite d'estampes présentées dans un ensemble d'oeuvres d'art restituant le climat d'humanisme de la Renaissance*, Losanna, J. Lemarchand, 1977, vol. I, fig. 342, p. 147).

<sup>87</sup> Cfr. L. MANNI, *La chiesa di Santo Stefano di Soletto*, epigrafi a cura di F. G. Giannachi, Galatina (Lecce), Congedo, 2010, pp. 31-129 (*Gli affreschi*): 110-112.

<sup>88</sup> La stessa allegoria ritorna, come già osservato, a chiusura della versione offerta da Degli Agostini (DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos*, c. [36]r).

<sup>89</sup> BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, p. 221.

Dal momento che i cicli decorativi posti nei luoghi di culto costituivano un vero e proprio abecedario illustrato per trasferire ai fedeli, spesso analfabeti, i contenuti della parola scritta, il prestito dell'iconografia dei lussuriosi per la raffigurazione del mito di Marte e Venere svela la condanna e l'ammonimento morale che si celavano dietro queste immagini.

Vi è, inoltre, una comunione di intenti: negli adattamenti in volgare dei testi classici l'illustrazione giocava il ruolo principale di visualizzazione e di supporto mnemonico per la lettura delle *favole*. Una simile operazione rispondeva alla necessità di conquistare nuovi lettori, appartenenti alle classi borghesi e mercantili e alla ricerca di forme di identità e di riconoscimento sociale<sup>90</sup>. Il pubblico che si andava costituendo era estremamente eterogeneo, e spaziava dagli artigiani e i commercianti<sup>91</sup> fino a quello femminile, cui spesso autori ed editori dedicavano le proprie edizioni illustrate, tra cui le *Metamorfosi* illustrate<sup>92</sup>.

## 2.2. *Il ritorno all'antico: la Metamorphose figurée di Salomon*

Se l'incisione veneziana impiegata nelle edizioni delle *Metamorfosi* pubblicate nella prima metà del XVI secolo risente ancora della tradizione iconografica medievale, divenendo una sorta di ammonimento a non commettere adulterio, quella proposta da Salomon per la sua *Metamorphose figurée* sembra iscriversi già nel clima di rinascita della cultura classica in cui «le figure delle divinità mitologiche [...] assumono quel carattere "all'antica" che spesso si carica di sensualità»<sup>93</sup>. Francesca Cappelletti osserva come qui le forme si facciano «più sciolte e aggiornate sulla cultura figurativa coeva, con una maggiore attenzione all'ambientazione naturalistica e alla resa del movimento»<sup>94</sup>, passando da un commento allegorico e moralizzatore a una ricerca estetica più in accordo con lo spirito del tempo<sup>95</sup>.

Da un'attenta osservazione dell'incisione, in particolare dalla rappresentazione di Marte e Venere, emerge il modello iconografico ispiratore. Se è vero

<sup>90</sup> Cfr. ANDREOLI, «*Fabulae artificialiter pictae*», pp. 111-125: 111.

<sup>91</sup> Cfr. BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*», pp. 9-21 (Premessa. *L'ombra e la carne*): 9. L'autore cita l'esempio del letterato Giulio Cesare Croce che, ricordando il suo trasferimento a Bologna in età giovanile come apprendista presso un fabbro, racconta in un suo componimento in terzine come si fosse avvicinato alla poesia grazie a un «Ovidio antico» illustrato (identificato nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori), prestatogli da un vicino di casa pizzicagnolo.

<sup>92</sup> Cfr. ANDREOLI, «*Fabulae artificialiter pictae*», pp. 111-125: 120.

<sup>93</sup> CIERI VIA, *Venere, Vulcano e Marte*, pp. 351-394: 354.

<sup>94</sup> CAPPELLETTI, *L'utilizzazione allegorica dei miti*, pp. 229-251: 231.

<sup>95</sup> Cfr. SHARRATT, *La Bible et la Metamorphose figurées*, pp. 247-263: 258.

che Salomon riuscì ad affermarsi anche in qualità di pittore, ornando con i suoi dipinti alcune case di Lione ed arrivando ad affrescare intere facciate secondo la maniera italiana<sup>96</sup>, è proprio nell'affresco di Baldassarre Peruzzi per la facciata della Villa Farnesina a Roma<sup>97</sup> che andrebbe individuata la fonte iconografia utilizzata per la raffigurazione di Marte e Venere all'interno della trasposizione emblematica. Nell'incisione le due divinità, distese sul letto, emulano le medesime pose assunte nell'affresco peruzziano. L'iconografia della pittura è sopravvissuta grazie ai numerosi disegni e alle copie realizzate nel corso del XVI secolo, a testimonianza della grande diffusione di cui dovette godere tra gli artisti: si vedano i disegni conservati al Louvre, il primo di difficile datazione (Inv. 7105, Recto; fig. 10), e altri due che riproducono il dettaglio di Marte e Venere distesi, tradizionalmente attribuiti alla scuola di Giulio Romano (Inv. RF 515, Recto; Inv. RF 516, Recto); e ancora la copia da Peruzzi dell'Albertina (Inv. 1970) e l'incisione del 1553 pubblicata da Hieronymus Cock conservata al British Museum (Inv. 2006, U.593; fig. 11). Per le pose di Marte e Venere si vedano inoltre gli stretti rapporti iconografici intercorrenti con gli affreschi della Villa di Blosio Palladio e di palazzo Balami a Roma<sup>98</sup> e con l'ovale del *Carro di Venere* realizzato per la *Mascherata della Genealogia degli Dei*. La presenza in Francia del motivo, probabilmente importato da un artista attivo nella Scuola di Fontainebleau<sup>99</sup>, ben si coniuga con le caratteristiche delle vignette di Salomon, i cui disegni sono improntati ai modi della maniera italiana, rivisitati all'interno del cantiere bellifontano<sup>100</sup>.

Peruzzi dovette realizzare il dipinto a partire da un modello derivato dall'arte classica: lo si può facilmente dedurre dalla postura di Venere, riecheggiante la *Venere Callipigia*. Prendendo in considerazione il saggio di Anka Ziefer, che dedica ampio spazio all'interpretazione dei modelli iconografici per l'affresco di Peruzzi, emerge come l'iconografia abbia a che vedere con quella di un medaglione a rilievo (databile al II sec. d.C.) rinvenuto

<sup>96</sup> Cfr. J. PERNETTY, *Recherches pour servir à l'histoire de Lyon ou Les Lyonnais dignes de mémoire*, Lione, Les frères Duplain, 1757, pp. 360-361 (in P. SHARRATT, *Vie et Œuvre*, in ID., *Bernard Salomon illustrateur lyonnais*, pp. 17-32: 25-27).

<sup>97</sup> *La Villa Farnesina a Roma*, a cura di C. L. Frommel, Modena, Panini, 2003, pp. 30, 79-81.

<sup>98</sup> Cfr. A. ZIEFER, *Marte e Venere sorpresi da Vulcano: la fortuna iconografica di un affresco perduto di Baldassarre Peruzzi per la Villa Farnesina a Roma*, in *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, a cura di M. Beltramini e C. Elam, Pisa, Edizioni della Normale 2010, pp. 207-231, 722-725. La studiosa evidenzia i rapporti intercorrenti con l'incisione di Cherubino Alberti al British Museum (fig. 9) e con una placchetta in bronzo di Guglielmo Della Porta.

<sup>99</sup> Cfr. *ivi*, pp. 207-231: 226.

<sup>100</sup> Cfr. ANDREOLI, *“Fabulae artificialiter pictae”*, pp. 111-125: 116.

a Lione<sup>101</sup>, cui si aggiungono due frammenti d'epoca altomedievale ritrovati sempre a Lione, e rappresentanti lo stesso soggetto<sup>102</sup>. È senza dubbio una coincidenza curiosa il fatto che il luogo di stampa dell'edizione emblematica di Salomon coincida col contesto di appartenenza di questi manufatti.

### 2.3. *Per un aggiornamento del gusto: lo svelamento della nudità*

Nel graduale processo di attualizzazione del mito classico al gusto “moderno”, un confronto tra i due prototipi figurativi diventa particolarmente chiarificatore, rispecchiando quanto detto nei paragrafi precedenti.

Le due iconografie presentano un importante punto in comune: sia nell'incisione di Bonsignori sia in quella di Salomon la rappresentazione è simultanea, come spesso accade per le raffigurazioni delle favole ovidiane contenute nelle edizioni a stampa<sup>103</sup>. L'abitudine a riunire diversi momenti della storia in una sola immagine, infatti, serviva a restituire una visione completa dell'azione descritta<sup>104</sup>. La prima immagine rappresenta la rivelazione dell'adulterio da parte del Sole e la coppia di amanti impigliata nella rete, mentre la seconda raffigura Vulcano nell'atto di catturare Marte e Venere e l'arrivo degli altri dei chiamati a raccolta dallo stesso dio del fuoco.

D'altro canto sussistono pure differenze sostanziali: se nell'incisione veneziana la scena è ambientata in uno spazio non precisamente definito, in quella lionese l'azione si svolge in un interno, in camera da letto. Come nota Francesca Alberti<sup>105</sup>, rifacendosi al già citato studio di Claudia Cieri Via

<sup>101</sup> Cfr. ZIEFER, *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, pp. 218-221: il manufatto, che in origine doveva ornare un vaso in terracotta, mostra Venere e Marte abbracciati sormontati da Minerva, Giove, Giunone e Nettuno. La scritta «NVS», presente nel margine sinistro, suggerisce che sulla parte mancante del medaglione fosse raffigurato Vulcano. Un altro esemplare, trovato a Vienne e conservato al Metropolitan Museum di New York, ne mostra proprio il frammento inferiore, raffigurante le armi di Marte (A. AUDIN – L. JEANCOLAS, *Le médaillon des amours de Mars et Vénus*, «Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais», IV, 1969, pp. 181-183). A queste terrecotte se ne possono accostare altre di provenienza gallo-romana con rappresentazioni simili. Malgrado la studiosa ritenga poco convincente l'ipotesi che Peruzzi si sia potuto rifare a questi manufatti, non è da escludere che ne esistessero di simili anche a Roma. Sempre la Ziefer osserva come il modello figurativo sia, presumibilmente, di origine aretina.

<sup>102</sup> Cfr. ZIEFER, *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, pp. 218-221.

<sup>103</sup> Cfr. GUTHMÜLLER, *Immagine e testo nelle Trasformazioni di Lodovico Dolce*, pp. 251-274: 273.

<sup>104</sup> Cfr. CAPPELLETTI, *L'utilizzazione allegorica dei miti*, pp. 229-251: 230.

<sup>105</sup> F. ALBERTI, *Le mythe de Vulcain surprenant Mars et Vénus avant Tintoret*, in ID., *La peinture facétieuse. Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, Arles, Actes Sud, 2015, pp. 264-287: 272.



sull'allegoria mitologica di Venere, Vulcano e Marte nella cultura veneta del Cinquecento<sup>106</sup>, l'ambientazione in uno spazio interno trova origine nelle miniature del *Roman de la Rose* o dell'*Épître d'Othéa* di Christine de Pizan, nelle quali Carla Lord<sup>107</sup> riconosceva il modello ispiratore della *Metamorphosé figurée* di Salomon e delle edizioni più tardive delle *Metamorfosi*.

A differenza, però, di quanto accadeva nei testi medievali, l'illustrazione dell'edizione lionese palesa un certo interesse a riprodurre le decorazioni e l'atmosfera del mondo antico, ma senza spingersi verso una puntuale ricerca archeologica, e senza riuscire a distaccarsi completamente dalle nuove forme dell'architettura contemporanea<sup>108</sup>. Nella pagina dedicata a *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, la presenza anacronistica delle cortine del letto tradisce ogni intenzione archeologizzante. Ricalcano, invece, perfettamente i modelli classici la raffigurazione e le pose degli dèi, di cui viene esibita la nudità. Lo stesso dio del fuoco è semivestito<sup>109</sup>.

Al contrario, le incisioni dei testi di Bonsignori, Regio e Agostini propongono le divinità vestite, fatta eccezione, nell'edizione giuntina del *Metamorphoseos*, per il solo Nettuno, essendo la nudità uno dei suoi attributi specifici. Anche del fascino di Venere e dei suoi giochi amorosi con Marte trapela ben poco sotto la fitta rete. L'esigenza di occultare il più possibile il nudo è quanto mai plausibile, se si tiene conto dei rischi costanti che correavano editori e tipografi con la censura<sup>110</sup>. Ma ad essere colpiti dalla censura furono anche i nudi maschili: se ne ha una significativa traccia in una delle copie giunteci dell'*editio princeps*<sup>111</sup>, dove viene operato un intervento censorio sugli attributi del dio Nettuno. L'involuzione iconografica diventa più evidente nelle edizioni del 1517<sup>112</sup> e del 1519 (Venezia, Giorgio Rusconi)

<sup>106</sup> CIERI VIA, *Venere, Vulcano e Marte*, pp. 351-394: 352-353.

<sup>107</sup> C. LORD, *Tintoretto and the Roman de la Rose*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIII, 1970, pp. 315-317.

<sup>108</sup> Cfr. SHARRATT, *La Bible et la Metamorphose figurées*, pp. 247-263: 260.

<sup>109</sup> In relazione al tema della nudità le fonti testimoniano che nel 1497, quando venne stampata a Venezia la traduzione di Bonsignori, il patriarca minacciò di scomunicare editori e tipografi, non tanto per il testo quanto per le illustrazioni che mostravano nudi femminili (cfr. B. GUTHMÜLLER, *Un curioso caso di censura d'immagini: le illustrazioni ovidiane del 1497*, in *Id.*, *Mito, poesia, arte*, pp. 237-250).

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> L'esemplare custodito presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia (INC. E 065) reca numerose censure: tra le altre, vd. le illustrazioni di Deucalion e Pirra (libro I), Filomone e Bauci (libro VIII), Peleo e Teti (libro XI).

<sup>112</sup> Come già stato evidenziato, allo stesso anno risale un'edizione delle *Metamorfosi* di Regio, sempre pubblicata presso Giorgio Rusconi, in cui vengono riutilizzate le medesime xilografie.

dove il nuovo incisore, nel rivisitare la medesima vignetta in controparte, veste il dio con un corsetto volto a celarne la nudità.

Restando in tema, curioso è il caso dell'incisione introdotta nell'edizione del 1518 di Regio<sup>113</sup> (fig. 6), dove, con la scomparsa della rete, viene enfatizzata la nudità di Venere, ma allo stesso tempo Vulcano è rappresentato seduto e senza vesti. Contemporaneamente la fucina prende il posto della grotta. L'edizione viene stampata a Venezia presso Ioannem Tacuinum de Tridino, e, successivamente, ripresa nell'edizione del 1538 di Agostini, edita presso Gritti.

### 3. *Rapporti parola-immagine: destini incrociati*

La sensazione che si ricava dall'analisi delle varie produzioni letterarie e grafiche è quella di un diverso veicolo culturale: l'immagine ha una presa più immediata sul lettore, non ancora completamente a suo agio con la pratica della lettura individuale e privata<sup>114</sup>. Cambia lo strumento comunicativo: la figura prevale sul testo.

Rispetto alle prime edizioni in lingua volgare delle *Metamorfosi* (1497-1561) assistiamo ad una inversione di tendenza: alla descrizione testuale si sostituisce il messaggio visivo. Nelle edizioni di Bonsignori, Agostini e Anguillara, il testo ha ancora un ruolo preminente rispetto al corredo illustrativo. Ma già le stesse edizioni citate sembrano farsi, sotto un'ottica prettamente figurativa, l'una conseguente all'altra, come se l'incisore si ispirasse, nel proprio processo creativo, ad un testo o a una versione precedente. Da questa prassi comune nascono delle immagini che stabiliscono un rapporto di indipendenza rispetto alla parte scritta.

Com'è già stato osservato, le incisioni del testo di Bonsignori si rifanno presumibilmente a due edizioni quattrocentesche delle *Metamorfosi*, così come l'illustratore della versione agostiniana, nel rielaborare graficamente lo stesso modello incisivo, si ispira, senza dubbio, al testo di Bonsignori, dal quale Agostini aveva mutuato l'allegoria in prosa. Lo dimostra il dettaglio della leva tenuta da Vulcano per far scattare la cattura nella rete.

Questo continuo reimpiego delle stesse iconografie in testi differenti, seppur costituisca una scelta dettata anche da ragioni economiche, rende l'idea di come il lavoro dello scrittore e quello dell'incisore fossero autonomi:

<sup>113</sup> In quest'edizione comincia la serie in cui compaiono i nomi accanto ai personaggi raffigurati, con lo scopo di facilitare il lettore nella comprensione degli avvenimenti (CAPPELLETTI, *L'utilizzazione allegorica dei miti*, pp. 229-251: 230).

<sup>114</sup> ANDREOLI, *"Fabulae artificialiter pictae"*, pp. 111-125: 111.

in linea generale è l'editore che commissiona le illustrazioni ancor prima che l'autore presenti la sua “traduzione”, o adattamento, del testo.

Con la diffusione delle edizioni emblematiche, di cui si fa portavoce la versione di Salomon, si ripresenta la stessa contingenza. I testi di riferimento non presentano una stretta corrispondenza con l'apparato figurativo: la *Métamorphose figurée*, scritta in francese *moyen*, è fedele al racconto omerico e ovidiano<sup>115</sup> ma non si focalizza sulle modalità della cattura nella rete; lo stesso discorso vale per il *Metamorfoseo* di Simeoni<sup>116</sup>, e per le altre edizioni nordeuropee.

A proposito del caso di Salomon, Peter Sharatt osserva come soltanto le illustrazioni dei primi due libri delle *Metamorfosi* si rifacciano alla traduzione di Marot, a cui dovevano essere inizialmente destinate, mentre, per i volumi successivi, l'artista porterà a compimento liberamente il proprio processo creativo<sup>117</sup>. Questo per il semplice fatto che il testo non esisteva ancora nel momento in cui egli le andava incidendo<sup>118</sup>.

Tuttavia, è grazie a questa ricca produzione ecfraistica che si effettua il passaggio da un'immagine che consegue a un testo – seppur antecedente – ad un'immagine che riafferma sé stessa in quanto tale.

L'immagine arriva ad occupare più della metà della pagina, scandita secondo la tripartizione caratteristica degli emblemi, comprendente *inscriptio*, *pictura*, *subscriptio*. Ma, soprattutto, se prima il significato dell'immagine nascondeva un intento moralizzante, adesso questa assume una portata indipendente e prevalente sul testo, che si traduce in un linguaggio simbolico, iconografico e gestuale in accordo con *l'esprit du temps*.

### 3.1. Ulteriori spunti interpretativi: erotismo e voyeurismo nella favola

Un'osservazione attenta dell'incisione di Salomon mostra come il linguaggio dei gesti e l'inserimento di una serie di elementi iconografici arricchiscano simbolicamente la scena di connotazioni lascive. Il bacile posto in prossimità del talamo è infatti un simbolo esplicito dell'organo sessuale

<sup>115</sup> SALOMON, *La métamorphose d'Ovide figurée*, vue 51, p. 47: «Qui fabriqua des liens si bien joints, | Si tressubtils, et d'une façon telle | Que Mars fut pris, couché avec la belle, | Pris et lié entre ces subtils laez».

<sup>116</sup> SYMEONI, *La Vita et Metamorfoseo d'Ovidio*, 52, p. 64: «Quel più sottile, che qual d'Aragna tela, | Fatta una rete, usa ogni astutia et arte | Per coprire à i due amanti il corpo e 'l viso, | Movendo il Cielo et gli Dei tutti à riso».

<sup>117</sup> SHARRATT, *La Bible et la Metamorphose figurées*, pp. 247-263: 258-259.

<sup>118</sup> Al contrario Barthélemy Aneau, autore delle ottave della *Metamorphose figurée*, doveva avere sotto gli occhi le xilografie di Salomon mentre componeva i suoi versi (*ibid.*).

femminile. Le cortine del letto, semiaperte per scoprire i due amanti, sono un chiaro riferimento alla penetrazione sessuale (come osserva Michael Camille, il motivo viene infatti utilizzato a partire dal Medioevo «per simbolizzare un'apertura che non poteva essere rappresentata»)<sup>119</sup>, facendosi *rideau d'événement*, spesso impiegato per produrre un effetto quasi teatrale e di sorpresa nel disvelare l'adulterio<sup>120</sup>.

Il risvolto libidinoso dell'episodio trova conferma nelle ottave di Anguillara, che non manca di sottolineare la sensualità della storia<sup>121</sup>. A conferma del mutamento dei tempi e dei costumi (nel 1561 si è appena concluso il Concilio), la rappresentazione e il testo interpretano la favola senza reminiscenze censorie<sup>122</sup>, come dimostra l'ottava dedicata al turbamento provocato da Venere in Mercurio nel momento in cui è chiamato a liberarla dalla trappola.

A' preghi d'ambedue Mercurio sciolse  
 Il ben disposto Dio, la bella Dea,  
 E gran piacer di lei toccando tolse,  
 Mentre la rete intorno le svolgea.  
 Ella vergogna havea, pur gli occhi volse,  
 Et al guardo, e al toccar, ch'egli facea,  
 S'accorse (e piacer n'hebbe) del desio,  
 Ch'era nato di lei, ne l'altro Dio<sup>123</sup>.

Ben più forte è l'affacciarsi nell'incisione di Salomon della cifra voyeuristica del racconto, di cui si trova ancora traccia nelle rielaborazioni testuali, ma che diventerà uno degli aspetti preminenti del mito nella successiva produzione artistica e letteraria. Il gesto di Vulcano che stringe la rete – peraltro in stretta consonanza con l'immagine fornita nelle già evocate miniature del *Roman de la Rose*, in cui il dio afferra le lenzuola del letto su cui sono distesi

<sup>119</sup> M. CAMILLE, *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*, New York, Harry N. Abrams, 1998, pp. 34-35. Si vedano anche gli studi di Francesca Alberti sul riso nell'arte del Rinascimento, in cui viene citato il volume di Camille nel capitolo dedicato al mito di Danae nella pittura di Tintoretto: F. ALBERTI, *Bizzarri componimenti e straordinarie invenzioni: la Danae di Tintoret une peinture comique*, «Studiolo», VII, 2009, pp. 11-39: 15; F. ALBERTI, *Danae et la pluie d'or, un érotisme trivial au service d'une image burlesque*, in ID., *La peinture facétieuse*, pp. 358-382: 365.

<sup>120</sup> G. BANU, *Rideau d'événement*, in ID., *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Adam Biro, 1997, pp. 34-36.

<sup>121</sup> BUCCHI, «Meraviglioso diletto», pp. 234-265 (§ III. 8. *Quel che resta di Ovidio*): 242-252.

<sup>122</sup> Cfr. ivi, pp. 9-21 (Premessa. *L'ombra e la carne*): 19.

<sup>123</sup> ANGUILLARA, *Le Metamorfosi di Ovidio*, p. 54r.

Marte e Venere – può essere interpretato come un rimando all’atto della masturbazione<sup>124</sup>, analogamente a quanto aveva osservato Stefania Mason nell’interpretare la *Danae* di Palma il Giovane<sup>125</sup>. La vista della coppia di amanti, colti in pieno amplesso, induce Vulcano a trovare appagamento sessuale nella pratica autoerotica. Non è un caso che un simile atteggiamento, proprio dello scopofilo, verrà reso in maniera ancora più esplicita nelle successive rappresentazioni pittoriche (si veda il disegno di Parmigianino raffigurante *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, conservato alla Galleria Nazionale di Parma, in cui il dio fabbro è raffigurato come un voyeur; fig. 14)<sup>126</sup>. La presenza degli dèi dell’Olimpo, collocati all’interno di una sorta di “occhio del Sole”, esprime l’altra forma voyeuristica della favola, ossia quella dello spettatore, quasi si trattasse di un invito al lettore a condividere le sensazioni delle divinità stesse.

A conclusione di questa lettura tra testo e immagine, non si può non osservare come vi sia un elemento del racconto mitologico destinato a restare confinato alla sola forma scritta. Si tratta del quadro conclusivo della favola nelle *Metamorfosi*, nel momento in cui Venere e Marte, catturati nella rete, vengono esposti al ludibrio degli dèi. Se ad esasperare il risvolto faceto della narrazione era già stato Luciano nei *Dialoghi degli dèi*<sup>127</sup>, esso persiste nelle rielaborazioni cinquecentesche, a partire da Anguillara<sup>128</sup>, fino ad Agostini<sup>129</sup> e Salomon<sup>130</sup>. Ma è il Bonsignori a restituire un’immagine degli dèi convocati da Vulcano che tocca i limiti del grottesco. Nel momento in cui gli dèi vedono lo spettacolo che si apre davanti ai loro occhi «cominciarono sì forte a ridere che tu avresti potuto cavare a lloro tutti li denti che non se sarriano sentiti»<sup>131</sup>. Resta da studiare la messa in scena del riso negli

<sup>124</sup> Cfr. ALBERTI, *Bizzarri componimenti e straordinarie invenzioni*, pp. 11-39: 15-17.

<sup>125</sup> S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L’opera completa*, Milano, Electa, 1984, cat. 205.

<sup>126</sup> Qui Vulcano esibisce un’erezione, causata dalla vista della consorte in compagnia del suo amante (D. EKSERDJIAN, *Mythology and Eroticism*, in ID., *Parmigianino*, New Haven and London, Yale University Press, 2006, pp. 89-117: 111-112), ed è intento a toccarsi la barba, ripetendo il medesimo gesto che ritroviamo nell’illustrazione di Salomon.

<sup>127</sup> LUC. *DDeor.* 17.

<sup>128</sup> ANGUILLARA, *Le Metamorfosi di Ovidio*, p. 53v: «Lo sciocco fabro allhora aprì le porte, | E gli Dei tutti à veder fè venire, | Che riser sì, che la celeste corte | Non hebbe per un tempo altro, che dire».

<sup>129</sup> DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio Methamorphoseos*, c. [36]r: «Gli dei, quando che videro abbracciati | Venere e Marte sopra di quel letto, | e da la rete ben stretti e legati, | a rider comincior senza rispetto».

<sup>130</sup> SALOMON, *La métamorphose d’Ovide figurée*, vue 51, p. 47: «Adonq Vulcan tretous les dieus apelle, | Qui rient fort de ce plaisant soulas».

<sup>131</sup> BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, p. 221.

esempi figurativi, a partire dalla scelta di Joachim Wtewael di rappresentare una Diana e un Mercurio dall'espressione divertita e impertinente (fig. 15).

In questo *mélange* di sensualità, voyeurismo e ilarità il lettore-fruitore acquista una carica narcisistica tale che lo porta ad identificarsi con gli attori coinvolti, tanto da poter intervenire in prima persona nel cavare i denti agli dei, a riprova di come, talvolta, la descrizione testuale superi quella grafica. Attraverso l'elevato codice mitologico si crea quel gioco sottile in cui il lettore diventa meta-spettatore e, al contempo si comincia a delineare un'immagine umana e terrena delle divinità pagane. Non è un caso che le *Mythologiae* di Natale Conti (1551), *Le imagini de i dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari (1556) o, ancora, l'*Iconologia* del Ripa, che uscirà verso la fine del secolo (1593), verranno utilizzate come monumentali raccolte di immagini il cui obiettivo è offrire una descrizione fisica degli antichi dèi<sup>132</sup>.

<sup>132</sup> J.-F. LATTARICO, "Lo scherno degli Dei" ou la scène dévoyée, in ID., *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012, pp. 155-176: 162-163.

STEFANIA MACIOCE

## Tarocchi e carte francesi: immagini di giocatori e carte da gioco tra XV e XVII secolo

Dante apre il VI canto del *Purgatorio* con una condanna del gioco attraverso l'immagine del vincitore a zara (un gioco simile a quello dei dadi), che dona parte della vincita alla folla<sup>1</sup>; analogamente, un sonetto di Petrarca<sup>2</sup> diviene in seguito fonte così autorevole da essere citato ancora nel Settecento, come si ricava da un'acquaforte di Nicolò Cavalli<sup>3</sup>.

Sin dal Medioevo, dunque, le autorità civili e religiose condannano l'azzardo, con particolare riferimento ai giochi di carte e di dadi; viceversa all'interno della corte rinascimentale si esplica il recupero positivo della pratica del gioco, messo in atto attraverso regole precise; i giochi di carte, specie dei tarocchi, acquistano in tale contesto il valore di una sfida intellettuale, ma anche di virtù etica, similmente a quanto accadeva nell'ambito dei tornei. Castiglione, nel primo libro del *Cortegiano*, pubblicato nel 1528,

<sup>1</sup> *Purg.* VI 1-9: «Quando si parte il gioco de la zara, | colui che perde si riman dolente, | repetendo le volte, e tristo impara; | con l'altro se ne va tutta la gente; | qual va dinanzi, e qual di dietro il prende, | e qual dallato li si reca a mente; | el non s'arresta, e questo e quello intende; | a cui porge la man, più non fa pressa; | e così da la calca si difende» (cito da D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1967).

<sup>2</sup> *Rvf* 7: «La gola e 'l somno et l'otiose piume | ànno del mondo ogni virtù sbandita, | ond'è dal corso suo quasi smarrita | nostra natura vinta dal costume; | et è sì spento ogni benigno lume | del ciel, per cui s'informa humana vita, | che per cosa mirabile s'addita | che vòl far d'Elicon nascer fiume. | Qual vaghezza di lauro, qual di mirto? | Povera et nuda vai philosophia, | dice la turba al vil guadagno intesa. | Pochi compagni avrai per l'altra via: | tanto ti prego più, gentile spirto, | non lassar la magnanima tua impresa» (cito da F. PETRARCA, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini, annotazioni di D. Ponchioli, Torino, Einaudi, 1964).

<sup>3</sup> L'originale è conservato nella Pinacoteca Repossi di Chiari (Brescia). In esso l'iscrizione che accompagna l'immagine dei giocatori cita i primi due versi del sonetto di Petrarca, ma sostituisce il *sonno* con il *gioco*: «La gola, e 'l gioco, e l'ociose piume | hanno del mondo ogni virtù sbandita. Petrar.».

rivendica, infatti, i valori simbolici delle carte e, con essi, la pratica del gioco come componente fondamentale dell'educazione dell'uomo di corte.

Un primo lavoro di tematizzazione e di lettura critica del gioco risale al celebre *Homo Ludens* che Johan Huizinga pubblicò nel 1934<sup>4</sup>, un'affascinante disamina che interpreta il gioco come attività insita nelle manifestazioni essenziali di ogni cultura, poiché l'ambito ludico stimola l'ingegno, la perspicacia e l'inventiva, ma rimanda anche a valori etici come la lealtà verso l'avversario. Le regole del gioco costituiscono, dunque, un ordine comportamentale per l'individuo. Nel 1958 il sociologo e critico letterario francese Roger Caillois pubblicava un saggio sul gioco<sup>5</sup>, definendone una prima classificazione: tale pratica per lo studioso si qualifica come attività libera, poiché il giocatore è libero di partecipare, mentre un gioco obbligato tende a perdere la sua natura, separata, circoscritta cioè, entro limiti di tempo e di spazio fissati in anticipo; incerta, dato che lo svolgimento e il risultato non possono essere predeterminati; e in fine improduttiva, poiché in linea teorica il gioco non crea beni né elementi di novità, salvo uno spostamento di proprietà all'interno della cerchia dei giocatori, tale da riportare a una situazione identica a quella dell'inizio della partita. Il gioco è poi un'attività regolata, sottoposta cioè a convenzioni che instaurano momentaneamente una legislazione nuova e fittizia: nella sua attuazione vige infatti la consapevolezza di una totale irrealtà nei confronti della vita normale.

Caillois formulava inoltre una prima classificazione dei giochi in categorie distinte, corrispondenti ognuna ad una situazione contestuale e psicologica: il gioco agonistico, *agon*, inteso come competizione; il gioco legato al caso, *alea*; il gioco mimetico, *mimicry*, inteso come vertigine soggetta a forze estranee<sup>6</sup>.

Categorie diverse l'una dall'altra, ma rispondenti a due impulsi primari diametralmente opposti, confluenti nella *paidia*, il gioco senza regole che esprime improvvisazione, e nel *ludus*, ovvero il gioco che ha luogo secondo regole, proteso a disciplinare la *paidia*. Sia Huizinga che Caillois pongono

<sup>4</sup> J. HUIZINGA, *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielcharakters der Kultur*, Amsterdam, Pantheon Akademische Verlagsanstalt, 1939 (ed. it. 1946).

<sup>5</sup> R. CAILLOIS, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958 (ed. it. 1981).

<sup>6</sup> *Agon* riguarda tutti quei giochi in cui due o più concorrenti mettono in atto le proprie abilità fisiche o mentali, con lo scopo di prevalere sull'altro. *Alea* come il termine latino indica il caso. Diversamente dall'*agon*, nell'*alea* l'esito dipende da volontà esterna a quella del giocatore. Il termine inglese *mimicry* indica la mimica, terza categoria, che presuppone l'accettazione di fondo di una realtà temporanea e fittizia, che coinvolge giocatore e pubblico (come nel carnevale), e *ilynx* (gorgo, vertigine), dove il piacere è rappresentato da una ricerca di panico (luna park).



in luce il valore sociale del gioco, poiché esso ha una funzione formativa e intellettuale, in rapporto ai contesti storici e culturali ove ha luogo. Secondo Caillois inoltre *agon* e *alea* sono distintivi delle società moderne, poiché presuppongono un elemento organizzatore e la loro contrapposizione evidenzia la pertinenza a contesti sociali diversi ed esclusivi. L'*agon* riflette una gara di capacità e implicitamente di virtù, viceversa l'*alea* è una gara affidata alla fortuna che non contempla abilità specifiche.

I giochi da tavolo, in particolare, divengono oggetto di molteplici rappresentazioni figurative, secondo un iter iconografico di carattere trasversale: l'eredità del mondo antico, che esaltava l'agone come campo dimostrativo delle qualità individuali, è ben presente sia nel Medioevo sia nel Rinascimento come manifestazione ludica di classi sociali elevate, intente a osservare regole comportamentali, come ad esempio nel gioco degli scacchi o appunto dei tarocchi.

Introdotti in Spagna dagli arabi intorno all'XI secolo, i tarocchi sono illustrati nel codice di Alfonso X, un trattato sugli scacchi che commenta, attraverso miniature, come l'elaborato gioco sia di pertinenza pressoché esclusiva della corte. Il frate domenicano Iacopo da Céssole, intorno al 1300, elabora il *Ludus scacchorum* o *Liber de moribus hominum et officiis nobilium ac popularium super ludo scachorum*: si tratta di quattro trattati di carattere moraleggiante sugli scacchi<sup>7</sup>. Ogni parte del *Ludus* è introdotta da un breve prologo in cui l'autore fa derivare il testo da un ciclo di sermoni predicati al popolo e fissati in un libro, a istanza di molti suoi confratelli e di alcuni laici. Il primo trattato motiva, nei toni di un reggimento del principe, l'invenzione del gioco degli scacchi da parte del filosofo Xerxes, come un metodo per correggere gli eccessi del re Evil-Merodach, figlio di Nabucodonosor. I due trattati successivi sono dedicati all'esposizione delle virtù e dei vizi individuati nei singoli pedoni, che rappresentano gli stati del mondo e le virtù che gli abitanti del reame sono tenuti a perseguire. Il quarto trattato discute del gioco degli scacchi in generale, riassumendo le caratteristiche dei singoli pezzi, visti questa volta in movimento e in relazione alle qualità sociali e morali del soggetto rappresentato in ciascuno dei pezzi. L'opera conobbe larga fortuna fino alla fine del XV secolo, come testimoniano oltre 250 manoscritti latini finora segnalati; dalla traduzione catalana, alle tre francesi, alle cinque in tedesco, e ancora dalle versioni olandese, svedese e ceca, fino ai volgarizzamenti italiani; varie edizioni a

<sup>7</sup> Si segnala la lettura allegorica di A. LABRIOLA, "Allegoria del Buon Governo" nel Libro del gioco degli scacchi di *Jacopo da Cessole*, «Paragone», LXV, 2014, nr. 769-771, s. III, fasc. 114-115, pp. 54-65.

stampa, almeno una ventina, in inglese, latino, tedesco, olandese, francese, italiano, spagnolo, si succedettero fino alla metà del XVI secolo a partire dalla traduzione inglese stampata da William Caxton nel 1474<sup>8</sup>.

Oltre alle regole, gli scacchi mettono in campo l'ingegno individuale nonché le distinzioni sociali: i pedoni infatti rappresentano il popolo, mentre i pezzi pesanti, come il re, la dama o la torre, l'aristocrazia. Le pregevoli miniature quattrocentesche della Biblioteca Nazionale di Parigi<sup>9</sup>, ad esempio, commentano la leggenda di Tristano e Isotta e gli scacchi documentano visivamente il passatempo delle dame e dei cavalieri di corte.

Nel Cinquecento il gioco rientra tra le pratiche delle classi sociali più elevate, come documenta il noto dipinto del 1555 di Sofonisba Anguissola conservato nel National Museum di Poznan in Polonia<sup>10</sup>. Tra le prime pittrici italiane del Rinascimento e affermata ritrattista a soli venti anni, ella si ritrae con le sorelle Lucia, Minerva, Europa e l'anziana domestica. Le fanciulle giocano in un giardino e la mimica, come l'incrocio di sguardi, suggeriscono, accortamente, una corrente interlocutoria che coinvolge anche lo spettatore. Lucia si rivolge all'osservatore e ha appena mangiato la regina nera di Minerva, che, a sua volta, alza la mano in gesto di disappunto o di resa, mentre la piccola Europa sorride divertita: nel dipinto la posizione degli scacchi non appare casuale, ma rappresenta un momento saliente della partita. I *Due giocatori di scacchi*, dipinti da Ludovico Carracci intorno al 1590 e oggi conservati nella Gemäldegalerie di Berlino<sup>11</sup>, dimostrano poi,

<sup>8</sup> W. CAXTON, *Game and Playe of the Chesse* [1474], introduzione di W. E. A. Axon, Londra, Elliot Stock, 1883. Sulla diffusione e sulla rappresentazione degli scacchi in Italia nel Medioevo vd. A. CHICCO – A. ROSINO, *Storia degli scacchi in Italia: dalle origini ai giorni nostri*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 3-50; R. A. MÜLLER, *Il gioco degli scacchi come metafora della società tardo medievale*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», 1, 1995, pp. 114-125; L. SPECIALE, *Ludus scachorum: il gioco dei re. Forma e iconografia degli scacchi tra l'Italia meridionale e l'Europa*, in *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, a cura di F. Bologna, 2 tt., Pozzuoli, Paparo, 2007-2008, I, pp. 203-229; *Gli scacchi e il chiostro. Atti del Convegno nazionale di Studi, Brescia, 10 febbraio 2006*, a cura di A. Baronio, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2007.

<sup>9</sup> *Tristano e Isotta giocano a scacchi*, codice miniato, Francia, sec. XV, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Français 102, f. 66; *Tristano e Isotta bevono il filtro giocando a scacchi*, codice miniato, Francia, sec. XV, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Français 112 (1), f. 239.

<sup>10</sup> Vd. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/The\\_Chess\\_Game\\_-\\_Sofonisba\\_Anguissola.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/The_Chess_Game_-_Sofonisba_Anguissola.jpg). Cfr. S. FRANCONI, *Iconografia del gioco nel Cinquecento*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno, Pienza, 10 – 14 settembre 1991, 2 tt., Roma, Salerno, 1993, I, pp. 251-268; 258-259.

<sup>11</sup> Vd. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Ludovico\\_Carracci\\_-\\_Giocatori\\_di\\_scacchi.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Ludovico_Carracci_-_Giocatori_di_scacchi.jpg).

in termini figurativi, come a partire dalla fine del Cinquecento l'uso degli scacchi sia ormai comune a diversi strati della società.

Un percorso analogo si riscontra in un altro gioco da tavolo, quello dei tarocchi: tra il 1450 e il 1455 il Maestro dei Giochi Borromeo descrive, in un linguaggio tardogotico, i passatempi della corte, tra cui i tarocchi<sup>12</sup>. In questo tipo di mazzo, una valenza particolare viene data alla carta del Matto: questa figura, infatti, può valere tutto o niente. Non è una carta di presa né può vincere sulle altre carte, rispetto alle quali si differenzia radicalmente, in maniera analoga a quanto accade al folle emarginato dal contesto sociale. Il concetto della sensata e insensata pazzia permea, del resto, l'intera struttura dei tarocchi: definiti più spesso *trionfi* o *arcani maggiori*, essi si differenziano dagli *arcani minori*, cioè le carte numerate. L'irragionevole stoltezza, cioè la ricerca dei piaceri, del successo e dei beni materiali, conduce l'uomo alla perdizione, mentre un atteggiamento assennato lo induce a mitigare il suo senso di solitudine, accettando Dio e lavorando per uniformarsi alla sua santa volontà, in linea con i testi biblici: «homo sanctus in sapientia manet sicut sol | nam stultus sicut luna mutatur»<sup>13</sup>.

Dalla fine del Quattrocento il *Ludus Triumphorum* viene chiamato *Ludus Tarochorum*, cioè gioco dei tarocchi e, per definire le sole carte trionfali, gli autori dei trattati adottano diciture diverse: *Triumphus de' Tarrochi* oppure soltanto *Trionfi*<sup>14</sup>.

Nel 1543 Ortensio Lando, nel Paradosso V, dal titolo *Meglio è d'esser pazzo che savio*, sembra orientarsi verso l'*Elogio della Follia* di Erasmo, pub-

<sup>12</sup> Cfr. C. BARLETTA, *Iconografia del gioco nel Quattrocento*, in *Passare il tempo*, I, pp. 239-250; 243-244; S. BUGANZA, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del Gotico*, Milano, Scalpendi, 2008, pp. 141-154.

<sup>13</sup> Sir 27, 12 (cito da *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, adiuvantibus B. Fischer, I. Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit R. Weber, editionem quartam emendatam cum sociis B. Fischer, H. I. Frede, H. F. D. Sparks, W. Thiele, preparavit R. Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994).

<sup>14</sup> Nel Quattrocento con la parola *Triumphus* era designato il gioco composto dalle ventidue carte allegoriche in abbinamento alle cinquantasei fra carte di corte e numerali, per un totale di settantotto carte: il termine sembra citato per la prima volta nell'ambito della corte estense. Per notizie di carattere generale rimando al sito web dell'Associazione Culturale «Le Tarot» (<http://www.associazioneletarot.it>), alla pagina <http://www.letarot.it/page.aspx?id=111>; invece per un approccio più approfondito al tema vd. G. BERTI, *Tarocchi: le carte del destino*, a cura di G. Berti, P. Marsili, A. Vitali, Faenza, Edizioni Le Tarot, 1988; L. NADIN, *Carte da gioco e letteratura tra Quattrocento e Ottocento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997; R. LUBERTI, *Dai trionfi miniati del XV secolo ai tarocchi stampati del XVI*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», 9, 2003, pp. 178-193; G. ZORLI, *Tarocchi e carte nel Rinascimento: racconti*, Sala Bolognese (Bologna), Forni, 2013.

blicato nella sua traduzione volgare a Venezia nel 1539. Lando prorompe in una lode all'inventore dei tarocchi, da lui stimato ingegnoso per aver creato un insieme di carte in grado di favorire la vittoria in base al loro valore di presa, ma anche per aver conferito al Folle un ruolo onoratissimo:

Considro [*sic*] alle volte che l'inventore delle carte fusse uomo più di quel che si stima ingegnoso, poi che non solo fa che le virtù: giustizia, temperanza, fortezza, danari, bastoni, e simili cose giostrino e insieme chi di loro più si vaglia contendono, l'un vincendo, e l'altro rimanendo vinto, ma fatto ha di più, che 'l pazzo abbi in cotal giuoco onoratissimo luogo<sup>15</sup>.

In Italia i tarocchi hanno il loro centro di produzione e diffusione nella Ferrara estense, dove era un caratteristico passatempo della corte, condotto come un gioco amoroso di società, che coinvolgeva regnanti, dame e cortigiani<sup>16</sup>. I *Tarocchi*, o i *Trionphi de Tarocchi* venivano commissionati a pittori e miniatori ed erano originariamente accompagnati da versi dedicati alle dame ferraresi, associate ognuna ad uno specifico trionfo. La fortuna di questo gioco, che seguiva dunque regole precise e che al tempo era privo dell'odierno aspetto divinatorio, durò a Ferrara fino alla fine del secolo XVI: basti citare Laura Dianti, favorita di Alfonso d'Este che, alla morte del Duca, si ritirò, con la sua piccola corte frequentata anche da Tasso, nella dimora del Verginese «a giocar Tarocchi in Delizia» come riporta un documento del 1554<sup>17</sup>. All'epoca si giocava con un mazzo di settantotto carte e i giochi possibili erano molteplici, fra questi principalmente il modo verbale: si usavano cioè le carte per immedesimarsi in ruoli diversi, in base ai quali comporre discorsi o rispondere a questioni, specie di ambito amoroso. Al

<sup>15</sup> O. LANDO, *Paradossi, cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di A. Corsaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 127. I *Paradossi* escono in prima edizione a Lione nel 1543 (vd. ID., *Paradossi*, Ristampa dell'edizione Lione 1543, presentazione di E. Canone e G. Ernst, Pisa – Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999) e poi varie volte a Venezia tra il 1544 e il 1545: cfr. U. ROZZO, I “*Paradossi*” di Ortensio Lando tra Lione e Venezia e il loro contenuto teologico, «La Bibliofilia», CXIII, 2011, 2, pp. 175-209.

<sup>16</sup> Per un approfondimento vd. *Le carte di corte: i tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi. Catalogo della mostra, Ferrara, Castello Estense, Casa di Stella dell'Assassino, settembre 1987 – gennaio 1988*, a cura di G. Berti e A. Vitali, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987.

<sup>17</sup> Da dati archivistici risulta la spesa per l'acquisto di un mazzo di carte e di tarocchi, elencata sotto l'anno 1554: «13 luglio: Alla detta Signora soldi 10 marchesani per Sua Signoria ad uno che fa carte per il preti de uno paro de carte et uno paro de tarochi mandati al Verginese a Sua Signoria per Alberto Basso suo lavoratore, £. 0.10.0» (Archivio di Stato di Modena, Amministrazione dei Principi, reg. 1063, *Zornali de li denari contanti* [di Laura Dianti], c. CXXI).

tipo verbale appartenevano i *Tarocchi* di Matteo Maria Boiardo, datati tra 1469 e il 1478<sup>18</sup>, e più tardi i *Motti* di Pietro Bembo, del 1507<sup>19</sup>.

Borso d'Este, primo duca di Ferrara, si dimostrò particolarmente amante dei giochi di carte e Boiardo, ispirato dai *Trionfi* petrarcheschi, compose i *Tarocchi* nel 1461, durante un soggiorno presso la corte. Nel componimento il letterato associa alcuni versi in una sorta di gioco verbale ove figurano quattro passioni umane, inerenti la vita amorosa: le ore, simboleggiate dai dardi, ovvero le spade; i vasi o coppe, simbolo di speranza; la gelosia, figurata dagli occhi, cioè i denari, e il timore rappresentato dai flagelli, o bastoni. Ogni terzina delle quaranta carte numerali indicava nel primo verso il numero, ma anche la qualità cui il seme si riferiva, riconoscibile nelle singole personalità di chi prendeva parte al gioco. Tra i tarocchi più famosi, immagine emblematica dei costumi della corte quattrocentesca, vi sono quelli, divisi in vari mazzi, detti *Visconti-Sforza*<sup>20</sup>; altrettanto celebri i cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*, noti attraverso due serie d'incisioni italiane del XV

<sup>18</sup> R. RENIER, *Tarocchi di Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1894; M. M. BOIARDO, *Tarocchi*, a cura di S. Foà, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 29-62; pp. 63-77; Id., *I tarocchi*, in *Tutte le Opere*, a cura di A. Zottoli, 2 voll., Milano Mondadori, 1936-1937, II, pp. 752-753; C. BALDI, *I tarocchi del Boiardo nella cultura rinascimentale*, «ACME Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano», LXI, 2008, fasc. 3, pp. 77-108 (<http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-08-III-04-Baldi.pdf>).

<sup>19</sup> P. BEMBO, *Motti inediti e sconosciuti di m. Pietro Bembo*, a cura di V. Cian, Venezia, Tipografia dell'Ancora, I. Merlo editore, 1888.

<sup>20</sup> Il mazzo di tarocchi più antico risulta essere quello *Visconti di Modrone*, dal nome del ramo cadetto della famiglia Visconti a cui è appartenuto, detto anche *Cary-Yale*, perché ha fatto parte della collezione di carte da gioco storiche della famiglia Cary, confluita nel 1967 nella Biblioteca Beinecke dell'Università di Yale. Fu commissionato da Filippo Maria Visconti alla metà del Quattrocento (esistono 67 soggetti). Il mazzo *Brera Brambilla*, così chiamato in quanto fu Giovanni Brambilla ad acquistare le carte a Venezia nell'anno 1900, è di proprietà della Pinacoteca di Brera (Milano) dal 1971 e fu probabilmente commissionato da Francesco Sforza a Bonifacio Bembo nel 1463. È composto da 48 carte con due soli trionfi, l'Imperatore e la Ruota della Fortuna. Il mazzo *Pierpont-Morgan Bergamo*, detto anche *Colleoni-Baglioni* o *di Francesco Sforza*, risale al 1451 circa. Sono rimaste 74 carte: 35 si trovano nella biblioteca Pierpont-Morgan a New York, 26 presso l'Accademia Carrara di Bergamo e 13 fanno parte della collezione privata della famiglia Colleoni di Bergamo. Vd. *I tarocchi dei Visconti*, a cura di G. Mandel, Bergamo, Monumenta Longobardica, 1974; G. MELUZZANI, *I tarocchi dei Visconti e Bonifacio Bembo: il mazzo di Yale*, Milano, Shell Italia, 1981; *I tarocchi: il caso e la fortuna. Bonifacio Bembo e la cultura cortese tardogotica. Catalogo della mostra*, Milano, Pinacoteca di Brera, 23 settembre – 12 dicembre 1999, a cura di S. Bandera, Milano, Electa, 1999; *“Quelle carte de triumphs che se fanno a Cremona”. I Tarocchi dei Bembo: dal cuore del Ducato di Milano alle corti della valle del Po. Catalogo della mostra*, Milano, Pinacoteca di Brera, 20 febbraio – 7 aprile 2013, a cura di S. Bandera, M. Tanzi, Milano, Skira, 2013.

secolo, dette E e S, di probabile scuola ferrarese e attribuiti a due artisti differenti, dubitativamente identificati con Parrasio Micheli e Baccio Baldini<sup>21</sup>.

I tarocchi in realtà non erano carte da gioco, né – come s'è detto – venivano utilizzati per la divinazione: sebbene non sia sopravvissuta alcuna documentazione effettiva sul loro uso, essi costituivano uno strumento educativo finalizzato a rappresentare una concezione del mondo in gran parte ancora medievale. Le carte, organizzate in cinque sequenze numerate, facevano riferimento alle condizioni umane, suggerendo forse una riflessione in termini filosofici.

Il gioco dei tarocchi era poi molto comune e noto tra i letterati più famosi, come ad esempio l'Ariosto, che, nell'opera in prosa *Cassaria*, rappresentata per la prima volta nella corte di Ferrara il 5 marzo 1508, prospetta il dialogo fra il vecchio Crisobolo e il servo Volpino: qui il poeta fa pronunciare al vecchio genitore una satira contro il malcostume dei funzionari governativi per ditempo che si dedicavano al gioco, piuttosto che al bene pubblico. Ariosto critica il gioco citando i tarocchi, che evidentemente hanno abbandonato il circuito privilegiato della corte:

L'usanze di costor, che ci governano;  
Che quando in ozio son soli, o che perdono,  
Il tempo a scacchi o sia a tarocco, o a tavole  
O le più volte a flusso e a sanzo, mostrano,  
Allora, d'esser più occupati<sup>22</sup>.

La distinzione fra tarocchi e trionfi è ben evidenziata in seguito da Francesco Berni: «[...] proprio di tarocco colui a chi piace questo gioco; ché altro non

<sup>21</sup> Si riscontra l'uso di parole del dialetto veneto, per esempio il vocabolo *Doxe* (Doge), come pure questo elemento e la ricorrenza della laguna negli sfondi fa ipotizzare piuttosto Venezia, o quantomeno una produzione ferrarese per il mercato veneto. E, da 1 a 10, Apollo e le muse; D, da 11 a 20, le arti liberali; C, da 21 a 30, i principi cosmici e le virtù cristiane; B, da 31 a 40, i pianeti; A, da 41 a 50, le sfere celesti e Dio. Sui *Tarocchi del Mantegna* vd.: E. CALANDRA, *I Tarocchi detti del Mantegna*, Pavia, Torchio de' Ricci, 1992; G. BERTI, *I cosiddetti Tarocchi del Mantegna*, in *A casa di Andrea Mantegna: cultura artistica a Mantova nel Quattrocento. Catalogo della mostra, Mantova, Casa del Mantegna, 26 febbraio – 4 giugno 2006*, Milano, Silvana, 2006, pp. 298-307. Si segnala anche una lettura in chiave cabalistica di recente pubblicazione: E. MARTINI, *I "Tarocchi del Mantegna": una "nuova" lettura di un percorso di cinquanta porte*, «Interpres», s. II, XVIII, 2015, 33, pp. 44-73.

<sup>22</sup> Atto IV, scena II, vv. 1915-1920 (cito da L. ARIOSTO, *Le commedie*, a cura di A. Gareffi, 2 voll., Torino, Utet, 2007). Italo Calvino (1923-1985) ebbe grande interesse per i poemi del Rinascimento e un interesse particolare per l'*Orlando furioso*: la complessa trama del poema cavalleresco è infatti una sorta di gioco di ruolo le cui vicende si diramano e si intersecano di continuo in molteplici direzioni.

vuol dir tarocco che ignocco, sciocco, balocco, degno di star fra fornari e calzolari e plebei»<sup>23</sup>. Pochi anni dopo Girolamo Cardano, nel suo *Liber de Ludo Aleae* stilato nel 1526, riporta, assieme a tanti altri, i Trionfi, i Tarocchi e i *Triumfeti*, forse un gioco a sé stante, con regole diverse<sup>24</sup>; è inoltre interessante constatare come Cardano intenda consigliare l'uso del gioco d'azzardo come rimedio all'angoscia esistenziale. Liberatori, in tal senso, sono i diversi giochi da lui suggeriti, contrassegnati dal completo abbandono alla fortuna, come *primiera*, *fluxus*, *basetta*, *triumphus*, *trapola*, *tarocchi*, *sbaraglio* e *sbaraglino*, *to cadiglio*, *canis Martius*. Una condanna del gioco dei tarocchi non sembra risultare dagli Statuti cittadini, severi sin dal Medioevo riguardo al gioco d'azzardo, tuttavia il suggerimento di Cardano indica il graduale trasferimento del gioco dei tarocchi nel circuito popolare dei vari giochi di fortuna<sup>25</sup>.

Il gioco dei tarocchi abbandona gradualmente l'ambito ristretto della corte, perdendo il suo connotato elitario e colto, per divenire una moda diffusa tra i diversi strati sociali, tanto da sollevare critiche e giudizi aspri. La condanna più famosa fu quella del frate domenicano Savonarola e dei suoi seguaci (detti piagnoni, cioè bigotti), i quali, dopo la cacciata dei Medici da Firenze, sequestrarono e bruciarono migliaia di oggetti ritenuti peccaminosi nel falò delle vanità, avvenuto in piazza della Signoria il 7 febbraio 1497, martedì grasso di carnevale.

Pochi anni dopo, nel 1536, Pietro Aretino scriverà il *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa*<sup>26</sup>, sostenendo che il gioco è legato ad una realtà diabolica: egli invita a non possedere né carte né dadi. Nel *Dialogo del giuoco* del 1543, opera oggi nota con il titolo seicentesco di *Le carte parlanti*, egli evidenzia gli aspetti negativi del gioco e, in aperta ottemperanza ai dettami ecclesiastici, l'autore sottolinea come le carte alimentino bestemmie, ladrocinii, inganni e lussurie<sup>27</sup>. Tuttavia l'uomo di corte emerge, se pur celato, perché

<sup>23</sup> F. BERNI, *Capitolo del Gioco della Primiera col commento di messer Pietropaulo da San Chirico* [1526], edizione online a cura di E. Chiorboli, Banca Dati Nuovo Rinascimento, 2001, p. 18 (<http://www.nuovorinascimento.org/nrinasc/testi/pdf/berni/primiera.pdf>).

<sup>24</sup> G. CARDANO, *Liber de Ludo Aleae* [1526], a cura di M. Tamborini, Milano, Franco Angeli, 2006, cap. XXV.

<sup>25</sup> L'attrazione degli accaniti giocatori verso il gioco dei *Trionfini* era tale ad esempio da produrre conseguenze assai negative e diverse sono le testimonianze al riguardo, come risulterà in seguito dai documenti d'archivio veneziani del 1732, 1753 e 1768.

<sup>26</sup> P. ARETINO, *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*, [1536], in *Sei giornate*, a cura di A. Romano, Milano, Mursia, 1991.

<sup>27</sup> *Dialogo di PIETRO ARETINO nel quale si parla del gioco con moralità piacevole*, In Venetia, per Giovanni de' Farri, et fratelli, 1543. Vd. ID., *Le carte parlanti*, a cura di G. Casalegno e G. Giaccone, Palermo, Sellerio, 1992; P. PROCACCIOLI, «Così fan tutti». *Le carte "parlanti"*

i tarocchi, ovvero le “carte parlanti”, conversano tra loro, confutando la tradizione che li definiva un’invenzione demoniaca; secondo l’autore le carte possono in realtà occultare un messaggio morale di origine divina e sono potenzialmente rivelatrici di misteri arcani. Nell’opera si coglie un’esperienza cruciale della complessa carriera letteraria di Aretino, il quale, con l’arma della satira e attraverso il ricorso a un linguaggio bizzarro e sorprendente, mette in scena una sorta di elogio delle carte, nel tentativo di sfatarne la presunta origine demoniaca e di dipingere, al tempo stesso, un affresco caricaturale della società coeva, travolta dalla passione per gli intrattenimenti ludici. In ambito cinquecentesco, inoltre, il *Dialogo del giuoco* è un testo fondamentale per lo studio dei tarocchi. Oltre ai significati riferiti alle singole carte e al loro insieme, lo scritto riflette una visione personale dell’autore, tesa a dileggiare la società del tempo, e costituisce un giacimento inesauribile di informazioni per venire a conoscenza dei diversi giochi di carte in uso. Nel testo, infatti, le Carte raccontano, celiano, ammirano e disapprovano, non limitandosi ad essere un semplice valore numerico: il dialogo spazia sugli argomenti più disparati, con digressioni, aneddoti e racconti. Vi compaiono personaggi dell’epoca, prevalentemente potenti, soldati e banchieri, ma anche artisti, borghesi e mercanti, amici o conoscenti di Aretino, che si ritrovano a giocare anche con le nuove carte, quelle francesi. Come dicono le Carte, i «corbacchioni ci gracchion già ne le orecchie, dicendo che dovevamo, ne la interpretazione de i trionfi, interpretare anco il perché ne le carte sono le coppe, i bastoni, i danari, le spade, i fanti, i cavalli e i re»<sup>28</sup>. Si apprendono così i nomi dei giochi: *primiera, bassetta, trappola, ronfa, flusso, salticchione, spizzica* e via di seguito. E le Carte divengono le protagoniste di un singolare dialogo a due, precorrendo un’astrazione che, a distanza di secoli, sarà propria di diversi scrittori. Da Dodgson, più noto come Lewis Carroll, che nel romanzo fantastico *Alice’s Adventures in Wonderland*, pubblicato nel 1865, dà vita alla corte di cuori, presentati come autorevoli personaggi nell’itinerario onirico della protagonista, a *Il castello dei destini incrociati*, dove Calvino trae ispirazione dal percorso narrativo ariostesco, per costruire il testo come un gioco di illustrazioni tratte dalle immagini di un famoso mazzo di tarocchi<sup>29</sup>.

di Pietro Aretino, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», 19-20, 2013-2014 (stampa 2016), pp. 106-116.

<sup>28</sup> ARETINO, *Le carte parlanti*, p. 101.

<sup>29</sup> L. CARROL, *Alice’s Adventures in Wonderland*, Macmillan and Co., London, 1865; I. CALVINO – S. SAMEK LUDOVICI, *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Franco Maria Ricci, Parma, 1969; I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino, 1973.



Nell'estate del 1582 Giordano Bruno compone il *Candelaio*<sup>30</sup>, dedicato ad una misteriosa Morgana, nel quale stabilisce per la prima volta una relazione, divenuta poi consueta, tra tarocchi e magia, cui si rivolgono, a detta dell'autore, molti popolani di Napoli.

Un secolo dopo il gesuita Emanuele Tesauro, nel *Cannocchiale aristotelico* del 1654, tratta dell'Argutezza espressa in forme figurate: i *Tarrochi* rientrano tra i giochi muti, come gli scacchi:

[...] degno concetto di barbaro ingegno: dove tu vedi mescolatamente azzuffarsi ogni persona del Mondo con sue divise, *Ricchi* col Denaro, *Ebri* con la Tazza, *Guerrieri* con la Spada. *Pastori* con la Mazza, *Imperadori*, *Prelati*, *Angeli*, *Demoni*: quasi il Giocatore impugnando un mazzo di carte habbia il Mondo in pugno: e il giocare, metaforicamente altro non sia che mettere l'universo in confusione: e chi più ne rovina, è il vincitore<sup>31</sup>.

Il giocatore si affida dunque alla Fortuna o al Caso, varcando il limite imposto dalle regole<sup>32</sup>, come chiariva il teologo fiorentino Tommaso Buoninsegni nel trattato *Del Giuoco*, edito nel 1585, ove il gioco è sinonimo di peccato, specie quando ha luogo con una finalità venale, e la condanna dei dadi e delle carte – giochi di fortuna, non dell'ingegno – diviene ormai aspra<sup>33</sup>. Il riverbero di tale collegamento tra il tema del gioco di fortuna e le riflessioni morali si coglie nell'incisione di Crispijn van de Passe il Vecchio<sup>34</sup>, che mostra una scena religiosa: i dadi sono inseriti nella cornice; si legge un

<sup>30</sup> *Candelaio Comedia del BRUNO nolano achademico di nulla achademia; detto il fastidito. In tristitia hilaris: in hilaritate tristis*, in Parigi, Appresso Guglielmo Giuliano, Al Segno de l'Amicitia, 1582.

<sup>31</sup> *Il cannocchiale aristotelico, o sia, idea dell'arguta et ingegnosa elocutione, che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' principii del divino Aristotele, dal conte. D. EMANUELE TESAURO, Cavalier Gran Croce de' Santi Maurizio et Lazzaro. Sesta impressione. Accresciuta dall'autore di due nuovi trattati, cioè de' concetti predicabili, e degli emblemi*, In Venetia, Presso Paolo Baglioni, 1654, p. 39.

<sup>32</sup> Francesco Berni nel suo *Capitolo del gioco della primiera* del 1526 affermava di non trovare altro piacere se non nel gioco o nel guardare altri giocare; così Innocenzo Ringhieri in *Cento giuochi liberali, et d'ingegno. Novellamente da M. INNOCENTIO RINGHIERI Gentiluomo Bolognese ritrovati, et in dieci Libri descritti*, pubblicato a Bologna, presso Giaccarelli, nel 1551, con una dedica alla granduchessa di Toscana.

<sup>33</sup> *Del giuoco. Discorso del R. Padre M. TOMMASO BUONINSEgni teologo publico di Fiorenza alla Ser.ma Gran Duchessa di Toscana*, In Fiorenza, appresso Giorgio Marescotti, 1585.

<sup>34</sup> Crispijn van de Passe I (da Dirk Van Baburen), *Giocatori di backgammon*, 1622 ca., acquaforte, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana: vd. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Crispijn\\_van\\_de\\_Passe\\_%28II%29\\_-\\_Backgammon\\_Players\\_-\\_WGA17064.jpg?uselang=it](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Crispijn_van_de_Passe_%28II%29_-_Backgammon_Players_-_WGA17064.jpg?uselang=it).

riferimento chiaro al passo evangelico dove i soldati romani si giocano la veste di Cristo a dadi.

Il *Trattato per la salute dell'anime* di Angelo Rocca<sup>35</sup> edito nel 1617, rimanda all'autorità di Orazio per scagliare una condanna dei giochi d'azzardo che, aleatori e privi di impegno intellettuale, sono da fuggire. Si coglie ora una diffusa condanna sociale di questi intrattenimenti ludici e le invettive sono pressoché costanti, come nelle *Opere spirituali* di Carlo Gregorio Rosignoli<sup>36</sup>, o ne il *Trattato dei giuochi e dei divertimenti permessi o proibiti ai cristiani*, pubblicato a Roma nel 1768<sup>37</sup>. Nel XVII secolo Roma era considerata luogo di perdizione poiché il gioco dei dadi e delle carte era diffuso ovunque, sia negli spazi pubblici che in quelli privati: l'ira, suscitata dalla perdita di una partita, provocava delitti e atti sacrileghi. Se per gli ecclesiastici tutti i giochi erano proibiti, al popolo erano vietati i giochi d'azzardo, di dadi, di carte, e tutti gli intrattenimenti ludici che potevano indurre i giovani a preferire l'*otium* al *negotium*. Dalle immagini dell'epoca emerge sovente un'aperta condanna morale, o addirittura un monito nei confronti della morte, che per gli scommettitori e i giocatori sopravviene inaspettata, come una sorta di contrappasso. Tale tematica, molto diffusa tra le stampe nordiche cinquecentesche, è argomentata, in forma di catechesi, da Gabriele Paleotti che, alla fine del XVI secolo, attribuisce alle cosiddette «pitture ridicole» una sorta di valore didattico, finalizzato a rivelare aspetti contrari al bene: nell'opinione del porporato tali composizioni offrono al fedele «un mezo et aiuto per esercitarsi più virtuosamente»<sup>38</sup>. Oltre alla condanna canonica, si rintraccia in diversi libri anche una riprovazione civile

<sup>35</sup> *Trattato di Fr. ANGELO ROCCHA vescovo e prefetto della sacristia apostolica per la salute dell'anime, e per la conservatione della robba, e del denaro contra i giuochi delle carte e dadi prohibiti da' sacrosanti concilij [...]. Finalmente per la recreatione dell'animo, e per fuggir' l'otio, si propone vn giuoco ingegnoso, & honesto, e lecito a qual si voglia persona*, Roma, Guglielmo Facciotto, 1617, p. 10.

<sup>36</sup> *Opere spirituali e morali del padre CARLO GREGORIO ROSIGNOLI della Compagnia di Gesù, distribuite in tre tomi*, Venezia, Stamperia Baglioni, 1723, I, p. 437.

<sup>37</sup> ANONIMO, *Trattato de' giuochi e de' divertimenti permessi o proibiti ai cristiani*, Roma, Michelangelo Barbiellini, 1768, cap. XIX. *Della musica e del canto*.

<sup>38</sup> *Discorso intorno alle immagini sacre e profane. Diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustrissimo e Reverendissimo Card. PALEOTTI Vescovo di Bologna. Al popolo della Città e Diocese sua* (1581), in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Bari, Laterza, 1961, II, pp. 117-509: 395-397. Su queste tematiche vd. M. GIANFRANCESCHI, «*Après Homme Chrestien dans ce pourtrait funeste...*». Sul senso morale nelle stampe di traduzione d'ambito caravaggesco nel Seicento, in In

del gioco e del *Ludus aleae*, come ad esempio ne *La piazza universale di tutte le professioni* di Tommaso Garzoni, testo pubblicato a Venezia nel 1585<sup>39</sup>.

Lo spoglio dei volumi relativi ai processi istruiti dal Tribunale Criminale del Governatore di Roma dal 1600 al 1625, il cui fondo è conservato presso l'Archivio di Stato di Roma<sup>40</sup>, ha preso in esame una cospicua mole di processi intrapresi contro imputati accusati di aver giocato d'azzardo<sup>41</sup>. Dall'ampio materiale

*corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, a cura di M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, Roma, Campisano, 2015, pp. 155-162.

<sup>39</sup> *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili. Nuovamente formata, e posta in luce da TOMASO GARZONI da Bagnacavallo*, in Venetia, appresso G. Battista Somascho, 1585, p. 914.

<sup>40</sup> Vd. in proposito le ricerche, premiate dalla Fondazione Benetton, condotte per la Tesi di Laurea da due mie allieve: V. MARTINO, *Immagini del gioco. Ricerche documentarie negli archivi romani (1600-1610)*, Sapienza Università di Roma, relatore S. Macioce, correlatore M. Rossetti, a.a. 2012-2013; e V. COLUCCI, *Immagini del gioco. Ricerche documentarie negli archivi romani (1611-1625)*, Sapienza Università di Roma, relatore S. Macioce, correlatore M. Rossetti, a.a. 2012-2013.

<sup>41</sup> Roma, Archivio di Stato, *Tribunale Criminale del Governatore di Roma, Processi* (18-29 luglio 1602), vol. 19, processo nr. 2, cc. 962r-1088v. Il luogotenente Geronimo Galletto dice: «[...] nella bottega di Geronimo Stanga barbiero a Pasquino [...] giorno et notte si giocava a dadi [...]». Ivi (1604), vol. 35, processo nr. 14, cc. 640r-666v. Il 31 marzo 1604 viene chiamato come testimone Antonio Cupella, Baroncello (capo dei birri) di Roma, che riferisce dell'arresto di giocatori di dadi e d'azzardo in un ambiente del palazzo del cardinal Bonelli (detto il Cardinal Alessandrino) in Santi Apostoli, l'odierno Palazzo Valentini. Giacomo ammette di sapere come giocare «a carte a dadi e a toccatiggio [...]», pur essendoci «prohibitione che non si gioca a dadi et c'è la pena della corda secondo li bandi [...] a sbaraglino, a picchetto, et anco a dadi cioè riffa». Ivi (1607), vol. 7, processo nr. 2, cc. 475r-498r. Il 23 febbraio 1607 De Rubeis, Baroncello di Roma, è chiamato a testimoniare e riferisce che nella casa di Marzio Alberici da Orvieto, abitante presso la chiesa dei Santi Apostoli, «si tenea biscarda et di carte et di dadi»; e che «in un credenzino come un inginocchiatorio, veddi molti mazzi di carte sino al numero di cinquanta che erano dentro». Il 24 febbraio 1607 Giovan Battista Galletti, servitore di Alberici, dichiara che il giorno dell'arresto vengono sequestrati 85 paia di «carte franzese». I documenti presentavano due francobolli, uno appartenente alle carte francesi, qualche altro coperto «alla Romanesca». Ivi (1609), vol. 75, processo nr. 2, cc. 9r-15v. Il processo ha luogo il 13 febbraio 1609. Antonio Tonnini, o Tognino, fattorino doganale riferisce che presso l'«hostaria del Leoncino» egli giocava a «primiera balorda» e «trentaquaranta». Pimarino Cirocchio musico detto l'Abbatozzo (poiché mentre era a Napoli si vestiva da prete e aveva preso la tonsura) all'osteria di Belardino giocava a «trentaquaranta» vincendo «un quarto di capretto un paio di tordi et un buccale di vino». Ivi (1609), vol. 75, processo nr. 11, cc. 741r-769v. L'interrogatorio di questo processo ha luogo a Roma dal 21 febbraio al 16 marzo 1609: Alessandro Raffaele fabbricante di scarpe è citato in una taverna dove incontra quattro uomini «alla Storta», «un homo di trentadue anni in circa [...] teneva la spada al fianco con bellissimo fornimento [...] aspettavano certe donne». Ivi (20 dicembre 1609-12 gennaio 1610), vol. 84, processo nr. 21, cc. 135r-137v. Il testimone Ottavio riferisce che nel palazzo del duca Sforza «si tenea biscarda di

documentario risulta diffusa la netta condanna, da parte delle autorità giudiziarie, del gioco d'azzardo in tutte le sue forme, con particolare riferimento ai dadi e alle carte. Informazioni analoghe si deducono dalle notizie apprese dalla lettura dei bandi e degli editti a stampa, prima letti pubblicamente e poi affissi in varie zone della città, soprattutto nella chiesa di san Giovanni in Laterano, a Campo de' Fiori e presso il palazzo della Cancelleria<sup>42</sup>: l'obbligo di osservanza previsto dai bandi era esteso anche ai forestieri che dimoravano da più di tre mesi nello Stato Pontificio. Il sistema giudiziario prevedeva bandi singoli o generali: i primi erano emanati dalle diverse autorità romane e prescrivevano norme penali, stabilendo sanzioni per le trasgressioni, ma avevano carattere transitorio; i secondi, invece, poiché emanati dal Governatore di Roma, riguardavano tutta la città e il suo distretto. La promulgazione dei bandi e degli editti aumentava poi nell'anno di elezione del nuovo papa; in relazione ai cambiamenti delle nomine pubbliche, venivano istituiti nuovi reati e nuove pene e i bandi generali unificavano, in modo permanente, la normativa precedente. Il disciplinamento morale della popolazione faceva leva sul sentimento religioso; di conseguenza il governo pontificio monopolizzava l'amministrazione della giustizia criminale, la cui violazione si configurava come peccato, dunque come trasgressione della legge divina e dello *ius naturale*. Il giuoco d'azzardo era rubricato tra i malefici, essendo espressione di Lucifero; non soltanto i giocatori venivano puniti, ma anche i bari e gli astanti, poiché ad essi era applicato il principio di correatità. I divieti erano rivolti in particolare ai soldati, poiché i giochi di carte erano molto diffusi tra le truppe. Il giocatore, inoltre, era spesso assimilato al bestemmiatore e a coloro che frequentavano le taverne, dove si giocava prevalentemente d'azzardo oppure *d'invito o di resto*. Tra i giochi più diffusi si rintracciano la *bassetta*, il *faraone*, il *trentaquaranta*, il *bancofallito*, il *goffo*, la *primiera*, detta anche *del Turco* o *del Veneziano*; le proibizioni si estendevano anche al gioco dei dadi, mentre assai più tollerati erano i giochi di puro divertimento e, quindi, non d'azzardo: tra questi le *minchiate*, i *tarocchi*, le *ombre* e il *riversino*.

La fabbricazione delle carte da gioco venne introdotta da Sisto V nel 1588, con la contemporanea istituzione di una gabella. L'amministrazione pontificia custodiva tre diritti: la bollazione, la fabbricazione e la vendita delle carte da gioco, e specifici appaltatori controllavano tutto il territorio grazie ad una patente, rilasciata dal cardinale camerlengo. I mazzi in possesso di privati

*gioco di dadi et ci andavano a giocare in molti et che si usa una cassetta per raccogliere i repicchi». Il denaro raccolto viene distribuito a quelli di casa «et a spie che tiene la corte et particolarmente tra quelli che servono il bargello».*

<sup>42</sup> *Regesti di bandi, editti, notificazioni e provvedimenti diversi relativi alla città di Roma ed allo Stato pontificio*, 3 voll., Roma, Tipografia Cuggiani, 1920-1930.

dovevano essere denunciati all'appaltatore che doveva bollarli, pena la loro confisca: vi furono speciali editti sopra il Bollo delle carte, il cui ricavato veniva in gran parte distribuito all'Arciconfraternita del Gonfalone, per il riscatto degli schiavi, e ai Penitenzieri di San Pietro<sup>43</sup>.

È interessante notare che proprio in questo arco cronologico, tra la fine del XVI secolo e quello successivo, fiorisce nell'ambiente romano, e non solo, un particolare genere pittorico, legato alla raffigurazione del gioco d'azzardo. L'esempio celeberrimo è *I bari*, dipinto da Caravaggio intorno al 1597 per il cardinal del Monte (oggi al Kimbell Art Museum di Fort Worth nel Texas)<sup>44</sup>: nel dipinto figurano tre personaggi, due giocatori di carte (forse *bravi*) e uno in piedi che suggerisce. Bellori<sup>45</sup> evidenzia la figura del baro che, di spalle, estrae una carta dalla propria cintura dietro la schiena, seguendo l'indicazione del suggeritore che, con la mano rivestita dal tipico guanto bucato, utilizzato spesso dai bari, indica il numero tre. Con buona probabilità i personaggi giocano alla popolare e diffusa *primiera*: in primo piano, in bilico sul tavolo, figura un odierno *backgammon*, chiamato allora in Italia *Tavola reale*, *tric trac*, *sbaraglino* o *toccatillo*. Il dipinto era probabilmente pendant della *Buona Ventura* oggi ai Musei Capitolini di Roma. Si evince dal rapporto tematico tra i due dipinti come il gioco e la predizione del futuro si rivelino esiziali per i giocatori e spesso causa di dissoluzione di interi patrimoni; al tema del gioco infatti si associava spesso la parabola del figliol prodigo, a sottolineare la tematica di fondo relativa all'ingenuità giovanile che si lascia ingannare. Come riferisce Sandrart<sup>46</sup> nella *Teutsche Academie*, testo edito a Norimberga nel 1675, Caravaggio, nell'ideare la figura del giocatore nella *Conversione di San Matteo*, nella cappella Contarelli di San Luigi dei Francesi, si era ispirato ad una incisione di Holbein, inserita in *Simmolachri, historie et figure de la morte*, testo stampato a Lione nel 1549, dove tra l'altro ai giocatori è associato il diavolo.

<sup>43</sup> Cfr. J. GELLI, *Carte da giuoco*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. 9, Roma, Istituto Giovanni Treccani, 1931, *ad vocem*; A. LENSÌ, *Bibliografia italiana dei giuochi di carte* [1892], con premessa e saggio di integrazione di G. Dossena e D. Silvestroni, Ravenna, Longo, 1985.

<sup>44</sup> Vd. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/The\\_Cardsharps\\_by\\_Caravaggio.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/The_Cardsharps_by_Caravaggio.jpg).

<sup>45</sup> *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni scritte da GIO. PIETRO BELLORI. Parte prima*, Roma, Mascardi, 1672, *ad vocem* Caravaggio.

<sup>46</sup> J. VON SANDRART, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675-1680, edizione on line a cura di T. Kirchner, A. Nova, C. Blüm, A. Schreurs e T. Wübbena, 2008-2012 (<http://ta.sandrart.net/en/>).

Il gioco come vizio e inganno, forieri di perdizione, diviene una tematica moraleggiante molto frequente tra i pittori caravaggeschi e largamente condivisa dagli incisori secenteschi, la cui popolarità aumenta in modo esponenziale attraverso la circolazione delle stampe settecentesche<sup>47</sup>. Rispetto all'archetipo caravaggesco, l'incisione interpreta il senso del dipinto non soltanto come una rappresentazione di genere, ma come un monito morale figurato. Una delle incisioni del Fondo Corsini, presso l'Istituto Nazionale della Grafica di Roma, è un'acquaforte di Giovanni Volpato (fig. 16), recante l'iscrizione «Michelangelo da Caravaggio pinxit Johannes Volpato Sculpsit Romae 1772»<sup>48</sup>. L'immagine è corredata dalla scritta *Lusores*, cui fa seguito un sottotitolo in forma di monito, tratto dalle *Epistole* di Orazio, relativo ai rischi del gioco, fonte di ire esacerbate e inimicizie: «Ludus enim genuit, trepidum certamen, et iram: Ira truces inimicitias, et funebre bellum. Hor.I.Epist.19. E tabula in Aedibus Barberinis Roma». Il tema del *baro* ebbe, come noto, un enorme successo soprattutto nei pittori della cosiddetta *Manfrediana methodus*, termine con cui si individua un genere pittorico iniziato da Bartolomeo Manfredi nei *Giocatori di carte* degli Uffizi, del 1616-1621, e riproposto, attraverso articolate varianti, nei dipinti da caravaggeschi italiani e stranieri, come Valentin de Boulogne, George de la Tour, Nicolas Regnier, per citarne alcuni. Il soggetto di genere alimenta implicitamente un costante invito alla prudenza nei confronti del rischio e dell'inganno, come si desume dalle scritte che corredano le incisioni successive. Da un dipinto perduto di Valentin deriva infatti l'incisione di Ganière (fig. 17) che reca la seguente scritta:

Aprens homme Chrestien dans ce pourtraiet funeste | L'interest que tu as a Eviter le jeu | Voy ces Blasphemateurs en jouant de leur reste | pour regagner leur bien; comme ils perdent leur Dieu. | Coupable changement triste Metamorphoze | Jeux que vos passetemps sont opposes au bien | Tant sen faut que de vusus on fasse quelque chose | Qu'au contraire par vous de tout on ne faict rien<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> M. GIANFRANCESCHI, *Le incisioni da Caravaggio e caravaggeschi. Musici, giocatori e indovini nelle scene di genere*, Roma, Logart Press, 2011; EAD., «*Aprens Homme Chrestien dans ce pourtraiet funeste...*».

<sup>48</sup> GIOVANNI VOLPATO (da Caravaggio), *Lusores*, 1772, acquaforte, bulino, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini. Si tratta di un primo stato di cui un esemplare proviene dalla Collezione Piranesi di Roma, edito a Parigi per Firmin Didot Fratelli (1800-1899). Si deduce che il quadro di Caravaggio è nella collezione Barberini, come afferma Bellori nel 1672: cfr. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, p. 204.

<sup>49</sup> JEAN GANIÈRE (da Valentin de Boulogne), *La disputa dei giocatori*, 1640, bulino, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini.

Al primo decennio del XVI secolo, appartiene quella di Cornelis van Tienen da cui trarranno ispirazione i temi della *Manfrediana methodus*. La lunga scritta che correda l'immagine recita così:

Il ne faut point d'enchanterie | jeune homme pour te decevoir Il suffit de l'effronterie | De celle qui tient ce miroir | Son jeune age aveuglé di vice | se promet d'en bien atraper | mais par une contre malice | tu le vois bien souvent piper | L'amour du jeu et de la femme | nous oste repos et repas | mais qui plus est le corps et l'ame | se pert que l'on n'y pense pas<sup>50</sup>.

La relazione tematica tra gioco e lussuria emerge anche nel contesto letterario e poetico. Giovan Battista Marino commenta un gioco delle carte, la primiera, come foriero di ozio e di piaceri amorosi:

Con venti e venti effigiate carte  
(armi del'Ozio) il sol de' miei pensieri  
esercitando già fra tre guerrieri  
4 in domestico agon scherzi di Marte.  
  
L'accogliean, le spendean confuse e sparte,  
fatti di cieca dea campioni alteri,  
e con assalti or simulati or veri,  
8 or schernian l'arte, or si schermian con l'arte.  
  
Quando ver me volgendo il guardo pio  
(e gliele diè di propria mano Amore)  
11 quattro ne prese il bell'idolo mio.  
  
V'era col quadro e con la picca il fiore,  
il cor non v'era già; ma gli died'io  
14 (per farlo apien vittorioso) il core<sup>51</sup>.

Ozio, collera, litigi, lascivia, vanità, perdizione sono dunque gli esiti del gioco come riporta l'incisione da Cornelis de Vos:

Prodigue Meurtrieur de ton bine | actif a Changer Tout en Rien | tu n'as de forcer ton Courage | Le Jeu La femme avec le Vin | te monstrent le plus Court Chemin | pour voit la fin de ton Courage.

<sup>50</sup> Vd. in proposito G. BERRA, *Le incisioni raffiguranti giocatori di carte o di backgammon e i Bari del Caravaggio*, in *Il giuoco al tempo di Caravaggio. Dipinti, giochi, testimonianze dalla fine del '500 ai primi del '700. Catalogo della mostra, Montale, Villa Castello Smilea, 7 dicembre 2013 – 6 gennaio 2014*, a cura di P. Carofano, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2013, p. 36.

<sup>51</sup> G. B. MARINO, *Amori*, introduzione e note di A. Martini, II ed., Milano, BUR Rizzoli, 2010, son. 34.

L'argomento è affrontato anche da Matham<sup>52</sup> e Callot<sup>53</sup>. In molti casi questo vizio è addirittura causa di morte, tema ben evidenziato da Jan Lievens<sup>54</sup>. Ma il *Dizionario delle arti e de' mestieri* del Grisellini, pur ricordando che per il gesuita Menestrier i giochi antichi stimolano «alla vita pacifica» e alla concentrazione, laddove i giochi d'azzardo, ormai degenerati, costituiscono «l'origine d'ogni vizio ed il flagello delle famiglie», afferma che «questi strumenti del giuoco» sono «il prodotto di un'arte ingegnosa»<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> JACOB MATHAM, *Lotta tra uomini*, 1621 ca., bulino, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, testo originale in latino e in olandese, in F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, c. 1450-1700*, XI. *Leyster-Matteus*, Amsterdam, Hertzberger, 1954, p. 231, nr. 3. Una fotografia è all'indirizzo <http://collectie.boijmans.nl/en/object/30259/Men-Fighting/Jacob-Matham>.

<sup>53</sup> JACQUES CALLOT, *La bisca (Le brelan)*, 1628 ca., incisione ritoccata con bulino, Roma, Istituto Centrale per la Grafica.

<sup>54</sup> FRANS VAN DEN WIJNGAERDE (da Jan Lievens), *La Morte e i giocatori di carte*, 1638, Acquaforte, Amsterdam, Rijksmuseum.

<sup>55</sup> *Dizionario delle arti e de' mestieri compilato da FRANCESCO GRISELINI*, vol. 4, Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1769, p. 241.



ROSSELLA LALLI

«Il più accorto et savio et prudente huomo»  
Schede per un profilo biografico di Flaminio Tomarozzo\*

1. In una notte di fine maggio del 1546, nei pressi del piccolo centro di San Lorenzo alle Grotte, sul lago di Bolsena, si spegneva il nobile romano Flaminio Tomarozzo. Pietro Bembo, che per molti anni lo aveva avuto come segretario, ne informava con lacrimosi accenti l'amico e patrizio veneziano Girolamo Querini:

Il nostro messer Flaminio, uscito di Roma per fare esperienza di guarire del suo male, che era hidropisia (della quale era già alquanti anni guarito un'altra volta andando a Vinegia, sì come non ha guarì mi ricordo havervene scritto un'altra volta), partitosi da noi con un suo servitore, giunto il secondo di a San Lorenzo alle Grotte, la notte gittò fuori tutto il sangue del corpo suo et appresso l'anima insieme. Questo fine ha havuto il più accorto et savio et prudente huomo, et più dotto et eloquente della sua patria, non ne trahendo fuori nessuno, et da me amato non meno di figliuolo [...]¹.

\* Sono grata a Marco Iacovella, Raphael Merida, Carlo Pulsoni e Pietro Giulio Riga per aver letto e migliorato queste pagine; desidero inoltre ringraziare gli anonimi *referees* della rivista per i loro rilievi critici. Nel rinviare ad archivi e biblioteche utilizzerò per comodità le seguenti abbreviazioni: ASCR = Roma, Archivio Storico Capitolino; ASPr = Parma, Archivio di Stato; BAV = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana; BCR = Roma, Biblioteca Casanatense; BEM = Modena, Biblioteca Estense Universitaria; BFF = Fano, Biblioteca Comunale Federiciana; BLO = Oxford, Bodleian Library; BPP = Parma, Biblioteca Palatina; BVR = Roma, Biblioteca Vallicelliana.

¹ P. Bembo da Roma a G. Querini a Venezia, 27.05.1546, in *Delle lettere di m. PIETRO BEMBO secondo volume*, In Vinegia, [Gualtiero Scoto], 1551 (*colophon*: Stampate in Vinegia, per gli figliuoli di Aldo ad instantia di messer Carlo Gualteruzzi, 1550 nel mese di ottobre), c. 161r-v; missiva pubblicata con alcune sviste in P. BEMBO, *Lettere*, ed. critica a cura di E. Travi, 4 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993 (d'ora in avanti LB, seguito dal volume, dal numero d'ordine della lettera e dalle pagine), IV, lett. 2541, pp. 571-572. In questa e nelle altre trascrizioni da manoscritti e stampe antiche si adottano criteri conservativi, ammodernando solo l'uso di accenti, apostrofi e maiuscole, distinguendo u/v, sciogliendo abbreviazioni e compendi e intervenendo parcamente sull'interpunzione. Non si interviene

Al «dotto et eloquente» romano, amato e tenuto dal Bembo alla stregua di un figlio, gli studi hanno dedicato nel corso degli anni non più di qualche sporadica menzione, limitandosi a citarlo tra i membri della *familia* del cardinale veneziano o ricordandolo per il celebre passo del *Galateo* dellacasiano dedicato al sogno di Flaminio Tomarozzo «nobile gentiluomo Romano et non mica idiota né materiale ma scientiato et di acuto ingegno»<sup>2</sup>. Alla menzione del Della Casa non fece però riscontro un'eguale attenzione nelle biografie bembiane coeve, che preferirono concentrarsi su altre figure dell'*entourage* del cardinale, quali ad esempio Girolamo Querini, Carlo Gualteruzzi o il messinese Cola Bruno, conosciuto dal Bembo nel giovanile soggiorno siciliano e divenuto poi suo fidato familiare<sup>3</sup>.

A tornare sul Tomarozzo fu nel Settecento Apostolo Zeno, che in una breve nota ricordò il suo ruolo di esecutore delle ultime volontà bembiane assieme al Querini e al Gualteruzzi, compito che gli fu impedito dalla precoce morte nel 1546, solo un anno prima di quella del suo protettore<sup>4</sup>. Nonostante alcuni sporadici cenni negli studi successivi<sup>5</sup>, ad oggi manca

invece sui testi citati da edizioni moderne, al fine di non sovrapporre i criteri qui utilizzati a quelli già impiegati dai rispettivi editori. I corsivi, ove non specificato, sono di chi scrive.

<sup>2</sup> G. DELLA CASA, *Galateo*, a cura di G. Barbarisi, Venezia, Marsilio, 1991, p. 62.

<sup>3</sup> Bruno, Gualteruzzi e Querini sono menzionati nell'anonima vita del Bembo premessa alla sua *Historia vinitiana* (cfr. *Della Historia vinitiana di M. PIETRO BEMBO card. volgarmente scritta. Libri XII*, In Vinegia, [Gualtiero Scotto], 1552 (*colophon*: In Vinegia, appresso Gualtero Scotto, 1552), cc. [\*\*VII]v-[\*\*VIII]r e [\*\*IX]v-[\*\*X]r); anche il Della Casa, nella sua *Petri Bembi vita*, richiama i nomi del Gualteruzzi e del Querini, il secondo in qualità di committente del busto del Bembo conservato nella Basilica del Santo a Padova (G. DELLA CASA, *Vita di Pietro Bembo*, a cura di A. Sole, Torino, Fògola, 1997, pp. 65 e 68-69; sulla statua del Bembo vd. *infra*). Sempre Cola, Gualteruzzi e Querini, con l'aggiunta del padovano Gabriele Boldù, sono nominati tra gli «amici fedelissimi» del Bembo nella vita scritta da Ludovico Beccadelli: cfr. *Vita del Cardinale Pietro Bembo*, in *Monumenti di varia letteratura tratti dai manoscritti di Monsignor Lodovico Beccadelli*, [a cura di G. B. Morandi], 2 voll. in 3 tt., In Bologna, Nell'Istituto delle Scienze, 1797-1804, I/2, pp. 223-252: 227-228, 246 e 249-250.

<sup>4</sup> *Biblioteca dell'eloquenza italiana di Monsignore GIUSTO FONTANINI [...] con le annotazioni del signor APOSTOLO ZENO [...]*, t. I, Venezia, G. Pasquali, 1753, pp. 173-174. Il Tomarozzo compare con la qualifica di commissario, assieme al Gualteruzzi e al Querini, nel secondo testamento del Bembo stilato il 5 settembre 1544 ai Santi Apostoli a Roma. Cfr. l'edizione parziale in V. CIAN, *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521-1531). Appunti biografici e saggio di studi sul Bembo con appendice di documenti inediti*, Torino, Loescher, 1885, p. 203; la trascrizione completa è ora disponibile *on-line*, nell'ambito del progetto *Cardinali della Serenissima* realizzato dalle Università di Udine, di Cassino e del Lazio Meridionale (<http://cardinaliserenissima.uniud.it/joomla/109-bembo-pietro-regesto-2>).

<sup>5</sup> Cfr. ad esempio C. DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna* [1981], in *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi, 2002, pp. 115-140, in part. pp. 117-119

un lavoro specificamente dedicato al gentiluomo romano e al ruolo niente affatto secondario che egli rivestì nella cerchia di amicizie e conoscenze che facevano capo al Bembo.

L'obiettivo del presente contributo è dunque quello di fornire un primo profilo biografico di Flaminio Tomarozzo, inserendo la sua figura nel più vasto contesto della rete di relazioni che emergono dall'epistolario bembiano e da quelli dei suoi corrispondenti. L'analisi di alcuni snodi della sua vicenda biografica, messa in relazione con quella di gran lunga più nota del suo illustre protettore, permetterà inoltre di approfondire l'articolazione della *famiglia* del letterato veneziano e getterà maggior luce sui suoi meccanismi di accesso, nonché sulla ripartizione degli incarichi fra i suoi diversi membri.

L'impostazione biografica del lavoro consentirà inoltre di mappare gli spostamenti del segretario nel corso degli anni, prima e dopo l'entrata a servizio del Bembo. Come hanno evidenziato recenti studi, infatti, in sede critica si è fatta sovente confusione fra il giovane romano e il celebre umanista veneto Marcantonio Flaminio, anch'egli legato alla medesima cerchia di amicizie e frequentazioni del Tomarozzo<sup>6</sup>. Il problema merita una più attenta considerazione in virtù delle implicazioni che tali errori rischiano di generare in sede di analisi storico-letteraria, e potrà essere meglio illuminato ripercorrendo la parabola biografica e gli spostamenti di uno dei più amati famigliari di Pietro Bembo.

2. Flaminio apparteneva all'antica e nobile famiglia romana degli Stati Tomarozzi, residente da almeno due secoli nel rione romano di Sant'Eustachio e dotata di una precisa fisionomia nel panorama politico della propria città. Nel corso degli anni diversi componenti della famiglia rivestirono cariche pubbliche: nella prima metà del Cinquecento Cristoforo di Paolo Stati fu eletto per ben due volte – nel 1536 e nel 1548 – Conservatore, e fu sempre lui a promuovere la costruzione di Palazzo Cenci (oggi noto anche come Palazzo Maccarani Stati), realizzato con la collaborazione di Giulio Romano

e 122-123. Alcuni cenni al nobile romano in V. CIAN, *Un medaglione del Rinascimento. Cola Bruno messinese e le sue relazioni con Pietro Bembo (1480 c.-1542). Con appendice di documenti inediti*, Firenze, Sansoni Editore, 1901, *passim* e in part. pp. 39, 68 e 86-88 per alcuni documenti su Tomarozzo (sui quali si tornerà nel seguito del lavoro).

<sup>6</sup> G. FRAGNITO, *Il ritorno in villa: la parabola di Ludovico Beccadelli*, in EAD., *In museo e in villa. Saggi sul Rinascimento perduto*, Venezia, Arsenale, 1988, pp. 65-108: 100 nota 90, e C. BERRA, *Una corrispondenza "a tre": Della Casa, Gualteruzzi, Bembo (e tre stanze piacevoli di Della Casa)*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXX, 2013, 190, pp. 552-587, in part. p. 559 nota 22 e p. 564 nota 33.

e venduto nel 1561 dal figlio Cesare ai Cenci, famiglia a cui apparteneva la madre, per sopravvenute difficoltà economiche<sup>7</sup>.

Se della madre sappiamo solo il nome, Camilla<sup>8</sup>, il padre di Flaminio, Giulio, anch'egli *civis romanus* di Sant'Eustachio<sup>9</sup>, curava in qualità di agente questioni economiche e finanziarie per conto dei Colonna e veniva all'occorrenza impiegato in alcuni traffici commerciali fra il Lazio e la Sicilia<sup>10</sup>. Con atto stipulato l'11 settembre del 1516 Giulio fornì a Prospero e Marcantonio Colonna un proprio galeone ancorato a Torre Astura e in partenza per Napoli<sup>11</sup>, forse il medesimo che venne catturato un anno dopo dalle galee della città partenopea<sup>12</sup>; nel 1520 il Tomarozzo fu invece imprigionato dal viceré di Sicilia per atti di pirateria contro un'imbarcazione estense e venne liberato solo grazie all'intervento di Marcantonio Colonna<sup>13</sup>. A questa vicenda fece forse riferimento l'umanista fiammingo Cristoforo Longolio (forma

<sup>7</sup> Cfr. T. AMAYDEN, *La storia delle famiglie romane*, con note ed aggiunte di C. A. Bertini, 2 voll., Roma, Edizioni romane Colosseum, 1987 (rist. anast. dell'ed. di Roma, Collegio araldico, [1910]), II, p. 198; utili informazioni sulla famiglia, anche in relazione al palazzo fatto costruire nel Cinquecento, si trovano in C. L. FROMMEL, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, II. *Katalog*, Tübingen, E. Wasmuth, 1973, pp. 322-326, e in F. QUINTERIO, *Profilo storico*, in *Palazzo Cenci*, testi di F. BORSI, F. QUINTERIO, G. MAGNANIMI, presentazione di G. Spadolini, Roma, Editalia, 1989, pp. 41-72, in part. p. 58 per l'atto di vendita del palazzo a Cristoforo Cenci il 19 agosto 1561.

<sup>8</sup> BVR, *Fondo Alessandro Ferrajoli*, s. II, fasc. 84, cartella 10, cc. 205r e 211r; nelle cartelle 10 e 11 del fascicolo si trovano alcune notizie sui membri della famiglia Stati Tomarozzi, raccolte dallo studioso nel corso delle ricerche preparatorie per il *Ruolo della corte di Leone X*.

<sup>9</sup> Cfr. M. ARMELLINI, *Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X tratto da un codice inedito dell'Archivio Vaticano*, Roma, Tipografia di Roma di A. Befani, 1882, p. 96; nel gennaio del 1502 Giulio fu scelto da Alessandro VI, assieme ad altri esponenti della nobiltà romana, per far parte del seguito della figlia Lucrezia Borgia, che si recava a Ferrara come sposa di Alfonso d'Este (*Il Diario romano dal 3 maggio 1485 al 6 giugno 1524 di SEBASTIANO DI BRANCA TEDALLINI*, a cura di P. Piccolomini, Città di Castello, Lapi, 1907, p. 297 e nota 4).

<sup>10</sup> Sulla famiglia di Giulio Tomarozzo vd. le informazioni riportate in R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, I. (1000-1530), a cura di L. Malvezzi Campeggi, Roma, Quasar, 1989 [ed. orig. 1902], pp. 162-165; per la sua attività di agente dei Colonna cfr. invece A. SERIO, *Una gloriosa sconfitta. I Colonna tra papato e impero nella prima Età moderna*, Roma, Viella, 2008, pp. 277 e 292-293.

<sup>11</sup> P. PIACENTINI, *Note su documenti rubati*, «Roma nel Rinascimento», 2000, pp. 259-270: 268 (fra i fideiussori dell'atto, stipulato in casa Tomarozzi, compare lo stesso Cristoforo di Paolo Stati).

<sup>12</sup> Bartolomeo Bibiena da Roma a Latino Giovenale a Venezia, 29.08.1517, in *Lettere di principi, le quali o si scrivono da principi o a principi, o ragionan di principi. Libro primo*, In Venetia, Appresso Giordano Ziletti, 1562, cc. 25r-27r: 26r.

<sup>13</sup> SERIO, *Una gloriosa sconfitta*, pp. 292-293.

italianizzata per Christophe de Longueil) in una lettera a Giulio Tomarozzo, felicitandosi del suo arrivo sano e salvo a Roma dopo un non ben specificato evento calamitoso<sup>14</sup>. Le condizioni finanziarie di Giulio non dovevano peraltro essere prospere: a partire dal 1523 i suoi figli misero in vendita parte delle loro abitazioni romane, nel segno di una fortuna ormai declinante e che ben spiega la continua preoccupazione del padre per il destino del giovane figlio Flaminio<sup>15</sup>.

La conoscenza fra Giulio e Pietro Bembo risale almeno all'ottobre del 1505, quando il veneziano indirizzava una lettera a quel «gentile uomo Romano» conosciuto nella città capitolina qualche mese prima per mezzo di Niccolò Frisio<sup>16</sup>; un mese dopo, Pietro tornava a lodarne le «elegantissime e umanissime e dolcissime lettere» e, soprattutto, il dono che Giulio gli aveva fatto di dieci medaglie, che il veneziano volle serbare quale «primier» e prezioso «testimonio» della loro amicizia<sup>17</sup>. Nel 1507 invece, al declinare di un torrido agosto, mandava all'amico alcuni suoi «versiculos» e gli narrava delle conversazioni tenutesi alla corte urbinata con alcuni amici comuni, fra i quali menzionava particolarmente Giuliano de' Medici, Castiglione e

<sup>14</sup> C. Longolio a Giulio Tomarozzo, s.d. e s.l., in *CHRISTOPHORI LONGOLII orationes duae pro defensione sua in crimen lesae maiestatis* [...], Florentiae, per haeredes Philippi Iuntae, 1524 [d'ora in poi CL], cc. 107v-108r: 107v («Sic enim certe me tu, in tanto rerum tuarum naufragio, cum de te spe iubes esse maxima, tum vero ne tuorum incommodorum nunciis quicque perturber cohortaris, ut et priscam illam vel in te uno, populi romani fortitudinem mihi videar agnoscere [...]»); cfr. anche T. SIMAR, *Christophe de Longueil humaniste* (1488-1522), Louvain – Paris – Bruxelles, A. Picard, 1911, p. 193.

<sup>15</sup> LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma*, p. 163; Longolio raccomandava il figlio di Giulio a Mariano Castellano, descrivendolo come un giovane beneficiato dalla natura ma avversato dalla sorte e bisognoso, soprattutto in quel momento, della «*summam benignitatem*» del destinatario (C. Longolio da Padova a M. Castellano, 23.02.[1522], in CL, cc. 126r-127r: 127r, si noti che la raccolta giuntina delle lettere del Longolio non riporta mai l'indicazione dell'anno, che si desume qui e in seguito dal lavoro di P. A. BECKER, *Christophe de Longueil. Sein Leben und sein Briefwechsel*, Bonn-Leipzig, Kurt Schroeder Verlag, 1924, lett. 175, pp. 169-170).

<sup>16</sup> P. Bembo da Venezia a G. Tomarozzo a Roma, 30.10.1505, in LB I, lett. 218, p. 203.

<sup>17</sup> P. Bembo da Venezia a G. Tomarozzo a Roma, 25.11.1505, ivi, lett. 220, pp. 204-205; su questa lettera vd. anche le considerazioni di D. GASPAROTTO, *Medaglie, iscrizioni, marmi e bronzi: Bembo collezionista di antichità, in Pietro Bembo e le arti*, a cura di G. Beltramini, H. Burns e D. Gasparotto, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 479-504: 482-483. Come il Bembo, anche Giulio fu appassionato cultore di antichità e protettore di letterati e uomini di cultura fra cui lo stesso Longolio, che fu suo ospite nel corso di un soggiorno romano: cfr. SIMAR, *Christophe de Longueil*, pp. 51-52 e F. PIOVAN, *Il testamento di Cristoforo Longolio*, «Italia medioevale e umanistica», XLIV, 2003, pp. 249-270: 258. Vd. anche A. FORCELLINO, *La decorazione della loggia Stati sul Palatino*, «Storia dell'Arte», LI, 1984, pp. 119-125: 119 e nota 4 e 121, che identifica in Giulio il committente del casino costruito nel 1520 sul colle Palatino.

Cesare Gonzaga<sup>18</sup>; alla fine dello stesso anno tornava poi a raccomandarsi al nobile romano in alcune lettere dirette al Bibbiena<sup>19</sup>.

Fu proprio mediante Giulio che il giovane Flaminio si accostò alla figura del letterato veneziano, il quale lo raccomandava negli anni Venti a Longolio e ricorreva a lui per consegnare lettere all'umanista fiammingo<sup>20</sup>. In questi anni il Tomarozzo, ancora molto giovane ma già promettente «propter egregiam eius probitatem, et plane Romanam indolem»<sup>21</sup>, trascorreva il suo tempo prevalentemente a Padova, curando la propria formazione sotto il magistero longoliano e distinguendosi dai suoi coetanei per «ingenio, industria» e «virtute»<sup>22</sup>. Di queste innate qualità rimane traccia nella scelta di Flaminio quale lettore della difesa del Longolio nel processo per lesa romanità intentatogli a Roma nel 1519<sup>23</sup>. Seppure la decisione rimase poi senza seguito, il dato è importante in quanto testimonia del precoce ingegno del giovane oltre che di una certa sua abilità oratoria, che troverà un ulteriore banco di prova, sempre a Roma, diversi anni dopo.

Fra il 1521 e gli inizi del 1522 Tomarozzo risiedette prevalentemente a Padova «in contracta Sancti Blasii in domo magistri Bartholomei a Sancto Blasio aurificis»<sup>24</sup>, dove trascorreva spesso le giornate in compagnia del Longolio<sup>25</sup>.

<sup>18</sup> P. Bembo da Urbino a Giulio Tomarozzo, 29.08.1507, in *LB I*, lett. 259, pp. 253-254; sulla lettera cfr. G. VAGNI, *Una breve raccolta di liriche dedicata ad Elisabetta Gonzaga da Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, in *I Gonzaga e i Papi. Roma e le corti padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418-1620)*, a cura di R. Salvarani, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 179-197: 192-193.

<sup>19</sup> P. Bembo da Urbino a B. Bibbiena a Roma, 26 novembre e 2 dicembre 1507 (*LB I*, rispettivamente lett. 266, pp. 260-261: 261, e lett. 267, pp. 261-262: 262).

<sup>20</sup> C. Longolio da Padova a P. Bembo [a Roma], 24.02.[1521], in *CL*, c. 97r-v (BECKER, *Christophe de Longueil*, lett. 103, pp. 133-134).

<sup>21</sup> *CL*, c. 97v.

<sup>22</sup> C. Longolio da Padova ad Antonio Lelio, 01.08.[1520], in *CL*, cc. 92r-94r: 94r, ove si auspicava una progressiva maturazione, sia caratteriale che culturale, di Flaminio.

<sup>23</sup> «Nostris vero neque sic tacitum ferendum visum est, sed cum extaret defensio tua, quam pro te ipse conscripseras, primo decretum est, dandam operam esse, ea uti recitaretur, *operam suam ad hoc pollicente Flaminio adolescente in primis ornato buius civitatis*» (I. Sadoletto da Roma a C. Longolio, 08.09.[1519], in *CL*, cc. 158r-159r: 158v; BECKER, *Christophe de Longueil*, lett. 30, p. 87, che identifica il giovane in Marcantonio Flaminio). Sul celebre processo di lesa romanità al Longolio basti qui il rimando a D. GNOLI, *Un giudizio di lesa romanità sotto Leone X*, «Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti», s. III, XXXII, 1891, pp. 34-63, in part. p. 34, e SIMAR, *Christophe de Longueil*, pp. 62-74 e 72 (in entrambi i casi il giovane viene identificato in Flaminio Tomarozzo, sulla base dell'origine romana tributatagli dal Sadoletto).

<sup>24</sup> PIOVAN, *Il testamento di Cristoforo Longolio*, p. 258.

<sup>25</sup> C. Longolio da Venezia a F. Tomarozzo [a Padova], 24.03.[1521] (in cui promette di raggiungerlo fra il 5 e l'11 aprile) e 15.05.[1521] (dovrebbe essere a Padova il giorno succes-

Quest'ultimo, nel frattempo, ragguagliava puntualmente il Bembo dei progressi del giovane e si adoperava per trovargli una sistemazione<sup>26</sup>. L'affetto e la stima che il fiammingo nutriva nei suoi confronti trovarono un'ulteriore e definitiva conferma nel ruolo di erede assegnatogli nel proprio testamento, stilato il 2 settembre 1522 nella dimora padovana di Reginald Pole, dove Longolio abitava ormai da un anno. Il Tomarozzo, trasferitosi a quell'altezza «in edibus excellentissimi domini Petri Bembo», non era in quel momento a Padova, essendo tornato il mese precedente nell'Urbe<sup>27</sup>. Il soggiorno padovano, alternato ad alcune puntate a Roma a cui lo legavano questioni di famiglia (come si è visto in precedenza, infatti, già dal 1523 era iniziato lo smembramento del patrimonio familiare a causa di crescenti difficoltà economiche), dovette prolungarsi ancora per diversi anni in concomitanza con la dimora in città di Pietro Bembo, della cui *familia* il Tomarozzo risulta ufficialmente membro almeno dalla fine del 1525<sup>28</sup>. In questi anni il veneziano ricorreva ai servigi del giovane per il disbrigo dei propri affari e per avere informazioni e aggiornamenti<sup>29</sup>; in Flaminio il Bembo ritrovava probabilmente quelle qualità e caratteristiche che aveva apprezzato nel padre e che lo rendevano, agli occhi dello stesso

sivo; dà quindi indicazioni a Flaminio su come allestire la dimora padovana in previsione del suo arrivo), in *CL*, rispettivamente c. 86r-v e 87r; vd. anche C. Longolio da Padova a Stefano Sauli, 19.01.[1522], ivi, cc. 119r-120r: 119r (BECKER, *Christophle de Longueil*, lett. 109, p. 136; lett. 123, p. 143 e lett. 159, pp. 162-163).

<sup>26</sup> C. Longolio da Padova a P. Bembo, 08.02.[1522], in *CL*, cc. 123v-124r: 124r; vd. anche Id. da Venezia a F. Tomarozzo, 26.09.[1521], ivi, c. 108v (BECKER, *Christophle de Longueil*, rispettivamente lett. 169, p. 167, e lett. 138, p. 151). Sempre al Castellano Longolio tornava a raccomandare Flaminio; cfr. C. Longolio da Padova a M. Castellano, 17.05.[1522], ivi, lett. 197, pp. 182-183 e *CL*, c. 140r-v: 140r.

<sup>27</sup> Per il testamento del Longolio, ove è contenuta anche la notizia della nuova residenza padovana di Tomarozzo, cfr. PIOVAN, *Il testamento di Cristoforo Longolio*, pp. 267-269, in part. p. 268; della partenza di Flaminio per Roma resta traccia in una lettera del Longolio da Padova a Reginald Pole (C. Longolio a R. Pole, 22.08.[1522], in *CL*, cc. 152v-153r: 152v; su questa missiva vd. anche BECKER, *Christophle de Longueil*, lett. 217, p. 193, e T. F. MAYER, *The Correspondence of Reginald Pole. 1. A Calendar, 1518-1546: Beginnings to Legate of Viterbo*, Aldershot, Ashgate, 2002, lett. 13, pp. 45-46).

<sup>28</sup> Il 9 giugno del 1524 il Bembo da Padova raccomandava «messer Flaminio» a Luigi da Porto (*LB II*, lett. 480, p. 211); per la qualifica di Tomarozzo quale *familiaris* del Bembo nell'ottobre del 1525 cfr. PIOVAN, *Il testamento di Cristoforo Longolio*, p. 258 e nota 38.

<sup>29</sup> Vd. ad esempio le lettere del Bembo a Giovanni Francesco Burla a Padova (07.07.1525) e a Cola Bruno a Venezia (12.07.1525), in *LB II*, rispettivamente lett. 548, p. 266, e lett. 552, p. 269. Nel maggio 1527 il veneziano ricorreva a Tomarozzo quale latore di informazioni al protonotario Casali a Venezia, e sempre dal medesimo era ragguagliato, qualche mese dopo, di una malattia che aveva colpito l'amico Antonio Tebaldeo (*LB II*, rispettivamente lett. 773, p. 432, e lett. 803, pp. 455-456: 456).

Longolio, «expressissimam quamdam animi corporisque [...] imaginem» di Giulio<sup>30</sup>. Come il genitore, anche Flaminio dovette coltivare una particolare passione per tutto ciò che riguardava l'arte antica, nel segno di una riscoperta delle vestigia classiche che aveva incontrato, nell'ambiente culturale romano del primo Cinquecento, rinnovato vigore e interesse. Se nel 1505 Giulio Tomarozzo donava al Bembo dieci medaglie che erano «segni» e «imagini della antica memoria»<sup>31</sup>, nel 1525 il figlio si offriva di procurare una testa di Socrate ritrovata a Roma a Niccolò Leonico Tomeo, il quale con lettera del 2 febbraio da Padova ringraziava l'amico per il graditissimo dono<sup>32</sup>.

Nella missiva il Tomeo alludeva ad alcune informazioni avute dal Tomarozzo per mezzo di lettere di Cola Bruno, anch'egli zelante segretario del Bembo; della stima di quest'ultimo per i due giovani famigliari rimane traccia in una lettera del veronese Giovan Battista Della Torre che, raccomandandosi assieme al fratello Raimondo al letterato veneziano, riconosceva il ruolo di primo piano tributato a Cola e Flaminio nella sua gerarchia di affetti:

Il Fragastoro [Girolamo Fracastoro], Verità [Girolamo Verità] et messer Antonio Thebaldeo si raccomandano a Vostra Signoria et la ringratiano delli soi bellissimi sonetti; in me è rimasto tanto desiderio de li gentilissimi ragionamenti di Vostra Signoria et della sua singulare humanità e gentilezza, che mi pento quasi di haverne hauta tanta copia [...]. A Vostra Signoria Raimondo et io con la debita reverentia si ricomandamo et la pregamo voglia amarne, non quanto messer Cola e messer Flaminio soi che non saria honesta dimanda, ma poi dietro a questi di subito [...]<sup>33</sup>.

Era proprio Cola Bruno che nel 1529 informava il conte Agostino Lando dell'arrivo di Tomarozzo a Padova «quartanario et mal conditionato» a causa delle «malinconie di Roma»<sup>34</sup>, malattia dalla quale sarebbe guarito nel

<sup>30</sup> Cfr. lettera cit. a nota 14, c. 107v.

<sup>31</sup> Vd. nota 17.

<sup>32</sup> La lettera è conservata in BAV, Ross. 997, cc. 53v-54r ed è stata edita, con alcune mende, in A. GREGORY – J. WOOLFSON, *Aspects of collecting in Renaissance Padua: a bust of Socrates for Niccolò Leonico Tomeo*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVIII, 1995, pp. 252-265: 262-265; il testo viene riproposto, sulla base di un nuovo raffronto con l'originale, in A. PONTANI, *Postille a Niccolò Leonico Tomeo e Giovanni Ettore Maria Lascaris*, «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», LIV, 2000, pp. 337-368: 364-366. Alla fine della missiva il Tomeo salutava il destinatario e il Bembo e si augurava un loro imminente ritorno a Padova.

<sup>33</sup> G. B. Della Torre da Verona a P. Bembo a Padova, 30 dicembre (la lettera è senza anno ma con termine *ante quem* al 1534, anno della morte del mittente), BLO, ms. Ital. C. 23, c. 145r-v: 145r.

<sup>34</sup> C. Bruno da Padova ad A. Lando a Piacenza, 10.03.1529, in ASPr, *Epistolario scelto*, b. 7, fasc. 2, c. 2r-v: 2r, edita in *Lettere d'uomini illustri conservate in Parma nel R. Archivio*



giro di qualche settimana con gran sollievo degli amici<sup>35</sup>; già nel giugno dello stesso anno lo ritroviamo in viaggio verso Verona, ove si recava a visitare il vescovo Gian Matteo Giberti ricevendone un'ottima impressione<sup>36</sup>.

Agli inizi del 1530 il Bembo ricorreva nuovamente ai servizi di Tomarozzo, al quale affidava alcune informazioni da comunicare a Vittoria Colonna in quel momento a Napoli. La lettera, che è anche la prima nota della corrispondenza del Bembo con la nobildonna (ma – come ha notato Carlo Vecce – la conoscenza fra i due doveva essere già avviata da tempo)<sup>37</sup>, contiene un interessante giudizio del Bembo su alcuni sonetti composti dalla Marchesa per la morte del consorte, Ferrante Francesco d'Avalos, avvenuta nel dicembre del 1525 in seguito alle ferite riportate nella battaglia di Pavia. In chiusura, il letterato si affidava a Flaminio per un più dettagliato resoconto delle proprie impressioni alla destinataria<sup>38</sup>. L'affare per il quale il Bembo richiedeva l'aiuto di Vittoria riguardava la commenda gerosolimitana di Benevento, causa di non pochi problemi per il veneziano che faticava a riscuotere le rendite. Tomarozzo fu così incaricato di recarsi a Napoli e Benevento per provvedere all'amministrazione della commenda e curare alcuni suoi negozi, ma venne svaligiato per via da «certi tristi» che gli sottrassero lettere e scritture relative ai crediti da riscuotere<sup>39</sup>. Al cardinal Pompeo Colonna il Bembo chiese di intervenire per recuperare il maltolto, raccomandandogli allo stesso tempo Flaminio, suo procuratore oltre che «virtuosissimo e discretissimo giovane» di ottimi costumi e di grandi speranze «nelle buone lettere»<sup>40</sup>. Un mese dopo il figlio di Giulio era di nuovo a Roma, dove il Bembo gli indi-

*dello Stato*, a cura di A. Ronchini, I, Parma, Dalla Reale Tipografia, 1853, pp. 25-26; 26; cfr. anche CIAN, *Un medaglione*, p. 56 nota 1 e p. 97.

<sup>35</sup> P. Bembo da Padova a F. Acorambuono a Roma, 08.04.1529, in *LB III*, lett. 946, pp. 25-26; 26.

<sup>36</sup> «Flaminius Tomarotius Romanus iuvenis non minus moribus candidis quam eleganti eruditione amabilis Verona rediens quo te salutandi causa superioribus diebus concesserat, praeclara mihi rettulit de singulari humanitate tua, atque de mirifica erga omnes istic liberalitate atque beneficentia [...]» (lettera del Tomeo da Padova al Giberti del 01.06.1529, in BAV, Ross. 997, cc. 10r-11r: 10r-v, cit. anche in GREGORY – WOOLFSON, *Aspects of collecting*, p. 254 nota 15).

<sup>37</sup> C. VECCE, *Paolo Giovio e Vittoria Colonna*, «Periodico della Società Storica Comense», LIV, 1990, pp. 67-93: 83-84.

<sup>38</sup> P. Bembo da Bologna a Vittoria Colonna [a Napoli], 20.01.1530, in *LB III*, lett. 1044, pp. 99-100 (cfr. anche P. BEMBO, *Le rime*, a cura di A. Donnini, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2008, I, pp. 342-345).

<sup>39</sup> P. Bembo da Padova a Pompeo Colonna a Napoli, 21.04.1530, ivi, lett. 1084, pp. 130-131; ulteriori dettagli sull'incidente ivi, lett. 1098, p. 143.

<sup>40</sup> Ivi, p. 131.

rizzava una lettera comune a Carlo Gualteruzzi dolendosi della disavventura occorsagli e augurandogli una pronta guarigione del braccio, senza però scordarsi di menzionare i crediti beneventani<sup>41</sup>.

Tomarozzo rimase a Roma ancora per diverso tempo: seppure non possono escludersi saltuari allontanamenti, è nella città capitolina che si stabilì per almeno due anni occupandosi degli affari del Bembo assieme a Carlo Gualteruzzi, anch'egli fidato procuratore del letterato e sempre più intrinseco in questi anni del giovane romano<sup>42</sup>. Scrivendo a Gualteruzzi, Pietro si raccomandava di frequente a Flaminio e gli riferiva del forte desiderio che si aveva a Padova del suo ritorno<sup>43</sup>; dava inoltre disposizioni affinché Tomarozzo provvedesse a un'adeguata sistemazione per il nipote Carlo a Roma, dove lo mandava nella speranza che l'«esperienza di cotesto cielo» lo invogliasse allo studio<sup>44</sup>. Non ultimo, tornava a interessarsi alla problematica questione delle rendite non ancora riscosse, cercando di sondare gli animi di Flaminio e del Gualteruzzi nell'eventualità di un nuovo viaggio a Benevento<sup>45</sup>.

3. Le sirene padovane dovevano però esercitare un richiamo troppo forte sul giovane romano: e mentre Bembo sognava di riunire a Padova la sua *familia* e trascorrervi «la più cara parte» della sua vita assieme<sup>46</sup>, continuava

<sup>41</sup> P. Bembo «di Villa» [Villa Bozza] a F. Tomarozzo e C. Gualteruzzi [a Roma], 30.05.1530, ivi, lett. 1097, pp. 141-143; la vicenda è ripercorsa in DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna*, pp. 117-119 e 122-123. Nella seconda parte della missiva, diretta al Gualteruzzi, il Bembo alludeva a una copia delle proprie *Rime* (edite nel mese di marzo a Venezia) portata dal Tomarozzo a Napoli e consegnata a Cassandra Marchese (cfr. VECCE, *Paolo Giovio*, pp. 84-85).

<sup>42</sup> Il soggiorno romano era legato anche a questioni famigliari, come spiegava Bembo scrivendo a Iacopo Sadoletto nel gennaio del 1531, in una lettera importante anche per la descrizione di Flaminio quale giovane «prudens et gravis et plane bonus» (LB III, lett. 1186, pp. 209-211: 211).

<sup>43</sup> Vd. ad esempio le lettere di Bembo da Padova al Gualteruzzi a Roma del 10 giugno, 3 e 13 luglio e 20 agosto 1530, in LB III, rispettivamente lett. 1104, pp. 146-147: 147; lett. 1119, pp. 157-158: 157; lett. 1124, pp. 163-164: 163, e lett. 1132, p. 169. Scrivendo al Tomarozzo il 6 settembre del 1530, Bembo gli riferiva i continui ragionamenti che di lui faceva «messer Federigo [Delfino]» e il desiderio di questo di averlo nuovamente a Padova (ivi, lett. 1138, pp. 173-174: 174).

<sup>44</sup> P. Bembo da Padova a F. Tomarozzo a Roma, 29.09.1530, ivi, lett. 1153, p. 186.

<sup>45</sup> P. Bembo da Padova a Giovan Matteo Bembo, 10.09.1530, ivi, lett. 1142, p. 177 (ove si ricorda l'incidente occorso a Flaminio e il ritardo di quattro anni nella riscossione dei proventi beneventani); vd. anche le lettere al Gualteruzzi del 29 settembre e 30 novembre 1530, ove il Bembo attendeva di sapere chi dei due – Flaminio o Carlo – si sarebbe assunto l'onere del viaggio beneventano (ivi, lett. 1155 p. 187, e lett. 1178, pp. 201-203: 202).

<sup>46</sup> P. Bembo da Padova a F. Crisolino a Roma, 03.02.1531, ivi, lett. 1192, pp. 216-217: 217.

a interessarsi alla formazione culturale di Flaminio mettendolo a parte dei propri frutti letterari e richiamandolo agli «studi» patavini<sup>47</sup>. Il soggiorno romano, trascorso in compagnia di amici e agenti del letterato veneziano quali Flavio Crisolino, Carlo Gualteruzzi, Apollonio Merenda<sup>48</sup>, Soranzo, Tebaldeo<sup>49</sup> e Giovanni Agostino Fanti<sup>50</sup>, terminò nell'autunno del 1532 quando il Tomarozzo, dopo quasi due anni, fece ritorno a Padova<sup>51</sup>. Dalla città veneta, tuttavia, egli dovette ripartire ben presto per un altro, ennesimo viaggio: in occasione dell'incontro bolognese tra Clemente VII e l'imperatore Carlo V, Flaminio si dirigeva anch'egli in Emilia, dove ritrovava l'amico Gualteruzzi e attendeva assieme a lui l'arrivo del Bembo<sup>52</sup>, progetto che non fu poi eseguito a causa dei «rottissimi e disagevolissimi tempi» che rendevano il viaggio impraticabile<sup>53</sup>.

Nel febbraio del 1533 Tomarozzo era di nuovo a Roma, dove per conto del Bembo si occupava di reperire informazioni dal Giovio e soggiornava più

<sup>47</sup> Nel marzo del 1531 il Bembo da Venezia mandava a Vittore Soranzo, anch'egli in quel momento a Roma, il proemio della sua *Historia veneta*; Pietro raccomandava che il testo, dopo essere stato presentato a Clemente VII, non fosse letto se non dal destinatario, da Gualteruzzi e da Flaminio Tomarozzo, al quale Soranzo riuscì a mostrarlo solo in seguito (P. Bembo da Venezia a V. Soranzo a Roma, 28.03.1531, in *LB III*, lett. 1214, pp. 231-232: 231; la risposta del 14 aprile si legge in *Delle lettere da diversi re, et principi, et cardinali, et altri huomini dotti a Mons. Pietro Bembo scritte. Primo volume* [...], Venezia, Sansovino, 1560, rist. anastatica a cura di D. Perocco, Sala Bolognese, Forni, 1985, c. 116v). Sul desiderio del Bembo di riavere Tomarozzo a Padova a studiare cfr. le sue lettere a lui del 22 gennaio e del 26 aprile 1531, in *LB III*, lett. 1188, pp. 212-213: 213, e lett. 1225, pp. 240-241: 241.

<sup>48</sup> L. PERTILE, *Apollonio Merenda, segretario del Bembo, e ventidue lettere di Trifone Gabriele*, «Studi e problemi di critica testuale», XXXIV, 1987, pp. 9-48: 20.

<sup>49</sup> Cfr. ad esempio i saluti del Bembo al gruppo romano in *LB III*, lett. 1357, p. 333 (lettera del 28 aprile 1532).

<sup>50</sup> In un capitolo indirizzato a Giovanni Della Casa e a Giovanni Agostino Fanti e ambientato nell'autunno del 1532, il poeta friulano Giovanni Mauro d'Arcano chiedeva di salutare «messer Carlo [Gualteruzzi]» assieme a «Flamminio» e a tutti gli amici romani; cfr. G. MAURO D'ARCANO, *Terze rime*, ed. critica e commento a cura di F. Jossa, Manziana, Vecchiarelli, 2016, pp. 347-352, in part. 349 e 352.

<sup>51</sup> Il 2 novembre del 1532 Bembo notificava l'arrivo di Flaminio «quattro dì sono» a Padova (*LB III*, lett. 1425, pp. 388-389: 389).

<sup>52</sup> Il Gualteruzzi dovette arrivare a Bologna nella seconda metà di novembre (C. Gualteruzzi da Roma a Cosimo Gheri a Fano, 04.11.1532, in BPP, ms. Pal. 1026/1, cc. 24r-25v: 24r); il 5 dicembre il Bembo da Padova comunicava al fanese l'imminente arrivo del Tomarozzo, con il quale avrebbe potuto ragionare a voce di alcune questioni non trattabili per via scritta (*LB III*, lett. 1438, pp. 397-398: 398).

<sup>53</sup> P. Bembo da Venezia a F. Tomarozzo a Bologna, 30.12.1532, ivi, lett. 1442, p. 401; vd. anche ivi, lett. 1446, pp. 403-404: 404 (lettera da Venezia a F. Tomarozzo a Bologna del 4 gennaio 1533).

o meno ininterrottamente fino al maggio del 1535<sup>54</sup>; fra il marzo e i primi di agosto del 1534 dimorò per qualche tempo a Padova e a questi mesi risale la conoscenza con il vescovo di Fano Cosimo Gheri, al quale lo legò da quel momento in poi una forte amicizia, destinata a interrompersi solo per la precoce morte del giovane nel settembre del 1537. Il 18 marzo il Della Casa scriveva a Gheri per annunciargli l'arrivo ormai imminente di Flaminio, il quale gli sarebbe riuscito «gentilissimo» in virtù dei suoi ottimi costumi<sup>55</sup>; l'amicizia fra i due si consolidò in brevissimo spazio di tempo, al punto che dopo soli pochi mesi Cosimo affermava all'amico Ludovico Beccadelli di aver tratto immenso giovamento dalla presenza del Tomarozzo a Padova, il quale lo aiutava negli «uffitii» sempre più numerosi e studiava assieme a lui i testi di Aristotele<sup>56</sup>. Anche Pietro Bembo continuava in quei mesi a servirsi di Flaminio, utilizzandolo ad esempio per far recapitare alcuni componimenti al Gualteruzzi, fra i quali la prima redazione di un sonetto al Molza spedita a Roma, a giudizio di Pietro, «un poco più in fretta che non bisognava» e di cui provvedeva prontamente a mandare una seconda versione al fanese<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> P. Bembo da Padova a F. Tomarozzo a Roma, 22.02.1533, ivi, lett. 1468, p. 420; vd. anche ivi, lett. 1500, p. 447 (lettera da Venezia a C. Gualteruzzi [a Roma], 21.06.1533). Nell'autunno del 1533 il Gualteruzzi si recò a Marsiglia al seguito di Clemente VII, direttovi per assistere al matrimonio fra Caterina de' Medici ed Enrico d'Orléans secondogenito di Francesco I (cfr. G. Della Casa da Firenze a C. Gualteruzzi, 24.10.1533, in *Corrispondenza Giovanni Della Casa-Carlo Gualteruzzi (1525-1549)*, a cura di O. Moroni, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1986, lett. 3, pp. 4-5: 4). Il Bembo, nell'indirizzargli lì una lettera il 29 ottobre del 1533, chiamava in causa il Soranzo (anche lui a Marsiglia come cameriere del papa) e Flaminio «se egli sarà costì» (LB III, lett. 1528, p. 469).

<sup>55</sup> G. Della Casa a C. Gheri a Padova, 18.03.1534, in BLO, ms. Ital. C. 25, c. 64r-v: 64r (edita anche in *Opere di Monsignor GIOVANNI DELLA CASA. Seconda edizione veneta accresciuta e riordinata. Tomo secondo, contenente le lettere*, In Venezia, Appresso Angiolo Pasinelli, 1752, p. 248).

<sup>56</sup> C. Gheri da Padova a L. Beccadelli [a Pradalbino], 23.07.1534, in BPP, ms. Pal. 1025/2, cc. 3r-v: 3r (poi nelle *Lettere di Monsignor COSIMO GHERI a Monsignor Lodovico Beccadelli*, in *Monumenti di varia letteratura*, I/1, pp. 196-338: lett. III, p. 198).

<sup>57</sup> P. Bembo da Padova a C. Gualteruzzi a Roma, 16.08.1534, in LB III, lett. 1599, pp. 519-520; il sonetto bembiano in questione dovrebbe essere *Se col liquor che versa, non pur stilla*, risposta per le rime al molziano Bembo, *che dietro a l'honorata squilla* (cfr. BEMBO, *Le rime*, I, pp. 351-353). Direttamente alla presente sembra collegarsi un'altra missiva del veneziano a Cosimo Gheri edita da Travi senza indicazione del destinatario e dell'anno (ma collocata fra quelle del 1536); il mittente si scusa di aver voluto utilizzare il destinatario per consegnare al Gualteruzzi «il sonetto al Molza», compito che aveva affidato in precedenza al Tomarozzo, e spiega di avere accluso il sonetto a una lettera spedita al fanese (missiva del 18 agosto, in LB III, lett. 1774, p. 662; la lettera è in BPP, ms. Pal. 1019/10, c. 37r-v, ove è assente l'anno ma non il destinatario, riportato sul *verso* della carta).

Il soggiorno patavino si chiuse alla fine del mese di luglio: già il 7 agosto Bembo scriveva al Gualteruzzi a Roma per comunicargli che «M. Flaminio» si era «inviato per costà» e sarebbe stato già lì al giungere di quella lettera; ad allontanarlo dagli operosi *otia* padovani erano stati i «S.ri Grimani» che lo volevano con loro nell'Urbe<sup>58</sup>. A desiderarlo doveva essere in particolare il cardinal Marino Grimani, chiamato in conclave nel settembre del 1534 a seguito della morte di Clemente VII; fu del resto proprio alle dipendenze di quest'ultimo che si pose Tomarozzo qualche mese dopo abbandonando – ma solo temporaneamente – il servizio presso il Bembo.

A trattenere a Roma Flaminio non fu solo l'attesa per l'elezione del nuovo pontefice (Paolo III Farnese, nominato papa nel novembre del 1534)<sup>59</sup>, ma anche gravi questioni che lo coinvolsero e gli permisero di rivestire, come altri membri della sua famiglia prima di lui, un ruolo di primo piano nella storia politica della propria città.

Alla morte di Clemente VII nel settembre del 1534 la popolazione romana era insorta, dando voce a un diffuso malcontento che durava almeno da un paio di anni. La grave crisi che aveva colpito l'approvvigionamento del grano nella città capitolina, monopolizzato dalla famiglia degli Strozzi, aveva lentamente logorato il popolo dell'Urbe il quale alla fine esplose in una rivolta feroce che aveva come bersaglio, oltre ai luoghi simbolo dei banchieri fiorentini, l'incapacità della politica papale nel far fronte alla gravità della situazione.

Il 6 ottobre del 1534 i delegati del popolo e i magistrati convocarono, di comune accordo con i rappresentanti delle principali famiglie baronali, un'assemblea per trovare il modo di ristabilire la pace in città; in quest'occasione fu proprio Flaminio Tomarozzo a tenere un'orazione per esortare i concittadini alla concordia ma soprattutto alla riscossa, affinché la città di Roma «già esempio d'ogni grandezza, d'ogni virtù» e in passato «el fiore», non si riducesse a essere ora «la feccia del mondo». Nel discorso Flaminio

<sup>58</sup> P. Bembo «di Villa» a C. Gualteruzzi a Roma, 07.08.[1534], in *LB* III, lett. 1597, pp. 518-519 (ricavo l'anno dal ms.). Vd. anche la lettera di Bembo da Padova a Pietro Avila ad Avila, 29.01.1535: «M. Flaminio era ritornato a starsi con noi per riposare e studiare qui. Ma, non bene ancora fermo, lo sviarono e tornarono in Roma gli amici suoi di Vinigia, che andarono col Cardinal Grimanno alla nuova creazion del Pontefice futuro per la morte di Clemente. Dal qual Cardinale egli è stato poi sì ben veduto e vezzeggiato, che è rimasto Secretario di S. S. Così l'abbiam perduto la seconda volta» (ivi, lett. 1661, pp. 570-571: 570).

<sup>59</sup> «Potreste haver Monsignor Carnesecchi [Pietro Carnesecchi] a Padova questo Natale et noi poscia a primavera a Predalbino. Messer Flamminio se ne verrà fatto il papa, il quale potrebbe esser Farnese per non saper che farsi altro [...]» (G. A. Fanti da Roma a C. Gheri a Bologna, 26.09.1534, in *BPP*, ms. Pal. 1022/3, cc. 6r-7v: 6r).

faceva sfoggio di tutta l'abilità retorica acquisita nel corso degli anni trascorsi allo Studio patavino e sotto il magistero longoliano; richiamava i tempi gloriosi della Roma repubblicana contrapponendoli allo stato attuale delle cose, ove un semplice mercante come Filippo Strozzi era stato sufficiente «a metterce le deta nell'occhij, a strangolarce et soffocarce tutti», e concludeva la sua orazione con una pregnante immagine memore del celebre apologo di Menenio Agrippa:

[...] siché aiutamoce adesso che havemo il tempo, acciò non habbiamo a perdere in tutto quel poco spirito che ci è rimasto. Non vogliamo far come si legge, che una volta vedendo l'altre membra del corpo che tutte le fatighe loro si convertivano in utilità del stomaco, deliberorno de starse a piacere; né le mano se volevano adoperare, né li piedi camminare, né la bocca mangiare in modo che non havendo il stomaco el cibo suo, l'altre membra se venivano a far debile, non se accorgendo che la fortezza loro derivava tutta dal stomaco. Così mentre li baroni attendono alle loro castella, li gentilhuomini alle possessioni et traffichi loro, non ce curamo de subvenire l'un l'altro, il povero commune non ha il suo cibo et noi restamo tutti insieme debili et sbattuti<sup>60</sup>.

Il discorso dovette lasciare una profonda impressione nell'uditorio, tanto da essere registrato dal cronista Marcello Alberini che, nei suoi *Ricordi*, menzionò l'«oratione facundissima» tenuta il 6 ottobre dal «giovane nobile» Flaminio Tomarozzo<sup>61</sup>. Nel frattempo gli amici da Padova chiedevano a più riprese notizie del romano: Cosimo Gheri disperava del suo ritorno e scrive-

<sup>60</sup> ASCR, Camera Capitolina, Credenzione 1, t. 36, pp. 274-279: 278; il documento è copia di una versione più antica conservata sempre in ASCR, Camera Capitolina, Credenzione 1, t. 17, cc. 4r-6r, che presenta rispetto ad esso solo minime varianti formali. Nel secondo Cinquecento i Conservatori capitolini, consci dell'importanza dei decreti del Consiglio, stabilirono di farli copiare in bella forma dallo scrittore del Popolo romano; questo spiega l'esistenza di una duplice redazione dello stesso discorso di Tomarozzo. Ringrazio vivamente la curatrice del fondo, dott.ssa Cristina Falcucci, per avermi fornito preziosi chiarimenti in merito a questi documenti. Le due versioni vengono utilizzate rispettivamente in A. REHBERG, *Scambi e contrasti tra gli apparati amministrativi della Curia e del comune di Roma: alcune osservazioni intorno ai decreti comunali dal 1515 al 1526*, in *Offices et papauté (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*. *Charges, hommes, destins*, sous la direction d'A. Jamme et O. Poncet, Rome, École française de Rome, 2005, pp. 501-564: 559 nota 307 e in M. M. BULLARD, *Grain Supply and Urban Unrest in Renaissance Rome. The Crisis of 1533-34*, in *Rome in the Renaissance. The City and the Myth: Papers of the Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval & Early Renaissance Studies*, edited by P. A. Ramsey, Binghamton – New York, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1982, pp. 279-292, in part. pp. 284-286 e 290-291 nota 20, ove si pubblica un estratto del discorso.

<sup>61</sup> D. ORANO, *Il Sacco di Roma del MDXXVII. Studi e documenti*, I. *I Ricordi di Marcello Alberini*, Roma, Forzani e C., 1901, p. 427.

va al Gualteruzzi di salutarlo da parte sua<sup>62</sup>, mentre Bembo si rammaricava che il giovane avesse deciso di passare al servizio del Grimani, «liberale e cortese e valoroso Signore» che avrebbe sicuramente tratto enorme beneficio da quell'uomo di «infinita bontà» e prudenza incomparabili, oltre che di dottrina e costumi tali che neppure Paolo III poteva vantare un simile servitore<sup>63</sup>. Mentre Giovanni Agostino Fanti vituperava «questi preti» che spogliavano lui e il Gheri degli amici più cari<sup>64</sup>, Tomarozzo iniziava il suo servizio presso il cardinale alternando, almeno fino al novembre del 1535, al soggiorno romano alcune puntate nell'amata Pradalbino, la villa che la famiglia Beccadelli possedeva nei pressi di Bologna e che fu amato ritrovo per diversi anni del gruppo di amici legato a Ludovico<sup>65</sup>. Già dall'aprile di quell'anno Flaminio brigava per convincere il Fanti a mettersi in cammino per Bologna<sup>66</sup>, ma almeno fino alla fine del mese i due rimasero a Roma in compagnia di Della Casa e Gualteruzzi. Quest'ultimo scriveva il 22 al Beccadelli per lodare una «bellissima canzonetta» mandata da Bologna «sotto il vostro nome», e sulla cui attribuzione gli amici romani erano divisi; se il Della Casa e il Fanti la giudicavano fattura di un figlio di Carlo, Flaminio e altri vi riconoscevano lo «stile di messer Cola» Bruno<sup>67</sup>.

Dopo un «imprevisto» avvenuto alla fine di aprile, ai primi di maggio Flaminio si mise in viaggio per l'Emilia seguito a ruota dal Fanti e da Giovanni Bianchetti<sup>68</sup>; Della Casa, nell'inviare a Bologna un'«epistola in versi

<sup>62</sup> C. Gheri da Padova a C. Gualteruzzi a Roma, 08.11.1534, in BPP, ms. Pal. 1031/8, c. n.n.

<sup>63</sup> P. Bembo da Padova a V. Soranzo a Roma, 04.12.1534, in *LB* III, lett. 1645, p. 556.

<sup>64</sup> G. A. Fanti da Roma a C. Gheri a Padova, 24.12.1534, in BPP, ms. Pal. 1022/3, cc. 8r-9v: 8r.

<sup>65</sup> Sulla villa di Pradalbino e sul valore che essa ricoprì per il prelado bolognese e i suoi amici basti qui rimandare a FRAGNITO, *Il ritorno in villa*, in part. pp. 75-79 e EAD., *Ludovico Beccadelli tra otium e negotium: da Pradalbino a Roma*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, A. Gareffi, 2 voll., Firenze, Olschki, 2011, I, pp. 375-391: 385-391; vd. anche A. CORSARO, *Laus Villae. Scritti e vicende di prelati umanisti prima e dopo il Concilio*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura. Atti del Convegno di Parma (29 settembre – 1 ottobre 2003)*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 169-204: 189-197. Nel marzo del 1535 Tomarozzo era ancora a Roma, dove mandava i suoi saluti al Gheri per mezzo del Della Casa (G. Della Casa da Roma a C. Gheri a Padova, 11.03.1535, in BLO, ms. Ital. C. 25, cc. 65r-66v: 65r; edita anche in *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa*, p. 250).

<sup>66</sup> G. A. Fanti da Roma a C. Gheri a Padova, 03.04.1535, in BPP, ms. Pal. 1022/3, cc. 10r-11v: 10r.

<sup>67</sup> C. Gualteruzzi da Roma a L. Beccadelli a Padova, 22.04.1535, in BLO, ms. Ital. C. 24, cc. 4r-5v: 4r.

<sup>68</sup> C. Gualteruzzi da Roma a C. Gheri a Padova, 26.04.1535 e 07.05.1535, in BPP, ms. Pal. 1026/1, cc. 59r-60v: 59r e 61r-v: 61r.

latini» sulla quale chiedeva l'opinione del Gheri e del Tomarozzo, augurava a quest'ultimo «felicissime notti et spese, poiché le sono hora corte» e non riusciva a trattenere l'invidia per quella compagnia immersa nei dolci ozi di Pradalbino<sup>69</sup>. A una *liaison* amorosa di Flaminio sembrava alludere anche il Gualteruzzi, che nello scrivere al vescovo di Fano lo definiva «andator di notte», mentre il Della Casa si raccomandava maliziosamente a Flaminio «tra settimana, poiché in domenica è sì occupato»<sup>70</sup>. Le passioni bolognesi ebbero però vita breve e già il 10 agosto Tomarozzo era ripartito alla volta di Roma<sup>71</sup>, dove lo richiamavano gli obblighi verso il suo cardinale.

Alla fine del 1535 Marino Grimani era stato nominato da papa Farnese legato apostolico di Perugia, carica che mantenne fino al marzo del 1539<sup>72</sup>; dalla città umbra chiamava quindi a sé, alla fine di novembre, il Tomarozzo<sup>73</sup>. Questi, che pure in cuor suo avrebbe preferito di gran lunga raggiungere il Gheri a Padova, fu costretto ad obbedire «suo mal grado» alle direttive del nuovo padrone e a recarsi a Perugia<sup>74</sup>; da lì rimpiangeva con l'amico Cosimo di essersi lasciato catturare dalle «fantasme del vulgo», abbandonando la dolce dimora di Pradalbino per uno stato incerto e non gradito. Paragonandosi a Farinata degli Uberti e definendosi «sotterrato vivo vivo», lontano dagli studi, dagli amici romani e soprattutto da Bologna, confidava al Gheri una recente fuga nella città emiliana, dove aveva trascorso cinque

<sup>69</sup> G. Della Casa da Roma a C. Gheri a Bologna (Pradalbino), 03.07.1535, in BLO, ms. Ital. C. 25, cc. 69r-70v: 70r e *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa*, pp. 251-252.

<sup>70</sup> C. Gualteruzzi da Roma a C. Gheri a Pradalbino, 16.07.1535, in BPP, ms. Pal. 1026/1, cc. 68r-v: 68r; G. Della Casa da Roma al medesimo, 05.08.1535, in BLO, ms. Ital. C. 25, cc. 71r-72v: 72v e in *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa*, pp. 252-253.

<sup>71</sup> C. Gheri da Pradalbino a P. Bembo, 10.08.1535, in *Delle lettere da diversi re*, cc. 90v-91r: 90v. Gli amici chiedevano informazioni su Tomarozzo e si dolevano della sua lontananza; particolarmente afflitto era Cosimo Gheri, che il 25 ottobre scriveva di aver saputo che «messer Flaminio non ha troppo più che fare in Roma» e chiedeva quindi a lui e al Beccadelli di raggiungerlo presto (C. Gheri da Padova a L. Beccadelli a Roma, 25.10.1535, in BPP, ms. Pal. 1025/2, cc. 19r-20v: 20r, poi in GHERI, *Lettere a Monsignor Lodovico Beccadelli*, lett. X, pp. 215-217: 217).

<sup>72</sup> G. BRUNELLI, *Grimani, Marino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960- [= DBI], 59, 2002, pp. 640-646: 642-643.

<sup>73</sup> Girolamo Negri da Roma a Marcantonio Michiel, 06.12.1535, in *Lettere di principi, le quali si scrivono o da principi, o a principi, o ragionano di principi. Libro terzo*, In Venetia, appresso Giordano Ziletti, 1577, cc. 148r-149r: 148v-149r.

<sup>74</sup> «Egli [Flaminio Tomarozzo] havea come dire gli speroni in piedi per venirsene a voi et non so perché né come se n'andò a Perugia et stassi là con Grimanni. Veramente questi reverendissimi vi fanno di molte ingiurie: uno vi ha tolto messer Lodovico [Beccadelli, chiamato al servizio del cardinal Contarini nel 1535], l'altro messer Flamminio [...]» (G. A. Fanti da Roma a C. Gheri a Padova, 07.12.1535, in BPP, ms. Pal. 1022/3, cc. 14r-15v: 14r).



giorni godendosi il Carnevale «sempre in maschera» per poi fare ritorno a Perugia. Chiudeva infine mescolando alla rabbia per la decisione presa il rimpianto per quella cara libertà ormai perduta:

O Dio, quante cose vorrei dirvi, et che mi raccomandaste, et che... *ma per dirla como sta, che mi moro di voglia di essere con voi né penso di posser tolerar questa vita a niun conto; siché priego Dio che qualche santo mi aiuti et facciami con buona gratia d'altrui libero, poi ch'io mi son con mia mala gratia fatto servo*. State sano et allegro et studiate quando vene vien voglia, poi ch'io non posso et honne tal volta voglia; porria esser che se possessi, la mi si passasse<sup>75</sup>.

Non sappiamo per quanto tempo Tomarozzo rimase a Perugia; certamente era di nuovo a Roma alla fine del 1536, dove riceveva i saluti di Cola Bruno e del vescovo di Fano<sup>76</sup>. È poi di questi mesi una celebre lettera scritta da Ubaldino Bandinelli, segretario di Curia e umanista, a Pietro Bembo, il quale aveva saputo che Ubaldino a Roma criticava «vehementer» lo stile dei suoi brevi. Al di là della polemica, già ampiamente nota e indagata dagli studi<sup>77</sup>, interessa qui un passo in particolare della missiva nel quale il Bandinelli, nel certificare al letterato veneziano la propria buona fede, chiamava a testimonia numerosi suoi amici e familiari fra cui lo stesso Tomarozzo: «Poterit etiam tibi fidem facere Flaminus Tomarotius, qui etsi mihi pro suis suavissimis moribus est carissimus tamen, quod ita tempora eius tulerunt ut maximam partem aetatis abesset ab Urbe, et in istis locis viveret, minus mihi est quam cuperem familiaris»<sup>78</sup>.

La permanenza a Roma dovette in effetti essere spesso interrotta per frequenti viaggi, che portarono Flaminio a rivedere cari e amati luoghi del pas-

<sup>75</sup> F. Tomarozzo da Perugia a C. Gheri a Padova, 03.03.1536, in BLO, ms. Ital. C. 24, cc. 260r-261v: 260r.

<sup>76</sup> C. Bruno da Padova a L. Beccadelli a Roma, 27.12.1536, in BPP, ms. Pal. 1019/2, cc. 16r-17v: 16v; C. Gheri da Fano a L. Beccadelli a Roma, 04.12.1536, in BPP, ms. Pal. 1025/2, cc. 61r-62v: 62r (poi in GHERI, *Lettere a Monsignor Lodovico Beccadelli*, lett. XXVIII, pp. 263-265: 265).

<sup>77</sup> Vd. ad esempio CIAN, *Un decennio*, pp. 184-185; C. DIONISOTTI, *Bembo, Pietro*, in DBI, 8, 1966, pp. 133-151: 144; è tornato sulla questione F. PIGNATTI, *Francesco Maria Molza e la scrittura epistolare*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di L. Fortini, G. Izzi, C. Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 127-153: 138-143.

<sup>78</sup> U. Bandinelli da Roma a P. Bembo [a Padova], 16.02.1537; la lettera, segnalata già in *Gli scrittori d'Italia* cioè *Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del conte GIAMMARRIA MAZZUCHELLI bresciano*, t. II/1, Brescia, Bossini, 1758, p. 216, si legge nelle *Epistolae clarorum virorum, selectae de quamquamplurimis optima, ad indicandam nostrorum temporum eloquentiam*, Venetiis, apud Paulum Manutium, 1556, cc. 61r-64v: 63r.

sato<sup>79</sup>; a quest'altezza di tempo egli sembra aver ormai abbandonato il gravoso servizio presso il Grimani ed essersi ricondotto sotto l'ala protettrice del Bembo. Al marzo del 1537 risale anche un progettato viaggio a Fano, dove Tomarozzo aveva intenzione di riprendere gli studi «dallui incominciati et interrottigli dalla fortuna» in compagnia del giovane vescovo, con cui avrebbe potuto condurre «profittevole et dilettevole vita»<sup>80</sup>. Il progetto – qualcosa di più di una mera fantasticheria, se negli stessi giorni Flaminio ordinava che le sue «robe» fossero spedite da Perugia nella città marchigiana<sup>81</sup> – non ebbe però esito e ancora nel mese di giugno Cosimo attendeva con trepidazione il Tomarozzo<sup>82</sup>, che nel frattempo valutava invece l'idea di dirigersi a Padova. Da qui, nell'ottobre, Bembo riferiva al Gualteruzzi alcuni dettagli su una causa di cui aveva discusso con Flaminio «il quale ora è qui meco» ed era più pratico del fanese avendo già fatto esperienza di «liti nella rota»<sup>83</sup>. In città egli rimase qualche settimana per poi tornare a Bologna verso la fine del mese<sup>84</sup>; ai primi del gennaio 1538 risale poi una nota lettera scritta dal Bembo a Beccadelli da Padova, ove si faceva riferimento ad alcune notizie relative alla morte di Cosimo Gheri (settembre 1537) apprese dal destinatario per mezzo di Flaminio Tomarozzo, che si raccomandava in chiusura all'amico bolognese. L'episodio al quale si riferiva la lettera era il cosiddetto «oltraggio di Fano», la presunta violenza carnale compiuta da Pier Luigi Farnese, figlio naturale del pontefice, ai danni del giovane vescovo e che avrebbe condotto quest'ultimo alla precoce morte. L'accusa, che ebbe subito ampia diffusione, rimane tuttavia inverificabile per mancanza di documenti<sup>85</sup>.

<sup>79</sup> Cola Bruno, scrivendo il 20 gennaio del 1537 a Beccadelli, si raccomandava a «messer Flaminio se è in Roma» (BPP, ms. Pal. 1019/2, c. 18r-v: 18r).

<sup>80</sup> C. Bruno da Padova a L. Beccadelli a Roma, 12.03.1537, ivi, c. 21r-22v: 21r (edita anche in CIAN, *Un medaglione*, pp. 86-87 con indicazione errata del luogo di arrivo).

<sup>81</sup> C. Gheri da Fano a L. Beccadelli a Roma, 14.03.1537, in BPP, ms. Pal. 1025/2, cc. 81r-86v: 85r (poi in GHERI, *Lettere a Monsignor Lodovico Beccadelli*, lett. XXXVI, pp. 287-291: 290, con indicazione errata del giorno).

<sup>82</sup> C. Gheri da Fano a L. Beccadelli a Roma, 18 e 19 giugno 1537, in BPP, ms. Pal. 1025/2, cc. 109r-118v: 115v e 118r (poi in GHERI, *Lettere a Monsignor Lodovico Beccadelli*, lett. XXXVII, pp. 314-323: 323, e lett. XXXVIII, pp. 323-325: 325).

<sup>83</sup> P. Bembo da Padova a C. Gualteruzzi, 13.10.1537, in LB IV, lett. 1889, pp. 78-80: 79.

<sup>84</sup> Tomarozzo sembra essere ancora a Roma il 23 ottobre; cfr. ivi, lett. 1893, pp. 82-83: 83 (si corregge l'indicazione del giorno nell'edizione sulla base del raffronto con il ms.); sul viaggio a Bologna vd. P. Bembo da Padova a C. Gualteruzzi a Roma, 30.10.1537, ivi, lett. 1897, pp. 85-86: 86.

<sup>85</sup> P. Bembo da Padova a L. Beccadelli a Roma, 05.01.1538, ivi, lett. 1910, pp. 96-97. L'originale, conservato in BPP, ms. Pal. 1019/1, cc. 10r-11v, riporta la sezione relativa al Gheri che è invece assente nella stampa Scotto delle lettere di Bembo (cfr. *Delle lettere di M. Pietro Bembo. Terzo volume*, In Vinegia, [G. Scotto], 1552, pp. 262-264: 263 e apparato

Sulle orme di Bembo il Tomarozzo si spostava a Venezia alla fine di gennaio<sup>86</sup>; non sappiamo quanto a lungo vi rimase, ma doveva essere lì nel mese di maggio se tramite lui il veneziano inviava libri a Cola Bruno a Padova<sup>87</sup>. È qui che troviamo di nuovo Tomarozzo alla fine di agosto<sup>88</sup>; Elena Bembo, la giovane figlia di Pietro, scrisse al padre il 14 ottobre per informarlo della partenza di Cola per Bologna mentre «messer Flaminio è rimasto alla guardia della casa». Qualche giorno dopo invece il romano presenziò a una laurea comitale concessa dal Bembo sempre a Padova<sup>89</sup>, ove si trovava ancora nel mese di dicembre e commentava, assieme al messinese, un «bello» e «puro» sonetto del Bembo al Giovio (*Giovio, che i tempi et l'opre raccogliete*)<sup>90</sup>.

4. Il 20 dicembre del 1538 Pietro Bembo venne eletto cardinale *in pectore*. Nonostante l'universale stima che circondava un assoluto protagonista della cultura del tempo, giunto ormai alla soglia dei settant'anni, la nomina fu in realtà un'operazione piuttosto complessa che vide schierati, su due opposte barricate, i fautori del veneziano e coloro che invece, in maniera più o meno marcata, sottolineavano la sua inadeguatezza a ricoprire una carica di tale rilievo<sup>91</sup>. Oltre

critico di Travi); manca nella versione ms. anche la seconda menzione di Tomarozzo, che è invece nella stampa. Sull'episodio vd. G. FRAGNITO, *Gli «spirituali» e la fuga di Bernardino Ochino* [1972], in EAD., *Cinquecento italiano. Religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 141-188: 155.

<sup>86</sup> Bembo vi è già nella seconda metà del mese (cfr. lettera a Marcello Cervini da Venezia, 19.01.1538, in *LB IV*, lett. 1912, pp. 98-99); Cola Bruno avvisava da Padova il Beccadelli che «Monsignor Bembo è hora in Vinegia, dove è ancho messer Flaminio» (lettera del 27.01.1538, in *BPP*, ms. Pal. 1019/2, c. 32r-v: 32r). Il 7 febbraio Apollonio Merenda, scrivendo da Roma al veneziano, si raccomandava a «messer Flaminio se è a Padova» (*Delle lettere da diversi re*, c. 144r-v: 144v).

<sup>87</sup> «Vi manderò il *Concilio Basiliense* forse per M. Flaminio, e due altri libri che hanno di quelle cose, da poter mandare a Mons.<sup>r</sup> di Feltro» (P. Bembo da Venezia a C. Bruno a Padova, 18.05.1538, in *LB IV*, lett. 1932, p. 114).

<sup>88</sup> P. Bembo da Venezia a F. Tomarozzo a Padova, 30.08.1538, *ivi*, lett. 1951, p. 128.

<sup>89</sup> E. Bembo da Padova a P. Bembo [a Venezia], 14.10.1538, in *Delle lettere da diversi re*, c. 30r-v: 30r. Il dottorato in chirurgia al vicentino Bernardino Fontana fu conferito «Patavii ad XII kalendas novembris» (21 ottobre) del 1538 alla presenza, fra gli altri, di «Flaminius Tomarotius Iulii filius Romanus» (*Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini ab anno 1538 ad annum 1550*, a cura di E. Martellozzo Forin, Padova, Antenore, 1971, pp. 27-28, nr. 2541, cit. in PIOVAN, *Il testamento di Cristoforo Longolio*, p. 258 nota 38).

<sup>90</sup> C. Bruno da Padova a P. Bembo [a Venezia], 17.12.1538, in *Delle lettere da diversi re*, cc. 123v-124r; sul sonetto vd. BEMBO, *Le rime*, I, pp. 367-369 e II, pp. 813-819.

<sup>91</sup> Fra i detrattori del letterato spiccava il cardinale di Chieti Gian Pietro Carafa (cfr. la documentazione citata in M. FIRPO, *Tiziano e i ritratti di Pietro Bembo*, in ID., *Tra politica e religione. Nuovi studi su immagini e storia nel '500*, Pisa, Edizioni della Normale, 2016,

a Gualteruzzi, che spendeva tutte le proprie energie per tenere ragguagliato il Bembo a Venezia, anche Flaminio fu in quei mesi adoperato per mantenere i rapporti con i maggiori «fautori» del veneziano, i cardinali Rodolfo Pio da Carpi e Alessandro Farnese nipote del pontefice<sup>92</sup>. La continua spola del segretario fra Roma e Venezia permise al Bembo di rimanere in contatto con coloro che più si spendevano per la causa; fra questi vi era anche Vittoria Colonna, del cui impegno a suo favore il Bembo era stato informato da Tomarozzo<sup>93</sup>.

La nomina cardinalizia, ufficializzata il 19 marzo, fu comunicata al Bembo dal Gualteruzzi il quale l'aveva a sua volta appresa dal cardinal da Carpi per mezzo di un altro familiare di Pietro, Giorgio Palleano<sup>94</sup>. Benché il neoeletto cardinale inviasse Flaminio a sbrigare alcuni affari a Venezia<sup>95</sup>, nella sua mente aveva già deciso di includerlo in quella parte della *familia* che l'avrebbe accompagnato a Roma, dove si trasferì nel mese di ottobre<sup>96</sup>. Lì Tomarozzo rimase in compagnia del Bembo per quasi due anni, sbrigando per lui nume-

pp. 43-51, in part. pp. 46-48). Sul cardinalato del Bembo vd. B. MORSOLIN, *Il cardinalato di Pietro Bembo*, in *Miscellanea per le nozze Biadego-Bernardinelli*, Verona, G. Franchini, 1896, pp. 30-39; G. CAPASSO, *La elezione di M. Pietro Bembo al cardinalato. 1538-39*, «Nuovo Archivio Veneto», VI, 1893, pp. 233-246 e ora M. FIRPO, *Pietro Bembo cardinale* [2001], in ID., *Valdesiani e spirituali. Studi sul Cinquecento religioso italiano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 159-171 (in part. p. 163 per le opinioni degli avversari del Bembo), e T. ZANATO, *Pietro Bembo*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Da Pozzo, 3 tt., Padova, Piccin – Vallardi, 2006, I, pp. 335-444: 423-435; vd. anche la sezione dedicata al tema in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 350-394.

<sup>92</sup> F. Della Torre da Venezia a C. Gualteruzzi, 11.03.1539, BFF, ms. Federici 59, cc. 183v-184v: 184r; vd. anche la lettera del Bembo al Farnese del 5 febbraio nella quale il mittente si raccomanda al Tomarozzo per difendersi dalle «ingiustissime e falsissime obiezioni» mossegli dai suoi nemici (LB IV, lett. 2011, p. 175). Il 9 marzo Rodolfo Pio da Carpi avvisava il Bembo di aver comunicato alcune novità a Flaminio «che se ne ritorna [a Venezia] informato di tutto»; qualche giorno dopo Pietro assicurava il cardinale di essere stato ragguagliato dal segretario «del successo di quelle cose, dintorno al Cardinalato» (Rodolfo Pio da Carpi da Roma a P. Bembo a Venezia, in BAV, Barb. Lat. 5694, cc. 130r-131v: 130r, e P. Bembo da Venezia al medesimo, 15.03.1539, in LB IV, lett. 2021, pp. 182-183: 182).

<sup>93</sup> P. Bembo da Venezia a V. Colonna a Roma, 15.03.1539, ivi, lett. 2024, pp. 184-185: 184; vd. anche V. COLONNA, *Carteggio*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, con supplemento di D. Tordi, Torino, Loescher, 1892, lett. CII, pp. 171-172, e CAPASSO, *La elezione*, p. 235 nota 1, che identificano erroneamente «messer Flaminio» in Marcantonio Flaminio.

<sup>94</sup> G. Palleano da Roma a P. Bembo a Venezia, 24.03.1539, in BAV, Barb. Lat. 5694, cc. 126r-127v: 126r ove il mittente si raccomandava a Cola Bruno e Tomarozzo; vd. anche la lettera del Carpi al Bembo del 30 marzo, ivi, cc. 132r-133v: 132v.

<sup>95</sup> P. Bembo da Padova a Elisabetta Querini [a Venezia], 10.07.1539, in LB IV, lett. 2100, pp. 242-243: 242.

<sup>96</sup> P. Bembo da Padova a P. Avila in Spagna, 08.08.1539, ivi, lett. 2109, pp. 249-250: 249.

rosi incarichi e curando la sua corrispondenza. Nel maggio del 1541, ad esempio, si segnala la sua collaborazione nella riforma attuata dal cardinale degli statuti della confraternita ospedaliera di San Girolamo degli Schiavoni: nel «Flaminio» che si firma in calce al documento Domenico Tordi credette di ravvisare Marcantonio Flaminio, ma appare più plausibile che a presenziare alla redazione del documento fosse proprio il Tomarozzo, segretario del Bembo e in quel momento con lui a Roma<sup>97</sup>.

Il 22 luglio 1541, intanto, moriva a Gubbio il cardinal Federico Fregoso, amico di lunga data del Bembo, che lo aveva conosciuto nei giovanili anni urbinati e ne aveva fatto uno degli interlocutori delle *Prose*<sup>98</sup>. Nel suo testamento, stilato il 18 luglio a pochi giorni dalla morte, il Fregoso nominò quali esecutori la duchessa Eleonora Gonzaga, il duca Guidobaldo II Della Rovere e la sorella Costanza, che si avvale dei servigi di Tomarozzo per il disbrigo di alcune questioni rimaste in sospeso alla scomparsa del fratello<sup>99</sup>. A questo fine Bembo, ricevuto alla morte del Fregoso il titolo di vescovo di Gubbio, agli inizi di agosto mandava nella città umbra Flaminio per «condolersi» a suo nome della scomparsa del cardinale<sup>100</sup>, e anche per «pigliare la possessione del Vescovato»<sup>101</sup>. Arrivato a Gubbio nella prima metà del mese, il segretario fu impegnato in alcune questioni legate alle «spoglie» del «R.mo Fregoso» destinate al Bembo e riuscì a tornare a Roma solo ai primi di ottobre<sup>102</sup>, per

<sup>97</sup> Il documento originale (di cui si conserva solo una copia tarda in BCR, ms. 1290, c. 20v) riportava la data del 22 maggio 1541; cfr. anche D. TORDI, *Vittoria Colonna in Orvieto durante la guerra del sale*, «Bollettino della Società Umbra di Storia Patria», I, 1895, pp. 473-533: 493. Per gli incarichi affidati al Tomarozzo vd. ad esempio le lettere di Bembo a Gaspare Contarini a Ratisbona del 2, 4, 25 giugno e 13 luglio 1541, in *LB IV*, lett. 2250, pp. 356-357: 357; lett. 2251, p. 357; lett. 2253, p. 359; lett. 2256, p. 361.

<sup>98</sup> Sul Fregoso vd. la recente monografia di G. ALONGE, *Condottiero, cardinale, eretico. Federico Fregoso nella crisi politica e religiosa del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, in part. pp. 1-29 e 263-264 per i rapporti con il Bembo.

<sup>99</sup> Il testo della quietanza, redatta da Tomarozzo il 23 agosto del 1541, è citato estesamente ivi, pp. 348-349 nota 168.

<sup>100</sup> P. Bembo da Roma a Eleonora Gonzaga e a Pietro Panfilo a Pesaro, 02.08.1541, in *LB IV*, rispettivamente lett. 2259, pp. 363-364: 364, e lett. 2260, pp. 364-365, ove raccomandava al destinatario di essere «consulatore e indirizzatore» del Tomarozzo (p. 365).

<sup>101</sup> P. Bembo da Roma a G. Contarini, 12.09.1541, ivi, lett. 2278, pp. 377-378: 378.

<sup>102</sup> Rispettivamente, P. Bembo da Roma a P. Panfilo, 13.08.1541, ivi, lett. 2263, pp. 366-367: 367, e P. Bembo da Roma a G. Contarini a Verona, 16.08.1541, ivi, lett. 2264, pp. 367-368: 368. Il 19 agosto il duca Guidobaldo scriveva da Venezia al Bembo rammaricandosi che la sua lettera, fatta recapitare da «messer Flaminio segretario», non lo avesse trovato in Umbria al momento della consegna (*Delle lettere da diversi re*, cc. 2v-3r: 2v). Una descrizione di alcuni oggetti dell'eredità di Fregoso si trova nella quietanza di Flaminio cit. *supra*, nota 99. Fra questi merita particolare menzione un «horiuolo piccolo d'argento franzese» con-

essere subito mandato a Viterbo a difendere le ragioni del cardinale veneziano contro un'infamante calunnia giunta alle orecchie di Vittoria Colonna<sup>103</sup>.

Di nuovo a Roma nel novembre, Tomarozzo continuava a mantenere la corrispondenza con gli amici, fra i quali l'amato Cola Bruno, rimasto a Padova a occuparsi della casa e dei figli del Bembo<sup>104</sup>. Anche Bruno però era destinato in breve ad andarsene: i problemi di salute, che lo angustiavano già da diversi anni, lo condussero lentamente ma inesorabilmente alla morte nel maggio del 1542. Il Bembo mandò Flaminio a Padova agli inizi del mese per tenere compagnia a Cola, chiedendo a quest'ultimo di rimandarglielo presto essendo egli la sua «mano diritta»<sup>105</sup>. Le sue condizioni di salute dovettero però peggiorare rapidamente: il 7 maggio Cola Bruno redigeva testamento e nominava suo esecutore testamentario un familiare del Bembo, il padovano Gabriele Boldù, mentre indicava come procuratori Gualteruzzi e Tomarozzo<sup>106</sup>.

Gli amici furono tutti egualmente addolorati per la scomparsa del messinese<sup>107</sup>; più di tutti però sembrò dolersene Flaminio, che scrivendo a Ludovico Beccadelli lamentava di essere rimasto ormai solo: «Io sono in Padova per la morte del nostro da ben messer Cola. Dio sa il dolore che mi ha data la mancanza di quello huomo et come hora mi paia strana questa stanza che già mi solea essere così dilettevole. *Sed omnia mutantur*»<sup>108</sup>. Tomarozzo non ripartì subito per Roma ma rimase a Padova per qualche tempo; dalla città veneta continuava a curare gli affari del Bembo e dei suoi figli, discutendo

segnato tempo prima da Costanza al Tomarozzo e fatto recapitare prontamente al Bembo; quest'ultimo, scrivendo a Pietro Panfilo, si doleva che il segretario gli avesse mandato «l'orriolo picciolo», poiché aveva poi saputo che Costanza l'avrebbe voluto per sé (P. Bembo da Roma a P. Panfilo, 13.08.1541, in *LB IV*, lett. 2263, pp. 366-367: 367).

<sup>103</sup> P. Bembo da Roma a V. Colonna a Viterbo, 01.10.1541, ivi, lett. 2290, p. 388 (edita anche in COLONNA, *Carteggio*, lett. CXL, pp. 235-236).

<sup>104</sup> Il 6 dicembre Cola si stupiva con il Bembo di non aver ricevuto lettere di Flaminio, al quale pure aveva scritto nei giorni precedenti (cfr. C. Bruno da Padova a P. Bembo a Roma, 23.11.1541 e 06.12.1541, in BAV, Barb. Lat. 5694, cc. 26r-27v: 26r e cc. 30r-31v: 30r).

<sup>105</sup> Tomarozzo era ancora a Roma il 29 aprile, dove Beccadelli gli mandava i suoi saluti (L. Beccadelli da Bologna a C. Gualteruzzi [a Roma], 29.04.1542, in BEM, *Autografoteca Campori, Beccadelli Ludovico*, nr. 16). Cfr. poi P. Bembo da Roma a C. Bruno a Padova, 06.05.1542, in *LB IV*, lett. 2318, p. 410.

<sup>106</sup> Cfr. F. PROVAN, *Il testamento di Cola Bruno*, «StEFI. Studi di erudizione e di filologia italiana», I, 2012, pp. 175-191, in part. pp. 177-179 e 184-185.

<sup>107</sup> Cfr. anche le lettere di L. Beccadelli da Bologna al Gualteruzzi, nelle quali il mittente lamentava la perdita del «nostro honorato messer Cola» (20 e 24 maggio 1542, in BEM, *Autografoteca Campori, Beccadelli Ludovico*, nrr. 23 e 26).

<sup>108</sup> F. Tomarozzo da Padova a L. Beccadelli a Bologna, 18.05.1542 in BPP, ms. Pal. 1031/7, c. 40r-v: 40r; la lettera è citata anche in CIAN, *Un medaglione*, p. 68 e nota 2.

con il veneziano Girolamo Querini su un possibile consorte per la giovane Elena e occupandosi dell'educazione di Torquato Bembo, che dava non poco filo da torcere al padre<sup>109</sup>. Parallelamente, continuava a corrispondere con l'amico Beccadelli: a lui sono dirette due lettere scritte a Roma il 13 e 19 aprile e riguardanti un giovane da raccomandare al Contarini, assieme ad alcune informazioni in linguaggio cifrato, che dovevano forse riguardare le nomine cardinalizie<sup>110</sup>. Lo stesso linguaggio fatto di pseudonimi è del resto adottato da Tomarozzo in alcune lettere scambiate con il Gualteruzzi<sup>111</sup>, il quale a sua volta ne farà uso nella corrispondenza degli anni Quaranta con il nunzio a Venezia Giovanni Della Casa<sup>112</sup>. Il ricorso alla nomenclatura nella corrispondenza permetteva inoltre di trattare temi delicati senza dover ricorrere alla cifratura vera e propria, ben più complessa da utilizzare e che implicava un maggiore impiego di tempo nella scrittura e nell'interpretazione delle missive.

Flaminio rimase a Padova almeno fino al mese di ottobre: in una celebre missiva Bembo gli chiedeva di riportargli alcune medaglie conservate nel proprio studio padovano, fornendo precise indicazioni sulle modalità di conservazione e trasporto dei preziosi cimeli durante il viaggio<sup>113</sup>. In chiusura affermava poi di aver saputo del pessimo stato di salute del cardinal Contarini, che venne infatti a mancare il 24 agosto. Da Villanova, badia nel veronese e possesso ecclesiastico del Bembo, Flaminio scrisse a Beccadelli

<sup>109</sup> P. Bembo da Roma a G. Querini, 10.06.1542 e a F. Tomarozzo, 29.06.1542, in *LB* IV, rispettivamente lett. 2328, p. 417, e lett. 2334, pp. 420-421. Cfr. anche Pietro Bembo da Roma a Torquato Bembo, 13.07.1542, nella quale il padre avvisava il giovane di volerlo allontanare da Padova per mandarlo a studiare altrove, come avrebbe potuto meglio informarlo Tomarozzo (ivi, lett. 2339, pp. 424-425: 424).

<sup>110</sup> F. Tomarozzo da Roma a L. Beccadelli a Bologna, 13 e 19 aprile 1542, in *BPP*, ms. Pal. 1031/7, cc. 41r-42v e 39r-v. Nella seconda missiva Flaminio alludeva ad alcuni personaggi nascosti sotto gli pseudonimi di «Varrone», «Cornelio» ed «Egisippo»; essendo però l'unica missiva al Beccadelli in cui si ricorre a tale nomenclatura e dato il contesto piuttosto generico nel quale è ambientata la vicenda narrata, non mi è stato possibile sciogliere l'identità di tali figure.

<sup>111</sup> Cfr. in particolare F. Tomarozzo da Bergamo a C. Gualteruzzi a Roma, 9 e 19 luglio 1544, in *BAV*, Barb. Lat. 5694, rispettivamente cc. 140r-141v: 140r e cc. 147r-148v: 147v.

<sup>112</sup> Il 13 settembre del 1544 Gualteruzzi mandava da Roma «un poco di nomenclatura», da accrescere di volta in volta secondo il bisogno; spediva però solo «la parte che serve per iscrivere» rimandando ad altro giorno l'invio del decifrato (*Corrispondenza Giovanni Della Casa*, lett. 10, pp. 15-19: 17; si veda ivi, *passim* per esempi dell'utilizzo degli pseudonimi da parte dei corrispondenti). Vd. anche BERRA, *Una corrispondenza "a tre"*, pp. 562-563 e 582. Merita segnalare ad ogni modo che la nomenclatura adottata dal Tomarozzo con il fanese non corrisponde a quella impiegata da quest'ultimo con il Della Casa.

<sup>113</sup> P. Bembo da Roma a F. Tomarozzo a Padova 23.08.1542, in *LB* IV, lett. 2347, pp. 430-431; cfr. anche GASPAROTTO, *Medaglie, iscrizioni, passim*.

– colui che più di ogni altro era stato vicino al porporato recentemente scomparso – per convincerlo a «ridursi insieme et questo poco tempo che ne avanza spenderlo in quei pensieri che a buon Christiano si convengono»<sup>114</sup>, senza però riuscire a ottenere l'assenso del bolognese. Dopo una probabile sosta veneziana Tomarozzo ritornò a Roma da Bembo, giungendovi forse fra l'ottobre e il novembre del 1542<sup>115</sup>.

5. Nell'estate del 1543 Flaminio si recò a Bologna al seguito del Bembo in occasione dell'incontro fra l'imperatore e Paolo III. Il colloquio avvenne infine, per decisione comune delle parti, il 21 giugno nella città di Busseto, dove assieme al pontefice si trovava anche il Gualteruzzi; quest'ultimo, nel tenere aggiornato Bembo che invece era rimasto a Bologna, salutava a più riprese Flaminio e gli inviava lettere giunte per lui da Roma<sup>116</sup>.

Non sappiamo se Tomarozzo seguì il Bembo a Padova e Venezia o se ritornò invece subito a Roma; è senz'altro qui che egli si trovava nel mese di novembre, quando il cardinale veneziano forniva al Gualteruzzi alcune indicazioni sul destino dei «razzi, e altri panni» lasciati a Roma, parte dei quali potevano essere consegnati a Tomarozzo e a suo cognato Cola<sup>117</sup>. Ben presto però il segretario romano dovette nuovamente fare i bagagli per seguire il suo cardinale a Gubbio, diocesi di cui aveva ricevuto la cura dopo

<sup>114</sup> F. Tomarozzo da Villanova a L. Beccadelli a Bologna, 30.08.1542, in BLO, ms. Ital. C. 24, cc. 262r-263v: 262r, cit. anche in FRAGNITO, *Il ritorno in villa*, pp. 84 e 104 nota 127.

<sup>115</sup> Il 5 ottobre Eleonora Gonzaga da Venezia scriveva di aver atteso Tomarozzo allo scopo di affidargli l'incarico di portare i propri omaggi al Bembo, ma questi era ripartito per Roma senza passare a visitarla; cfr. *Delle lettere da diversi re*, c. 20r-v. Vd. anche la lettera del Bembo a Girolamo Querini a Venezia, in cui il cardinale si diceva felice del giudizio positivo del Querini verso Flaminio e lo informava degli spostamenti del segretario, che doveva essere giunto a Siena il giorno prima (P. Bembo da Roma a G. Querini a Venezia, 21.10.1542, in LB IV, lett. 2354, p. 435).

<sup>116</sup> Sull'incontro di Busseto cfr. almeno L. VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, V. Paolo III (1534-1549), versione italiana di A. Mercati, Roma, Desclée & C., 1931 [ed. orig. 1909], pp. 463-468. Vd. poi le lettere del Gualteruzzi da Parma al Bembo a Bologna, in BAV, Barb. Lat. 5694, cc. 80r-93v, edite anche in *Lettere inedite di CARLO GUALTERUZZI da Fano*, a cura di S. Tomani Amiani, Pesaro, presso Annesio Nobili, 1834, pp. 47-67, in part. quelle del 16, 19 e 25 giugno, ove è menzionato Tomarozzo, rimasto a Bologna assieme al Bembo e a parte della sua *familia* (BAV, Barb. Lat. 5694, cc. 82r, 88r e 90r).

<sup>117</sup> Cfr. P. Bembo da Gubbio a C. Gualteruzzi [a Roma], 16.11.1543, in LB IV, lett. 2384, pp. 456-457: 456. Cola viene identificato nell'indice dei nomi con il Bruno, a quest'altezza però defunto; si tratta invece di un cognato del Tomarozzo, menzionato anche in una lettera del 14 luglio 1544 al Gualteruzzi (F. Tomarozzo da Bergamo a C. Gualteruzzi e F. Crisolino a Roma, in BAV, Barb. Lat. 5694, cc. 142r-145v: 144v).



la morte del Fregoso<sup>118</sup>. Flaminio, partito il 7 dicembre<sup>119</sup>, andava a portare il suo aiuto al Bembo che a Gubbio, oltre ad avere più della metà della *famiglia* malata «per lo mutamento di quelli buoni aeri Viniziano e Padoano», chiamava a sé i famigliari rimasti a Roma in modo da ammortizzare le ingenti spese che comportava il mantenimento di una corte cardinalizia nell'Urbe<sup>120</sup>. Pietro tornò a Roma solo nel marzo del 1544, quando il papa gli assegnò il vescovato di Bergamo in sostituzione di quello eugubino<sup>121</sup>. Flaminio vi era però giunto già dagli inizi di gennaio, quando Bembo scrisse al Gualteruzzi invitando il romano a «starsi nelle mie stanze» e a «pigliar la proferta» di Reginald Pole «di usar la sua tavola»<sup>122</sup>. Nelle intenzioni del cardinale, Tomarozzo non doveva però trattenersi a lungo: scelto il coadiutore (l'amico Vittore Soranzo) che l'avrebbe sostituito sul piano pastorale, Bembo spedì Flaminio a Bergamo, invitandolo a «espedire» prima «ogni sua bisogna» a Roma per poter partire il prima possibile<sup>123</sup>.

Tomarozzo prese formalmente possesso della diocesi lombarda il 13 maggio del 1544 e vi rimase per alcuni mesi<sup>124</sup>, svolgendo i necessari preparativi per l'arrivo imminente del Soranzo; il Bembo nel frattempo decideva di ricompensare il fidato segretario beneficiandolo con una pensione di 200 ducati, dono che fu ben gradito a Flaminio:

<sup>118</sup> Sull'attività del Bembo nella diocesi eugubina cfr. P. SIMONCELLI, *Pietro Bembo e l'evangelismo italiano*, «Critica storica», XV, 1978, pp. 1-63: 31-47; vd. anche ALONGE, *Condottiero*, pp. 242-243.

<sup>119</sup> C. Gualteruzzi da Roma a P. Bembo [a Gubbio], 09.12.1543, in BAV, Barb. Lat. 5694, cc. 94r-95v: 94r (GUALTERUZZI, *Lettere inedite*, pp. 69-72: 69).

<sup>120</sup> P. Bembo da Gubbio a C. Gualteruzzi [a Roma], 22.11.1543, in LB IV, lett. 2386, pp. 458-460: 458. Il contenimento dei costi, soprattutto dopo le spese sostenute per le nozze della figlia Elena, fu in realtà la ragione principale che spinse il Bembo a risiedere per qualche tempo nella sua diocesi di Gubbio, come egli stesso affermava a più riprese nelle sue lettere a Roma; vd. ad esempio LB IV, lett. 2380, pp. 452-453 (lettera al Gualteruzzi del 24 ottobre) e DIONISOTTI, *Bembo, Pietro*, p. 145. Sulle spese che dovevano affrontare i cardinali per la loro *famiglia* cfr. anche G. FRAGNITO, *Le corti cardinalizie nella Roma del Cinquecento* [1994], in EAD., *Cinquecento italiano*, pp. 67-105: 86-87.

<sup>121</sup> Il Bembo ne ringraziava con lettera del 22 febbraio il pontefice (LB IV, lett. 2423, pp. 489-490); il veneziano prendeva il posto del precedente vescovo, Pietro Lippomano, preposto dal febbraio del 1544 al governo della diocesi di Verona (cfr. G. GULLINO, *Lippomano, Pietro*, in DBI, 65, 2005, pp. 246-249: 248).

<sup>122</sup> P. Bembo da Gubbio a C. Gualteruzzi [a Roma], 19.01.1544, in LB IV, lett. 2410, p. 482.

<sup>123</sup> P. Bembo da Gubbio a C. Gualteruzzi [a Roma], 01.03.1544, ivi, lett. 2424, pp. 490-492: 491-492.

<sup>124</sup> Cfr. M. FIRPO, *Vittore Soranzo vescovo ed eretico: riforma della Chiesa e inquisizione nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 129 e nota 230.

Per lettere di messer Flavio et di messer Carlo ho inteso che Vostra Signoria Reverendissima ha voluto beneficiarmj di una pension di 200 ducati, il che prima mi haveva accennato il Magnifico messer Hieronimo Quirino. Io nele bascio la mano con tutto 'l cuore benché ella porta arena al lito; posso ben io ringratiarla ogn'hora più de i suoi nuovi benefici, ma esserle più obligato di quel che io le sono per li vecchi già non posso<sup>125</sup>.

Da Bergamo egli spedì poi alcune lettere anche al Gualteruzzi, aggiornandolo sulle difficoltà incontrate nella gestione del vescovato (tale fu ad esempio la vicenda di un presunto miracolo avvenuto al convento di Santa Maria delle Grazie)<sup>126</sup> e informandosi sulle ultime novità romane. Il 9 luglio, ad esempio, richiamava scherzosamente una vicenda che tormentava da lungo tempo il fanese e che riguardava un ritratto di Elisabetta Querini di proprietà del Gualteruzzi ma prestato a Roma a Giovanni Della Casa, il quale non voleva più restituirglielo: «Al nostro Beneventano [Giovanni Della Casa] si converria che, havendovi privo del ritratto, usasse esso questa pietà; et se li accaderà tornar da quelle bande quasi mi confido che anchor egli troverebbe in altrui pietà, se pure usar la volesse»<sup>127</sup>.

Qualche tempo dopo Flaminio poté finalmente tornare a Roma<sup>128</sup>, dove trascorse gli ultimi anni della sua esistenza assieme al cardinale e agli amici di una vita. Tra questi c'era anche il Gualteruzzi, che nella sua corrispon-

<sup>125</sup> F. Tomarozzo da Bergamo a P. Bembo a Roma, 10.06.1544, in BAV, Barb. Lat. 5694, cc. 149r-150v: 149v, cit. anche in FIRPO, *Vittore Soranzo*, p. 118 nota 172. Vd. anche la lettera al Gualteruzzi del 01.07.1544, in BAV, Barb. Lat. 5694, cc. 138r-139v: 138r. Di questa pensione sopra la chiesa di Bergamo il Bembo discuteva per lettera del 20 settembre con il Querini; cfr. LB IV, lett. 2449, pp. 508-509. Il giorno della missiva – come già rilevato in BERRA, *Una corrispondenza "a tre"*, p. 559 nota 22 – risulta però sospetto in quanto vi si allude a una lettera del Della Casa al Gualteruzzi, sempre del 20, che il Bembo dichiara di avere letto. La lettera in questione del Della Casa riporta assieme all'indirizzo una nota di ricezione (25 settembre; cfr. BAV, Chig. L. VIII. 303, c. 10v), che diviene utile termine *post quem* per ridatare la missiva bembiana al Querini.

<sup>126</sup> Cfr. la lettera al Gualteruzzi e a Crisolino cit. *supra*, nota 117; al riguardo vd. anche *I processi inquisitoriali di Vittore Soranzo (1550-1558)*, a cura di M. Firpo, S. Pagano, 2 voll., Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2004, II, p. 661.

<sup>127</sup> F. Tomarozzo da Bergamo a C. Gualteruzzi a Roma, 09.07.1544, in BAV, Barb. Lat. 5694, cc. 140r-141v: 140r. La questione andrà avanti ancora per diversi mesi (cfr. G. Della Casa da Venezia a C. Gualteruzzi, 23.05.1545, in *Corrispondenza Giovanni Della Casa*, lett. 74, p. 151); sulla vicenda vd. R. ZAPPERI, *Alessandro Farnese, Giovanni Della Casa and Titian's Danae in Naples*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LIV, 1991, pp. 159-171, in part. p. 168, e BERRA, *Una corrispondenza "a tre"*, pp. 560-561.

<sup>128</sup> Doveva essere lì in agosto, se Antonio Fiordibello gli mandava i suoi saluti per mezzo del Gualteruzzi (A. Fiordibello da San Felice a C. Gualteruzzi a Roma, 14.08.1544, in BEM, *Autografoteca Campori, Fiordibello Antonio*, cc. 2r-3v: 3r).

denza con Giovanni Della Casa fece sovente riferimento al gentiluomo romano. È infatti da questo carteggio che si ricava la notizia di un viaggio compiuto dal Tomarozzo a Venezia nel settembre del 1544, probabilmente per accompagnarvi il Della Casa che vi si recava in veste di nunzio apostolico. In tale occasione quest'ultimo informò il fanese di desiderare un incontro con Elisabetta Querini, benché Tomarozzo lo ostacolasse, ricordandogli «con quanta honestà et gravità convenga stare un legato et che non sta bene a tor l'innamorate al prossimo»; nella stessa missiva Della Casa faceva poi riferimento a una gustosa "classifica" degli uomini più amati dal Bembo, dalla quale Tomarozzo risultava «terzo» dopo il nunzio e Gualteruzzi<sup>129</sup>.

Nelle missive seguenti il romano fu sovente oggetto di tali allusioni scherzose, come nel caso della lettera di Della Casa del 30 ottobre, da cui si apprende anche che Tomarozzo non era più a Venezia ma era ripartito per «la via di Siena», diretto con tutta probabilità a Roma dove lo ritroviamo già alla fine dello stesso mese<sup>130</sup>. Gualteruzzi, scrivendo a Venezia nel novembre del 1544, informava Della Casa dell'ilarità suscitata da una sua battuta fra gli amici, in particolare Bembo e Tomarozzo<sup>131</sup>; nel marzo del 1545 invece Flaminio partecipava a uno scherzo ordito ai danni di Girolamo Querini e che vedeva coinvolti ancora Bembo, Della Casa e il fanese<sup>132</sup>. Nello stesso torno di tempo Tomarozzo veniva poi messo a parte della produzione poetica del Della Casa, di cui poté leggere «alla fuggita», assieme all'amico Gualteruzzi, una canzone inviata a Bembo<sup>133</sup>.

La stima nutrita a Roma per il gentiluomo romano – al quale gli amici si rivolgevano per favori e affari di Curia – doveva essere notevole se nel 1545 il Della Casa, alla ricerca di un nuovo segretario, ammise di desiderare «un

<sup>129</sup> G. Della Casa da Venezia a C. Gualteruzzi a Roma, 20.09.1544, in *Corrispondenza Giovanni Della Casa*, lett. 11, pp. 19-22: 20-22; cfr. anche BERRA, *Una corrispondenza "a tre"*, pp. 558-559.

<sup>130</sup> G. Della Casa da Venezia a C. Gualteruzzi a Roma, 30.10.1544, in *Corrispondenza Giovanni Della Casa*, lett. 20, pp. 43-45: 45; BERRA, *Una corrispondenza "a tre"*, p. 560 e nota 24. Vd. anche P. Bembo da Roma a G. Querini a Venezia, 30.10.1544, in *LB IV*, lett. 2457, p. 513 («Piacquemi eziandio grandemente la lettera che scrivate a M. Flaminio, della visitazione voluta far con voi dell'amico, al quale voi rendeste pan per focaccia. E stettegli tanto bene che non potea meglio. Certo che ne ridemmo assai M. Flaminio e M. Carlo e io»).

<sup>131</sup> C. Gualteruzzi da Roma a G. Della Casa, 08.11.1544, in *Corrispondenza Giovanni Della Casa*, lett. 23, pp. 51-53: 53.

<sup>132</sup> C. Gualteruzzi da Roma a G. Della Casa, 28.03.1545, ivi, lett. 61, pp. 130-133: 130.

<sup>133</sup> Per l'episodio relativo alla canzone dell'acasiana *Arsi, e non pur la verde stagion fresca* vd. le lettere del Gualteruzzi da Roma a Della Casa a Venezia, 14.02.1545 e di quest'ultimo al fanese del 26 febbraio, in *Corrispondenza Giovanni Della Casa*, lett. 50, pp. 109-111: 109, e lett. 52, pp. 114-115: 114; cfr. anche G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di S. Carrai, Torino, Einaudi, 2003, pp. 89-96.

messer Flaminio di carlini, cioè tanto di minor peso, quanto peso io, manco d'un carlin d'oro in oro largo»<sup>134</sup>.

6. Nel febbraio del 1546 il Gualteruzzi informava Della Casa che Tomarozzo era fuori Roma «per mutare aria, essendo caduto in un poco di sospetto di mala dispositione»; partito per trascorrere il carnevale a Bologna, aveva quindi deciso di andare a Venezia per ristabilirsi<sup>135</sup>. Anche il Bembo si rammaricava profondamente della precaria salute di Flaminio e gli consigliava, qualche mese dopo, di recarsi nuovamente in laguna, dove avrebbe potuto trovare ristoro ai suoi mali<sup>136</sup>.

La morte colse il giovane in viaggio alla fine di maggio<sup>137</sup> e fu lungamente compianta dai suoi amici e conoscenti. Più di tutti a dolersene fu il Bembo, al quale veniva a mancare uno dei più solerti e fidati segretari, «instruttissimo» degli affari di Bergamo (alla cura dei quali fu spedito il bolognese Antonio Anselmi) oltre che «per molti altri conti e rispetti»<sup>138</sup>.

Tra le questioni che rimasero in sospeso alla scomparsa del gentiluomo romano, vi fu anche quella legata a una non ben precisata statua commis-

<sup>134</sup> G. Della Casa da Venezia a C. Gualteruzzi a Roma, 19.03.1545, in *Corrispondenza Giovanni Della Casa*, lett. 58, pp. 126-127: 127; cfr. anche BERRA, *Una corrispondenza "a tre"*, p. 564 nota 33. Il nuovo segretario avrebbe preso il posto di Francesco Nolfi, eletto quell'anno giudice in Campidoglio; cfr. S. BENEDETTI, *Della Casa panegirista funebre. Sul Fragmentum orationis per i caduti nella battaglia di Prevesa*, in *Giovanni Della Casa. Un seminario per il centenario*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 345-381: 354 nota 26. Vd. anche le lettere di Scipione Bianchini al Beccadelli a Trento, nelle quali raccomandava un suo parente per un incarico militare e indicava Flaminio come colui che poteva aiutare il Beccadelli nel patrocinare la causa a Roma (BPP, ms. Pal. 1022/11, lettere da Bologna del 29 maggio e 2 luglio 1545, cc. 44r-45v: 44r e 47r-48v: 47r-v).

<sup>135</sup> C. Gualteruzzi da Roma a G. Della Casa a Venezia, 13.02.1546, in *Corrispondenza Giovanni Della Casa*, lett. 136, pp. 247-249: 249.

<sup>136</sup> P. Bembo da Roma a G. Querini a Venezia, 15 e 20 maggio 1546, in *LB IV*, lett. 2537, p. 569, e lett. 2539, p. 570; nella seconda missiva Pietro alludeva a un precedente soggiorno veneziano che aveva portato gran giovamento a Flaminio, «accorto e savio» uomo di dottrina «non [...] punto volgar» (potrebbe forse trattarsi del viaggio a Venezia nel settembre 1544; vd. *supra*, n. 129). A Gabriele Boldù il Bembo comunicava una progettata visita estiva a Padova del Tomarozzo, al quale avrebbe dovuto consegnare le chiavi dello studio così da poterlo usare «a piacer suo» (ivi, lett. 2540, p. 571).

<sup>137</sup> Vd. *supra*, nota 1.

<sup>138</sup> Restava al Bembo a Roma il Gualteruzzi, «buono e amorevole» e «accorto ministro», il quale era però molto impegnato a sistemare gli affari della sua famiglia e «non mi sta in casa come fanno gli altri» (P. Bembo da Roma a G. Querini a Venezia, 11.06.1546, in *LB IV*, lett. 2543, pp. 573-574). Per l'Anselmi vd. la lettera del medesimo al Boldù a Padova, 25.09.1546, ivi, lett. 2559, p. 586.

sionatagli dal Bembo quando entrambi erano ancora in vita. All'Archivio di Stato di Parma si conserva infatti la seguente minuta:

A messer Torquato Bembo, instante Reverendissimo de Maffeis

Havendo il Reverendissimo cardinale Bembo nostro bona memoria tra quelli che egli volse che restassero essecutori et protettori del suo testamento connumerato me ancora, non posso pretermettere per debito mio di non procurare che in tutte le cose contenute in esso sia adimpita la mente et volontà sua. Onde essendosi fatta qui instantia dalli figlioli et heredi del quondam messer Flaminio Tomarozzi, che gli sieno pagati li 152 scuti d'oro che il prefato Reverendissimo lassò che gli fussino dati per compimento della statua che esso messer Flaminio cominciò mentre *inesset*, ho voluto farvelo intendere et essortarvi a dare ordine qui che sieno pagati quanto prima in mano delli detti heredi li sopradetti 152 scuti, acciò possino eseguire quello che si vede esser stata volontà del prefato cardinale, certificandovi che, oltre farete quel che vi conviene, io ne sentirò molta satisfattione per il desiderio che tengo che si satisfaccia in tutto et per tutto alla mente di quella benedetta anima. Et non mi occorrendo altro resto offerendomi a voi di continuo et aspettando la risposta. Di Roma a XV d'agosto 49

Messer Iulio honorando, Monsignor mio dice che facciate vedere un poco questa minuta da Monsignor Reverendissimo vostro, perché noi non intendemo come stia la cosa di quella statua, et rimandatemela subito, che si farà s[pedire] questa sera.

Suo servitore Aniballe

A messer Torquato Bembo, a XV d'agosto<sup>139</sup>

La missiva venne forse fatta redigere da Bernardino Maffei, nominato cardinale nell'aprile del 1549 (il «Reverendissimo de Maffeis» nell'istestazione) e fu indirizzata a Torquato Bembo, erede universale designato da Pietro e al quale, fra gli altri lasciti, toccò anche il cospicuo patrimonio conservato nel *Musaeum Patavii*, lo studio patavino dove il cardinale aveva raccolto nel corso della sua vita un'immensa collezione di testi e oggetti preziosi e che fu lentamente smembrata e venduta dal figlio<sup>140</sup>. Più difficile

<sup>139</sup> ASPr, *Epistolario scelto*, b. 24, fasc. Tomarozzo, Flaminio, cc. n.n.

<sup>140</sup> Per alcune prime informazioni su Torquato cfr. O. RONCHI, *La casa di Pietro Bembo a Padova (da documenti inediti)*, «Atti e Memorie della R. Accademia di scienze lettere ed arti in Padova», n.s., XL, 1923-1924, pp. 285-329, in part. p. 297 e nota 4; sulle vicende relative alla sua istruzione, vero e proprio cruccio per il padre Pietro, vd. M. DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005, in part. pp. 48-53. Ulteriori notizie sulla collezione bembiana e sulla sua dispersione dopo la morte del veneziano si trovano in S. EICHE, *On the Dispersal of Cardinal Bembo's Collections*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXVII, 1983, pp. 353-359; P. FINDLEN, *Ereditare un museo: collezionismo, strategie familiari e pratiche culturali nell'Italia del XVI secolo*, «Quaderni Storici», CXV, 2004, pp. 45-81, in part. pp. 59-67; R. LAUBER, *La collezione Bembo*, in *Il collezionismo d'arte*

da contestualizzare il poscritto: «Aniballe» potrebbe infatti essere un segretario incaricato dal Maffei di redigere la missiva, mentre «Iulio» un secondo segretario al servizio di Alessandro Farnese, il «Monsignor Reverendissimo vostro» al quale si chiede di mostrare la minuta per avere maggiori informazioni sulla statua commissionata a Flaminio<sup>141</sup>. Nello stesso fascicolo è inoltre conservata una missiva autografa del Ronchini del 14 febbraio 1873 nella quale l'erudito spiegava di non essere riuscito a reperire nell'archivio di Parma notizie utili sul Tomarozzo o sulla statua in questione, portando come esempio due monumenti dedicati al Bembo ed eretti a Gubbio e alla basilica di Sant'Antonio a Padova<sup>142</sup>.

Nel testo, ad ogni modo, non si parla specificamente di una statua di Bembo, ma semplicemente di un monumento commissionato da quest'ultimo al Tomarozzo e forse mai portato a termine, per il quale gli eredi chiedevano ora il compenso pattuito quando Flaminio era ancora in vita; lo stesso Bembo, del resto, era stato esplicito nel proprio testamento, non fornendo disposizione alcuna sulla propria sepoltura in quanto «cosa di poco momento»<sup>143</sup>. Più probabile allora che si trattasse di una statua, o di una copia di qualche scultura preesistente, che Bembo aveva chiesto a Tomarozzo di far realizzare

a Venezia, I. *Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber e S. Mason, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 252-254, con bibliografia pregressa. Per il destino delle collezioni bembesche, con particolare riguardo alla raccolta libraria, vd. anche DANZI, *La biblioteca*, in part. pp. 13-48 e 54-56.

<sup>141</sup> Questo spiegherebbe anche la collocazione della minuta fra le carte farnesiane dell'*Epistolario scelto*; se la missiva fu redatta su istanza del Maffei, il reale mittente sembrerebbe però il cardinal Farnese, nominato fra i «protettori» del testamento bembiano (cfr. la lettera del Gualteruzzi a Giovanni Della Casa del 12.11.1547, in *Corrispondenza Giovanni Della Casa*, lett. 274, pp. 424-426: 425). Tracce di un effettivo negoziato fra gli eredi di Tomarozzo e quelli di Pietro Bembo affiorano da una lettera di Carlo Gualteruzzi da Roma al Della Casa a Venezia del 26 ottobre 1549 (ivi, lett. 393, pp. 565-566: 566: «Messer Cola, cognato di Messer Flaminio, raccomanda la inclusa a Messer Torquato a buon ricapito»).

<sup>142</sup> Per il primo Ronchini rimanda all'opera dell'erudito spagnolo Alfonso Chacón (*Vitae, et res gestae pontificum romanorum et S. R. E. cardinalium ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX*. P. O. M. ALPHONSI CLACONII Ordinis Praedicatorum et aliorum opera descriptae [...] *tomus tertius*, Romae, de Rubeis, 1677, col. 658), mentre il secondo riferimento è al busto del Bembo realizzato da Danese Cattaneo su commissione del Querini e conservato alla Basilica del Santo a Padova (vd. al riguardo la scheda di L. SIRACUSANO, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, p. 379).

<sup>143</sup> La dichiarazione appare in entrambe le redazioni del testamento, quella del 1535 e la seconda del 1544 (vd. *supra*, nota 4). Si veda però un documento rinvenuto da Ronchi negli atti del Consiglio patavino e nel quale era contenuta la volontà del Bembo di far realizzare, dopo morto, un'«archa de bronzo» da posizionare nella Basilica del Santo a Padova (RONCHI, *La casa di Pietro Bembo*, pp. 309-311).

per poterla poi conservare nel proprio studiolo patavino, un compito peraltro in linea con gli interessi antiquari del segretario (si pensi al caso, richiamato in precedenza, del busto donato a Tomeo).

La scomparsa di Flaminio Tomarozzo fu un duro colpo per il Bembo e per gli amici che lo avevano accompagnato in quella vita, breve ma intensa, trascorsa fra le incombenze, i negozi e i tanti viaggi compiuti al seguito o per conto dei suoi padroni. Il figlio di Elisabetta Querini, il monaco benedettino Lorenzo Massolo (al secolo Pietro), compose una poesia per commemorare la morte del fidato segretario di Bembo<sup>144</sup>, e a molti anni di distanza Filippo Gheri, fratello di Cosimo, scrivendo a Beccadelli rievocò il magistero poetico del Tomarozzo durante gli anni di Pradalbino<sup>145</sup>. E proprio Ludovico, il vecchio e caro amico degli anni bolognesi, dedicò alla sua scomparsa un sonetto ove Flaminio veniva posto, assieme al Gheri, nella schiera delle anime elette passate troppo presto a miglior vita:

*Per messer Flaminio Tomarozzo*

Come d'ingegno specchio, et di sapere  
fosti per tempo Tomarozzo mio  
a Roma tua, così per tempo a Dio  
4 piacque te anchora a sé presso tenere.

Onde fra mille gloriose schiere  
d'angioli godi il nostro dotto et pio  
Cosmo, ch'innanzi a te lieto partio,  
8 quasi tua scorta a le celesti spere.

Ambi di sommo honor degni con noi  
vi tenne il mondo, infin che 'l Re supremo  
11 in maggior grado vi locò tra suoi.

<sup>144</sup> *Lasso, ch'hor non son più com'io già fui*, in *Sonetti morali di M. PIETRO MASSOLO gentilhuomo venetiano, hora Don Lorenzo Monaco Cassinese*, In Bologna, Per Antonio Manutio, 1557, nr. 168. Sul Massolo cfr. G. MAZZUCCO, *Un monaco polironiano del Cinquecento: Pietro Lorenzo Massolo, patrizio veneziano e poeta*, in *Cinquecento monastico italiano. Atti del IX convegno di studi storici sull'Italia benedettina, San Benedetto Po (Mantova), 18-21 settembre 2008*, a cura di G. Spinelli, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 2013, pp. 131-139, in part. pp. 137-138 dove si sottolinea la natura encomiastica delle rime, molte delle quali dedicate a letterati o eruditi amici dell'autore; sulla struttura della raccolta vd. P. G. RIGA, «Canterò di virtù l'alto valore». *Appunti sulla tradizione della lirica morale tra Cinque e Seicento*, in *La lirica in Italia dalle Origini al Rinascimento*, a cura di L. Geri e M. Grimaldi, numero monografico di «Studi (e testi) italiani», 38, 2016 [stampa 2017], pp. 211-235: 223-227.

<sup>145</sup> Lettera al Beccadelli del 22.09.1565, citata in FRAGNITO, *Il ritorno in villa*, pp. 78-79 e 100 nota 93.

Per me qua giuso homai giunto a l'estremo  
 pregate, ch'a salir m'aiuti a voi,  
 14 che sotto il fascio de le colpe io tremo<sup>146</sup>.

Secondo il Beccadelli, la precoce morte di Flaminio, «specchio» di virtù e ingegno per la città che a lui aveva dato i natali, gli aveva permesso di ricongiungersi con Cosimo Gheri fra le schiere angeliche, lasciando invece il bolognese fra le angustie e le colpe della vita terrena; ed era proprio sulle orme del giovane vescovo, il quale negli ultimi istanti di vita aveva sognato di precedere Bembo, Contarini e Pole nell'ascesa verso il Paradiso, che Flaminio si era incamminato per quel suo ultimo, definitivo viaggio<sup>147</sup>.

<sup>146</sup> BPP, ms. Pal. 972/1, c. 46v; il sonetto non compare nel ms. Pal. 972/2, "copia di lavoro" di Pal. 972/1 e contenente una prima redazione (comprensiva di datazione, assente invece in Pal. 972/1) dei componimenti beccadelliani; sulle rime di Beccadelli vd. l'esautiva trattazione di C. SCARPATI, *Intorno alle «Rime» di Ludovico Beccadelli*, in ID., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 45-126, in part. pp. 45-46 per la situazione filologica della raccolta.

<sup>147</sup> Sulla visione del Gheri cfr. G. FRAGNITO, *L'ultima visione: il congedo di Pietro Bembo*, in EAD., *In museo e in villa*, pp. 29-64.



MARIANNA LIGUORI

## Su Vittoria Colonna e la riforma cappuccina Documenti epistolari e un'appendice inedita\*

Nel 1901 Pietro Tacchi Venturi dava notizia del ritrovamento di sei lettere di Vittoria Colonna tra le Carte Farnesiane dell'Archivio di Stato di Napoli, rallegrandosi «di avere potuto in qualche piccola guisa contribuire ad accrescere l'epistolario di Vittoria», che risultava ancora «troppo scarso rispetto alle relazioni che ebbe l'illustre donna»<sup>1</sup>. Il recupero di queste carte, che conservano la corrispondenza della poetessa con Ambrogio Recalcati, segretario di Paolo III, insieme con una missiva per il papa stesso, diede nuovo impulso agli studi circa il contributo della marchesa di Pescara per la salvaguardia dell'ordine cappuccino, argomento delle missive in questione: prima di allora, infatti, la vicenda era stata oggetto dell'attenzione quasi esclusiva delle prime cronache cappuccine, in una prospettiva orientata a ricostruire le varie tappe del cammino dei riformati nei primi anni, delicatissimi, della loro esistenza<sup>2</sup>. Lo stesso

\* Ringrazio Concetta Ranieri per aver letto queste pagine e avermi fornito preziosi consigli sull'argomento; allo stesso modo, desidero ringraziare Rossella Lalli per la segnalazione del documento qui riprodotto in appendice, rinvenuto nel corso di alcune sue ricerche nell'Archivio di Stato di Firenze e generosamente resomi disponibile.

<sup>1</sup> P. TACCHI VENTURI, *Vittoria Colonna fautrice della riforma cattolica secondo alcune sue lettere inedite*, «Studi e documenti di storia e diritto», XXII, 1901, pp. 149-179: 171. Le carte da lui pubblicate si trovano tuttora all'Archivio di Stato di Napoli, *Carte Farnesiane*, 252, I, 2, cc. 36-47, e contengono cinque lettere autografe spedite ad Ambrogio Recalcati tra il 1536 e il 1537 (di cui una indirizzata a un suo intermediario, tale «monsignor Gironimo») e una missiva del settembre 1538 per Paolo III. Segnalo, tuttavia, che nel corso di un controllo fatto nel marzo del 2015 ho riscontrato la mancanza delle cc. 46-47, contenenti la lettera a Recalcati datata congetturabilmente alla metà del 1536 e pubblicata, oltre che da Tacchi Venturi, nel più recente lavoro di C. CARGNONI, *L'epistolario "cappuccino" di Vittoria Colonna (1535-1542)*, in *I Frati Cappuccini. Documenti e testimonianze del primo secolo*, 5 voll., a cura del medesimo, Perugia, Editrice Frate Indovino, 1988-1993, 2. *Storia e cronaca*, pp. 179-281: 210-211.

<sup>2</sup> Si consideri, inoltre, che sul valore scientifico di queste cronache, molte delle quali rimaste manoscritte fino al pieno Novecento, diversi studiosi hanno espresso le loro perplessità. Michele Camaioni, nelle premesse di un recente contributo volto a riconsiderare alcuni aspetti

Tacchi Venturi, pertanto, pubblicò un articolo interamente dedicato all'attività della marchesa in favore della neonata congregazione, trovando nella sezione cappuccina del carteggio, da lui arricchita, la fonte privilegiata della sua ricostruzione<sup>3</sup>. In seguito, non tutti gli aspetti della questione sono stati approfonditi in maniera esaustiva: nonostante l'epistolario "cappuccino" della Colonna nel corso del secolo scorso si sia arricchito di un ulteriore, importantissimo, documento<sup>4</sup>, è ancora forte l'esigenza di contestualizzare adeguatamente tale

della predicazione di Ochino dinanzi al dilagare della Riforma, ne sottolinea la natura di rielaborazioni successive e in parte mistificanti, finalizzate a promuovere una narrazione «coerente e rassicurante» di un cammino in realtà «sofferto ed involuto» (M. CAMAIONI, *"Non c'è altra vera religione che quella di Cristo". Bernardino Ochino e il francescanesimo radicale di fronte alla Riforma*, «Studi Francescani», 112, 2015, pp. 441-509: p. 445, con relativa bibliografia in nota 8). Del tutto condivisibili, secondo l'autore, le considerazioni di Miguel Gotor, che attribuiva alla «fragilità istituzionale dei primi Cappuccini» il carattere marcatamente apologetico della loro prima storiografia, legata all'obiettivo di costruire un «mito delle origini all'altezza di quello presente negli altri Ordini» (*ibid.*). Fatte salve queste precisazioni, le prime cronache dell'ordine possono comunque ritenersi testimonianze utili nell'analisi dell'impegno di Vittoria Colonna, e di altri nobili italiani quali Caterina Cibo, in favore della piena istituzionalizzazione della nuova famiglia, offrendo alcune coordinate storiche necessarie all'interpretazione di altre tipologie di fonti, in primo luogo quelle epistolari. Tra le prime cronache si ricordano le seguenti: MARIUS A MERCATO SARACENO, *Relationes de origine Ordinis Minorum Capuccinorum*, in lucem editae a Melchior a Pobladura, Assisi, Collegio S. Lorenzo da Brindisi dei Minori Cappuccini, 1937; BERNARDINUS A COLPETRAZZO, *Historia Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum. 1525-1593*, in lucem editus a Melchior a Pobladura 3 voll., Assisi, Collegio S. Lorenzo da Brindisi dei Minori Cappuccini – Romae, Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap., 1939-1941; MATTHIAS A SALÒ, *Historia Capuccina*, 2 voll., in lucem edita a Melchior a Pobladura, Romae, Institutum historicum Ord. Fr. Min. Cap., 1946-1950. A queste si aggiunga l'opera di Zaccaria Boverio, una fonte più tarda che si è imposta nella storiografia sull'argomento, in quanto costituisce la prima cronaca a stampa del nuovo ordine francescano: *Annalium seu Sacrarum historiarum Ordinis Minorum S. Francisci qui Capucini nuncupantur [...] Auctore r.p. ZACHARIA BOVERIO Salutiensi [...]*, 2 voll., Lugduni, sumptibus Claudii Landry, 1632-1639; una traduzione italiana, di poco più tarda, è negli *Annali de' frati minori cappuccini, composti dal m. r. p. ZACCARIA BOVERIO da Saluzzo, e tradotti in volgare dal padre f. BENEDETTO SANBENEDETTI da Milano predicatore cappuccino [...]*, 2 voll. in 4 tt., In Venezia, appresso i Giunti, 1643 (*colophon*: In Venetia, per gli heredi di Tomaso Giunti, e Francesco Baba, 1645). Basato su tali memorie storiche, risale alla fine dell'Ottocento il primo tentativo di ricostruire queste vicende esaminando in primo luogo il coinvolgimento della marchesa: B. FONTANA, *Documenti vaticani di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara per la difesa dei Cappuccini*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», IX, 1886, pp. 345-371.

<sup>3</sup> P. TACCHI VENTURI, *Vittoria Colonna e la Riforma cappuccina*, «Collectanea franciscana», 1931, I, pp. 28-58.

<sup>4</sup> Si fa riferimento alla vigorosa apologia dell'ordine cappuccino spedita a papa Paolo III e datata, secondo CARGNONI, *L'epistolario "cappuccino"*, pp. 199-200, tra il gennaio e il febbraio del 1536: accogliendo la proposta di E. D'ALENÇON, *Tribulationes Ordinis fratrum*

battaglia religiosa nell'ambito del complesso percorso spirituale della poetessa, assegnandole il rilievo che merita; quando non si è conservato il taglio storico, infatti, si è preferito indagare il legame della nobildonna con frate Bernardino Ochino, il predicatore cappuccino più famoso del tempo, in una prospettiva che non esaurisce l'analisi delle ragioni di tanto impegno<sup>5</sup>.

Si deve piuttosto al sincero entusiasmo per gli ideali religiosi del nuovo movimento, a mio avviso, la scelta del consapevole ed energico sostegno che la Colonna accordò ai frati con tutto il suo peso politico: la fisionomia spirituale dei cappuccini, negli anni Trenta, sembrò rispondere perfettamente alle inquietudini religiose della nobildonna, di cui tanto si è discusso<sup>6</sup>. Il presente contributo intende evidenziare queste consonanze attraverso un'indagine condotta soprattutto sui documenti epistolari: sebbene questa tipologia di fonte non sia esente da problemi, connessi prevalentemente alla dispersione di gran parte delle testimonianze<sup>7</sup>, è indubbio che sia il

*minorum capuccinorum primis annis pontificatus Pauli III [...]*, Roma, Manuzio, 1914, pp. 27-31, lo studioso conferma l'attribuzione a Vittoria Colonna ed esclude quella, ipotizzata dai primi cronisti cappuccini, al vicario generale dell'ordine Bernardino d'Asti.

<sup>5</sup> Il fondamentale contributo di CARGNONI, *L'epistolario "cappuccino"*, che raccoglie 21 missive della Colonna datate tra il 1535 e il 1542, ha anch'esso un taglio prettamente storico, trattandosi di un approfondimento inserito nella sua monumentale opera finalizzata a ripercorrere tutte le testimonianze del primo secolo dell'ordine. Sul tema del sodalizio spirituale con Ochino la bibliografia invece, come si è accennato, risulta molto vasta. Basti qui citare l'esautivo prospetto di E. CAMPI, *Michelangelo e Vittoria Colonna: un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino, Claudiana, 1994; il meticoloso studio di G. BARDAZZI, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, «Italiq», IV, 2001, pp. 61-101; il recente articolo di M. CAMAIONI, «Per sfiammeggiar di un vivo e ardente amore». Vittoria Colonna, Bernardino Ochino e la Maddalena, in *El Orbe Católico. Transformaciones, continuidades, contrastes y sentimientos de la religiosidad entre Europa y América (siglos IV-XIX)*, M. Lupi y C. Rolle (Editores), Santiago, RIL, 2016, pp. 105-160. Per i rapporti del predicatore con gli altri esponenti del dissenso religioso italiano si rimanda al classico studio di G. FRAGNITO, *Gli spirituali e la fuga di Bernardino Ochino*, «Rivista Storica Italiana», LXXXIV, 1972, fasc. 3, pp. 777-811. Si segnala, infine, la monografia *in fieri* di M. CAMAIONI, *Bernardino Ochino e l'Italia (1487-1545). Dalla predicazione francescana alla predicazione antiromana*.

<sup>6</sup> Come è noto, gli studi sul peculiare indirizzo religioso di Vittoria Colonna hanno alimentato per decenni la letteratura critica sulla sua opera: la bibliografia, oltre ad essere vastissima, risulta così molto complessa e di difficile valutazione, poiché su un argomento tanto delicato ci si è espressi spesso in termini antitetici. Basti qui citare i due recentissimi volumi miscelanei, e marcatamente interdisciplinari, con cui è stato fatto il punto degli studi intorno alla poetessa: *A Companion to Vittoria Colonna*, a cura di A. Brundin, T. Crivelli, M. S. Sapegno, Leiden – Boston, Brill, 2016; *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, a cura di M. S. Sapegno, Roma, Viella, 2016.

<sup>7</sup> Concetta Ranieri, a cui si devono i principali studi sul carteggio di Vittoria Colonna, già nel 1989 ammoniva che, per questi motivi, «un approccio diretto all'epistolario non

carteggio a documentare nel modo più efficace l'attività diplomatica della nobildonna, e a conservare le vere motivazioni del suo coinvolgimento<sup>8</sup>. Del resto, l'epistolario di Vittoria Colonna, mancante di un'edizione moderna di cui si avverte da tempo l'urgenza, ancora impone un'analisi attenta, anche alla luce dei nuovi documenti di cui continua ad arricchirsi<sup>9</sup>: in appendice, a tal proposito, verrà riportato un biglietto inedito, che, oltre ad accrescere il carteggio della marchesa di un'ulteriore testimonianza, per di più autografa, lo arricchisce di un nuovo corrispondente, il cardinale di Ravenna Benedetto Accolti.

rende giustizia alla complessa figura della Marchesana» (*L'epistolario di Vittoria Colonna e il «Quinternus litterarum»*, in S. PAGANO – C. RANIERI, *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, Città del Vaticano, Archivio Vaticano, 1989, pp. 66-75: 66). Presentando la complessa situazione del carteggio, la studiosa afferma ancora oggi che «la vastità e la varietà della rete dei corrispondenti, la datazione dei carteggi e la diversa tipologia della documentazione epistolare sono assai deludenti per chi si accinge ad analizzare le lettere di Vittoria Colonna» («*Delle cose de Dio se delectava*». *Le lettere di Vittoria Colonna tra meditazione religiosa e riflessione letteraria*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di L. Fortini, G. Izzi, C. Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 155-171: 155). Ciononostante, le numerose iniziative e i progressi fatti per migliorare le condizioni di tale corrispondenza lasciano ben sperare: mi riferisco, in particolare, al lavoro della stessa Ranieri per il *Censimento dei codici e delle stampe dell'Epistolario di Vittoria Colonna*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, VII, 1, 1977, pp. 123-163; s. III, VII, 3, 1979, pp. 259-269; s. III, VII, 4, 1981, pp. 263-280; s. III, VIII, 1, 1982, pp. 251-264. Un quadro sintetico delle testimonianze autografe è offerto ancora dalla Ranieri nella scheda dedicata a *Vittoria Colonna* in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica di A. Ciaralli, t. II, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 111-113.

<sup>8</sup> Tale prospettiva, mirante a contestualizzare l'impegno in favore della congregazione attraverso un'analisi dell'incidenza degli ideali cappuccini nel cammino di fede della Colonna, è sovrapponibile a quella adottata in C. RANIERI, «*Si San Francesco fu eretico li suoi imitatori son luterani*». *Vittoria Colonna e la riforma dei cappuccini*, in *Ludovico da Fossombrone e l'ordine dei cappuccini*, a cura di V. Criscuolo, Roma, Istituto Storico dei Cappuccini, 1994, pp. 337-351. In questa stessa direzione si colloca il recente contributo di Veronica Copello, volto a riconsiderare il significato della devozione francescana della poetessa nei diversi momenti della sua biografia, ovvero non «il ruolo che la Colonna svolse in difesa dei cappuccini, bensì il ruolo che i cappuccini ebbero nella vita della poetessa»; tale ricostruzione, in corso di stampa per «Lettere italiane», LXIX, 2017 (V. COPELLO, *Nuovi elementi su Vittoria Colonna, i cappuccini e i gesuiti*), mi è stata fornita in anticipo dall'autrice, che ringrazio molto per il prezioso supporto.

<sup>9</sup> L'edizione tuttora di riferimento è quella a cura di E. Ferrero e G. Müller: V. COLONNA, marchesa di Pescara, *Carteggio*, II ed. con supplemento raccolto ed annotato da D. Tordi, Torino, Loescher, 1892 (d'ora in poi *Carteggio*). Sui documenti che hanno incrementato l'epistolario della Colonna cfr. ancora RANIERI, *Vittoria Colonna*, p. 111.

## 1. «Informazioni de la verità»

Gli eventi che videro la marchesa di Pescara assurgere a protettrice della famiglia cappuccina sono ormai noti: ella offrì prezioso sostegno economico e diplomatico alla congregazione in numerose occasioni, guadagnando il titolo di «affettuosissima madre» dell'ordine già appartenuto alla duchessa di Camerino Caterina Cibo<sup>10</sup>. Il percorso che portò alla nascita di una terza famiglia francescana, infatti, fu naturalmente denso di difficoltà, legate in particolar modo all'ostilità di numerosi esponenti delle gerarchie ecclesiastiche preoccupati di conservare il già delicato equilibrio tra conventuali e osservanti. In più occasioni un'influente fazione della curia papale tentò di ricondurre i primi cappuccini, che avevano abbandonato i loro conventi d'origine per perseguire uno stile di vita più solitario ed austero, in seno all'osservanza francescana da cui provenivano; in un simile scenario, ben si comprende come l'attività diplomatica di Vittoria Colonna, volta a raccogliere consensi tra le élite politiche ed ecclesiastiche del tempo, possa essere risultata decisiva per orientare Paolo III a ratificare la piena istituzionalizzazione della nuova congregazione<sup>11</sup>.

Nondimeno, constatare come i primi cappuccini abbiano goduto dell'appoggio di personaggi di spicco dell'epoca, o prendere atto di quanto rapida-

<sup>10</sup> Per una ricostruzione delle vicende relative alla nascita della congregazione cappuccina, condotta attraverso un riesame delle fonti del primo secolo dell'ordine (in particolare le cronache sopracitate), si rimanda interamente al citato volume *Ludovico da Fossombrone e l'ordine dei cappuccini*; si vedano nello specifico i contributi di G. MICCOLI (*Problemi e aspetti della vita religiosa nell'Italia del primo Cinquecento e le origini dei cappuccini*, pp. 9-48) e C. URBANELLI (*Ludovico Tenaglia da Fossombrone e la Riforma cappuccina*, pp. 99-147). Il titolo di "madre" della famiglia venne attribuito a Caterina Cibo e a Vittoria Colonna sin dai primi cronisti dell'ordine: Bernardino da Colpetrazzo, per esempio, con grande riconoscenza verso la duchessa di Camerino, affermava che nessuna «madre» amò così teneramente un figlio «quanto amò di puoi questa Ill.ma e santa donna la Congregatione de' Cappuccini» (*Historia Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum*, 2. *Biographiae selectae*, p. 125), e «questa fu potentissima causa che la nostra Congregatione andasse innanti» (ivi, p. 126); e ricordava poi che la «Signora Marchesa di Pescara Vittoria Colonna [...] anche ella s'haveva preso di esser madre della povera Congregatione» (ivi, p. 293).

<sup>11</sup> Come è noto, la nascita del nuovo ordine si lega, nel 1525, alla fuga di Ludovico Tenaglia da Fossombrone dal convento degli osservanti di Cupramontana verso l'eremo di San Michele Arcangelo di Cingoli: qui, insieme con il fratello Raffaele, raggiunse Matteo da Bascio, il frate che da papa Clemente VII aveva ricevuto il privilegio personale di fare vita eremitica ed osservare la regola di Francesco in assoluta povertà. Tale iniziativa, che destò immediatamente scompiglio, costrinse il ministro generale dell'ordine Francesco Quiñones a muoversi per una scomunica dei tre riformati, che tuttavia nel frattempo avevano raccolto consensi e proseliti tra la popolazione di Cingoli e poi di Camerino, grazie all'energico supporto della duchessa (URBANELLI, *Ludovico Tenaglia*, pp. 103-112).

mente le fila del movimento si siano ispessite, induce a riflettere sul grado d'incidenza degli ideali religiosi da loro propagandati: la riforma cappuccina, lungi dall'essere la conseguenza fortuita e fortunata della fuga di tre frati dissidenti verso un modello di vita più conforme ai principi del francescanesimo originario, risultò una risposta ad esigenze spirituali tutte cinquecentesche, nel contesto di rinnovamento e dissenso religioso che ha permeato l'intero secolo del Concilio di Trento<sup>12</sup>. Con una bolla del luglio 1528 allora, dove a tergo significativamente si leggeva «intercedente ducissa Camerini», Clemente VII fu indotto a ratificare la nascita dell'ordine dei «Fratelli Minori della vita eremitica»: i nuovi frati, sempre più numerosi, ottenevano di sganciarsi definitivamente dal ramo dell'osservanza, dedicarsi alla contemplazione in luoghi solitari, portare la barba ed un abito diverso, eleggere un autonomo superiore e ricevere tra le loro fila sia laici che religiosi<sup>13</sup>. Le difficoltà, tuttavia, erano destinate ad accrescersi. Dopo una prima espansione nell'entroterra marchigiano ed umbro, i primi cappuccini necessitarono del supporto di Vittoria Colonna per trovare una sistemazione anche a Roma, capitale della religiosità: secondo i primi cronisti, fu la nobildonna ad indirizzarli verso la chiesa di Santa Maria dei Miracoli, e, in seguito ad una disastrosa alluvione, nel convento di Santa Eufemia sul colle Esquilino<sup>14</sup>; da qui Clemente VII, incalzato dal partito ecclesiastico ostile alla nuova famiglia, decise di allontanarli, per

<sup>12</sup> Non è questa la sede per tracciare un quadro, anche per sommi capi, delle istanze di riforma religiosa italiana di epoca preconciliare, un argomento su cui, come è noto, la bibliografia è terminata. Basti qui il rimando, pertanto, ad alcuni classici studi sull'argomento, imprescindibili punti di partenza per un'adeguata contestualizzazione dell'esperienza cappuccina: P. SIMONCELLI, *Evangelismo italiano del Cinquecento: questione religiosa e nicodemismo politico*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1979; G. FRAGNITO, *Evangelismo e intransigenti nei difficili equilibri del pontificato farnesiano*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXV, 1989, pp. 20-47; M. FIRPO, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento. Un profilo storico*, Roma-Bari, Laterza, 1993; F. GUI, *L'attesa del Concilio. Vittoria Colonna e Reginald Pole nel movimento degli "spirituali"*, Roma, EUE, 1998.

<sup>13</sup> Nella primavera del 1529, sull'eremo di Santa Maria Acquarella di Albacina, venne convocato il primo capitolo generale dei cappuccini, in cui furono stilate le note Costituzioni di Albacina, considerate il primo statuto dell'ordine. Negli stessi mesi i frati guadagnavano rapidamente nuovi eremi nelle Marche, in Umbria e nel Lazio, da cui ben presto realizzarono il proposito di raggiungere Roma; la prima sede qui ottenuta fu la chiesa di Santa Maria dei Miracoli, che, per la vicinanza con l'Ospedale di San Giacomo degli Incurabili, permetteva loro di compiere attività di assistenza ai malati (URBANELLI, *Ludovico Tenaglia*, pp. 115-116).

<sup>14</sup> Si veda la sintesi proposta da Boverio, a partire dalle ricostruzioni dei precedenti cronisti (cfr. la nota 2 e le relative precisazioni): «Non patì poco naufragio da questo gonfiarsi del Tevere, quella picciola casa de' Cappuccini, la quale non era molto discosta dal fiume. E però essendo men sicura, e troppo angusta alla moltitudine de' Frati, che andavano crescendo alla giornata, pensò F. Lodovico di trasferirsi altrove, e partecipando il suo pensiero

poi accordare un loro ritorno nell'Urbe sempre per intercessione della Cibo, sua nipote, e della Colonna<sup>15</sup>. Ben più consistente fu l'impegno della poetessa durante il pontificato di Paolo III, quando la riforma cappuccina raggiunse un numero di seguaci particolarmente preoccupante per i dirigenti dell'osservanza. È a partire dal 1535 che il carteggio della Colonna documenta la vera battaglia, condotta con toni insolitamente aspri, per indurre il nuovo pontefice e la curia romana tutta all'apertura verso la congregazione, che non riteneva meritare ostacolo alcuno alla sua espansione. In una missiva priva di data e destinatario, che i diversi studiosi hanno ritenuto diretta a Contarini, a Recalcati o a Ercole Gonzaga<sup>16</sup>, la marchesa si oppose energicamente alla decisione della *licentia obtenta*, ovvero il divieto di accogliere tra i cappuccini quegli osservanti che non avessero ottenuto autorizzazione dal papa o dal ministro generale. Tale restrizione avrebbe rappresentato una «porta più chiusa che fusse mai» per la crescita dell'ordine, un'autentica «iniustizia» che il destinatario, consapevole della «verità», avrebbe dovuto contrastare; al

a Vittoria Colonna; parve a questa signora, che ciò fosse non solo ragionevole, ma del tutto necessario» (cito dalla traduzione di SANBENEDETTI, *Annali de' frati minori*, p. 199).

<sup>15</sup> Ancora Boverio (ivi, p. 275): «Intendendo nell'istesso tempo Vittoria Colonna, la quale si tratteneva a S. Marino lontano quindici miglia in circa da Roma, che i Cappuccini erano stati mandati fuori della città, portata anch'essa a guisa d'un'altra madre da tenero e materno affetto, procurò d'aiutarli prima con lettere, e poi, trasferitasi a Roma insieme con la Duchessa di Camerino, trattò à bocca molto efficacemente col Papa, affine li facesse ritornare al loro Convento». Bernardino da Colpetrazzo riteneva invece che la marchesa fosse accorsa personalmente a Roma, da Marino, proprio per risolvere l'incidente con Clemente VII (*Historia Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum*, 1. *Praecipui nascentis Ordinis eventus*, p. 303). Come ha recentemente sostenuto COPELLO, *Nuovi elementi su Vittoria Colonna*, i.c.s., «per quanto gli spostamenti della Colonna fossero generalmente frequenti e rapidi, non pare tuttavia probabile che la Marchesa accorresse in prima persona a Roma nell'aprile del 1534 da Marino, poiché si conservano due lettere autografe inviate da Ischia il 20 gennaio e il 14 giugno 1534». Sembra più plausibile, allora, attenersi alla testimonianza del cronista Mario da Mercato Saraceno, che racconta del tempestivo arrivo a Roma della sola duchessa di Camerino: cfr. *Relationes de origine*, I, p. 391.

<sup>16</sup> Gli editori ottocenteschi la stamparono, con molti dubbi, indirizzata a Contarini, «trovandosi in un volume di lettere scritte a lui, però avente sulla legatura uno stemma, che non è il suo. [...] ci rimane però sempre qualche dubbio nel giudicarla mandata a Contarini, dacché questi non venne a Roma che nel principio del settembre [...]. In fatti può sembrare non troppo naturale che da lui, lontano e appena allora entrato nel sacro collegio, Vittoria potesse sperare appoggio per i suoi protetti» (*Carteggio*, p. 94). Invece TACCHI VENTURI, *Vittoria Colonna e la Riforma cappuccina*, p. 35, ipotizzava anche per questa missiva lo stesso destinatario di quelle da lui rinvenute a Napoli, ovvero il segretario del pontefice Ambrogio Recalcati; di contro CARGNONI, *L'epistolario "cappuccino"*, pp. 193-195, la riproponeva rivolta al cardinale veneziano. Infine BARDAZZI, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, p. 66, propone il cardinal Ercole Gonzaga, di nomina meno recente rispetto a Contarini.

termine della lettera, con accenti molto forti, si riassumeva che «tanto è a dir *licentia ottenta* quanto scomunicar da mo' tutt'i boni. Pensi, vostra signoria, como sonaria bene che scomunicassero quelli voglion far bene, e così è questo, *maxime* a l'orecchia divina»<sup>17</sup>.

Già nella prima missiva “cappuccina” si rintracciano alcuni elementi, costanti in tutta questa sezione dell'epistolario colonnese, strettamente legati alla natura apologetica di tali scritture. Il lessico della “verità”, che mira ad evidenziare con forza la giustezza della causa che la poetessa sosteneva, risulta in co-occorrenza con quello della “bontà”, utilizzato per caratterizzare i frati e i loro difensori<sup>18</sup>; è evidente che tali costellazioni semantiche caratterizzino la battaglia in difesa dell'ordine nella direzione di un'opposizione manichea tra ciò che è giusto, vero, conforme al volere di Dio, e ciò che è sbagliato, erroneo, quasi diabolico. Se anche l'imperatore Carlo V, mal consigliato dal cardinale di Santa Croce Francesco Quiñones e dal ministro generale degli osservanti Vincenzo Lunel, aveva scritto a Paolo III parole durissime contro la congregazione, lo aveva fatto senz'altro «non sapendo», non conoscendo la verità della causa della riforma<sup>19</sup>; successivamente, infatti, «intesa la verità», egli se ne pentì, come la Colonna scrisse entusiasta a Eleonora Gonzaga nel giugno del 1536<sup>20</sup>. Ancor più significativo risulta il rilevare un lessico analogo nelle responsive dei destinatari dell'attività diplo-

<sup>17</sup> CARGNONI, *L'epistolario “cappuccino”*, pp. 194-195.

<sup>18</sup> Anche COPELLO, *Nuovi elementi su Vittoria Colonna*, i.c.s., ha sottolineato i numerosi riferimenti, nell'epistolario della Colonna, alla “verità” della causa cappuccina, che considera «il *fil rouge* delle lettere stilate in tutela dei cappuccini».

<sup>19</sup> Si fa riferimento alla lettera che Carlo V spedì al papa il 4 dicembre 1535, ritrovata nel fascicolo dell'Archivio di Stato di Napoli edito da Tacchi Venturi e pubblicata ora in *I Frati Cappuccini. Documenti e testimonianze del primo secolo*, 4. *Espansione e inculturazione*, pp. 937-939, con traduzione in italiano. L'imperatore, con accenti molto duri, richiedeva esplicitamente al papa di bloccare l'espansione della congregazione, una «secta» colpevole di disobbedienza al ministro generale, che avrebbe potuto creare disordini anche in Spagna: «[...] y conociendo por experiencia cuánto más escándalo que edificación en nuestra sancta fee Cathólica engendran estas novedades, nos ha parescido scribir á V. S.<sup>ad</sup> y suplicarle lo mande mirar, y no permita ny dé lugar que se proçeda adelante en esto, y specialmente no consienta que en ninguna manera se introduzga en España por el escándalo que en la religión podría traer [...]» (TACCHI VENTURI, *Vittoria Colonna fautrice della riforma cattolica*, p. 173). Per attutire le conseguenze di parole tanto autorevoli quanto forti, probabilmente scritte da Quiñones, la Colonna cercò il sostegno di alcuni esponenti di spicco del mondo religioso italiano, sperando che parlassero al papa in modo diverso da come, a causa di cattivi consigli, aveva fatto l'imperatore. Scrisse pertanto al vescovo di Verona Gian Matteo Giberti (come si evince da una lettera di quest'ultimo a lei, in *Carteggio*, p. 181) e al cardinal Ercole Gonzaga (ivi, p. 100), ottenendo da entrambi il pieno appoggio alla sua causa.

<sup>20</sup> *Carteggio*, p. 107; lettera del 27 giugno 1536.



matica: il vescovo Giberti per esempio, notoriamente divenuto sostenitore dell'ordine grazie alle raccomandazioni della marchesa, le raccontava di aver trovato in quei «*buon padri*» la «*vera*» religione<sup>21</sup>.

La lunga lettera spedita a Gasparo Contarini nel momento più critico per la sopravvivenza della famiglia sviluppa diffusamente la stessa rete di significati<sup>22</sup>. Nell'estate del 1536, in occasione del progetto di riforma del ramo degli osservanti e della concreta possibilità di riunire i cappuccini sotto lo stesso loro ministro, Vittoria Colonna scrisse per il nobile veneziano la «vigorosa apologia» dell'ordine, rivolta in realtà a tutta la commissione cardinalizia deputata alle decisioni<sup>23</sup>. Nella missiva, capolavoro della sezione, la poetessa sfoggiava un'abilità retorica e una cura formale inconsuete nella valutazione globale della sua retorica epistolare<sup>24</sup>. Studiate dichiarazioni di umiltà, da considerare espressioni di *captatio benevolentiae*<sup>25</sup>, citazioni scritturali<sup>26</sup>, preziose metafore a coronare i ragionamenti<sup>27</sup> arricchiscono quello che è un efficacissimo esempio di razionalità argomentativa, mirante a confutare le diverse accuse subite dai frati nel corso dei primi dieci anni

<sup>21</sup> Ivi, p. 181 (corsivo mio).

<sup>22</sup> Ivi, pp. 110-122.

<sup>23</sup> Paolo III, infatti, ben disposto verso il progetto di riportare la famiglia cappuccina sotto lo stesso ministro degli osservanti, aveva tuttavia rimesso la decisione ad una commissione di sei cardinali, tra cui il Contarini (cfr. CARGNONI, *L'epistolario "cappuccino"*, p. 214); sulla missiva colonnese, cfr. anche B. DA ALATRI, *Vigorosa apologia. Lettera di Vittoria Colonna al card. Contarini*, «Italia Francese», XXII, 1947, pp. 107-112.

<sup>24</sup> Sul «salto di qualità» che emerge in questa nuova analisi della marchesa si è soffermato anche Michele Camaioni, evidenziando che «nel rivolgersi al Contarini la Colonna sembra inoltre aver ben presenti le ragioni dell'ostilità mostrata verso i cappuccini dai teatini e, più in generale, da quei soggetti e gruppi legati agli orientamenti riformatori più rigidi e tradizionalisti» (M. CAMAIONI, «*De homini carnali fare spirituali*». Bernardino Ochino e le origini dei cappuccini nella crisi religiosa del Cinquecento, Tesi di dottorato, Roma, Università degli Studi di Roma Tre, 2012, p. 153). Una simile consapevolezza delle tensioni interne ai diversi ordini religiosi induce ad ipotizzare che la Colonna, nella stesura della lettera, si sia servita della collaborazione di Bernardino Ochino e del vicario Bernardino d'Asti, con i quali era riuscita a intervenire anche sulla composizione della commissione cardinalizia (ivi, p. 142).

<sup>25</sup> CARGNONI, *L'epistolario "cappuccino"*, p. 216: «E quanto la femminil ignoranza e soverchio ardir mi toglie di credito, tanto la raggione e il solo interesse cristiano, qual me move, mi presta d'autorità».

<sup>26</sup> *Ibid.*: «Pensava [...] che le cose dece anni per opere provate non bisognasse provarle ogni giorno con parole: ché, come il Signor nostro dice: *Ipsa opera quae ego facio, testimonium perhibent de me* [Io 5, 36]».

<sup>27</sup> Ivi, p. 217: «Per donde se cognosce che alcuni non per ignoranza del vero, ma per dolor del vero, cerca fatigarli e far credere che siano in dissensione, odio ed errori. Ma al fine questo oro nel foco s'affina e le legna delle loro insidie se consumano».

della loro esistenza<sup>28</sup>; nondimeno, l'attacco all'operato dei dirigenti dell'osservanza era qui condotto nella maniera più incisiva possibile, ovvero dal punto di vista degli stessi osservanti, che «ogni di scrivono con grandissima istanza che preghino Dio che possano liberamente andare ad reformarse; e per amor di Dio li pregano che resistano alle persecuzioni, che insistano per la fraterna carità ad aiutarli; perché ad lor è proibito lo parlar, bisogna che in secreto lo scrivano»<sup>29</sup>.

Numerosissimi frati delle altre famiglie francescane, dunque, accortisi della «verità» insita nella riforma grazie agli infiniti «*bon exempli*» dei primi cappuccini, desideravano ardentemente unirsi a loro: chi ostacolava questo processo lo faceva perfidamente «non per ignoranza del *vero*, ma per dolor del *vero*», come la marchesa scriveva in apertura della lettera connettendo ancora i due campi semantici ricordati. La miracolosa espansione della famiglia risultava testimonianza sicura e tangibile del fatto che la riforma fosse «opera di Cristo»: offenderla «pareria indizio di poca volontà al servizio de Dio», significava letteralmente «negar lo Evangelio»<sup>30</sup>. La Colonna in questo modo accentuava quell'opposizione tra la causa dei cappuccini, l'unica veramente conforme al volere divino, e quella dei suoi detrattori, sempre descritta in termini di persecuzione ed errore, di cieca militanza dalla parte del male. Con simili argomenti si esprime anche in una lunga lettera a Paolo III, databile all'inizio del 1536 ma priva di sottoscrizione. Sulla base delle numerose affinità con il carteggio qui analizzato, Edouard d'Alençon e Costanzo Cargnoni hanno ritenuto che la missiva fosse una tessera ulteriore dell'epistolario cappuccino di Vittoria Colonna, con una proposta che accrescerebbe la sezione del più compiuto trattatello apologetico diffuso dai primi frati, a cui venne assegnato, significativamente, il titolo di *Informazioni de la verità, anzi una stilla sola appo l'infinito pelago del vero*<sup>31</sup>. La retorica appassionata, le argomentazioni scelte, il tono aspro e polemico

<sup>28</sup> Tutte le accuse vengono elencate, discusse e confutate. Come rileva Cargnoni, esse sono «sei: i cappuccini sono luterani perché predicano la libertà dello spirito; si sono sottomessi ai vescovi locali; sono privi dell'approvazione della Santa Sede; non obbediscono al ministro generale; ricevono religiosi di altre obbedienze; portano un abito più stranamente diverso dal solito degli altri francescani» (ivi, p. 214).

<sup>29</sup> Ivi, p. 222.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 216-225, con citazioni dalle pp. 216, 217, 223, 225 (corsivo mio).

<sup>31</sup> Questa lettera a Paolo III fu per lungo tempo attribuita al vicario dell'ordine Bernardino d'Asti; non presente, per questo motivo, nell'edizione ottocentesca del *Carteggio* della marchesa, essa è inclusa nella sezione colonnese dell'opera di Cargnoni, che accoglie la proposta attributiva formulata da D'ALENÇON, *Tribulationes Ordinis*, pp. 27-31 (CARGNONI, *L'epistolario "cappuccino"*, pp. 199-208, da dove si trarranno le citazioni).

rendono la lettera a Paolo III perfettamente sovrapponibile a quella per il Contarini: anche qui, per esempio, si confutava l'accusa di mancata obbedienza alla dirigenza dell'osservanza, o si ribadiva con forza la conformità dei frati al francescanesimo originario, elemento che rendeva inammissibile «el tanto molestarli»<sup>32</sup>. Come il titolo evidenziava, inoltre, fulcro di questa lettera era ancora una volta la retorica della verità, accompagnata dalla declinazione del lessico della bontà: sviluppando la consueta antitesi tra bene e male, si accentuava la «perfezione» della riforma, inattaccabile per chi sapesse «intendere il *vero*»; chi invece avesse ostacolato questi esempi di «vera austerità, povertà e umil vita», la «sola luce nelle nostre tenebre», avrebbe fatto uno «scandalo», essendo «offizio de *boni* togliere tutti li impedimenti al sancto vivere di questa reforma»<sup>33</sup>. Al termine della lettera, dopo un'accesa perorazione che testimonia del trasporto con cui l'autore, o l'autrice, conduceva tale battaglia<sup>34</sup>, ci si augurava che «Dio per sua *bontà* conservi la *bona* volontà ai *boni* e la conceda a quelli che non l'hanno»<sup>35</sup>.

Tale ipotesi attributiva risulta ancor più persuasiva considerando che Vittoria Colonna scrisse sicuramente al papa nel 1538, con toni non meno polemici e ricorrendo allo stesso lessico della *verità*. La nobildonna, con inconsueta insolenza, ammoniva che con un atteggiamento ostile verso la congregazione Paolo III avrebbe mostrato di essere schierato dalla parte non dei buoni ma dei malvagi: «Se vol ruinarli, faccialo de sua mano e non per altri; ché in tal caso serrò constretta andar gridando che me aiutino a procurar che li *boni* vadano for de Italia, poiché qui non ponno stare perché la *bontà* de vostra santità non opera per l'impedimento de tristi». E ricordava che «le buscie dette a vostra santità o ad altro principe averan corte gambe, quando se andará a dirli el *vero*»<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Ivi, p. 204. Come nella lettera a Contarini, inoltre, si sviluppavano le argomentazioni a favore della scelta di un abito diverso, e si citavano i documenti papali con cui si era ratificata la nascita della famiglia.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 203-206, con citazioni, rispettivamente, dalle pp. 205, 206, 203-204, 204, 205, 206 (corsivo mio).

<sup>34</sup> Se ne legga un estratto: «Oymé! Como non tremeno quelli che le son contrari? Como pono mai dormire, che non temano la iustizia de Dio? Como el verme de la consciencia non li rode tanto che ormai desistano? Che merito rendeno a Dio de le grazie che li fa? [...] Sempre le cose de Cristo e de soi servi han dato ammirazione, conturbato gli respecti umani [...]. Dunche, se deve lasare la austera, optima vita, divina reforma, per non causare scandalo a dieci persone che governano?» (ivi, p. 207).

<sup>35</sup> Ivi, p. 208 (corsivo mio).

<sup>36</sup> Si fa riferimento alla lettera a Paolo III spedita da Lucca il 16 settembre del 1538, compresa anch'essa nel fascicolo napoletano ritrovato nel 1901 (TACCHI VENTURI, *Vittoria Colonna*

È appena il caso di ricordare, al termine di questa rassegna, che l'epistolario cappuccino della Colonna comprende anche un'altra tipologia di missive, qui tralasciate per la loro caratterizzazione schiettamente *ad personam*: si tratta delle lettere relative alla campagna diffamatoria ai danni di Ludovico da Fossombrone, il fondatore dell'ordine considerato un elemento deleterio per l'immagine del gruppo, o di quelle riguardanti i rapporti personali con Bernardino Ochino<sup>37</sup>. È significativo, tuttavia, riscontrare anche per questi temi una retorica analoga: nell'ottica della dialettica tra bene e male, volontà divina e opposizione diabolica, che si è visto permeare il carteggio cappuccino, Ludovico viene descritto «un sedizioso pieno de mille insidie»<sup>38</sup>, intenzionato a «ruinar questa congregazione», favorito dagli stessi detrattori dell'ordine con «impia pietà e maligna carità»<sup>39</sup>; di contro, negli stessi mesi, l'operato di Ochino veniva raccontato con l'area semantica della bontà, della luce divina, motivo di «invidia» di coloro che non sapevano cogliere lo «Spirito de Cristo»<sup>40</sup>.

## 2. I motivi della battaglia

È dunque ancora forte l'esigenza di motivare la battaglia di Vittoria Colonna in difesa dell'ordine cappuccino sullo sfondo delle sue particolari

*fautrice della riforma cattolica*, pp. 178-179), e quindi assente nell'edizione di riferimento del *Carteggio*. A quest'altezza cronologica, sebbene fosse stata ormai riconosciuta la piena autonomia e legittimità dell'ordine, la delicata questione del libero passaggio dei frati osservanti nella famiglia non era ancora risolta nel modo in cui la marchesa sperava: in questa lettera il papa viene dipinto, infatti, con un atteggiamento ancora assai ostile riguardo alle emorragie di frati dalle file della storica osservanza verso la nuova famiglia. La missiva è riprodotta e commentata anche in CARGNONI, *L'epistolario "cappuccino"*, pp. 238-241, da cui cito, a p. 240 (corsivo mio).

<sup>37</sup> Per le vicende relative alla caduta in disgrazia di Fossombrone si rimanda al citato volume *Ludovico da Fossombrone e l'ordine dei cappuccini* e in particolare al contributo di M. D'ALATRI, *Ludovico Tenaglia nel Capitolo 1535/36 secondo gli antichi cronisti cappuccini*, pp. 227-236. Qui basti ricordare che tra il 1535 e il 1536 Vittoria Colonna si oppose in modo energico alla scelta del fondatore di ritardare l'assemblea generale dell'ordine, che attribuiva a un moto di ambizione, e che temeva poter risultare disastrosa per le sorti e l'immagine della famiglia: «[...] me creda, che heri me son comunicata, che costui è apto a ruinarla, et si mostra humil, ma molto grasso», scriveva di Fossombrone, per esempio, nella lettera a Eleonora Gonzaga già ricordata (*Carteggio*, p. 109). Per i rapporti con Ochino vd. la bibliografia alla nota 5.

<sup>38</sup> Da una lettera ad Ambrogio Recalcati contenuta nel fascicolo napoletano di Tacchi Venturi, datata in modo congetturale alla metà del 1536 (CARGNONI, *L'epistolario "cappuccino"*, pp. 210-211: 210).

<sup>39</sup> Cito da una seconda lettera a Recalcati contenuta nello stesso fascicolo napoletano, e anch'essa datata congetturamente al 1536 (ivi, pp. 209-210: 209).

<sup>40</sup> Si vedano, per esempio, due lettere della primavera del 1537 spedite da Monte San Giovanni Campano al cardinal Ercole Gonzaga (ivi, pp. 227-231: 229).

posizioni religiose: lungi dal considerare le scelte della coltissima poetessa come dettate dall'influenza dei potenti religiosi con cui di volta in volta stringeva amicizia (Ochino, Contarini, Pole), va piuttosto sottolineato come le vicende qui ripercorse evidenzino l'autonomia e la piena consapevolezza della nobildonna, e risultino un nodo centrale per la comprensione della sua complessa spiritualità. La Colonna, infatti, aderì alla causa dei primi cappuccini poiché le istanze di rinnovamento religioso che essi incarnavano risultarono conformi alle sue esigenze spirituali.

Una delle novità più significative della prima predicazione cappuccina fu senz'altro l'assoluta centralità attribuita alla figura di Cristo: nelle *Costituzioni* di Albacina, il documento di riferimento per la ricostruzione della religiosità dei primi frati, si sottolineava la necessità di una predicazione più autentica, aderente al Vangelo e al racconto della vita di Gesù, non impregiata di «ornato parlare» o «sotile speculatione»<sup>41</sup>. Nello statuto successivo, quello del 1536, ancor più compiutamente si ribadiva come la sapienza religiosa ruotasse tutta intorno al Cristo crocifisso, al mistero dell'incarnazione e della redenzione dovuta all'estremo sacrificio del figlio di Dio. Quanto più ci si allontanava da queste meditazioni tanto più si cadeva nel superfluo, nella superstizione, in una religiosità fittizia: «Non predichino frasche, né novelle, poesie, istorie o altre vane, superflue, curiose, inutile, imo perniciose scienze, ma a exemplo di Paulo apostolo predichino Cristo crucifixo, nel quale sonno tutti li tesori de la sapienza e scienza di Dio [...]»<sup>42</sup>.

Queste posizioni, che avevano le loro radici nella predicazione francescana, risultavano la scelta dottrinale di una famiglia che sorgeva con l'obiettivo di recuperare le orme ormai perdute del Santo; allo stesso tempo, è difficile non riconoscerne la dirompente attualità nel panorama del dibattito cinquecentesco, ovvero le indubbie consonanze con la ricerca religiosa del gruppo dell'evangelismo italiano degli anni Trenta, di cui la Colonna fu indiscussa

<sup>41</sup> *Costituzioni delli frati minori detti della vita eremitica*, nr. 198 (cito da MICCOLI, *Problemi e aspetti della vita religiosa*, p. 25). Le *Costituzioni* di Albacina del 1529 (su cui vd. la nota 14), passate alla storia con il nome di *Ordinazioni* per il loro apparente aspetto primitivo e provvisorio, risultano il primo statuto dell'ordine, nonché il documento di riferimento per un'analisi delle posizioni religiose dei primi frati. Nel testo, analizzato da URBANELLI, *Ludovico Tenaglia*, si promuoveva un modello di vita più conforme alla biografia di San Francesco, composto di quattro priorità: il primato della contemplazione, la povertà assoluta, la disciplina regolare e il momento di solitudine e silenzio. Non si possiede l'originale né una copia coeva, ma rimane il testo tramandato da MATTIA DA SALÒ, *Historia Cappuccina*, pp. 158-172.

<sup>42</sup> MICCOLI, *Problemi e aspetti della vita religiosa*, p. 25.

protagonista<sup>43</sup>. Nella sua poesia sacra la marchesa, infatti, insisteva spesso, e in modo battente, sulla centralità della figura di Cristo, non a speculare sulla sua doppia natura come da tradizione scolastica, ma a sottolineare il beneficio, il dono, che il suo sacrificio reca all'uomo indegno di esso<sup>44</sup>; il canzoniere promuoveva cioè una fede autentica, non esteriore, propria di chi con umiltà abbandona l'anima alla contemplazione del Crocifisso, ovvero i motivi su cui i primi cappuccini raccomandavano di focalizzare la loro predicazione<sup>45</sup>. Come riflesso dell'adesione ad una religiosità più semplice, cristocentrica, intima ed emotiva, la scrittura sacra della Colonna diviene testimonianza della tendenza ad «eludere» le definizioni dottrinali, riscontrata nella letteratura religiosa del tempo e, allo stesso modo, nella prima predicazione cappuccina<sup>46</sup>; nella produzione della marchesa, inoltre, non mancano tracce della stessa movenza “antifilosofica” e “antiscolastica” promossa dai primi statuti cappuccini, che prescrive al cristiano di non perdersi nelle speculazioni dogmatiche ma solo di innamorarsi di Cristo<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> Valgano, in questa prospettiva, alcune considerazioni sulla dimensione pubblica della personalità di Ochino e, più in generale, sull'incidenza sociale della prima predicazione cappuccina, strettamente legata alle «aspettative» di interlocutori desiderosi «di una riforma della Chiesa e della società cristiana ispirata all'etica e alla spiritualità evangelico-erasmiana, com'era quella dei protettori dei primi cappuccini»: M. CAMAIONI, *Riforma cappuccina e riforma urbana. Esiti politici della predicazione italiana di Bernardino Ochino*, «Rivista di storia della chiesa in Italia», 2013, 1, pp. 55-98: 60.

<sup>44</sup> Si veda il sonetto *Divino spirto, il cui soave ardore*, S1 157, in V. COLONNA, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma, Laterza, 1982. Sulla poesia religiosa di Vittoria Colonna si rimanda anche al recente contributo di A. BRUNDIN, *Poesia come devozione: leggere le rime di Vittoria Colonna*, in *Al crocevia della storia*, pp. 161-175.

<sup>45</sup> Secondo RANIERI, “*Si san Francesco fu eretico*”, p. 344, la Colonna, «persuasa, come ripetutamente dicono i sonetti, che le forze dell'uomo a nulla servono [...] si sentiva anche spinta nella via della rinuncia a se stessa e al mondo, seguendo il modello condiviso dai primi Cappuccini [...]». Sul «grande valore assegnato all'umiltà e alla povertà» nel canzoniere della Colonna, si vedano anche le riflessioni di COPELLO, *Nuovi elementi su Vittoria Colonna*, i.c.s.

<sup>46</sup> Sull'indeterminatezza teologica delle prime scritture cappuccine si vedano ancora le considerazioni di MICCOLI, *Problemi e aspetti della vita religiosa*, p. 31: «[...] nel contesto delle lotte e delle divisioni che stavano lacerando la cristianità europea, [...] si tratta di testi tutti in cui il prevalere dell'elemento affettivo e sentimentale riesce in qualche modo a sottrarli ad un'analisi razionalmente articolata, mantiene ambigui e sfuggenti i presupposti dottrinali e dogmatici cui fanno riferimento, tende ad accantonare e ad eludere, attraverso l'abbandono passionale e il sommovimento e la partecipazione emotivi, i problemi concettuali connessi alle definizioni e distinzioni dottrinali».

<sup>47</sup> COLONNA, *Rime*, S1 78, 9-14: «Quei ch'avrà sol in Lui le luci fisse, | non quei ch'intese meglio, o che più lesse | volumi in terra, in Ciel sarà beato; | in carte questa legge non si scrisse, | ma con la stampa Sua nel cor purgato | col foco de l'amor Gesù l'impresse».

Nell'analisi delle consonanze tra gli ideali religiosi cappuccini e le istanze religiose promosse dalla nobildonna è ancor più significativo riscontrare che anche molti altri esponenti del gruppo dell'evangelismo non nascosero le proprie simpatie per i primi frati. Si è già accennato ai rapporti e all'apprezzamento di Giberti, attestati anche dai primi cronisti<sup>48</sup>; si aggiunga ora il nome di Morone, il quale a Modena richiedeva con zelo che, in assenza di Ochino, per la predicazione dell'avvento del 1541 gli venisse concesso «uno de li scapucini che sia eccellente»<sup>49</sup>.

Se da quanto emerso risultano chiare le affinità tra le posizioni religiose dei primi frati e quelle che, negli anni Trenta, emergono dalla produzione della poetessa, è bene ricordare, in ultima istanza, quale sia stata la direzione dello scambio. Come si è chiarito grazie alla sequenza di testimonianze, nella biografia della marchesa la vicinanza con il mondo cappuccino ha una priorità cronologica rispetto alle più tarde esperienze accanto a Contarini o allo stesso Ochino; alimentato senz'altro dall'intensa frequentazione con il famoso predicatore, l'attivismo religioso in favore dei frati non può ritenersi la conseguenza dei nuovi contatti intrattenuti negli anni romani, bensì il portato della sua formazione intellettuale e religiosa napoletana<sup>50</sup>. Del resto, i documenti epistolari confermano, come è noto, che fu la marchesa a coinvolgere altri esponenti degli ambienti curiali e riformatori italiani nel sostegno alla congregazione, e a costruire, con energia e consapevolezza, una rete di autorevoli collaboratori che risultarono decisivi per la sopravvivenza della famiglia.

<sup>48</sup> MICCOLI, *Problemi e aspetti*, p. 41, cita, per esempio, una lettera del vescovo Giberti in cui non si nasconde un amore filiale verso Ochino anche dopo la sua fuga oltralpe.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 41.

<sup>50</sup> Ancora Miccoli, ragionando dei «grandi personaggi, laici ed ecclesiastici», che sostennero la neonata congregazione, osservava che tale appoggio «non può essere fatto dipendere esclusivamente dall'influenza e dal prestigio raggiunti dall'Ochino con la sua predicazione, perché è già prima del suo ingresso tra i cappuccini, nel 1534, che alcuni di essi, come Caterina Cybo e Vittoria Colonna e Camillo Orsini, tutti variamente coinvolti nell'esperienza dell'evangelismo italiano e fatti ben presto segno dell'attenzione sospettosa e delle accuse dell'inquisizione, si trovarono schierati al loro fianco» (ivi, pp. 34-35).





## APPENDICE

### Lettera di Vittoria Colonna al cardinale di Ravenna Benedetto Accolti<sup>1</sup>

Il biglietto di Vittoria Colonna al cardinale di Ravenna Benedetto Accolti, recentemente ritrovato all'Archivio di Stato di Firenze, risulta ad oggi l'unica testimonianza di uno scambio epistolare che fu senz'altro più ampio. È noto che i due si incontrarono nel febbraio del 1538 a Ferrara, dove la nobildonna si trovava da circa dieci mesi: già i suoi primi biografi, a tal proposito, ricordavano una famosa lettera di Accolti al cardinal Ercole Gonzaga, in cui lo si informava della partenza della Colonna per Bologna<sup>2</sup>. Nella stessa missiva Accolti, letterato di discreta fama che godette dell'amicizia di Ariosto e Bembo<sup>3</sup>, trovava anche l'occasione di lodare i sonetti

<sup>1</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Accolti*, b. 17, fasc. 17, cc. 288r-289v. La lettera, originale e autografa, è a c. 288r, con indirizzo a c. 289v. Nella trascrizione si è scelto di apportare minimi interventi sull'interpunzione, di sciogliere le abbreviazioni e di ammodernare l'uso di apostrofi e accenti; sono stati conservati i nessi *-ti-* intervocalici e le *b* etimologiche e paretimologiche.

<sup>2</sup> «Questa mattina è partita per Bologna la S.ra Marchesa di Pescara», esordiva il cardinale nella lettera, riportata da A. LUZIO, *Vittoria Colonna*, «Rivista storica mantovana», I, 1884, pp. 1-52: 32, e ricordata anche dagli editori del *Carteggio* (pp. 156-157). Il soggiorno della Colonna alla corte estense e la testimonianza di Accolti sono richiamati anche da E. BONORA, *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, Einaudi, 2014, p. 57.

<sup>3</sup> Per le informazioni biografiche sul cardinale rimando a BONORA, *Aspettando l'imperatore*, pp. 18-77. Una lucida sintesi dell'attività letteraria è nella voce di E. MASSA, *Benedetto Accolti il Giovane*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 101-103. Si ricordino inoltre i versi che Ludovico Ariosto dedicava ad Accolti nel *Furioso*, quando «era uno dei cardinali più potenti alla corte di Clemente VII» (BONORA, *Aspettando l'imperatore*, p. 54 nota 19), celebrandolo quale «gloria e splendor del consistorio santo» (*Orlando furioso*, XLVI 11, 4; cito dall'edizione a cura di R. Ceserani e S. Zatti, Torino, Utet, 2006, p. 1589). Nell'ampliamento del 1532, il nome di Accolti compariva accanto a quello di Vittoria Colonna e di numerosi personaggi che «in misure, modi e tempi diversi» risultano ascrivibili «all'area del dissenso religioso, che esso si sia espresso in forme eterodosse o decisamente ereticali»: su tutta la questione cfr. G. FRAGNITO, *Intorno alla «religione» dell'Ariosto: i dubbi del Bembo e le credenze ereticali del fratello Galasso*, «Lettere Italiane», XLIV, 1992, pp. 208-239: 214 (saggio riedito in EAD., *Cinquecento italiano. Religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma*, a cura di E. Bonora e M. Gotor, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 289-323: 296). Alcune riflessioni sui rapporti di Accolti con i circoli del dissenso religioso in S. CAPONETTO, *Marco Antonio*

della marchesa, «tanto belli» da non credere «che uno angelo del Paradiso li potessi far più perfetti»<sup>4</sup>. Ben oltre l'apprezzamento e lo scambio letterari, in seguito il legame tra i due nobili si sarebbe stretto all'insegna di un progetto politico ben delineato: dopo il 1538 infatti, quando i rapporti tra la famiglia Colonna e papa Paolo III Farnese si fecero sempre più tesi, il fratello della marchesa trovò nel cardinale di Ravenna e in Ercole Gonzaga due fervidi sostenitori nell'opposizione al nepotismo farnesiano<sup>5</sup>; «decisa sul piano dei principi, accomodante nella pratica»<sup>6</sup>, anche Vittoria Colonna avrebbe difeso i privilegi feudali della sua famiglia contro le mire espansionistiche di papa Farnese, che raggiunsero il culmine con i noti eventi della “guerra del sale” e della caduta della storica rocca di Paliano<sup>7</sup>.

Il biglietto ora ritrovato risulta, allora, un prezioso documento di un rapporto che fu profondo e duraturo, testimoniato da fonti diverse, ma non ancora da uno scambio epistolare diretto (un riferimento al «nostro monsignor de Ravenna» si trova al termine di una missiva della Colonna al duca Ercole II d'Este)<sup>8</sup>. Esso concorre, nella sua esiguità, all'ipotesi di un carteggio molto consistente: la marchesa, ormai in “esilio” a Viterbo<sup>9</sup>, esordiva

*Flaminio e il cardinale di Ravenna*, «Bollettino della società di studi valdesi», XCVII, 1976, 140, pp. 71-76.

<sup>4</sup> LUZIO, *Vittoria Colonna*, p. 32.

<sup>5</sup> Sul progetto di «un'Italia dell'imperatore in grado di imporsi sull'Italia del papa» e sul protagonismo di Accolti cfr. BONORA, *Aspettando l'imperatore* (la citazione è a p. 5). Sul ruolo di Ascanio Colonna nell'opposizione all'autorità pontificia si vedano in particolare le pp. 104-112; per l'attivismo del cardinale di Mantova Ercole Gonzaga, cfr. il capitolo a lui dedicato alle pp. 148-174. Quanto a Vittoria Colonna, un quadro di quegli «appetiti nepotistici» di papa Paolo III Farnese da lei avversati, che la rendevano “alleata naturale” del progetto politico del cardinale di Ravenna, si trova nel recentissimo contributo di M. D'AMELIA, *L'orgoglio delle origini. Prestigio e interessi familiari in Vittoria Colonna*, in *Al crocevia della storia*, pp. 85-116, in particolare pp. 103-113. Qualche informazione sugli incontri della poetessa con Accolti già in B. FONTANA, *Renata di Francia duchessa di Ferrara. Sui documenti dell'archivio Estense, del Mediceo, del Gonzaga (1537-1560)*, 3 voll., Roma, Forzani e C., 1889-1899: vol. 2, pp. 81-85.

<sup>6</sup> D'AMELIA, *L'orgoglio delle origini*, p. 111.

<sup>7</sup> Sul conflitto tra Ascanio Colonna e il papa, che comportò la confisca dei territori colonnesi nella campagna romana, si rimanda all'esauritivo ragguaglio di GUI, *L'attesa del Concilio*, pp. 216-223. Nel contributo di CAMAIONI, *Riforma cappuccina e riforma urbana*, pp. 81-96, in prospettiva di una riconsiderazione della figura di Ochino come attore della vita politica italiana, vengono presentate alcune persuasive ipotesi sul ruolo della predicazione del frate negli eventi della guerra del sale.

<sup>8</sup> Lettera del 27 maggio 1539, da Roma: *Carteggio*, pp. 176-177.

<sup>9</sup> Fu la marchesa stessa a descrivere la nuova partenza da Orvieto a Viterbo nei termini di un allontanamento forzato per volere del papa, in una missiva che spedì da Viterbo al signore

ricordando di aver «fatigato» il destinatario numerose volte, con diverse lettere che avevano portato «tanto frutto»<sup>10</sup>. La conferma di un nuovo illustre corrispondente, i cui rapporti con la Colonna erano comunque documentati per altre vie, non stupirà gli studiosi dell'epistolario della marchesa, la cui dispersione delle testimonianze risulta senz'altro una difficoltà nota<sup>11</sup>.

Questa breve lettera di raccomandazione è firmata dal monastero di Santa Caterina a Viterbo, il 10 ottobre, ma risulta priva dell'anno. Come è noto, la marchesa si trasferì nel capoluogo laziale nell'autunno del 1541 e vi rimase fino al novembre del 1543, per fare ritorno a Roma<sup>12</sup>; nella primavera del 1545, tuttavia, Vittoria Colonna si spostò nuovamente a Viterbo per qualche mese, per poi passare le feste natalizie dello stesso anno a Roma<sup>13</sup>. Questi dunque, allo stato attuale delle conoscenze, gli estremi cronologici utili per la collocazione del biglietto. Tale forbice di datazione, tuttavia, potrebbe restringersi grazie alle informazioni provenienti dalla biografia di Accolti: la lettera è spedita a Firenze, dove pare che il destinatario decise di stabilirsi definitivamente solo alla fine del 1543, in seguito agli eventi del celebre processo indetto da Paolo III nei suoi confronti, e alcuni suoi viaggi tra Ravenna, Ferrara, Venezia e Roma<sup>14</sup>. Una datazione all'ottobre del 1545, allora, sembrerebbe la più plausibile, e, qualora l'incrocio con altri dati accertasse tale

della vicina Bassano, Alfonso de' Lagni: «Circa il mio star qui [a Viterbo] le cagion furno le controversie di mio fratello con Sua Santità; et essendo io stata obedientissima della Santità Sua et molto obligata, viddi ch'el mio absentarmi da Roma li parve allora al proposito; et così mi sto sotto la sua obedientia in questo santo loco ove mi trovo sana et l'aire mi è proficuo, et quanto meno intendo del mondo più mi piace» (P. TACCHI VENTURI, *Nuove lettere inedite di Vittoria Colonna*, «Studi e Documenti di Storia e Diritto», XXII, 1901, pp. 307-314).

<sup>10</sup> Nel biglietto la frequenza del carteggio è ricordata in riferimento al «negotio» di un tale «monsignor Zanobio Bellandini», di cui non si hanno ulteriori informazioni.

<sup>11</sup> Sulla complessa situazione dell'epistolario della Colonna, cfr. nota 7. Per alcune riflessioni sul carteggio di Accolti e sui suoi corrispondenti vd. BONORA, *Aspettando l'imperatore*, pp. 18-21 e 124-128, in cui si prendono in considerazione le lettere, in gran parte al cardinale, conservate all'Archivio di Stato di Firenze, *Fondo Accolti*, da dove proviene anche il biglietto di Vittoria Colonna qui pubblicato.

<sup>12</sup> Sulla stagione viterbese della Colonna basti qui il rinvio alla recente sintesi di G. FRAGNITO, «Per lungo e dubbioso sentiero»: *l'itinerario spirituale di Vittoria Colonna*, in *Al crocevia della storia*, pp. 200-213.

<sup>13</sup> Per un quadro sintetico complessivo degli spostamenti della marchesa rimando alla dettagliata tavola cronologica pubblicata in appendice a V. COPELLO, «La signora marchesa a casa»: *tre aspetti della biografia di Vittoria Colonna. Con una tavola cronologica*, «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XXXVIII, 2017, 73/1, pp. 9-45.

<sup>14</sup> Per questi eventi cfr. BONORA, *Aspettando l'imperatore*, in part. pp. 73-75 sul trasferimento a Firenze.

ipotesi, il biglietto proverebbe che il soggiorno della Colonna nel monastero viterbese, luogo capitale della sua biografia, fu duraturo anche in quell'anno.

Illustrissimo et Reverendissimo mio Signor observandissimo,

Per il negotio di monsignor Zanobio Bellandini ho fatigato Vostra Signoria Reverendissima più volte, et sempre per sua humanità hanno fatto tanto frutto le lettere mie, fundate però sul giusto che essi hanno sicureza che hora al concluder della cosa questa li giovi. Per el che non ho voluto mancar di farla et quanto posso vel recomando con le conditioni tante volte ditte, che sia senza offesa del giusto. Et li baso la mano da Santa Chaterina, a X di ottobre.

Al servitio di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima molto dedita,  
la Marchesa di Pescara.

[Sul *verso*] All'Illustrissimo et Reverendissimo Monsignor observandissimo  
il Signor Cardinal di Ravenna, in Firenze

MAURO SARNELLI

Il “Rogo funebre” del «gran Torquato»:  
Fabio Orsini, *Poteo Morte rapir quel ch'in nascendo*

Lettura e edizione annotata \*

Alla cara e devota memoria di quattro venerati Maestri:  
Giorgio Bárberi Squarotti, Rodolfo Celletti, Cesare Questa, Alberto Zedda

A prosiegua dell'indagine intorno alla produzione poetica vòlta a celebrare la morte di Torquato Tasso<sup>1</sup>, indagine che ha come punti di riferimento la recensione dei testi operata da Angelo Solerti e la raccolta procurata da Domenico Chiodo<sup>2</sup>, il presente lavoro è incentrato sulla lettura e l'edi-

\* Sul limitare, non prima di aver rivolto il pensiero della più sincera gratitudine alla memoria di colei a cui tutt'i miei studî (e dunque la mia vita) sono stati e sono fondativamente debitori, ovvero la professoressa Maria Teresa Acquaro Graziosi, mi è caro ringraziare coloro che più da vicino hanno rese possibili queste pagine: in primo luogo la Custode Generale dell'Accademia dell'Arcadia, la professoressa Rosanna Pettinelli Alhaique, per la costante generosa accoglienza; il professor Enrico Fenzi, i cui studî hanno da sempre rappresentato dei modelli scientifici e culturali *mari magno turbantibus aequora uentis*; Valentina Prosperi, inверata idea dell'amicizia, dell'acume, della finezza; l'amico Pietro Petteruti Pellegrino, per i sapienti consigli, il prezioso sostegno, la pressoché incredibile pazienza; la dottoressa Barbara Cossu (Università degli Studi di Sassari, Dipartimento di Storia, Scienze dell'Uomo e della Formazione, Biblioteca di Storia), per l'imprescindibile apporto nel reperimento dei materiali bibliografici; ed i due Revisori, per le assai utili (nel senso più alto e nobile del termine) sollecitazioni a sorvegliare gli aspetti metodologici e stilistici del presente lavoro. Come sempre, è all'*imbecillitas* di chi scrive che vanno imputati tutt'i limiti e le imperfezioni di esso. Per i criteri di edizione e le indicazioni bibliografiche generali si veda la *Nota sul testo e sulle annotazioni*. Infine si segnala che tutti i materiali a cui si è avuto l'accesso attraverso le risorse elettroniche sono stati ricontrollati alla data della consegna definitiva del presente lavoro, il giovedì 29 di giugno del 2017.

<sup>1</sup> Il quadro del ragionamento prosegue quello che chi scrive ha cercato di tracciare nei *Versi cinquecenteschi in lode ed in morte di Torquato Tasso. Quattro schede (con l'edizione di due testi) ed una Postilla*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 5, 2016, pp. 107-143 (in questo e nei successivi casi sia perdonata l'autoreferenzialità, puramente funzionale).

<sup>2</sup> Nell'ordine, A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, 3 voll., Torino – Roma, Loescher, 1895, I. *La Vita*, pp. 818-823 e 825; e *L'onorato sasso. Un secolo di versi in morte di Torquato Tasso*,

zione del carme *Poteo Morte rapir quel ch'in nascendo*, custodito a Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 885, fasc. IX, cc. [1]r-[9]r, l'*inscriptio* del quale ne indica la paternità ed il *patronage*: «Dell'Ill.mo Mons.r Fabio Orsino | A richiesta dell'Ill.mo et Rev.mo s. Car.le S. Giorgio», ovvero Cinzio Aldobrandini, “nume tutelare” dell'ultimo Tasso e custode – nel senso più propriamente conservativo, e non diffusivo, del termine – del suo lascito letterario romano<sup>3</sup>. Si tratta di 306 endecasillabi sciolti che testimoniano al contempo le caratteristiche della nascente mitografia tassiana, nel cuore di uno dei due ambienti sul quale l'autore aveva lasciate impronte indelebili (l'altro, naturalmente, era stata Napoli); e le linee di poetica di uno degli esponenti più interessanti di tale *milieu*, tradizionalmente noto attraverso le composizioni del Tasso da lui ispirate (*Il Rogo amoroso*) o a lui dedicate (i sonetti *Al signor Fabio Orsini* e *Per il ritratto del signor Latino Orsini*, e la *Risposta di Roma a Plutarco*), i manoscritti della prima e dell'ultima delle quali, giusta la ben nota testimonianza contenuta nell'*Oratio* obituaria di Lelio Pellegrini, «scrinia ornabant Fabij Ursini, Latini filij»<sup>4</sup>.

Eppure l'esclusiva luce riflessa, benché raggianti da tale e tanta *auctoritas*, non si addice all'Orsini, la cui complessa fisionomia poetica è (per

raccolti e annotati da D. Chiodo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, al quale *add.* A. BRUNI, *Le Veneri*, canz. *In morte del Signor Torquato Tasso. Invita le Ninfe del Sebeto e del Brembo a celebrargli l'essequie (inc. Non bramo Euterpe e Clio)*, a cura di D. Chiodo, «Lo Stracciafoglio», n.s., I, 2005, 1, pp. 14-18.

<sup>3</sup> Al riguardo si rinvia alle indicazioni fornite in C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 49-50, 306-307, 348-350 e 394-395.

<sup>4</sup> L. PEREGRINI *Oratio. In obitum Torquati Tassi Poetae atque Philosophi clarissimi. Ad Cynthia Aldobrandinum Card. Ampliss.*, Romae, Apud Guglielmum Facciottum, CIO IO XCVII, p. 14 (per comodità dei – del tutto eventuali – lettori, là dove possibile, le citazioni da essa e da altri testi e paratesti riportati si forniscono seguite dall'indicazione dell'ed. in SOLERTI, *Vita*: in questo caso, vol. III, Appendice V, pp. 125-140: 134); per rammentare la natura, e la prossimità all'autore, dell'*engagement* tassiano del Pellegrini, non riuscirà forse del tutto superfluo trascrivere la parte centrale e più significativa del testo dell'*imprimatur* dei *Di Gerusalemme Conquistata del Sig. TORQUATO TASSO Libri XXIII. All'Ill.mo et Rev.mo Sig.re il Signor Cinthio Aldobrandini, Card. di San Giorgio* (In Roma, Presso a Guglielmo Facciotti, M. D. XCIII, c. finale *recto* n.n., recante la data «Romae, 13. Kal. Novembris [*i.e.* martedì 20 ottobre (certamente frutto di un refuso è «il 19» indicato in SOLERTI, *Vita*, I, p. 763; e GIGANTE, *Tasso*, p. 349)], 1592»); *imprimatur* che, in qualità di «Doctor Theol.» incaricato dal Maestro del Sacro Palazzo, f. Bartolomeo de Miranda, il letterato firmò «manu propria»: «[...] ob sublimitatem carminis, reconditam omnis generis eruditionem atque ingentem allegiarum, concinne appositarum, siluam, typis dandum censeo et eruditus viris attentius lectitandum» (riportato altresì in SOLERTI, *Vita*, I, p. 763, dove lo studioso rilevava come esso fosse, «fuor dell'ordinario, un vero elogio»; opportunamente anche GIGANTE, *Tasso*, p. 350, lo ha definito «redatto [...] sotto forma di lusinghiero giudizio»).

ora) ricostruibile nell'arco cronologico che va dal 1579 al periodo immediatamente, o comunque non di molto, successivo alla morte del Tasso, ed annovera quattro componimenti tutti appartenenti al genere celebrativo: tre in morte, uno in vita, che costituisce l'ᾠδὴ editoriale cinquecentesco del nostro appartato, ma non per ciò periferico, autore<sup>5</sup>. La costante encomiastica dei quattro componimenti, del tutto in sintonia con una delle più rappresentative linee di poetica dell'ultimo Tasso<sup>6</sup> – peraltro curatore della silloge perettino-orsiniana che ospita l'appena ricordato sonetto a stampa di monsignor Fabio –, appare variamente declinata in ciascuno di essi, veri e propri parti di un *poeta doctus*, che dal punto di vista creativo si muove a cavaliere fra la tradizione epicedica umanistica e quella del petrarchismo funebre<sup>7</sup>, non giustapponendo in maniera eclettica l'una all'altra, né reseccando i due ambiti, bensì intessendoli in un dialogo alessandrino, teso alla ποικιλία degli stili e delle forme, ed orientato verso l'accezione più alta e nobile della *renovatio Arcadiae*, quella che dall'archetipo sannazariano giunge alle *Prose Tiberine* di Antonio Piccioli (nelle quali il nostro autore appare come personaggio col nome, tassiano se altri mai, di Aminta)<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Al fine di evitare il più possibile ripetizioni, per le testimonianze riguardanti l'Orsini sia permesso il nuovo rinvio a chi scrive, *Versi cinquecenteschi*, scheda IV, pp. 135-140 (con l'ed. annotata del sonetto *Dove giacque Maron, Tasso nascesti*).

<sup>6</sup> Su di essa, muovendo naturalmente da G. GETTO, *Poesia encomiastica*, in ID., *Malinconia di Torquato Tasso*, III ed., Napoli, Liguori, 1979 [I ed.: *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951], pp. 267-290, si vedano almeno L. GIACHINO, *La mitologia degli dei terreni. Le rime della stampa Marchetti del Tasso* [2001-2002], in EAD., «Al carbon vivo del desio di gloria». *Retorica e poesia celebrativa nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 115-137; e M. RESIDORI, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento / Formes et occasions de la louange entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*, a cura di D. Boillet, L. Grassi, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, pp. 19-49.

<sup>7</sup> Per circoscrivere i riferimenti a due soli contributi, ciascuno rappresentativo di uno dei due ambiti, si rinvia nel primo caso a S. BENEDETTI, *Le Lacrimae amicorum in morte di Celso Mellini* [2006], in ID., *Ex perfecta antiquorum eloquentia. Oratoria e poesia a Roma nel primo Cinquecento*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2010, pp. 133-160; nel secondo a S. CREMONINI, *Una topica petrarchesca: i versi in morte di amici, colleghi e mecenati*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. Chines (vol. I) e di F. Calitti e R. Gigliucci (vol. II), Roma, Bulzoni, 2006 [stampa 2007], II, pp. 329-347.

<sup>8</sup> *Prose Tiberine del Pastor Ergasto* ANTONIO PICCIOLI Cenedese. *Al famosissimo Tirsi Principe dei Pastori della Valle Tiberina, l'Illus.mo et Eccell.mo Sig. Don Virginio Orsino Duca di Bracciano*, In Trevigi, Appresso Evangelista Dehuchino, M.D.XCVII; su quest'opera sia permesso il rinvio alle indicazioni fornite da chi scrive, *Le prime testimonianze poetiche di Antonio Decio da Orte in un codice Vaticano (Barb. lat. 1849)*, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Albaique Pettinelli*, a cura di S. Benedetti, F. Lucioi, P. Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 507-519: 512 nota 14.

Il percorso poco meno che ventennale, che dall'epigramma eptadistico in morte del *puer* Pont du Pont (1579) conduce prima al sonetto in onore di Flavia Peretti Orsini (1591), quindi al carme a cui è dedicato il presente lavoro ed al sonetto parimenti funebre a celebrazione del Tasso (1595-1596), si configura non come una *climax* né tantomeno come una palinodia antico→moderno, per l'adozione della lingua e delle forme metriche volgari, bensì come un itinerario poetico che reimpiega con coerenza i materiali offerti dalla tradizione classica e classicistica, nella direzione di un sublime temperato, entro il quale si armonizzano le diverse memorie, non più allo stato materiale di prelievi, ma sottoposte a *labor* per farle assurgere a quello ri-creante di echi allusivi, in grado di fornire profondità prospettica ed ἐνάργεια al tessuto testuale. E proprio l'ἐνάργεια c'introduce nell'universo della retorica poetica adottata consapevolmente dall'Orsini, retorica di solida base aristotelica e volta ad interpretare il precetto della *Poetica* secondo cui «la virtù della favella è che sia chiara e non umile»<sup>9</sup>, nel senso reso palese dall'esposizione del Castelvetro, dov'è affermato che «comunemente [*scil.* 'da tutti'] si richiede al poeta favella chiara e magnifica»<sup>10</sup>, con un oltremodo significativo impulso verso l'innalzamento del livello espressivo, avvalorato altresì dal parallelo luogo della *Retorica* che sancisce contrastivamente come «la poetica locutione si possa forse stimar *non humile*, ma alla sciolta et distesa nostra oratione non è ella convenevole o accommodata»<sup>11</sup>. È questa *humus* che contribuisce all'affermazione di uno stile (e, *res = verba*, di argomenti), che fornisce all'elevatezza il canone di non essere «troppo ancora alta et gonfiata»<sup>12</sup>, vizio retorico che osterebbe senza rimedio al raggiungimento dell'obiettivo dell'*evidentia*, ovvero del «rappresentare et [...] porre quasi dinanzi a gli occhi»<sup>13</sup> i soggetti della creazione poetica (ed artistica: *ut pictura poesis*). E, più da vicino, è ancora questa *humus* che rende non soltanto spiegabile, ma del tutto consequenziale, l'apporto del *milieu* letterario

<sup>9</sup> L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1978-1979, II, v[ulgarizzamento], p. 59 = ARISTOT. *Poet.* 22 1458a 18 (l'ed. mod. seguita è quella che recognovit brevis apparatus critico instruxit R. Kassel, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1991 [I ed. 1965]).

<sup>10</sup> CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele*, II, s[posizione], p. 60.

<sup>11</sup> *I tre libri della Retorica d'ARISTOTELE a Theodette, tradotti in lingua volgare da M. ALESSANDRO PICCOLOMINI. Nuovamente dati in luce.* [...], In Venetia, Appresso Francesco de' Franceschi Sanese, M D LXXI, p. 220, 4 (corsivo aggiunto) = ARISTOT. *Rhet.* III 1404b 4-5 (l'ed. mod. seguita è quella che recognovit brevis apparatus critico instruxit W. D. Ross, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1991 [I ed. 1959]).

<sup>12</sup> *I tre libri della Retorica d'ARISTOTELE*, p. 220, 3 = ARISTOT. *Rhet.* III 1404b 3-4.

<sup>13</sup> *I tre libri della Retorica d'ARISTOTELE*, p. 224, 64 = ARISTOT. *Rhet.* III 1405b 12.



romano in dialettica relazione col Tasso al genere tragico, come testimonia l'*Acripanda* di Antonio Decio da Orte (ed. 1592)<sup>14</sup>, nella cui dedicatoria all'Orsini viene auspicato che la pubblicazione dell'opera «sia stimolo a lei [*scil.* il dedicatario] di fare partecipe il mondo della sua Tragedia»<sup>15</sup>, tenuta dall'autore aristocraticamente lontana dalle pubbliche stampe, ma lasciata circolare tra gli *happy few*. Né, per cominciare ad inoltrarci nel carme orsiniiano, a tale *humus* possono in alcun modo ritenersi estranei sia la scelta metrica (gli endecasillabi sciolti)<sup>16</sup>, sia i contrassegni di poetica rappresentati dalla “miniaturizzazione” dell'*Aminta* (vv. 69-72), inserita *tout court* nel

<sup>14</sup> Sull'apprezzamento del Tasso per questa tragedia e l'amicizia per il suo giovane autore, riuscirà forse non del tutto accessorio riportare la testimonianza dell'Eritreo, un letterato certamente fin troppo incline all'aneddotica ed alle *historiettes*, ma con una capillare conoscenza dei fatti (e misfatti) dei personaggi illustri dell'età rivolta: «Haec [*scil.* l'*Acripanda*] [...] visa est etiam admirabilis Torquato Tasso, [...] qui cum illi magnus amicitiae usus necessitudoque intercedebat: nam cum eo saepe, qui, ob id quod parum animo valeret, sermones hominumque conventusque vitabat, in via incedentem, colloquentem et in foro Agonali, Romae, ambulanti, multaque ibi spacia facientem aspeximus; ut si Antonii laudibus cetera alia argumenta deessent, haec tam egregia cum illo familiaritas, summum in eo ingenium, excellentem doctrinam atque admirabilem poëticae facultatis artem fuisse convinceret: cui enim ille placere non oporteat, qui tantopere Torquato Tasso probatus extiterit?» (I. N. ERYTHRAEI *Pinacotheca imaginum, illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum, qui, auctore superstitute, diem suum obierunt*, Colon. Agrippinae [ma Amsterdam], Apud Iodocum Kalcovium et Socios [ma Johann Blaeu], CIOICXLV [I ed. 1643], CVII. *Antonius Decius*, p. 181).

<sup>15</sup> Cfr. *supra* nota 5.

<sup>16</sup> È appena il caso di rammentare che nel *Mondo creato* – noto al privilegiato Orsini –, il Tasso, «volendo dare alla sua epoca un cristiano *De rerum natura*, adottò per questa non poesia il metro più alto della non poesia» (M. MARTELLI, *Le forme metriche dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, Direzione: A. Asor Rosa, 6 voll., Torino, Einaudi, 1982-1986, III. *Le forme del testo*, 2 tt., 1984, I. *Teoria e poesia*, pp. 519-620: 563). All'influenza del modello omerico, attraverso il Trissino, sull'adozione tassiana del verso sciolto, come altresì sulla formularità, sarà dedicato l'intervento di F. DI SANTO, *Verso sciolto, formularità, struttura narrativa: Omero e la rifondazione del genere epico nel Rinascimento italiano*, alla Prima giornata di studi *Homer Between Two Worlds. The Reception of Homer in the Renaissance, from Byzantium to the West*, Università degli Studi di Sassari, Dipartimento di Storia, Scienze dell'Uomo e della Formazione, 21 novembre 2017. Sull'impiego di questo metro nel genere tragico all'interno del panorama letterario cinquecentesco, oltre a V. MARTIGNONE, *Modelli metrici della tragedia cinquecentesca in rapporto con il «Torrismondo» tassiano*, «Studi Tassiani», 37, 1989 [stampa 1990], pp. 7-36, si rinvia almeno a tre dei contributi in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento. Atti del Convegno di Studi. Verona, 14-15 maggio 2003*, a cura di G. Lonardi e S. Verdino, Padova, Esedra, 2005: P. COSENTINO, *Fra verso sciolto e sperimentalismo volgare: la rinascita tragica fiorentina*, pp. 39-62 (poi riveduto, e col titolo *Il verso sciolto e la rinascita tragica fiorentina*, in EAD., *Oltre le mura di Firenze. Percorsi lirici e tragici del Classicismo rinascimentale*, Manziana [Roma], Vecchiarelli, 2008, pp. 213-237); E. SELMI, *Il dibattito retorico sul verso tragico nel Cinquecento*, pp. 63-104; e S. VERDINO,

genere della commedia («socchi», v. 89), e dalla del tutto inusuale presenza del *Torrismondo* (vv. 73-90) all'interno del catalogo celebrativo delle opere tassiane.

Ma per apprezzare appieno la portata di questi due ultimi elementi di critica poetica, occorre innanzi tutto compiere tre passi, vòlti il primo ad indicare le opere prodotte all'indomani della scomparsa del Tasso, al fine d'istituire, in queste note preliminari di lettura e poi nelle annotazioni al testo, una relazione – e dunque un dialogo – fra il carne orsiniano ed il contesto letterario e culturale a cui esso appartiene o a cui è prossimo; il secondo, a fornire una compendiosa *lectura Fabii*, che cerchi d'illustrare l'articolazione interna della composizione, evidenziandone i modelli strutturali di riferimento; l'ultimo, ad ipotizzare una datazione per la sua stesura, sulla duplice base dei suoi elementi costitutivi e della funzione che il testo ambisce ad attribuirsi.

A compiere il primo passo soccorre la sempre preziosa erudizione del Solerti<sup>17</sup>, che offre un elenco dettagliato delle quattro orazioni obituarie da prendere in considerazione, ovvero, nell'ordine di pubblicazione, le seguenti:

I) l'orazione di Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini, recitata nell'Accademia fiorentina degli Alterati e stampata con la dedica a don Giovanni de' Medici (che sappiamo annoverato nell'Accademia dei Pastori della Valle Tiberina col nome sannazariano di Sincero)<sup>18</sup>;

II) l'orazione di Lelio Pellegrini, già ricordata<sup>19</sup>;

III) l'orazione di Lorenzo Ducci, a lui commissionata in occasione delle progettate, ma non realizzate, solenni esequie romane del Tasso<sup>20</sup>, e data alle stampe nel 1600, con la dedica al conte Guido Biandrate di San Giorgio,

*Il verso del Torrismondo*, pp. 105-122 (poi riveduto, e col titolo *Verso e voce*, in Id., *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, cap. V, pp. 135-153).

<sup>17</sup> SOLERTI, *Vita*, I, pp. 816-818.

<sup>18</sup> L. GIACOMINI TEBALDUCCI MALESPINI [= GIACOMINI], *Oratione in lode di Torquato Tasso fatta ne l'Academia degli Alterati* [...], In Fiorenza, Appresso Giorgio Marescotti, MDXCV [*more flor.*, i.e. 1596]; la dedicatoria dell'autore *A l'Illustrissimo et Eccellentiss. Signore il Signor Don Giovanni Medici* reca la data «In Fiorenza il dì ventesimo di Marzo de l'anno MDXCV [*more flor.*, i.e. 1596]», c. a2r-v.

<sup>19</sup> Cfr. *supra* nota 4.

<sup>20</sup> Al riguardo si veda almeno SOLERTI, *Vita*, I, pp. 814-826; la cui documentazione è stata poi reimpiegata da C. TOSCHI CAVALIERE, *Esequie solenni, elogi, necrologi, sepolcri e catafalchi: le fortunate vicende funerarie del Tasso*, in *Torquato Tasso e la cultura estense. Atti del Convegno internazionale di studi. Ferrara, 10-13 dicembre 1995*, a cura di G. Venturi, indice dei nomi e bibliografia generale a cura di A. Ghinato e R. Ziosi, 3 tt., Firenze, Olschki, 1999, III, pp. 1165-1176.

«ex fratre nepos» del cardinal Giovan Francesco<sup>21</sup>, legato pontificio nella devoluta Ferrara, dove il letterato lo aveva seguito nel 1598<sup>22</sup>;

IV) l'orazione di Scipione Ammirato, composta, anch'essa in previsione delle poi mancate celebrazioni funebri, «per compiacere al cardinale Cinzio»<sup>23</sup>, ed andata a stampa postuma<sup>24</sup>.

Sin dal prospetto illustrativo che ci si accinge a delineare, i rimandi a queste quattro variamente significative orazioni sono concepiti con la funzione di sottolineare i nuclei costitutivi del nascente mito tassiano, quali si trovano diffusi lungo tutto l'arco del carne dell'Orsini, la cui articolazione poggia solidamente le basi sui principi aristotelici che informano il genere epidittico<sup>25</sup>, e su quelli della sezione Πεὶ ἐπιτάφίου del trattato II, Πεὶ ἐπιδεικτικῶν, attribuito a Menandro retore (di Laodicea), culmine della

<sup>21</sup> La citazione, trascritta dal «nobilis tumulus, cum memorati Cardinalis marmorea effigie» (in un pilastro all'entrata del presbiterio della Cattedrale di Faenza), sul quale «nigrum [...] marmor [...] elogium incisum habet, in quo ejusdem illustriora gesta narrantur», in F. UGHELLI *Italia Sacra sive De Episcopis Italiae* [...] [1644-1662, 9 tt.], Editio secunda, aucta et emendata, cura et studio N. Coleti [...], 10 tt., Venetiis, Apud Sebastianum Coleti, MDCCXVII-MDCCXXII, II, MDCCXVII, *Faventini Episcopi*, nr. 59 (LVI), coll. 508-509: 509; elogio meglio filologicamente trascritto in A. STROCCHI, *Memorie Istoricke del Duomo di Faenza e de' Personaggi illustri di quel Capitolo*, Faenza, Tipografia Montanari e Marabini, MDCCCXVIII, p. 33 (l'incisione del monumento alla Tav. VIII); quindi in Id., *Serie Cronologica Storico-Critica de' Vescovi Faentini*, Faenza, Tipografia Montanari e Marabini, MDCCCXLI, nr. LXIII, pp. 205-208: 207-208 (la citazione, 208).

<sup>22</sup> *Oratione funebre di LORENZO DUCCI, nell'Essequie di Torquato Tasso*, In Ferrara, Per Vittorio Baldini, Stampatore Camerale, 1600; le vicende dell'opera sono illustrate nell'*incipit* della dedicatoria dell'autore *All'Illustrissimo Signor Conte Guido San Giorgio* (recante la data «Del Castello di Ferrara li 5 di Aprile M.DC.»), c. A2r-v: A2r: «Fu risoluto alcuni anni sono in Roma di celebrare l'essequie di Torquato Tasso Poeta (come V. S. Illustriss. sa) commendatissimo, et a me fu dato il carico di recitare l'Oration funebre in nostra lingua. Non seguì poi l'effetto, per varij accidenti i quali occorsero in tempo che di già l'Oratione era composta»; altresì in SOLERTI, *Vita*, I, p. 818 nota 2.

<sup>23</sup> Ivi, p. 818.

<sup>24</sup> *Orazione di SCIPIONE AMMIRATO in morte di Torquato Tasso*, in Id., *Opuscoli* [...]. *Al Ser.mo Principe D. Lorenzo di Toscana*, [a cura del nipote dell'autore, Scipione Ammirato il Giovane], 3 tt., In Fiorenza, nella nuova Stamperia d'Amadore Massi, e Lorenzo Landi, 1637-1642, III, pp. 499-516. La circostanza della stampa postuma, in un clima storico e politico-culturale oramai tutt'altro, avrà verosimilmente inciso sulla scelta di omettere la certo prevista dedicatoria; omissione che però non intacca la devozione aldobrandina dell'autore, palese fin dall'*incipit* della composizione (riportato *infra* ed. nota 28).

<sup>25</sup> *I tre libri della Retorica d'ARISTOTELE*, I IX. *Del Gener Demonstrativo, et delle cose lodevoli et delle vituperabili, et de i luoghi da trovarle et da provarle*, pp. 56-66 = ARISTOT. *Rhet.* I 9. Per un'indagine di ampio respiro su di esso, si rinvia a L. PERNOT, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, 2 tt., Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1993.

lunga e fortunatissima tradizione della *laudationes funebres*<sup>26</sup>, entro la quale pure trovano luogo – e senso – le digressioni parenetiche e le dislocazioni pindariche presenti nella composizione. Rilevando preliminarmente come dal carme orsiniano emerga una pervasiva conoscenza della produzione tassiiana, le puntuali allusioni alla quale (con l’eccezione inaspettata del dialogo *Il Conte*, pure dedicato al cardinal Cinzio, e quella nobilissima del *Rogo amoroso*, che però costituisce al fondo la “proposta” di cui la nostra composizione è la “risposta”) rappresentano una costante nell’intero impianto architettonico, si propone la seguente articolazione interna di esso:

1-21, proemio, incentrato sulla *vituperatio Mortis*<sup>27</sup>;

22-23, snodo fondato sulla consequenzialità fra l’origine della poesia funebre, «il duolo» (22), e l’*affectus animi* che dà l’aire al canto, l’ira («ti adiri», 23) per la morte del poeta, che declina in chiave epicedica l’archetipo omerico rappresentato dall’ira di Achille per la perdita di Briseide;

23-37, spostamento verso il *principium narrationis*, con la sottile, arguta scissione fra il *patronage* cinziano e l’orizzonte d’ascolto, sempre rappresentato naturalmente dal committente, accresciuto di valore (e di potere) attraverso l’evocazione della schiera aldobrandina devota alla memoria del Tasso; in questa sezione è almeno da porre in luce il reimpiego di tre τόποι fondativi del genere funebre, ossia la funzione della memoria in senso laudativo e l’impiego di essa quale φάρμακον (26-27), il «pianto» come motore della poesia (31), e la motivazione etico-cortigiana di essa (36-37);

<sup>26</sup> MENANDER RHETOR, edited with Translation and Commentary by D. A. Russell and N. G. Wilson, Oxford, at the Clarendon Press, 1981, Treatise II, pp. 76-225 e 271-361, *Commentary*: 170-179 e 331-336; *ed. pr.* in *RHETORES* [...], 2 voll., [*colophones*:] Venetiis, in aedib. [I; II: In aedibus] Aldi, mense Nouembris M.D.VIII-M. D. IX Mense Maio, I, pp. 594-641: 612-641 (il cap. in questione, 630-632 [*scil.* 930 *em.*]).

<sup>27</sup> Cfr. DUCCI, *Oratione*, c. A8r: «E questa fia la consolatione del nostro dolore, perciocché bene ha potuto la morte dalla spoglia terrena allontanare Alma sì degna, e troncare con acerbissimo colpo gl’alti suoi pensieri e le nostre speranze, ma non ha già vigore di togli un’altra vita, che, quanto è più longa e chiara, tanto è più pretiosa e desiderabile, e se quel caduco albergo ove il gentile spirto del Tasso pellegrinava è fatto poca polve da cruda mano di morte, uno più stabile ne ha fondato al suo nome la memoria grata de gl’huomini: in questa egli viverà sempre fin che tra noi apparirà luce alcuna de gl’honorati studij»; e cc. 8v-9r: «[...] onde sì come la morte l’ha privo di quella vita che a molti casi era soggetta, così gli è stato un varco ad altra vita invitta contra la forza del tempo, impenetrabile a’ colpi dell’invidia. Vita che ha la morte a scherno, e di cui solo è degno chi con l’ali d’ardente virtù si solleva, Vita a cui si prontamente corse per mezzo del ferro e del sangue la prisca gente, Vita di cui è Madre e Nutrice la Fama, perciocché tu sei quella, o Fama, che trahendo gl’huomini dal sepolcro dell’oblio gli conservi eternamente in vita».

38-54, *principium narrationis*, a partire dal γένος e con l'accoglimento della tradizione, autoindotta dallo stesso Tasso, dell'accostamento rovesciato con la vita di Virgilio<sup>28</sup>;

55-184 e 226-231, catalogo delle opere, dal quale emerge l'immagine del Tasso seguace della πολυειδία alessandrina<sup>29</sup>, coi riferimenti particolareg-

<sup>28</sup> Tradizione sancita in G. B. MANSO, *Vita di Torquato Tasso*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1995, I III 6-7, pp. 11-12 (dove sono appunto addotti T. TASSO, *Le rime*, a cura del medesimo Basile, 2 tt., Roma, Salerno Editrice, 1994, 724, 1-4, e 573, 27-28).

<sup>29</sup> Cfr. AMMIRATO, *Orazione*, pp. 503-504: «Et se di tal qualità fu et è tuttavia la tua nobil *Gerusalemme*, chi negherà che, come parti tutti compiti et legittimi del divino ingegno tuo, non in men grado di perfezione ti uscisser di mano i lirici o tragici componimenti, acciò che, come in quella con Homero, così in questi con Anacreonte et con Pindaro, o ver con Euripide et con Sofocle gareggiassi. O, del solo poetar [s]contento, non entrasti tu ne' ricchi armari della Filosofia, et quindi bellissime conclusioni traendo, le quali ornasti tutte coi fiori còlti dagli ampissimi prati dell'oratoria eloquenza, arricchisti i Toscani di discorsi, di trattati, di ragionamenti tutti degni del nome et de l'ingegno tuo, perché né in questo a' Greci Plutarco, né a' Latini o ad altra lingua scrittore alcuno di varia istoria o cognizion di cose invidiassimo?»; GIACOMINI, *Oratione*, nell'ordine pp. 2 e 21: «[...] a quante maniere di poemi si mostrò atto», e «non ne le prose solamente, ma, quasi huom che l'una e l'altra mano con eguale balia adoperi, ne le poesie ancora, e di queste non in una sola maniera, ma in molte, e Liriche e Pastoral e Tragiche et Heroiche e Divine, ha avanzato molti di coloro che son fuori de la comune schiera (cosa grande e mirabile, a nessuno de gli Antichi forse accaduta)» (e si veda altresì la concezione della poesia affermata dall'autore, p. 6: le «dottrine, [...] se fabrican simulacri e ritratti di virtù, e con la vaghezza del verso e con l'altezza de la favella ad un certo stupore conducon l'anima dal gran diletto soprapresa, sortiscon nome di poesia, la quale ne la sua più perfetta essenza, quando è ministra non di lascivia, non d'empietà, ma di vera virtù, altro non è che ornata sapienza, trattante di Dio e de le cose divine e de le opere create e de le virtù, che tra' beni divini meritano essere annoverate, ne la più mirabil maniera che trattare se ne possa»; concezione inverata nel Tasso, *ibid.*: «In ciascuna di queste maniere di dottrina, di gran pregio degno si mostrò il Tasso, ma ne le scienze e ne l'Eloquenza molti ha forse havuto la età nostra a lui eguali; ne la Poesia, se riguardiamo la perfezione de le opere e la moltitudine insieme, che pure è parte di bellezza, senza dubbio, nessuno»; corsivi aggiunti). A latere, per ragioni di complementarità, si fa rilevare come in entrambe le orazioni la medesima πολυειδία sia riconosciuta anche al Tasso "pubblico": «tu fosti fra noi il piacer di coloro i quali non i libri scritti, ma le tue vive parole udendo, hor ti conobbero storico, hor oratore, hor filosofo, hor teologo, et con tanta felicità di vari soggetti andar all'improvviso trattando, che, se io non dubitassi di non acquistarmi appo coloro che non ti conobbero, se huomo è nel mondo che non ti conoscesse, nome di huom favoloso, ardisco di dire che tu fusti lo stupor degli ingegni, il miracolo della natura, l'archivio della memoria et un grazioso et mirabil mescolamento di ogni materia atta ad esser trattata da huomo di lettere» (AMMIRATO, *Orazione*, p. 504; corsivo aggiunto); «hor privatamente scrivendo, hor publicamente ragionando ne le Academie di Padova e di Ferrara e ne l'Illustri adunanze degli huomini scienziati, onde segnalate lodi di ingegno e di memoria ammirabile, et in un medesimo tempo di singolare modestia, soleva riportare», e «voi a voi stessi siete testimoni, che di nobili soggetti dottamente l'udiste ragionare» (GIACOMINI, *Oratione*, nell'ordine pp. 3 e 22).

giati all'*Aminta* (55-72)<sup>30</sup> – e le già accennate concezioni “miniaturizzata” e comica di essa (71-72 ed 89) –; al *Torrismondo* (73-88), del quale viene delineata la perfetta rispondenza ai valori aristotelico-oraziani (85-88: 85, catarsi → 85-86, funzione di guida esemplare → 87, *correctio morum* → 88, *prodesse+delectare*); alla *Liberata* (89-148), la cui celebrazione viene introdotta da un “proemio” (89-98), per poi sottolinearne la natura di *speculum ducis* (100-104)<sup>31</sup>, la compiutezza delle scelte poetiche e l’alto valore delle

<sup>30</sup> In [A. RINUCCINI], *In obitum Torquati Tassi*, nell’ordine 63-66 e 67-69, in calce a GIACOMINI, *Oratione*, cc. D3r-E2v (l’autore del carne è indicato ivi, dedicatoria, c. a2r-v: a2r): D4r-v, tale celebrazione passa attraverso il tipico parallelo fra Virgilio ed il Tasso: «[...] qui feruidus aeuo | syluestrem Tityrum et moderantes arua colonos, | mox Phrygium cecinit Regem, quae bella Latinis | intulit, ut saeuum strauit certamine Turnum; | haud secus Etruscae Tassus noua gloria linguae | et teneros primum calamos et lusit amores | (quis non blande tuas miratur Amynta querelas?)».

<sup>31</sup> Tale funzione si trova, naturalmente, elencata nell’aretologia del poema in PEREGRINI *Oratio*, pp. 15-16: 15 (ed. mod., pp. 134 [le prime tre citazioni] e 134-135 [la restante]): «Sed ad maiora nobis oratio conuertenda, [...] ad scaenam humanae vitae, mortalium diuersa ingenia, varios casus exitusque referentem; ad speculum naturae, quae in aethere, quae in terrae gremio atque visceribus gignuntur [...]; ad caelestium arcanorum thesaurum [...]; ad virtutis descriptionem atque praeconium *Regumque institutionem* atque iustitiae commendationem, quibus nominibus Homeri poesim Anaxagoras et post eum Basilius noster [*scil.*, nell’ordine, DIOG. II 11 (FAVOR. fr. 46 A 1 Diels = 59 A 1 Diels-Kranz = 29 Mensching), e BASIL. *Ad adol.* 4 (P. G. XXXI 572B); i due riferimenti accostati in F. GEORGI *De harmonia mundi totius cantica tria*, I III 10, (*colophon*): Venetiis, In aedibus Bernardini de Vitalibus chalcographi, An. D. M. D. XXV mense septemb., c. XLVIII; ed. mod., F. ZORZI, *L’armonia del mondo*, Saggio introduttivo, trad., note e apparati di S. Campanini, Milano, Bompiani, 2010, p. 294] decorarunt; ad poetarum denique delitias, sedem gratiarum totiusque philosophiae Venerem (his enim appellationibus Torquati *Hierosolymam* nominare soleo)» (corsivo aggiunto); DUCCI, *Oratione*, c. A7r: «dovendo il Poema Heroico infiammare l’animo de’ Principi con essemio di perfetta virtù civile o militare [*scil.* seguono gli *exempla contraria* delle azioni principali di HOM. *Il.* ed *Od.*, LUC. *Phars.*, STAT. *Theb.*, VAL. FLACC. *Argon.*, ed ARIOSTO, *Orl. fur.*]», e «da quel vero pregio di gloria che deve essere sprone al core di Magnanimo Principe»; sotto forma di esemplarità attuata, in GIACOMINI, *Oratione*, dedic. (come si è visto *supra* e nota 18, a don Giovanni de’ Medici), c. a2r-v: «Spero che, come ella hebbe sempre in gran pregio Lui, che da tutti i Principi d’Italia fu grandemente honorato, così al presente gradirà le sue lodi, et insieme si compiacerà di riconoscere in sé stessa quelle Heroiche virtù de le quali qui è fatta menzione et è commendato il Tasso di haverle maravigliosamente rappresentate in magnanimi Guerrieri a lei simiglianti», e di precettistica, ivi, p. 12: «Ben era a lui nota la condizione de gli humani ingegni e specialmente de’ Principi possenti, i quali per gloriosi esempli di virtù da sé stessi si spronano a lodevole imitazione», p. 15: «[...] l’Idea del saggio e valoroso Principe», e p. 16 (col topico rinvio a CIC. *Imp. Pomp.* 28): «Quel grande Oratore Romano, mentre persuade il popol di Roma a concedere al gran Pompeo il reggimento de la guerra contro il Re Mitridate, quattro prerogative desidera nel sovrano Comandatore de l’Esercito, Virtù Autorità Felicità e Scienza Militare, le quali

finalità etiche<sup>32</sup>, dalle quali scaturisce la topica digressione parenetica ispirata all'*exemplum* della II Crociata (105-148: *praec.* 145, «A bella impresa i generosi alletti»)<sup>33</sup>, verso la cui conclusione l'io perorante trova modo

in lui dimostra concorrere in eccellente grado. Queste dal Tasso diligentemente espresse in Goffredo riconoscer potremo»; ed AMMIRATO, *Orazione*, p. 502: «faticosa cosa sarebbe a dire quanto faticassi, quanto giorno et notte sudassi per compor questo *nobil medicamento*, con la bevanda del quale cacciati dall'animo infermo de' Principi i cattivi humori de' vizi, vi spargessi semi nobilissimi di virtù [*scil.* elencati pareneticamente ivi, p. 511]» (corsivo aggiunto per sottolineare il reimpiego del τόπος, sul quale si rinvia a V. PROSPERI, «*Di soavi licor gli orli del vaso*». *La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Torino, Aragno, 2004, capp. 1 e, sul Tasso, 3, nell'ordine pp. 5-95 e 181-205). A *latere*, non riuscirà forse del tutto privo d'interesse notare come in GIACOMINI, *Oratione*, p. 17, lo *speculum* rappresentato dal personaggio di Goffredo venga impiegato in palese funzione antimachiavelliana: «Che diremo de l'Humiltà, de l'Humanità, de la Benignità, con le quali virtù, non con atti di sé indegni, non con la corruzione de' doni, non co 'l sofferire la licenza del peccare si acquista Amore, difesa più sicura e stabilimento più forte del Timore?» (con la non celata critica di MACHIAVELLI, *De princ.* XVII).

<sup>32</sup> Cfr. GIACOMINI, *Oratione*, pp. 11-12: «[...] se si dee rimirare il soggetto e i costumi imitati, non poteva eleggere azione più pia più giusta più magnanima, et insieme a la condizione de' nostri tempi più accomodata, ne' quali, sì come habbiam veduto l'empio Tiranno de l'Oriente [*scil.* il sultano Mehmed III, regnante dal lunedì 16 gennaio 1595 alla domenica 21 dicembre 1603] distendere le rapaci sanguinolente mani sopra Città provincie e Regni, così a la sua superba alterezza sappiamo essere state talora fiaccate le orgogliose corna, onde è lecito sperare di rimirla abbattuta da la virtù di generosi Principi, fatti imitatori non di coloro che in Aulide giurarono a' danni de l'Asia e, per havere propizi i venti, abominevole sacrificio di sangue femminile offrono a mentita Deità [*scil.* cfr. LUCR. I 84-100], ma di quelli più tosto che ne l'Assemblea di Chiaramonte si unirono a la liberazione de la Terra sacra, ove fu operata l'humana salute, in voto offerendo al vero e vivo Dio le proprie anime e 'l proprio sangue in contraccambio di sangue incomparabilmente più prezioso»; ed AMMIRATO, *Orazione*, p. 501: «Né solo a moral termine era intento il tuo animo e a quello era indirizzato il corso delle tue fatiche, ma volendo infiammar i Cristiani popoli e specialmente i Principi grandi alla ricuperazione del sepolcro di Cristo, et per conseguente alla sollevazione et di mano in mano all'ampliazion del Cristianesimo, come tutto il tuo fine era buono et santo, et non da humano affetto, ancorché virtuoso, ma da religion mosso, così in un certo modo più di religioso et di sacro, che di profano scrittore, ti si dovrebbe dar titolo».

<sup>33</sup> Cfr. ivi, p. 511: «È possibile che non vi muova l'immagine et l'esempio et l'apparato di cotante cose *rappresentatevi innanzi a gli occhi* [*scil.* cfr. *supra* e nota 13] da sì nobil Scrittore, perché spogliandovi un giorno affatto da indegni affetti d'avarizia, da molti pensieri di ozio et di lascivia, da fieri stimoli d'ire et di sdegni, facciate una opera virile, *magnanima*, eroica, christianica» (dei due corsivi aggiunti, il secondo è per segnalare l'allusione petrarchesca, su cui vd. poco *infra*); GIACOMINI, *Oratione*, p. 12: «Hor se la Narrazione di Homero contenente le prodezze de' Greci hebbe forza di incitargli al conquisto de l'Asia e de la Monarchia de' Persi, [...] perché generosi fatti de' Christiani non stimoleranno et inanimiranno i medesimi a rinnovare le antiche vittorie [...]?» e pp. 23-27, per l'intento parenetico prima attribuito ai «ferventissimi preghi» del Tasso (23), poi affidato alla lunga *exhortatio* dell'io oratorio (pp.

d'inserire l'elemento del «dotto stil» (146)<sup>34</sup>, che conduce all'allora inedito *Mondo creato* (149-160)<sup>35</sup>; alla produzione in «sciolto sermone» (165-184 e 226-231), con specifici riferimenti a *Il padre di famiglia* (171-173), al *Discorso della virtù femminile e donnesca* (174-176), *Il Forno* (177-179), *Il*

24-27), che prorompe nell'invito: «Santo Pastor del Divin gregge e voi anime generose, [...] non vi stancate ne la magnanima Impresa [...]» (24; il sintagma conclusivo è naturalmente memore *in verbis* della «magnanima [...] impresa» di PETRARCA, *Ruf* 7, 14, ed *in re* de «l'alta impresa» di ivi 28, 42, cit. dall'ed. a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005); e [RINUCCINI], *In obitum*, nell'ordine vv. 123-145: 124 (cc. E1v-E2r: E1v) e vv. 146-176: 148 e 173 (c. E2r-v), per l'*exhortatio* indirizzata prima globalmente ad «Hesperij Christo dilecta potentia Reges», quindi in particolare all'«Inter regnantes Rex maximus Europaeos», Enrico IV, che in tal modo meriterà di essere celebrato, poiché «habet [...] Gallia Tassos».

<sup>34</sup> Cfr. GIACOMINI, *Oratione*, p. 1: «Questa considerazione, Academici, destò in voi desiderio che fusse celebrato Torquato Tasso, huomo per universale consentimento annoverato tra i maggiori de l'età presente, o riguardisi in lui l'eccellenza de l'ingegno, del quale fu da Dio altamente privilegiato, o la perfezzione de le scienze, che con la propria industria si acquistò, o la prontezza di giovare al mondo nel comunicare que' beni onde l'humana vita si rende differente da la vita de le fiere», e p. 2: «Ma per molte qualità dimostrandosi riguardevole, e per quelle tre principalmente, altezza d'ingegno, ricchezza di scienze e prontezza di giovare insegnando et incitando a la virtù [...]».

<sup>35</sup> Cfr. ivi, p. 22: «[...] ne l'avvicinarsi al felicissimo orizzonte de la [scil. vita] celeste, con studio più fervente a le Teologiche scienze et a le divine contemplazioni intese [...]: perciò imprese a scrivere misteri sacri, la Creazione del Mondo e 'l Divin Giudizio»; e PEREGRINI *Oratio*, pp. 12-13 (ed. mod., p. 133): «tum ille, quasi Deo plenus, repente mundi creationem et creantis quietem, septem distinctas diebus, ad sententiam Geneseos, quasi ex adyto, vi effudit occulta, versu, ut vocant, soluto Heroicoque poemati magis idoneo: inserta omni tum nostrate, tum externa Theologia, et rerum naturalium historia, notatis ad marginem libri locorum millibus ex Patribus, Scholasticis, Philosophis, Geographis, Historicis, Oratoribus, Poetis [scil. si tratta naturalmente del ms. dell'opera custodito a Parma, Biblioteca Palatina, alla segnatura Pal. 42, siglato P], cum nihilominus operi omnium praestantissimo faciundo nullius scripta adhibuisset: quae in memoriae thesauro [scil. cfr. supra nota 29] diutissime seruarat, ex tempore fidelissime redditus» (corsivo aggiunto; a p. 14, la celeberrima notizia sul ms. P, «quod penes te, Cynthi Card. Ampliss., loco magni thesauri custoditur»; ed. mod., p. 134). Sulla tradizione testuale del poema – tenendo cautelativamente presenti le riserve filologiche espresse in GIGANTE, *Tasso*, pp. 393-394 nota 12 –, si rinvia a P. LUPARIA, Intr. a T. TASSO, *Il Mondo Creato*, testo critico a cura dello studioso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. IX-CVII: XXIX-CI (sul ms. P, XXXIII-XXXV e LIII-CI); e sulla confluenza in esso dei due modelli cosmogonico-letterari cristiani, a R. MORACE, *Il «Mondo creato» tra gli «Esameroni» patristici e l'«Heptaplus» di Pico*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, Opera diretta da P. Gibellini, V. Dal Medioevo al Rinascimento, a cura di G. Melli e M. Sipione, Brescia, Morcelliana, 2013, pp. 649-673; ed EAD., *Note sulla genesi e sulla lingua del Mondo creato*, in *Senza te son nulla. Studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, a cura di M. Corradini e O. Ghidini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura – Milano, Centro Culturale «Alle Grazie», Padri Domenicani, 2016, pp. 111-138: 111-131.



*Costante* (180-184), allora inedito<sup>36</sup>, e, con dislocazione pindarica entro la successiva *laudatio vitae*, *Il Manso* (226-231), stampato nel medesimo arco temporale ipotizzato per il carme orsiniano<sup>37</sup>;

185-187, snodo, col nuovo ricorso al τόπος della modestia (già impiegato a 32 e 35);

188-256, *laudatio vitae*, con particolare enfasi sul *contemptus divitiarum* (195-199)<sup>38</sup>, la poc'anzi ricordata menzione del dialogo *Il Manso*, e l'inevitabile riferimento alla melanconia tassiana (216-225: 217, «Nube fosca»<sup>39</sup>; 221, «misterio superno»)<sup>40</sup>;

257-281, *laudatio Romae*, «nido e tomba» (281) del Tasso;

282-306, *laudatio Cynthii*, nel cui «seno [...] egli | corse a depôr la vita e i parti suoi» (282-283), ed *exhortatio* conclusiva (304-306), nella quale trova

<sup>36</sup> Sulla tradizione testuale del dialogo si rinvia a T. TASSO, *Dialoghi*, ed. critica a cura di E. Raimondi, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1958, I, pp. 164-170; testo, vol. II, t. II, pp. 761-793 (adottato in ID., *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Introduzione di E. Raimondi, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1998, II, XIX, pp. 823-856).

<sup>37</sup> Sull'implicito indizio contenuto in questa dislocazione della menzione dell'opera, vd. *infra* e note 46-48.

<sup>38</sup> Cfr. GIACOMINI, *Oratione*, p. 16 (in riferimento a Goffredo): «stimando le humane grandezze quasi fuggitive apparenze di vaghi colori ne la nube dipinti da' raggi de l'opposto Sole, o quasi cadenti stelle che, per l'aria fiammeggiando, benché sembrino essere in Cielo, dopo una breve maraviglia di sé data a' riguardanti, in un attimo spariscono in poca cenere risolte», ed «a più nobili beni aspirando, tesoro imperio e mondana gloria mette in non cale» (concetto che l'Orsini associa sia al Tasso, ai vv. 197-199, sia – nella declinazione del *contemptus honorum* – al cardinal Cinzio, ai vv. 295-297); ed AMMIRATO, *Orazione*, p. 502: «Tanto ingombrò l'animo tuo questa voglia, che ogni cura, non dico di ricchezze, ma quasi il sostentamento della propria vita abbandonato, [...] che prima ad apprendere le scienze, et dopo alla sceltezza delle parole, alla purità di esse, all'accoppiamento delle voci, al congiungimento de' membri dell'orazione, alla suavità et dolcezza del numero, ti desti con tutto il cuore et con tutto il tuo spirito» (ed altresì p. 511).

<sup>39</sup> La più ampia trattazione contestuale della melanconia tassiana si trova, com'è noto, in PEREGRINI *Oratio*, pp. 9-11 (ed. mod., pp. 131-132); ma si vedano altresì GIACOMINI, *Oratione*, p. 21: «E chi dubita se quel grande Intelletto fusse ito avanzandosi fin dove era possente a pervenire, senza interponimento di quella caligine da soverchio affisamento di animo cagionata, laquale di quando in quando impedì il puro chiarore de la sua luce, che altre opere eccellenti oltre a quelle che habbiamo, e queste più esquisite e più perfette, ci harebbe lasciate?»; ed AMMIRATO, *Orazione*, p. 513, che vi fa cenno in direzione encomiastica là dove l'io oratorio, rivolgendosi al cardinal Cinzio, lo celebra per aver «fatto diligentemente di sue gravi [*scil.* grave *em.*] infirmità curare» il Tasso.

<sup>40</sup> Cfr. GIACOMINI, *Oratione*, p. 22: «[...] per nostro ammaestramento quell'altissima incomprendibil Providenza si compiacque di dare in lui esempio di humana disavventura, a cui la gloria de' più eccellenti Ingegni per opinione de' Savij è più sottoposta, rappresentandolo in un medesimo tempo degno di sommo honore e di somma pietà [...]».

posto la raffinata allusione al «pianto miserabile e dolente» di Aminta per la morte di Corinna (304)<sup>41</sup>, ed il ricorso alla *motio affectuum*, affinché il cardinal Cinzio si faccia «essecutore», viz. *patronus*, del «Mausoleo»-«Sepolcro»-«Tumulo» poetico in onore del poeta<sup>42</sup>, con una nuova memoria del *Rogo amoroso* (305)<sup>43</sup>, e l'auspicio-sigillo finale delle celebrazioni innodiche (306)<sup>44</sup>.

Ed è proprio l'*exhortatio* conclusiva a fungere da veicolo per compiere il restante passo necessario ad una più perspicua comprensione della natura e della finalità del carme, ovvero ad un'ipotesi verosimile sulla sua datazione, che non parrebbe doversi collocare molto oltre il periodo immediatamente successivo alla scomparsa del Tasso (come si è già indicato *supra*, il biennio

<sup>41</sup> TASSO, *Rogo* 29, cit. dall'ed. in ID., *Opere*, a cura di B. T. Sozzi, 2 voll., III ed. accresciuta, Torino, Utet, 1974 [I ed. 1956], II, pp. 607-642 e 7-13: 9, *Nota ai testi*, dove sono indicati gl'interventi rispetto all'ed. critica procurata da F. GAVAZZENI, *Il Rogo amoroso*, «Studi Tassiani», 11, 1961, pp. 49-103: 49-76, *Nota al Testo*; 77-103, *Testo*.

<sup>42</sup> Com'è noto, per l'allestimento di esso (non riuscito, come le solenni esequie) vennero profuse energie in maniera particolare da Maurizio Cataneo, che, giusta la testimonianza di Lelio Pellegrini, «Torquati laudes a praeclaris ingenijs congestas [...] edendi curam se ait suscepturum» (*Iacobo Davidio Perronio, Episcopo Ebroicensi* [scil. Jacques Davy du Perron, vescovo di Évreux (autore i.a. dell'*Oraison funèbre sur la mort de Monsieur de Ronsard*, À Paris, Par Frédéric Morel Imprimeur ordinaire du Roy, M. D. LXXXVI; éd. critique par M. Simonin, Genève, Droz, 1985)], *viro Clarissimo Amplissimoque, LAELIUS PEREGRINUS S. P. D.* (recante la data «Roma. Kalen. Martij. CLEMENTIS VIII. Principatus Anno Sexto. [i.e. il sabato 1 marzo 1597]»), in EIUSD. *Oratio*, pp. 3-4: 3 (ed. mod., pp. 127-128: 127); per indicazioni su questo progetto, sia nuovamente perdonato il rinvio a chi scrive, *Versi cinquecenteschi*, praec. p. 126 nota 62.

<sup>43</sup> Si tratta del «duolo ardente», in TASSO, *Rogo* 675. Cfr. la parte conclusiva della PEREGRINI *Oratio*, pp. 21-22 (ed. mod., p. 138): «[...] ad te enim cenotaphij loco, doctissimi quique se conuertunt, in tuas se laudes effundunt: hic Epigrammata cudit, ille hymnos, alius Epitaphia scribit et elogia, alius funebres orationes. afferuntur in Urbem e remotissimis partibus laudationes tui elegantissimo stylo consignatae, strepunt omnia poetarum cantibus, vocibus Oratorum, quacumque circumfers oculos, paginas intueris praeconijs tuis refertas. me quoque, coruum inter olores, Cynthij compulit vis ad dicendum [...]. Equidem splendidiorem vestem, vel suaviore odore non habui, quos Poetae atque Philosophi aetate nostra praestantissimi rogo iniicerem»; DUCCI, *Oratione*, cc. A7v-A8r: «Né però ci fia perdita alcuna, perciocché la virtù del Tasso né per invidia de' presenti, né per oblivione de' posterì può essere oscura, *havendo egli a sé medesimo fabricato un rogo di gloria*, la quale sarà nudrita dalla benevolenza del presente secolo, accresciuta dalla meraviglia de' futuri, e fatta sempiterna dalla perpetuità de' suoi scritti; onde se la natura con termini angusti gli ha circoscritto il corso della vita, il suo valore ha senz'alcun termine di luogo o di tempo sparsa e diffusa la gloria» (corsivo aggiunto); e GIACOMINI, *Oratione*, p. 23: «[...] dobbiamo stimare che approvi la gratitudine degli animi vostri in celebrarlo, la prontezza del mio in obbedirvi, il desiderio che regna in voi *che quasi splendida face di lode a la virtù si accenda, onde prendano i cuori vivace fuoco di amore e sfavillante ardore d'imitazione*» (corsivo aggiunto).

<sup>44</sup> Cfr. GIACOMINI, *Oratione*, p. 6: «E che altro son gli Hinni, che sacri e veraci poemi in lode di Dio e degli huomini partecipi de la simiglianza e de l'amicizia divina [...]?».

1595-1596), quando più insistenti erano state le richieste di onori pubblici adeguati alla memoria del poeta, tenendo presenti sei fattori (l'ultimo dei quali frutto di un'interpretazione consequenziale delle testimonianze, e dunque meno probante, in quanto sottoposto al rischio della manipolazione critica – sia pure preterintenzionale – dei *Realien*):

1) l'intrinsichezza dell'Orsini col cardinal Cinzio ed il *milieu* culturale e letterario gravitante attorno a questa decisiva (e decisionistica) figura;

2) la davvero singolare ampiezza e complessità della composizione orsiniana, nonché la sua gemmazione nel sonetto *Dove giacque Maron, Tasso nascesti*, realtà poetiche difficilmente collocabili entro una situazione d'incertezze celebrative<sup>45</sup>;

3) l'inserimento nella *laudatio vitae* della menzione del dialogo *Il Manso* («che, in parte, [...] abbozzato durante questa dimora a Napoli» dei primi mesi del 1592<sup>46</sup>, venne «compiuto poi a Roma nel settembre, [...] mandato [scil. al dedicatario] soltanto nel marzo 1593»<sup>47</sup>, e stampato postumo a cura di Giovan Battista Marino nel 1596 – ma il *colophon* indica l'anno precedente)<sup>48</sup>, anziché nel catalogo delle opere, potrebbe essere il riflesso dell'occasione colta dall'Orsini d'impiegare la nuova lettura come un'ulteriore fonte per l'aretaologia del Tasso;

4) l'*incipit* della già ricordata dedicatoria dell'*Oratio* del Pellegrini (la cui stampa è fatta risalire dall'autore in particolare alle richieste del Cataneo), dal quale si evince l'oramai effettivo abbandono delle annunziate solenni esequie<sup>49</sup>;

<sup>45</sup> Sulla scorta di GAVAZZENI, *Il Rogo amoroso*, p. 50 nota 2, si rammenti che in ogni caso il *terminus ante quem* è costituito dalla lettera del Cataneo a Giulio Giordani (a Pesaro), recante la data «Di Roma il dì ultimo [scil. sabato 30] di novembre del 1602», verso la conclusione della quale è fatta menzione dell'invio al destinatario di una «copia del *Rogo d'Amore* [scil. corsivo aggiunto, trattandosi di un titolo], fatto dal Signor Tasso nella morte d'una Signora di casa Orsina, parente del già Monsignor Fabio» (ed. in SOLERTI, *Vita*, II, nr. CCCXCV, p. 375; corsivo aggiunto).

<sup>46</sup> Cfr. ivi, I, pp. 695 («Torquato intorno alla metà di gennaio si mosse da Roma», su invito del principe di Conca), e 726 («il 26 aprile [scil. domenica *Cantate Domino*] riprendeva la via di Roma»).

<sup>47</sup> Ivi, I, p. 724 (e nota 3, per le indicazioni relative alla lettera d'invio ed alla dedicatoria).

<sup>48</sup> Sulla tradizione testuale del dialogo si rinvia a TASSO, *Dialoghi*, ed. Raimondi, vol. I, pp. 173-182; testo, vol. II, t. II, pp. 839-888 (adottato nell'ed. Baffetti, vol. II, XXI, pp. 901-955); a titolo informativo, si segnala che le riproduzioni del frontespizio, p. 1 e *colophon* di uno dei due esemplari dell'*ed. pr.* custoditi a Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici comunali, alla segnatura TASSI.D 2 6/2 (inv. 404355), sono disponibili sul sito *edit16* (<http://edit16.iccu.sbn.it/>), nr. CNCE 48001.

<sup>49</sup> Cfr. PERGRINI *Oratio*, dedic., p. 3 (ed. mod., nella quale va emendato il refuso «In feriae», p. 127): «Inferiae, quae Torquato Tasso, dum Christianissimi Regis internuncium hic

5) il passo della lettera di Angelo Grillo al Cataneo, risalente agli anni 1599-1601, nel quale il poeta benedettino avanza un non celato dubbio sull'effettiva realizzazione del progetto editoriale più volte ricordato («Non so se mai l'essequie del Tasso perveniranno alla face»)<sup>50</sup>;

6) nell'ottica qui proposta, le tre lettere del Cataneo a Giulio Giordani (recanti le date dei sabati 29 giugno e 30 novembre 1602, e del giovedì 30 gennaio dell'anno successivo)<sup>51</sup>, nelle quali l'infaticabile devoto tassiano prosegue imperterrito nella sua *convocatio ad ingenios*, sarebbero da interpretare più come l'espressione della permanenza in lui di auspici oramai sfumanti, che come portavoce di un'esigenza celebrativa ancora avvertita – in particolare dal cardinal Cinzio, che «dal 1595 al 1600 gravissime cure di Stato distrassero [...] dal pensare più a Torquato»<sup>52</sup> – urgente ed irrinunciabile.

### *Nota sul testo e sulle annotazioni*

Come si è già ricordato in apertura del presente lavoro, il carme dell'Orsini è tradito da un testimone unico, apografo, custodito a Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 885, fasc. IX, che presenta tredici cc. (mm 19×26 ca.): [0], bianca; [1]r-[9]r (bianca 9v), *Poteo Morte rapir quel ch'in nascendo*; [10]r (bianco il verso), sonetto *Dove giacque Maron, Tasso nascesti*<sup>53</sup>; [11]-[12], bianche; [13], rilegata al contrario (bianco il verso), che all'effettivo *recto* contiene, sul quarto superiore destro (da leggere rovesciato) le parole «no(n) ha», scritte in ordine trasversale (la prima al di sotto sulla sinistra, la seconda al di sopra sulla destra), e sul quarto inferiore destro, undici versi preceduti da un *marginale*, verosimilmente costituito dall'abbozzo di una variante dell'ultimo verso<sup>54</sup>.

ageres, paene Censoriae parabantur, non peruenerunt ad facem: nemo quippe procurat. [...] Rogant interim amici, ne quae de illo, Cynthij Aldobrandini Card. hortatu, sesquianno ante scripseram, perire velim [...]. Sed acerrime omnium urget Mauritius Cataneus, vir ingenio et religione clarus [...]».

<sup>50</sup> Ed. mod. procurata da chi scrive, *Versi cinquecenteschi*, pp. 127-128: 128.

<sup>51</sup> I brani di esse sono in SOLERTI, *Vita*, II, nell'ordine nrr. CCCXCIII, CCCXCV (già cit. *supra* nota 45) e CCCXCVI, pp. 374, 375 e 375-376.

<sup>52</sup> V. PRINZIVALLI, *Torquato Tasso a Roma. Ricerche storiche con documenti inediti e rari*, Roma, Libreria Desclée Lefebvre e C. [Tipografia Editrice Romana], 1895, pp. 137-138.

<sup>53</sup> Cfr. *supra* nota 5.

<sup>54</sup> Del *marginale* si propone la trascrizione: «Sarà la morte verace termine | di tanti guai»; e degli undici vv. (la cui irregolarità metrica parrebbe ugualmente indicare lo stato d'abbozzo di essi): «O sfortunato a pieno, | o misero Fileno, | e che credevi? Che duo bei lumi | fossero per bearti sempre? | Ma chi sarà che la tua doglia tempore? | Hora che ti consumi [*scil.* -i *corr.* -e] a poco a poco [*scil.* a poco a poco *int. inf.* (*per le abbreviazioni vd. poco infra*)] | come vil

Nel procurare l'edizione del testo (come altresì dei brani riportati da stampe cinque-settecentesche), si è adottato un criterio sostanzialmente conservativo, intervenendo solo nei seguenti casi:

1) distinzione di *u* da *v*, applicata sempre ai testi volgari, ed a quelli latini soltanto nei casi di *v*- per *u*- minuscola iniziale di parola (e.g. *vt* → *ut*);

2) scioglimento delle note tironiane e dei segni tachigrafici indicanti la congiunzione con *et*, e delle abbreviazioni, tranne che nelle indicazioni tipografiche e negli appellativi brachigrafici di cortesia, nei quali le desinenze in esponente sono state riportate in basso;

3) normalizzazione degli apostrofi e degli accenti acuti e gravi, adeguandoli all'uso in vigore, giusta L. SERIANNI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, con la collaborazione di A. Castelvechi, Torino, Utet Università, 2006 [I ed. 1989];

4) correzione dei *lapsus calami* e dei refusi tipografici, impiegando il corsivo per le lettere ed i numeri emendati, e le parentesi quadre per le espunzioni e per le integrazioni che sopperiscono a guasti meccanici – utilizzando il corsivo all'interno delle parentesi per indicare le «espunzioni documentate (ovvero da parte dello scriba)» –, giusta P. MAAS, *Critica del testo*, trad. di N. Martinelli, Presentazione di G. Pasquali, III ed., con lo «Sguardo retrospettivo 1956» e una nota di L. Canfora, Firenze, Le Monnier, 1972 [I ed. 1952; ed. orig. 1927], p. 29, rist. anast. in E. MONTANARI, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2003, pp. XXIII-CIV: LXV (*Commento*, § 75.1-2, pp. 246-247: cit. da 246);

5) interpunzione, ma in misura molto parca, e soltanto là dove sia risultato necessario alla perspicuità del senso dei testi.

Per quanto concerne in particolare l'edizione del carme, si segnala che nella presente Nota:

6) per le abbreviazioni si sono adottate le sigle: agg. (= aggiunta), corr. (= corregge), inch. (= inchiostro), inf. (= inferiore), int. (= interlinea), lett. (= lettera 'segno grafico'; anche al plurale), m.d. (= margine destro), m.s. (= margine sinistro), sup. (= superiore):

7) le lezioni o le porzioni di esse cancellate – d'abitudine, attraverso un tratto orizzontale – vengono indicate in corsivo fra parentesi quadre;

8) l'intensificazione dell'inchiostro su lettere singole o gruppi di esse viene indicata soltanto nei casi in cui ha prodotte erosioni o macchie significative delle cc.

paglia al foco, | e pur l'interno ardore | tu non discopri fuore, | ma taci pur: miser[a] tomba,  
| ti porrà morte fine a tanti guai».

I due soli casi di lezioni scritte non sulla linea del v. riguardano 141 non meno (poco al di sotto); e 146 tu (su una linea di poco sup. ad un precedente e non del tutto eraso *tu*, palesemente collocato troppo al di sotto). Inoltre appena visibili risultano 211 proprij (-i-), e 212 tenzon (-o-).

*I. Lezioni che presentano correzioni, cancellature o aggiunte*

20 virtù: -i- corr. -e-.

28 dis[ci]plina: -n- corr. -l-.

39 preg[i]ata: -r- corr. -i- (*ulteriore indizio della difficoltà incontrata dal copista*).

45 fa corr. fa[nno].

47 al: -l agg. (*con una tale incisività, da aver cagionata un'intensificazione dell'inch.*); Grande: -e agg. (*di séguito alla -d- è ancora ben leggibile l'apostrofo*); Homero: H- agg. (*la parte centrale è costituita dal segno x*).

49 ripa: -a corr. -i-.

56 himenei: -i- corr. una precedente lett. (*con una forte intensificazione dell'inch.*).

59 nemico: n- corr. d- (*anticipazione della lett. con la quale principia la parola successiva: della*).

65 voglie: v- corr. f-.

67 fu: -u corr. -a-.

75 i corr. t (*anticipazione della lett. con la quale principia la parola successiva: tetti*).

83 voglie: -g- corr. -l-.

91 tromba: -b- corr. -f- (*della quale resta visibile la parte inf.*).

93 toshi: -s- corr. -r- (?).

97 ch' corr. ch[e].

106 oprasse corr. op[p]rasse.

160 sei: -i corr. il principio di una precedente lett. (*la prima delle -tt- di: sette?*), della quale verso il basso resta un breve tratto orizzontale (-).

165 hor: -r corr. -a-.

187 alto gesto corr. il divieto.

190 la: l- corr. l'originaria -r del precedente Crebber.

194 altrui: -rui corr. la prima sillaba del replicato: nu[trimento a].

208 sdegnò corr. il replicato: ca[l]cò.

221 misterio corr. mestieri.

226 Formò: -m- corr. -ri- (*al termine pare cancellata un'appena leggibile [i]*).

254 parto corr. pianto.

255 mamme corr. mame (*la seconda -m- è scritta sopra l'originaria -e*).

256 arte: -e corr. -a-.

262 gioia: la prima -i- corr. -o- (*con un'intensificazione dell'inch.*).

288 apporta: la prima -p- corr. -f-.

293 mostrate: la seconda -t- corr. -st- (*palese effetto dell'attrazione mnemonica di mostrò al v. 291*).

299 *heroe* *corr.* *honore*[e].

300 *quel*: -l *corr.* -t (*forse una prolessi mnemonica della desinenza del successivo bramate*).

II. *Luoghi che presentano cancellature*

19 [d] *dopo la conclusione del v., anticipazione dell'incipit del v. successivo.*

30 [prop-] *dopo la conclusione del v., anticipazione dell'incipit del v. successivo.*

123 [moti] *dopo la conclusione del v., anticipazione dell'incipit del v. successivo.*

220 *divina* [far] *anticipazione del successivo virtù far.*

228 *mezzi e* [quali] *replica dell'explicit del v. precedente.*

259 *gloria* [serbo] *replica della lezione al v. precedente.*

III. *Lezioni sulle quali sono presenti erosioni o macchie significative delle carte inscriptio, r. 2 A (lembo inf. s.); III.: -II-.*

46 *Lat[in]* *una macchia ha rese non più leggibili le due ultime lett.*

57 *premio*: -m-, *forse indizio della correzione di una precedente lett.*

68 *ad[di]tò un foro della c., alonato d'inchiostro, ha rese illeggibili le due lett. centrali.*

92 *il*: -l, *che presenta altresì una sbavatura trasversale dell'inch.*

97 *tempo*: -p-.

122 *suo*: -o-; l': l (*parte inf.*).

123 *Cielo*: C-.

129 *specchio*: -i-.

131 *esempi*: -i.

138 *dici*: d- (*asta*).

141 [s]i *un'erosione della c. ha resa non più leggibile la lett. iniziale.*

142 *men[te]* *un'erosione della c. ha rese non più leggibili le due ultime lett.*

148 *accendi*: -i (*lembo sup.*).

164 *can[to]* *un'erosione della c. ha rese non più leggibili le due ultime lett.*

183 *virtù*: -tù (*al centro*).

210 *ot[t]enne*: -nn- (*lettura impedita quasi per intiero*).

213 *avanza*: -n- (*lettura impedita quasi per intiero*).

223 *Così*: C-.

230 *et*: e-.

246 *bias[i]mo*: *prima* -i-.

280 *caso*: -as-.

290 *mondo*: m- (*parte conclusiva*).

IV. *Lezioni emendate o cassate*

4 *se'ha* → s[e]'ha.

18 [anco] (*vd. infra ed. nota 1*).

- 25 raggionar → rag[g]ionar.  
 28 displina → dis[ci]plina (*vd. altresì supra par. I ad v.*).  
 33 ad'unco → adunco.  
 38 di → d'i.  
 39 pregata → preg[i]ata (*vd. altresì supra par. I ad v.*).  
 52 effetti → affetti.  
 85 purghi → purghi.  
 97 raggion → rag[g]ion.  
 110 serute → serve.  
 115 le targo → letargo.  
 117 [del].  
 139 aprenda → ap[p]renda.  
 169 ricchezze → ric[c]hezze.  
 209 hereditario → hereditarie.  
 210 otenne → ot[t]enne (*vd. altresì supra par. III ad v.*).  
 228 dovran → dovean.  
 231 bramo → bramò.  
 234 odio → odiò.  
 246 Abborri → Abhorri.  
 246 biasimo → bias[i]mo (*vd. altresì supra par. III ad v.*).  
 288 pieta → pietà.

V. *Lezioni frutto di aggiunte*

- 46 famoso *int. sup.*; *nell'int. inf.* si trova il segno indicante il suo inserimento: ^.  
 47 Greco il *int. sup.*; *nell'int. inf.*: ^.  
 101 gran duci a' m. d. (a molta distanza); al di sotto della -e del precedente de': ^.  
 106 chi legge *int. sup.*; *nell'int. inf.*: ^.

L'edizione del carme è accompagnata da alcune annotazioni, l'obiettivo delle quali – ben lungi dal rendere giustizia all'assai sottile e raffinato *labor* orsiniano – è cercare d'illustrare le filigrane compositive del testo, in maniera particolare intorno alla memoria allusiva di esso, per far sì che ne emerga la natura di *tumulus loquens*: naturalmente tutti i riscontri sono da leggere in una prospettiva storico-critica, per evitare l'inerzialità di quello che Gian Biagio Conte «scherzosamente ha qualche volta chiamato il “conferrismo”»<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> G. B. CONTE, *La retorica dell'imitazione (Un poscritto)*, in ID., *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Palermo, Sellerio, 2012 [1974<sup>1</sup>; 1985<sup>2</sup>], pp. 167-183: 170.



Nelle annotazioni vengono indicate fra parentesi quadre le prime stampe delle *Rime* tassiane addotte: distinguendo le stampe postume attraverso l'impiego del corsivo, si rinvia per le nrr. 1-1312 all'edizione critica sui manoscritti e le antiche stampe a cura di A. Solerti (4 voll., Bologna, Romagnoli – Dall'Acqua, 1898-1902), proseguita e completata per i nrr. 1313-1708 dall'edizione a cura di B. Maier (*Opere*, 4 voll., I-II, Milano, Rizzoli, 1963-1964), a sua volta riproposta nella già citata edizione a cura di B. Basile; per quelle della *Terza Parte*, all'edizione critica a cura di F. Gavazzeni e V. Martignone (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006); e per le *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)* [= *Rime. Prima Parte*, t. II], all'edizione critica a cura di V. De Maldé (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016).

Per l'impiego della terminologia retorica, si rinvia a M. P. ELLERO, *Retorica. Guida all'argomentazione e alle figure del discorso*, Roma, Carocci, 2017; mentre le indicazioni cronologiche sono fornite giusta A. CAPPELLI, *Cronologia, Cronografia e Calendario perpetuo. Dal principio dell'era cristiana ai nostri giorni*, VII ed. riveduta, corretta e ampliata a cura di M. Viganò, Milano, Hoepli, 2012 [I ed. 1906], pp. 25-105.



[c. 1r]

Dell'Ill.mo Mons.r Fabio Orsino.  
A richiesta dell'Ill.mo et Rev.mo s. Car.le S. Giorgio

- Poteo Morte rapir quel ch'in nascendo  
fu preda a lei promessa, e la mortale  
salma del Tasso esca al suo ferro dare,  
s[e]'ha tributaria ancor natura a forza.
- 5 O della vita, e più della speranza,  
anzi dell'altrui gloria empia nemica,  
distruggitrice di pensieri e d'opre,  
come delusa sei, come minore  
l'acquisto ov'aspirasti e 'l tuo trionfo,
- 10 che di Torquato in van t'oprasti havere  
preda col corpo il suo famoso grido.  
Ei, c'hebbe i fatti altrui specchio alla vita,  
e 'l Genio sprone a l'opre, ben intese  
com'altri a te s'invole e ti schernisca,
- 15 com'a mortal, eternità si serbi:  
sudò col merto et alla fama diede  
gli scritti e 'l nome, onde a te sol rimane  
vil salma, che la terra [anco] ti<sup>1</sup> farà. [c. 1v]  
L'otio è ministro tuo, ma bel sudore
- 20 d'agitata virtù s'oppone al tempo,  
tuo fallace campion contra la vita.  
Ma dove, o lingua, ti trasporta il duolo?  
A che ti adiri? U' son l'imposte cose?  
Chi ti comanda, e più chi t'ode, brama
- 25 sentir del Tasso rag[g]ionar con lode,

<sup>1</sup> Più che di un pleonasma, o tantomeno di un'ipermetria – del tutto implausibile in un *poeta doctus* qual è l'Orsini –, potrebbe qui trattarsi della trascrizione, da parte del copista, di ambedue le *lectiones variae*, delle quali si è scelta la seconda, che pare maggiormente adattarsi al senso del passo: 'che la terra a te [*viz.* alla Morte] produrrà', con l'allusione al τόπος biblico (Gn 3, 19; Ps 103, 29, e 145, 4; Ecl 3, 20, e 12, 7; Sap 2, 3; Sir 40, 11, e 41, 13), non già al luogo della sepoltura del Tasso, la qual cosa contrasterebbe col sonetto *Dove giacque Maron, Tasso nascesti*.

- e la memoria de' suoi pregi opporre  
 medicina al dolor, come son l'opre  
 della sua penna dis[ci]plina all'alme:  
 e d'Historico più che d'Oratore<sup>2</sup>  
 30 forse meglio è vestir la voce e i panni<sup>3</sup>.  
 Proportionata al pianto ho ben la voglia,  
 ma 'l talento alla lode è disuguale.  
 Quello ch'ancise lui adunco ferro,  
 molti piagò con doglia, io lo provai.

<sup>2</sup> Ingegnosa applicazione del τόπος della modestia (per il quale naturalmente si rinvia ad E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci [Firenze], La Nuova Italia, 1992 [ed. orig. 1948], pp. 97-100 e 455-458) alla distinzione, di matrice aristotelica, fra il vero, materia dello storico, ed il verosimile, materia del poeta, al quale l'oratore viene assimilato, «perchè l'eloquenza è altrettanto conveniente al Poeta, quanto a l'oratore. E per testimonianza d'AMMONIO si dà un'arte comune de la poesia e de la retorica» (TASSO, *Rime. Prima Parte*, t. II, autocommento a CLXXVII [I ed. 1591] 1, p. 349). Diversamente da quanto indicato in ID., *Rime. Prima Parte*, t. II, p. 349 nota 1 (dove la curatrice De Maldé rimanda ad un passo dei *Discorsi del poema eroico*, III, in ID., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 57-259 e 287-315, *Nota filologica*, III: 131), il rinvio dell'autore parrebbe essere ad AMMONII *In librum de interpretatione Aristotelis explanatio*, [Pars prima], *De oratione*, in ID., *In Porphyrii Institutionem, Aristotelis Categorias, et librum de interpretatione*, Ioanne Baptista Rasario, medico, Novariensi, interprete, Venetiis, Apud Vincentium Valgrisi, M D LIX, coll. 209-358: 242-243: «debet enim quisque artifex res suae tractationi subiectas et propositas contemplari, prout in *Philaebo* Socrates censuit [scil. PLAT. *Phil.* 39b-c]. hoc autem munus esse rhetoricae aut poeticae uidetur, sed non per se, sed eius quae communi uocabulo ars dicendi nominatur, quam diuinus Plato in *Phaedro* post palinodiam nos docuit: cuius est tum poetices, tum rhetorices principia pertractare [scil. PLAT. *Phaedr.* 258d-274b]». Nell'esemplare dell'opera posseduto dal Tasso, custodito presso la Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana [= BAV], alla segnatura Stamp. Barb. Cred. Tasso. 24 (schedato in A. M. CARINI, *I postillati 'Barberi[ni]ani' del Tasso*, «Studi Tassiani», 12, 1962, pp. 97-110, corredato di sette tavv.: 103 nr. 24), il passo appare sottolineato da «debet» a «rhetoricae» (col. 242, a partire dal principio della r. precedente), e da «quam» a «pertractare» (col. 243, fino alla conclusione della r. successiva); ed in capo alle coll. 243-244, sopra il titolo corrente «AMMONIVS», presenta la postilla: «Ars dicendi comuni uocabulo a Platone nuncupata: cuius est tum Rhetoricae tum Poetices [scil. -es corr. ε] principia pertractare».

<sup>3</sup> La dittologia finale sottopone a *reductio Ruf* 282, 14, «a l'andar, a la voce, al volto, a' panni». Nell'ed. Bettarini, nota *ad loc.*, II, p. 1270, la curatrice rinvia al commento di Bernardino Daniello, che pone in luce la derivazione del passo dalla descrizione di Morfeo nell'episodio di Alcione, in Ov. *Met.* XI 636-638; descrizione dalla quale consegue come «i sogni funzionino come un altro tropo della metamorfosi, e un tropo che connette metamorfosi e arte» (J. D. REED, *Commento ad ivi* 634-635, in OVIDIO, *Metamorfosi*, vol. V. *Libri X-XII*, a cura dello studioso, testo critico basato sull'ed. oxoniense di R. Tarrant, trad. di G. Chiarini [ed A. Barchiesi, per l'introduzione ed il commento del curatore], [Milano], Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, 2013, p. 363).

- 35 Ben fo s'io 'l piango e s'io lo lodo? Ardisco?  
 Ma l'impero è mia scusa, e così pari [c. 2r]  
 pietade et ubidientia havrò per scorta.  
 O d'i maggiori tuoi lume maggiore,  
 o di nobil radice arbor preg[i]ata,  
 40 figlio emulo del Padre, unico esempio  
 di quanto ben può dar natura ed arte<sup>4</sup>!

<sup>4</sup> Cfr. naturalmente Ov. *Met.* III 158-159 («simulauerat artem | ingenio natura suo», cit. da OVIDIO, *Metamorfosi*, vol. II. *Libri III-IV*, a cura di A. Barchiesi, testo critico basato sull'ed. oxoniense di R. Tarrant, trad. di L. Koch, Commento di A. Barchiesi e G. Rosati, [Milano], Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, 2007; per un inquadramento allusivo del τόπος, si veda il Commento di A. Barchiesi *ad loc.*, pp. 153-154), cit. non *ad litteram* in T. TASSO, *Il Ficinio ovvero de l'arte*, 20, ed. Raimondi, vol. II, t. II, pp. 889-912: 898 («Natura simulauerat artem»; nell'ed. Baffetti, vol. II, xxii, pp. 957-982: 967). Una delle innumerevoli *renovationes* di esso nella tradizione volgare è nella celeberrima descrizione del giardino di Armida in TASSO, *Ger. lib.* XVI 10, 3-4: «Di natura arte par, che per diletto, | l'imitatrice sua scherzando imiti» (cit. dall'ed. a cura di L. Caretti, V ed., Milano, Mondadori, 2008 [I ed. 1979]); e la dittologia altresì in ID., *Le rime* 198 [I ed. 1586], 7; 1098 [I ed. 1593], 1; 1119 [I ed. 1586], 14; 1220 [I ed. 1586], 91; 1428 [I ed. 1589] (per la datazione delle due *edd. pr.* di questo son., sia perdonato il nuovo rinvio a chi scrive, *Versi cinquecenteschi*, pp. 121-122 note 49-50)), 4 («natura ed arte»); nonché 76 [I ed. 1567], 4 («Che la Natura e l'arte increspa e dora», cit. da ID., *Rime. Prima Parte*, t. II, LXIV); 113 [I ed. 1582], 49 («Per opra di Natura e d'arte maga», cit. da ID., *Rime. Prima Parte*, t. II, CIV); 561 [I ed. 1581], 7-8 («Onde a formar Natura il bel lavoro | S'accinse ove perdea timida l'Arte», cit. da ID., *Rime. Terza Parte*, CCXIV); 591 [I ed. 1582], 2 («tra la natura e l'arte»); 604 [I ed. 1586], 2 («la natura né l'arte»); 616 [I ed. 1582], 2-3 («e miracol d'Amore e di Natura, | de l'arte vostra e del mio studio è cura»); 638 [I ed. 1581], 8 («sì che Natura sé scorge ne l'Arte»); 898 [I ed. 1583], 3-5 («miracolo del cielo e di natura | [...] | e perde la tua mano ardita e l'arte»); 929 [I ed. 1666], 6 («mai la natura e l'arte e far non lece»); 1016 [I ed. 1587], 69 («E, se Natura in te scherzò, se l'arte»); 1172 [I ed. 1587], 5-8 («così que' che natura in te comparte, | [...] | ritrar non può l'ardito stile e l'arte»); 1173 [I ed. 1587], 3-4 («per opra di natura e 'l volto infiora, | sì che l'arte vi perde e 'n van contende»); 1234 [I ed. 1586], 14 («s'acquista per natura e non per arte»); 1367, 24 («ed ornar la natura a prova e l'arte»); 1377, 1-3 («Te [*scil.* Bergamo] sovra gli erti colli alzò Natura, | [...] | l'arte, perché 'l tuo nome in alto saglia»); 1420, 4 («e la miglior natura io seguio e l'arte»); 1447, 1-2 («Quasi statua d'avorio, in voi Natura | formò le membra con mirabil arte»); 1679, 1 («Non potea la natura e l'arte omai»); e nell'ordine rovesciato 36 [I ed. 1590], 5-6 («O gloria od arte, e magistero è d'alma | Natura? [...]», cit. da ID., *Rime. Prima Parte*, t. II, XXX); 411 [I ed. 1582], 12 («Pur l'arte cede a la natura, e perde»); 1012 [I ed. 1586], 40-41 («bel Disprezzo ed Arte insieme scorge, | ch'anzi natura ed anzi»); 1302 [I ed. 1586], 1 («Non pugna l'arte e la natura a prova»); 1318, 12 («Maraviglia maggior ch'arte o natura»); 1365, 7 («l'arte no, che natura ornar presume»); 1450, 80 («"Qui vinta è l'opra d'arte e di natura"»); 1602, 3 («arte, natura e 'l ciel, che mai prescritto»); ed infine 664 [I ed. 1581], 9 (con la *uariatio* «Dunque natura e stil cangia perch'io»); e più a *latere* 1468, 7-8 («bramerò i dolci colli, in cui Natura [*natura em.*] | vuol che de l'arti sue lieto m'accorga»).

- Partenope fu il nido ove t'espone  
 Natura all'aure<sup>5</sup>, et a ragione havesti  
 per cuna l'urna di Marone illustre<sup>6</sup>:  
 45 così fa il cener tuo Tebro a Sebeto<sup>7</sup>  
 ugualmente famoso, e 'l Lat[in] lido  
 non invidia più al Greco il Grande Homero.  
 Duo ne produsse, e duo ne chiude in seno:  
 l'uno da' Cigni, in ripa al Mincio apprese  
 50 il canto<sup>8</sup>, e l'altro di Sebeto a l'onda

<sup>5</sup> Cfr. TASSO, *Le rime* 828, 1-2 («Perché a le piaggie ove 'l Sebeto inonda | vicin son nato»).

<sup>6</sup> Su di essa si rinvia almeno alle indicazioni fornite da J. B. TRAPP, *Sepolcro di Virgilio*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Direttore: F. Della Corte, 5 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, IV, pp. 783-785; e F. DELLA CORTE, *Virgilio* (Publius Vergilius Maro), I. *Biografia*, ivi, V/2, pp. 1-97: 96-97. Per l'accostamento fra la «cuna» e la tomba, nel caso specifico quella di Partenope, si rinvia a TASSO, *Le rime* 573 [I ed. 1582], 27-28 («Sassel la gloriosa alma sirena | appresso il cui sepolcro ebbi la cuna»); e per la funzione poetica del sepolcro di Virgilio, ivi 821 [I ed. 1586], 12-14 («Forse averrà che nel mirar la tomba | Di quel famoso che su 'l Mincio nacque, | Alzi e rischiarì i versi oscuri e bassi», cit. da ID., *Rime. Terza Parte*, XLIX). Ricontri contestuali in PEREGRINI *Oratio*, p. 7 («Nec parum momenti ad excitandum Poeseos in illa gente studium Virgilij cineres habere existimandum, quibus, quasi ambustis Phoenicis auis reliquijs genitali vi affusa, subinde noui excitentur vates, rediuiua in ijs Virgiliana Musa»); ed, addirittura col sopravanzamento della gloria moderna sull'antica, in GIACOMINI, *Oratione*, pp. 22-23, là dove Napoli viene definita «città che non ha bisogno d'illustrarsi per nuove glorie, ma pur non fia sua gloria minore lo hauere dato al mondo il Tasso, maggiore certamente che l'hauere nel suo grembo raccolte l'ossa di Virgilio, perché maggior cosa è il ricevere dal luogo gli spiriti vitali, i primi alimenti e le celesti influenze, che le mortali, anzi le morte e 'ncenerite membra deporvi».

<sup>7</sup> Più per uno scrupolo d'informazione, che per la probabilità di un'incidenza testuale, si fa notare che i due fiumi appaiono accomunati, nell'ordine inverso, in TASSO, *Le rime* 1394, 122 («e non pur l'oda il bel Sebeto e 'l Tebro»), dove al v. 79 compare altresì il Mincio («e talor penso a voi, Po, Mincio e Brembo»), qui menzionato *infra* v. 49; e nella *series fluviorum* in ID., *Mondo cr.* I 72-75: 72-74 («Per te non pur s'ascolti in riva al Tebro, | Al bel Sebeto, a l'Arno, al Re de i fiumi [scil. il Po, per cui cfr. VERG. *Georg.* I 482 («fluuiorum rex Eridanus», cit. dall'ed. in ID., *Bucolica*, edidit et apparatu critico instruxit S. Ottaviano – *Georgica*, edidit et apparatu critico instruxit G. B. Conte, Berlin-Boston, de Gruyter, 2013), e la tradizione addotta in PETRARCA, *Canzoniere*, ed. Bettarini, I, p. 835 nota *ad* 180, 9], | Al Minzio, al Brembo, al Ren gelato, a l'Istro»).

<sup>8</sup> Preziosa allusione a VERG. *Georg.* II 199 («pascentem niueos herboso flumine cynos»); sull'identificazione dell'*herbosum flumen* col Mincio, si rinvia a PL. TOZZI, *Mincio* (Mincius), in *Enciclopedia Virgiliana*, III, 1987, pp. 351-352: 352. Cfr. altresì TASSO, *Le rime* 631 [I ed. 1582], 1-4 («Quel che là dove i verdi paschi inonda | a le greggi il bel Mincio ed a gli armenti, | de' pastori cantò lodi e lamenti | e come pronto a l'un l'altro risponda»); 724 [I ed. 1581], 1-4 («Morì Virgilio in grembo a le sirene, | nacque tra' cigni; in me l'ordin si volga, | e me tra questi in tomba il Po raccolga | che pianser quello, nato in su l'arena»); 790 [I ed. 1587], 3-4 («or che verdeggiò del bel Mincio in riva, | che de' gli antichi pregi ancor si vanta»); 1419, 1-2 («Questi son pur que' colli [scil. di Napoli; il son. è dedicato all'abate partenopeo Francesco Polverino]

- fra Sirene temprò lira suave<sup>9</sup>,  
 e de gl'affetti così ben espresse  
 la forza e 'l senso, che d'Orfeo la cetra  
 imitatrice et emula pareggia<sup>10</sup>. [c. 2v]
- 55 Le selve il sanno, ove di casti amori  
 gl'esempi espresse, e in rustici himenei  
 mostrò qual della fede il premio sia,  
 come semplicità l'alme fa belle;  
 che 'l negotio nemico della vita
- 60 e la fraude ministra a commun danno  
 sparsi semi sian ivi in secca arena.  
 Felici chiostri, ove la vita gode  
 quel che si cerca in van fra chiuse mura,  
 dolce quiete all'alma, amato pregio:
- 65 quivi han confin le voglie, e povertate  
 perciò non si conosce, anzi il dispregio<sup>11</sup>.

ove s'udio | cantar cigni del Mincio»); e 1453, 6-8 («il fiume ch'ascoltò la nobil musa, | per cui di Siracusa [*scil.*, naturalmente, allusione a Teocrito] | ha maggior pregio la tebana Manto»).

<sup>9</sup> L'accostamento dei «Cigni» alle «Sirene», in TASSO, *Le rime* 175 [I ed. 1586], 55-56 («Oltre i candidi cigni, onde beate, | Son più belle Sirene in voi già nate», cit. da ID., *Rime. Prima Parte*, t. II, CXVII); 236 [I ed. 1583], 14 («sfido i cigni cantando e le sirene»); 724, 1-2 («Morì Virgilio in grembo a le sirene, | nacque tra' cigni [...]», già cit. alla nota precedente); 1216 [I ed. 1587], 3 («canto di cigni a lui, non di sirene»); *praec. Rogo* 19-22 («Trasse fra' quali a le soavi note | Tirsi pastor, che sovra il mar Tirreno | nato tra le sirene, in mezzo a' cigni | visse là dove il Mincio al Po discende»); e TASSO, *Ger. conq.* X 102, 5-8 («Te [*scil.* il «buon Tranquillo», trafitto da Clorinda] pianser poi gli scogli e 'l mar tranquillo | del bel Sorrento, e di Sebeto i cigni: | e s'udir ne' bei monti e 'n su l'arene | i lai, quasi di ninfe e di sirene»; qui e in seguito si cita dall'*editio princeps* ricordata *supra* intr. nota 4). In riferimento al Tasso si trova *e.g.* nella prima terzina del sonetto di Prospero Catanio, *Vigile Tasso, pellegrino ingegno*, in *Nuova Scelta di Rime di Diversi Illustri Poeti*, In Bergamo, Per Comino Ventura, CIO IO XCII, p. 105: «Felice Tebro, ch'or ne l'ampio seno[,] | Accogli questo Cigno, anzi Sirena, | Anzi rara immortal sola Fenice» (cit. da SOLERTI, *Vita*, I, p. 687 prosecuzione della nota 3 di p. 686).

<sup>10</sup> Cfr. TASSO, *Le rime* 756 [I ed. 1582], 37-38 («perch'io sfoghi cantando il duolo interno, | novo Orfeo, con la cetra»); 1486, 99-101 («altre tante ho ritratto il grave incarco, | come già Orfeo placò gli orridi mostri | ch'eran dintorno a le tartaree porte»); ed altresì 1372, 14 (Vespasiano Gonzaga, «degnò ch'Orfeo vi canti e vi porti Argo»).

<sup>11</sup> Si tratta naturalmente del τόπος, di matrice diatribica, degli esiziali «cupido profunda imperii et divitiarum» (SALL. *Hist. fragm.* IV 69 [*Epistula Mithridatis*], 5, cit. dall'ed. in EIU.SD. *Historiarum reliquiae*, edidit B. Maurenbrecher, 2 fasc., Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, MDCCCXCI-MDCCCXCIII, II. *Fragmenta*, pp. 183-186), «magnum pauperies opprobrium» (HOR. *Carm.* III 24, 42, cit. dall'ed. dei *Carmina* in ID., *Opera*, edidit D. R. Shackleton Bailey, ed. IV, Monachii et Lipsiae, in aedibus K. G. Saur, 2001 [I ed. 1984], pp. 1-138), «auri sacra

- Dell'avanzo ciascun fu lieto e franco,  
 e s'altri l'ad[di]tò, tu lo dimostri  
 nel tuo pregiato *Aminta*, o gran Torquato,  
 70 grande e sublime ancora in picciol'opre,  
 quasi scultor ch'in picciolo Cameo  
 di membruto Gigante il corpo esprima<sup>12</sup>. [c. 3r]  
 Tu pur dei Regi le gran moli scuopri  
 esser fondate in mobile terreno,  
 75 e i tetti, ancorché aurati, esser di terra,  
 e sol esser di forma differente,  
 non di materia, all'humili capanne;  
 così tutto cangiarsi, e che ciascuno  
 ha per decreto eterno alterna sorte.  
 80 Tu con essempro di funesto caso  
 nell'infelice Torrismondo mostri  
 com'è corrotta fé tarlo a li scettri,

fames» (VERG. *Aen.* III 57, cit. dall'ed. che recensuit atque apparatu critico instruxit G. B. Conte, Berolini et Novi Eboraci, de Gruyter, 2009), ed «auri [...] | caecus cupido [...]» (SEN. *Phaed.* 527-528, cit. dall'ed. in EIU.SD. *Tragoediae*, INCERTORUM AUCTORUM *Hercules [Oetaeus]*, *Octavia*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit O. Zwielerlein, Reprinted with corrections, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, [1993] [I ed. 1986], pp. 163-210); l'apporto del quale risulta fondativo nell'«assimilazione della vita pastorale all'età dell'oro» che si trova nella «poesia bucolica [...]» specialmente moderna (e sarebbe interessante fissare quando esattamente l'identificazione è nata)» (A. LA PENNA, *Il canto, il lavoro, il potere*, in P. VIRGILIO M., *Georgiche*, intr. di A. La Penna, trad. di L. Canali, note al testo di R. Scarcia, X ed., Milano, BUR, 2007 [I ed. 1983], pp. 5-112: 26). Erede della tradizione moderna, il Tasso reimpiega creativamente tale τόπος lungo tutto l'arco del suo percorso letterario, dal celeberrimo Coro finale dell'atto I della «pastorale maggiore» (G. Getto) – qui con la *recusatio* per cui «la bella età de l'oro» è tale non in quanto «portò peregrino | o guerra o merce a gli altrui lidi il pino» (*Aminta* 667-668, cit. dall'ed. in T. TASSO, *Aminta, Il re Torrismondo, Il mondo creato*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 3-148 ed 825-828: 825, *Nota ai testi*) –, alla ῥήσις del «buon vecchio» in *Ger. lib.* VII 8, 5-13 (la citazione è da 15, 1) – nella quale, attraverso l'artificio delle *coblas capfinidas*, viene ribadita la scelta contrastiva ed elettiva della «povertà vile e negletta. || Altrui vile e negletta, a me sì cara» (ivi 9, 8-10, 1) –, all'immancabile presenza dell'«odiosa povertate» nel catalogo di quelli che «veri mali non sono» in *Mondo cr.* I 474-476 (le citazioni sono nell'ordine da 475 e 477; e si vedano altresì II 673, III 1016, e *praec.* V 399-404, 1045-1087 e 1324, dove la «fame infame d'oro» traduce il sintagma virgiliano poco *supra* ricordato).

<sup>12</sup> Sulla tradizione entro la quale si colloca la preziosa similitudine orsiniana, si veda almeno V. HEENES, *Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stendal, Winckelmann-Gesellschaft, 2003, cap. II. *Die antiquarischen Werke zu Gemmen*, pp. 41-50 e, *Primärliteratur*, b) *Gemmen*, p. 202 (chi scrive si riconosce sinceramente grato a Tim Markey per aver segnalato quest'aureo volume sul sito *Academia.edu* [<https://www.academia.edu/>], presso il quale è consultabile).



- e se i Regi son fragili alle voglie,  
 esser fragili ancora alla ruina.
- 85 Così purghi gl'affetti, e sì t'opponi,  
 gran maestro, a' difetti di natura,  
 così avvien che de gl'animi disponi,  
 e con diletto al documento<sup>13</sup> inviti.  
 Né sol di socchi e di costumi vago,
- 90 loro esempi spiegasti et i precetti,  
 ma di canora tromba al suon cantasti [c. 3v]  
 alto così, che ne risuona il Mondo.  
 Per te d'i toschì inchiostri eterno fia  
 il pregio, anzi la vita, come il merto.
- 95 E mentre a lor lume donasti e vita,  
 al nome tuo l'eternità mercasti,  
 onde a rag[gl]ion fia ch'emuli del tempo  
 vivano i parti e 'l genitore insieme.  
 Cantasti di Goffredo il senno e l'opre,
- 100 e tal lo figurasti, ch'esemplare  
 fia de' gran duci a' secoli futuri.  
 Util canto fu quello, o gran Torquato,  
 retorico, efficace! Ben sapesti  
 come l'esempio, oltre l'invito, è sprone!
- 105 Così te esaudisse chi t'ascolta,  
 così oprasse chi legge quel ch'additi!  
 Ah Regi, e voi che di thesori e d'armi  
 siete pomposi e forti, a che l'oprate?  
 U' le volgete? Ah rimirate come
- 110 son serve, di Sion le sacre mura! [c. 4r]  
 Barbaro piè calca la sacra terra  
 u' nacque, u' visse, u' morì lui ch'i vostri  
 scettri dispensa, anzi la vita; e voi  
 soffrite il suo dispregio, e l'onta vostra
- 115 fu acquisto pur de' Franchi, e se letargo  
 o rissa gli privò del santo impero,  
 sia vanto e frutto [del] vostro hor nova impresa.

<sup>13</sup> Il medesimo latinismo si ritrova a 164 ed a 240; la topica derivazione dal sinolo oraziano *prodesse+delectare* (cfr. naturalmente *Ars p.* 334), così come la funzione etica della tragedia al v. successivo («costumi» *'mores'*), sono state già accennate *supra*, nel prospetto illustrativo del carne, *ad vv.*

- La lode di Goffredo invitto, vostro  
 essercit' hora ugual raccolga questa  
 120 sonora tromba di Torquato, e sia  
 il vostro ardir, vostra pietà e fortuna,  
 honor al canto suo, merito a l'alma.  
 L' hora felice in Cielo attende i vostri  
 moti, e con voti bella sorte augura,  
 125 e morto hor vi protegge come vivo.  
 L' opra additò nelle bell'opre altrui,  
 l'armi cantò del pio Goffredo, ed armi<sup>14</sup>  
 fieno i suoi fogli, scola a' militanti:  
 quasi in specchio vedran guerrieri e duci [c. 4v]  
 130 i gradi per la gloria, e gl'operati  
 esempi d'altri a lor fien norma e sprone;  
 vedran come la Morte ivi si spregia,  
 come l'honore è meta a nobil alma,  
 come l'ardir è guida, et i perigli  
 135 fanno l'opra del ferro più famosa.  
 Famoso è quel che la vittoria acquista  
 non col sol ferro, ma tra ferri e rischi:  
 tu pur lo dici e mostri, e quai tralasci  
 accidenti o precetti, ond'altri ap[p]renda  
 140 prudenza con valor, sì ch'a fortuna  
 non meno ch'al nemico [s]i sottragga?  
 Tu, gran Torquato, la cui saggia men[te]  
 doppi precetti liberal dispensa,  
 tu, con historia di famosi heroi  
 145 a bella impresa i generosi alletti,  
 e tu con dotto stil, dono d'Apollo,  
 tromba alla gloria e cote all'intelletto,  
 non men le piante che gl'acciarì accendi. [c. 5r]  
 Poscia a maggior oggetto anco rivolto,  
 150 mortal meta sdegnando a i versi tuoi,  
 l'opre di Dio cantasti, e così sei  
 di divin fabro ancor tromba divina,  
 tromba al cui tuono diè vigor il Cielo,

<sup>14</sup> Su questo significativo τόπος, ai rinvii forniti da chi scrive, *Versi cinquecenteschi*, p. 139 nota 124, *add.* almeno la ripresa di Petrarca, *Rvf* 304, 12 («di rime armato»), in TASSO, *Le rime* 1486, 103.

- ond'a ragione ardito, alto spiegasti  
 155 come l'eterno facitor diè forma  
 a gl'elementi, a i puri spirti, al Cielo,  
 all'huom, delle bell'opre ultimo fine;  
 come a lui feo serva natura, e come  
 faccia l'ordine lei bella e pomposa,  
 160 e mentre di sei<sup>15</sup> di cantasti l'opre,  
 de i tempi il corso a tuo favor frenasti,  
 primiera tromba di toscane voci,  
 anzi d'ambi i duo stili alata penna.  
 Tu, nato al documento, hora col can[to],  
 165 hor con sciolto sermone i bei segreti  
 delle scienze ne dispieghi e doni: [c. 5v]  
 per te dell'arche Greche i dotti pregi  
 non invidia al latin tosco intelletto,  
 e di proprie ric[c]hezze liberale,  
 170 il patrio lido fai famoso e dotto;  
 per te sa il Padre come premer deve  
 placido e grave il giogo di natura,  
 e dell'Imperio suo le leggi e 'l fine<sup>16</sup>;  
 per te san l'alte donne ove aspirare  
 175 lor lece e con quai mezzi<sup>17</sup>; alle minori  
 de' più parchi pensier la meta assegni<sup>18</sup>;  
 e tu di quella ond'altri più si pregi  
 nobiltà vera l'essere ricerchi,  
 sì che de gl'altrui dubbij il fosco n'apri<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Sulla confluenza, nel *Mondo creato*, dei modelli esameronici patristici con quelli eptameronici quattro-cinquecenteschi, si vedano le indicazioni fornite *supra* intr. nota 35.

<sup>16</sup> Cfr. T. TASSO, *Il padre di famiglia*, 62, ed. Raimondi, vol. II, t. I, pp. 333-389: 353: «Or cominciando, dico che la cura del padre di famiglia a due cose si stende, alle persone e a le facultà, e che con le persone tre uffici dee essercitare, di marito, di padre e di signore; e nelle facultà due fini si propone, la conservazione e l'accrescimento» (nell'ed. Baffetti, vol. I, VII, pp. 385-441: 405-406).

<sup>17</sup> Cfr. T. TASSO, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, a cura di M. L. Doglio, Palermo, Sellerio, 1997, pp. 49-70 e 71-80, *Note*: 62-70 e 75-80 note 23-56 (parte conclusiva, dedicata con una *climax* alla «donnesca virtù»).

<sup>18</sup> Ivi, pp. 53-62 e 74-75 note 8-22 (parte iniziale, dedicata alla «feminil virtù»).

<sup>19</sup> L'accenno generale alla tematica del dialogo permette il solo rinvio complessivo ad esso, in T. TASSO, *Il Forno ovvero de la nobiltà*, ed. Raimondi, vol. II, t. I, pp. 1-113 (nell'ed. Baffetti, vol. I, I, pp. 75-179); la prima redazione, trädita dalle stampe siglate P, M<sub>1</sub> ed M<sub>2</sub>, in

- 180 Tu la clemenza a i regnatori additi,  
 moderatrice di severe leggi,  
 esser dell'opre lor vanto e tutela;  
 e lor quella virtù pur mostri, ond'hanno  
 com'il sembiante, heroica l'alma ancora<sup>20</sup>.
- 185 Ma che presumo? Ove m'adopro? Et io [c. 6r]  
 tutti penso lodar tuoi saggi parti?  
 Troppo alto gesto<sup>21</sup> a l'humile mia voce!  
 Basta ben dir che le fatiche e l'opre  
 di lui hebber la morte per confine.
- 190 Crebbe la carità pari al talento:  
 così bel rio, che di fresch'acque abondi,  
 si pregia ch'altri le chiare onde scemi,  
 che l'assetata sua sponda le sugga,  
 e nasce e corre al nutrimento altrui<sup>22</sup>.
- 195 Di fortuna spregiò l'aura fallace,

TASSO, *Dialoghi*, ed. Raimondi, vol. III. *Appendice. Abbozzi, prime redazioni e dialoghi scartati*, pp. 3-112 (il *Prospetto generale delle sigle*, ivi, vol. I, pp. 306-310: 306 *ad op.*).

<sup>20</sup> Su TASSO, *Il Costante ovvero de la clemenza*, vd. *supra* intr. e nota 36.

<sup>21</sup> *Variatio* del petrarchesco «l'alta impresa», le cui occorrenze sono registrate in F. PETRARCA, *Triumphs*, a cura di V. Pacca, in ID., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Introduzione di M. Santagata, III ed., Milano, Mondadori, 2013 [I ed. 1996], pp. 3-626 ed 893-1023, *Indici*: 327 nota *ad Tr. M.* II 81.

<sup>22</sup> L'elaborata similitudine ben si presta a testimoniare la complessità della poetica orsiniana, sulla cui base petrarchesca (naturalmente *Rvf* 126, 1, per cui vd. l'ed. Bettarini, I, p. 590 nota *ad loc.*; 129, 41; 162, 9; 164, 9; 219, 4; 227, 13; 281, 10; 303, 10-11; 312, 7; 323, 37-39; 385, 82-83; ed altresì *Tr. M.* Ia 17, per cui vd. l'ed. Pacca, p. 545 nota *ad* 16-17) confluiscono reminiscenze classiche (VERG. *Georg.* I 110; e l'*amplificatio* allusiva ad esso in CLAUD. *De raptu* II 103-106), dantesche (*Purg.* XXX 76; e *praec. Par.* XX 20-21, con memorie vetero e neotestamentarie), e della tradizione volgare, nella quale due delle più significative al riguardo appaiono ARIOSTO, *Orl. fur.* XLII 78, 3-4; e TASSO, *Ger. lib.* VII 25, 1-4 (amplificato in *Ger. conq.* VIII 12); nonché, ma entro una diversa immagine contestuale, ID., *Rogo* 81 («dolce rivo ch'estingua ardente setes»). La similitudine acquatica si ritrova altresì in PEREGRINI *Oratio*, pp. 11 («tanta facilitate fundens carmina, quanta fontes perennes aquas emittunt», alla quale fa séguito il medesimo parallelo con Cesare – giusta la testimonianza in HIRT. *B. G.* VIII *nuncup.* 6 –, impiegato in AMMIRATO, *Orazione*, p. 504), e 16, sia nell'aretologia della *Ger. lib.* alla quale si è fatto cenno *supra* intr. nota 31 («at plastes atque fictor egregius, acutissimorum architectus et explicator argumentorum, ubique sublimis atque canorus, ruens velut amnis immensus ore profundo, verbis grandibus, sententijs grauissimis, rapido cursu deuolutis»), sia in quella dei due poemi («Ex binis vero poematibus, quae instar duorum fluminum ab eodem fonte manantium, interdum coeunt, interdum longiore tractu disiunguntur»), che si estende altresì alla pagina successiva.

- spregiò de i moti suoi gl'alterni giri,  
 e di caduca mercè alato bene  
 non curò, saggio, ma d'eterno cibo  
 diè nutrimento al senno et alla fama,  
 200 onde ancor vive e non conosce occaso,  
 né orizzonte si trova che lo celi,  
 ma quasi nuovo e luminoso polo  
 fia delle scuole bella face e scorta.  
 Gli fu natura amica, e da gl'antichi [c. 6v]  
 205 parenti suoi tal hebbe scorta e luce,  
 ch'errar non puote, anzi emula virtute  
 fe' che, di generosa invidia, punto  
 calcò<sup>23</sup> i vestigij lor, sdegnò la meta;  
 così, di glorie hereditarie adorno,  
 210 stimò rampogna il vanto loro, e ot[t]enne  
 per proprij pregi suoi palma maggiore.  
 Nobil tenzon, quando co 'l merto al merto  
 non s'oppon, ma s'avanza altri e procaccia  
 non spegner, ma offuscar l'emula face.  
 215 Nobile aspetto e placidi costumi<sup>24</sup>  
 lo reser grave e caro, e se talhora  
 nube fosca adombrò l'anima bella,  
 e di lei parte a noi mostross'inferma,  
 fu avvertimento ch'idolatri forse  
 220 sua divina virtù far ci potea,  
 fu misterio superno se natura  
 di sua fragilità segno ci diede:  
 così si turba il bel seren del giorno [c. 7r]  
 a nostro bene, e così l'occhio danna  
 225 quel ch'a pro della vita ordina il Cielo.  
 Formò dell'amicizia alto esemplare,  
 scrivendo e più vivendo mostrò quali  
 esser dovean sue leggi e mezzi e fine:  
 altri invita l'amico, et ei forzollo,

<sup>23</sup> La *correctio* iperbolica (epanortosi) è da intendere 'anzi fece la virtù emula di una generosa invidia [scil. degli esempli aviti (*praec.*, naturalmente, paterni)], tanto che non seguì affatto'.

<sup>24</sup> Calco ritmico di PETRARCA, *Rvf* 351, 1 («Dolci durezza, et placide ripulse»).

- 230 altri<sup>25</sup> l'aggrava, et ei d'honor lo colma,  
 lo bramò solo per havere oggetto<sup>26</sup>.  
 Di pari Amor e di lascivie è voto  
 Platonico filosofo et amante:  
 odiò dell'odio i perfidi misfatti,  
 235 né d'invidia conobbe i duri morsi;  
 non seppe disamare ancorché offeso,  
 né di gloria maggior stimulo il punse.  
 La virtù gli fu scudo, et arme il merto;  
 inimico credeo sol l'otio vile.  
 240 De i detrattori suoi bel documento  
 fu la vendetta: avventuràti, a cui  
 fu maestro l'ardir, norma l'errore.  
 Così Torquato i suoi nemici offese, [c. 7v]  
 così medica man punge l'infermo,  
 245 cruda ministra di pietoso affetto<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Per l'anafora di «altri» (un cui lontano modello è la celeberrima *recusatio* in VERG. *Aen.* VI 847-850), cfr. TASSO, *Rogo* 212-213, 216, 226 e 228.

<sup>26</sup> I vv. 229-231 sono contraddistinti dall'impiego degli *exempla contraria* (per i quali vd. QUINT. *I.o.* V 11, 5-7), ad indicare ciò che le «leggi e mezzi e fine» (228) dell'amicizia riprovano, ossia la liberalità (229) e generosità nei confronti dei nemici (230) e degli adulatori (231), ma in ordine chiastico, in quanto la trattazione della differenza tra questi ultimi e gli amici costituisce il principio del dialogo (TASSO, *Il Manso*, 3-30, ed. Raimondi, pp. 843-852; nell'ed. Baffetti, pp. 907-916), memore naturalmente di PLUT. *Quom. adul.* (= *Mor.* 48e-74e), che, nella vers. lat. di Erasmo, dal titolo *Quo pacto possis adulatorem ab amico dignoscere*, è presente in PLUTARCHI Chaeronei [...] *Opuscula (quae quidem extant) omnia* [...] (colophon: Venetiis, per Io. Ant. & fratres de Sabio, sumptu & requisitione d. Melchioris Sessa, 1532 mense Martio, cc. 367r-392r; il cui esemplare postillato dal Tasso è custodito presso la BAV, alla segnatrice Stamp. Barb. Cred. Tasso. 2, ed è schedato in CARINI, *I postillati*, p. 98 nr. 2); laddove alla discussione riguardante il rapporto fra l'amicizia e la giustizia è dedicata la parte preclusiva di esso (TASSO, *Il Manso*, 110-131, ed. Raimondi, pp. 878-886; nell'ed. Baffetti, pp. 944-952).

<sup>27</sup> *Abbreviatio/detractio* di VERG. *Georg.* III 452-456 e 459-460: «non tamen ulla magis praesens fortuna laborum est, | quam si quis ferro potuit rescindere summum | ulceris os; alitur uitium uiuitque tegendo, | dum medicas adhibere manus ad uulnera pastor | abnegat [...]», e «profuit [...] inter | ima ferire pedis salientem sanguine uenam». Nella tradizione volgare, si rinvia almeno ad ARIOSTO, *Orl. fur.* VII 42, 5-8 («come eccellente medico, che cura | con ferro e fuoco e con veneno spesso, | che se ben molto da principio offende, | poi giova al fine, e grazia se gli rende», cit. dall'ed. a cura di C. Segre, IX ed., Milano, Mondadori, 2010 [I ed. 1976]); TASSO, *Ger. lib.* VI 76, 3 [= *Ger. conq.* VII 96, 3] («se la pietosa tua [scil. di Erminia (detta a sé stessa)] medica mano»), e *Ger. conq.* XIX 66, 7-8 («[...] e 'n mia [scil. del ferito Guglielmo] salute è lenta | ogni medica mano, altrove intenta»); la *iunctura*, al plurale,

- Abhorrè il bias[i]mo, e se giuditio diede  
 dell'opre d'altri, o che lodolle, o tacque:  
 o nel silentio ancor saggio maestro,  
 o di modestia nobile esemplare,  
 250 o d'heroica virtù perfetta imago!  
 Che meraviglia se, chi tanto seppe,  
 avesse i gesti simiglianti al senno!  
 Gli fu natura madre, et ostetrica  
 la fama, che prevede il parto, e poscia  
 255 dell'eloquenza alle sugose mamme  
 hebbe alimento, hebbe maestra l'arte.  
 Alle scienze consacrò la vita,  
 al Ciel l'alma serbò, la salma a Roma,  
 ugual gloria, ugual tomba al merto suo.  
 260 Felice Roma, al cui famoso seno  
 si riserbò così honorata spoglia, [c. 8r]  
 il cui terren gioia sì rara ingemma!  
 Così t'ergi trofeo d'altrui ruine,  
 e i miracoli tutti in te raccogli!  
 265 Già de gl'Imperij altrui Signora e donna,  
 hor del mondo Regina, ecco le chiavi  
 delle sue porte il Cielo a te concede.  
 Così profana e sacra al mondo imperi,  
 e con fato immutabile lo reggi,  
 270 e se barbara man ti squarciò il manto,  
 salvo, il diadema riserbasti intatto;  
 così ti fanno le ruine bella,  
 e in esse additi le vetuste pompe,  
 e de' nemici tuoi lo scorno e l'onta;  
 275 così nata a lo scettro, in vano il mondo  
 s'opponne al corso delle palme tue.  
 Hor odi come nuovo honor t'adorna:

è in *Ger. lib. XII* 74, 4 [= *Ger. conq. XV* 87, 4], e l'immagine, impiegata metaforicamente in senso erotico, ivi 85, 1-4 («Qual in membro gentil piaga mortale | tocca s'inaspra e in lei cresce il dolore, | tal da i dolci conforti in sì gran male | più inacerbisce medicato il core [*scil.*, com'è noto, di Tancredi]») [→ *Ger. conq. XV* 98, 1-4: «Quale in membro gentil piaga mortale, | tocca, s'inaspra e 'n lei cresce il dolore, | tal, per conforti humani, avanza il male | e via più inferma, in medicando, il core»]; i due elementi (ma il primo in forma sostantivale) sono uniti in *Ger. lib. XIX* 114, 2 (Tancredi ad Erminia: «E tu chi sei, medica mia piatosa?»).

il Tasso, che col nome il mondo scorse, [c. 8v]  
 e col merto il possiede, in te si chiude,  
 280 e non fu caso no, ma don di lui,  
 che vivendo ti scielse e nido e tomba.  
 Il vostro seno fu, gran Cintio, ov'egli  
 corse a depôr la vita e i parti suoi<sup>28</sup>:  
 così per doppio lume hoggi splendete  
 285 a gloria vostra et all'esempio altrui<sup>29</sup>.  
 Voi lo furasti a ria fortuna, et egli  
 in vece d'esca, eternità vi rende<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Cfr. Tasso, *Ger. conq.* I 6, 8: «e vita a me, non pur a' versi, attendo»; il tema era particolarmente caro al dedicatario, che non esitò ad intervenire duramente quando, appena mancato il Tasso, Marco Pio di Sassuolo riuscì ad entrare in possesso dei manoscritti del poeta, «che erano in un coffano serrati, nelle stanze del Signor Cardinale San Giorgio», il quale «se li fece dare, dicendo che non era onesto che ereditasse i suoi scritti altri che esso, che l'aveva raccolto nella sua famiglia e sovvenuto di ogni cosa necessaria» (le due citazioni sono, nell'ordine, dalla lettera di Girolamo Giglioli ad Alfonso II, a Ferrara, recante la data «Di Roma [scil. il sabato] 29 Aprile 1595»; e da quella di Giovanni Zarattino Castellini ad un destinatario ignoto, recante la data «Di Faenza li [scil. sabato] 8 Ottobre 1611», in SOLERTI, *Vita*, II, nell'ordine nrr. CCCLXXII, pp. 361-362: 362, e CDXXVII, pp. 388-392: 390). Immane la presenza del tema nella dedicatoria di A. INGEGNERI, *All'Ill.mo et Rev.mo Sig.re il Signor Cinthio Aldobrandini, Card. di S. Giorgio, Padrone et Benefattore* (recante la data «In Roma, il dì X di Novembre M.D.XCIII»), di TASSO, *Ger. conq.*, cc. \*2r-\*3v: \*2v (con alcuni ammodernamenti, in SOLERTI, *Vita*, I, p. 763); in PEREGRINI *Oratio*, fin dalla p. iniziale: «[...] obijt Torquatus noster, vigente aetate, cum uberrimos ingenij foetus ederet, cum post longum errorem sub tuo patrocinio ad Vaticani radices vagandi mentem deposuisset [...]» (p. 5, ed altresì pp. 6, 11 [riferito al pontefice], 12); ed AMMIRATO, *Orazione*, fin proprio dall'*incipit*: «Tu pur havevi trovato in Roma, Torquato Tasso, dalla liberalità di Clemente VIII Pontefice Mass. alle tue sventure ricetta, essendosene per la ardentissima carità sua et amor verso le buone lettere l'Illustrissimo Cardinal San Giorgio suo nipote fatto mediatore» (p. 499, ed altresì pp. 506 e 513-514; il brano cit. è trascritto in PRINZIVALLI, *Torquato Tasso a Roma*, p. 133).

<sup>29</sup> Pur nella topicità dell'aretologia del cardinal Cinzio, cfr. INGEGNERI, *All'Ill.mo et Rev.mo Sig.re il Signor Cinthio Aldobrandini*, nell'ordine cc. \*2v e \*2v-\*3r: «Certo innumerabili sono i doni del Cielo che concorrono nella sublime persona di V. S. Illustriss. [...] la quale, con frequenti segni di tenero amore e d'immensa liberalità trattenendo il Sig. Torquato, et con ogni più ampla dimostrazione apertamente manifestando la stima ch'ella fa de gli huomini letterati et in qual si voglia lodata professione singolari, s'è legittimamente vindicata il nome di vero et unico Mecenate dell'età nostra»; l'«epigrafe» in AMMIRATO, *Orazione*, p. 500: «Alla virtù di Torquato Tasso la virtù di Cintio Aldobrandino erge questo sepolcro» (trascritta in PRINZIVALLI, *Torquato Tasso a Roma*, p. 134, a conclusione dell'ampia citazione indicata alla nota precedente); e GIACOMINI, *Orazione*, p. 22: «in Roma [...] da Principe sacro non pur la vita con liberalità fu sovvenuta, ma a la Morte con Christiana pietà e con regale magnificenza si appresta honoranza».

<sup>30</sup> La preziosa contrapposizione fra l'«esca» ('vita mortale') e l'«eternità» allude a *Iob* 9, 25-26 («dies mei velociores fuerunt cursore fugerunt et non viderunt bonum | pertransierunt



- V'apporta gloria ben la pietà vostra,  
 ma l'affetto di lui vi fa maggiore,  
 290 il cui senno, il cui senso il mondo intese.  
 Ei ne mostrò come virtù s'inalza  
 con l'ali sue senz'aura di fortuna,  
 Voi ne mostrate come hanno gl'heroi  
 per meta quella, e per ministra questa<sup>31</sup>.  
 295 Voi, che la regal porpora e gl'honori,  
 saggio, ben conoscete come sono [c. 9r]  
 vane pompe del mondo e della vita,  
 per la fama u' oprite e per lo Cielo,  
 seguite pur, felice e sacro heroe<sup>32</sup>:  
 300 quel che bramate vi prometton l'opre,  
 e l'alma di Torquato ve l'impetra,  
 sì grato in Cielo, come amante in terra.

quasi naves poma portantes sicut aquila volans ad escam», cit. da *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, adiuvantibus B. Fischer, I. Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit R. Weber, editionem quintam emendatam retractatam prae-paravit R. Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007 [I ed. 1969, 2 Bdn]); e nell'uso antitetico del primo termine potrebbe serbare memoria di DANTE, *Purg.* II 128-129 («[scil. i colombi] subitamente lasciano star l'esca, | perch'assaliti son da maggior cura», cit. da Id., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 2003 [I ed. Milano, Mondadori, 1966-1967], III); il sintagma «In vece d'esca» inverte «d'esca in vece» di TASSO, *Le rime* 148 [I ed. 1583], 12 (detto da Amore al Poeta, cit. da Id., *Rime. Prima Parte*, t. II, CXXXIV). Sarebbe altresì ipotizzabile l'*emendatio*: essa ('fortuna'), che, se da una parte genererebbe una lezione piuttosto evidentemente faciliore, dall'altra però istituirebbe una prolessi col «senz'aura di fortuna» al v. 292. Si rammenti infine che il duplice auspicio alla salvezza eterna ed alla gloria poetica era affidato all'intercessione, gerarchicamente, il primo di Clemente VIII, il secondo del cardinal Cinzio, in TASSO, *Ger. conq.* I 4, 7-8: «Egli, del Re del Ciel Vicario in terra, | il Cielo, e tu Helicon a me diserra»; e che col topico richiamo all'immortalità della fama si era aperta INGEGNERI, *All'ill. mo et Rev. mo Sig. re il Signor Cinthio Aldobrandini*, c. \*2r: «Convenivasi alla veramente Heroica virtù di V. S. Illustrissima immortale honore», τόπος che si riflette specularmente sia sulla figura del Tasso, che al cardinale «ha [...] voluto dedicare sé medesimo in eterno» (c. \*2v); che sulla «ricomposta Gerusalemme [...] la quale, dalla dottrina e dalle vaghezze ch'in sé contiene assai ben raccomandata alla posterità, sotto a tanto autorevole patrocinio potrà star pienamente sicura di superar l'invidia et ogni altro maligno intoppo» (nell'ordine cc. \*2v e \*3r).

<sup>31</sup> Cfr. TASSO, *Ger. conq.* I 4, 1-4, e 6, 1-4: «CINTHIO, che di virtù gli antichi essemi | rino-vi, e co 'l tuo lume Italia illustri, | l'alte memorie de' passati tempi | difendi homai dal variar de' lustri»; «Tu l'altrui lingue più famose e l'arti | più belle e i sacri studi in pregio torni, | e, pria che d'ostro il crin, l'interne parti | di virtù vera e vera luce adorni».

<sup>32</sup> In AMMIRATO, *Orazione*, p. 506, il cardinal Cinzio è invocato «sacratissimo Eroee».

Sia la salute sua vostro conforto,  
essequite a lui<sup>33</sup> del mondo il duolo e 'l pianto<sup>34</sup>,  
305 rogo il cuor de' languenti amici afflitti,  
l'opre le faci, e le sue lodi gl'hinni<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Latinismo (come si evince altresì dalla grafia): 'ottenete per lui', 'fate che lo accompagnino'. Per un riscontro contestuale forse non del tutto privo di significato, è da rilevare che in AMMIRATO, *Orazione*, p. 515, l'io oratorio definisca «questi nostri pietosi affetti» le – come più volte ricordato, soltanto annunziate – celebrazioni funebri romane in onore del Tasso.

<sup>34</sup> Cfr. *supra* intr. e nota 41.

<sup>35</sup> Cfr. *supra* intr. e nota 44.

BEATRICE CIRULLI – FEDERICA PECCI

## Per la storia della quadreria dell'Arcadia Due inventari e altri documenti\*

### 1. Premessa

L'Accademia dell'Arcadia ha riunito nel corso della sua lunga storia una quadreria formata, quasi per intero, da ritratti dei suoi soci<sup>1</sup>. La raccolta, dal 1956 divisa tra il Museo di Roma e il vestibolo della Biblioteca Angelica, conta infatti 215 opere, 205 delle quali ritratti di arcadi<sup>2</sup>. Benché negli ultimi anni diversi siano stati i contributi dedicati alle relazioni tra l'Arcadia e il mondo artistico romano e singole tele di questa galleria siano state oggetto

\* Il testo che qui si presenta è il primo risultato di una ricerca ancora in corso. Questa muove da due contributi pubblicati da chi scrive: B. CIRULLI, *Vincenzo Milione (1732-1805) il ritrattista degli Arcadi. Un pittore calabrese nella capitale pontificia*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», n.s., XXIX, 2015, pp. 47-60, e F. PECCI, *La raccolta di ritratti degli Arcadi. Copie, repliche e tele autografe (XVIII-XX secolo)*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», n.s., XXX, 2016, pp. 71-80. All'interno di questo lavoro comune spettano a Beatrice Cirulli i paragrafi 1, 2 e 4, mentre il paragrafo 3 e le appendici documentarie spettano a Federica Pecci.

<sup>1</sup> Per la storia dell'Arcadia vd. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Flli Palombi, Roma, 1991, e da ultimo R. ALHAIQUE PETTINELLI, *L'Accademia dell'Arcadia e il Bosco Parrasio*, Roma, Artemide, 2016. Sulla tradizione delle gallerie di ritratti delle accademie a Roma si veda: S. SUSINNO, *I ritratti degli accademici*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, De Luca, 1974, pp. 201-270; G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma, Tip. Di Lauro, 1979; *Il ritratto segreto: miti e simboli nella quadreria dell'Accademia degli Incolti al Collegio Nazareno. Una collezione sconosciuta del Sei e Settecento romano*, catalogo della mostra a cura di A. Negro, Roma, Campisano, 2004; M. MARZINOTTO – V. ROTILI – S. VENTRA, *I ritratti dei santi artisti: una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2014.

<sup>2</sup> Per le diverse sedi nelle quali fu ospitata la raccolta nel corso del Novecento vd. E. PORTAL, *L'Arcadia*, Palermo, Sandron, 1922 e L. PIETROBONO, *La nuova sede dell'Arcadia*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», XV, 1941, pp. 313-317. Sull'ingresso dei dipinti al Museo di Roma cfr. Archivio del Museo di Roma, Cartella Deposito Arcadia, Verbale del 18 maggio 1956, e C. PIETRANGELI, *Notizie dai Musei – Museo di Roma*, «Bollettino dei Musei Comunali», s. III, 1956, fasc. 1-2, pp. 26-27.

di studio, la più vasta ed articolata catalogazione ragionata della raccolta resta, ancora oggi, il saggio che Cecilia Pericoli Ridolfini scrisse nel 1960<sup>3</sup>. Lo scritto si fondava, nel tratteggiare le vicende di questa collezione, su un più antico contributo, la conferenza che il conte Francesco Fabi Montani tenne nel 1852 a palazzo Ogetti, in occasione del riallestimento dei ritratti nella sala dell'archivio promosso dal custode generale Paolo Barola (1850-1863). Nel suo *Ragionamento*, Fabi Montani, procustode d'Arcadia, sosteneva che la serie dei ritratti era stata avviata nel 1770 dal custode Giuseppe Brogi (1766-1772) ed era poi stata incrementata dal successore Gioacchino Pizzi (1772-1790), che aveva sollecitato i soci a inviare un loro ritratto o aveva richiesto, ad amici ed eredi, le effigi degli arcadi defunti<sup>4</sup>. La gran parte dei dipinti conservati oggi a Palazzo Braschi è databile, in effetti, tra la seconda metà del Settecento e il primo trentennio del Novecento<sup>5</sup>. Tuttavia alcuni ritratti, come quelli di *Giovan Mario Crescimbeni* (Roma, Museo di Roma [= MR], Dep. Arc. 156; fig. 18) e *Giuseppe Paolucci* (MR, Dep. Arc. 23; fig. 19), presentano iscrizioni o hanno caratteri che ne denunciano, almeno a prima vista, una più antica epoca di ideazione<sup>6</sup>. Già dal primo decennio del XVIII secolo fonti di diverso genere, manoscritte e a stampa, attestano poi la presenza di

<sup>3</sup> Si vedano, a titolo esemplificativo, L. BARROERO, *L'Accademia di San Luca e l'Arcadia: da Maratti a Benefial*, in *Aequa Potestas: le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra a cura di A. Cipriani, Roma, De Luca, 2000, pp. 11-13; S. SUSINNO, *Artisti gentiluomini nella repubblica delle lettere*, ivi, pp. 14-18; C. OMODEO, *Vincenzo Camuccini, Pietro Herzog e due ritratti inediti del marchese Tommaso Gargallo di Castel Lentini*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», n.s., XXI, 2007, pp. 83-96; C. PARRETTI, *Il ritratto di Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi di Camillo Loreti nel Museo di Roma*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», n.s., XXII, 2008, pp. 23-38; C. PERICOLI RIDOLFINI, *La Pinacoteca dell'Accademia dell'Arcadia*, «Capitolium», n.s., XXXV, 1960, pp. 9-14.

<sup>4</sup> Cfr. *Intorno ad alcuni ritratti di recenti Arcadi illustri collocati nella sala del serbatoio. Ragionamento di monsignor FRANCESCO DE' CONTI FABI MONTANI, Procustode generale dell'Accademia, letto nella generale tornata del dì 11 di marzo 1852*, «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», CXXVI, 1852, pp. 359-379.

<sup>5</sup> Cfr. F. PECCI, *L'Arcadia romana nel Settecento attraverso i ritratti dei suoi protagonisti*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Roma Tre, relatore Liliana Barroero, correlatore Serenella Rolfi, a.a. 2015-2016.

<sup>6</sup> Per la datazione del dipinto effigiante Paolucci cfr. PERICOLI RIDOLFINI, *La Pinacoteca*, p. 11. Il ritratto di Crescimbeni è, purtroppo, in cattivo stato di conservazione. Stando a una targhetta sul retro del dipinto, che lo dice eseguito il 30 ottobre 1704, esso sarebbe da identificare con quello, opera del canonico e letterato ferrarese Giulio Cesare Grazzini, ricordato nella *Vita di Gio. Mario Crescimbeni maceratese, Arciprete della Basilica di S. Maria in Cosmedin di Roma e Custode Generale d'Arcadia*, scritta da FRANCESCO MARIA MANCURI imolese, col racconto de' fatti più memorabili della Ragunanza degli Arcadi, Roma, Antonio de' Rossi, 1729, p. 51.

dipinti e sculture nel Serbatoio, ovvero nell'archivio dell'istituzione<sup>7</sup>. Questi stessi documenti – prodotti all'interno dell'accademia e per la gran parte inediti – permettono anche, di fatto, di riscrivere la storia della quadreria. Tali testimonianze dirette, infatti, mettono in luce le pratiche di acquisizione delle opere e i diversi allestimenti della raccolta. La storia della galleria dei ritratti, assai più complessa e articolata di quanto emerge dalla ricostruzione di Fabi Montani, suggerisce che il patrimonio oggi conservato non è che un'esigua parte di quello riunito dall'accademia sin dai suoi primi anni di vita.

## 2. *Alle origini della raccolta*

Nel 1708 Giovan Mario Crescimbeni (Macerata, 1663 – Roma, 1728), tra i quattordici fondatori dell'*Arcadia*, canonico di Santa Maria in Cosmedin e primo custode dell'accademia (1690-1728)<sup>8</sup>, pubblicava l'*Arcadia*<sup>9</sup>. Il testo propone una narrazione delle vicende dell'istituzione sino al 1706 ricavata, secondo quanto indicato nell'avviso ai lettori, «da i libri di essa, e dalle altre memorie, che si conservano nel suo Archivio»; tuttavia, come precisa l'autore, non si tratta di una storia dettagliata del sodalizio ma del «racconto di tutte quelle notizie più singolari, e riguardevoli», su di essa, nascoste «dentro una favola»<sup>10</sup>. Articolata in sette libri, ognuno dei quali composto da un numero diverso di prose e poesie, l'opera, prosimetro favolistico di dichiarata suggestione sannazariana, è considerata a ragione come il manifesto ideologico ed istituzionale dell'*Arcadia*<sup>11</sup>. La storia dell'accademia, che ha come cornice il

<sup>7</sup> Sulle vicende di questo archivio e sul suo contenuto vd. G. BONAZZI, *Dal «Serbatoio» alla Biblioteca dell'Arcadia*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», LVIII, 1990, pp.16-29.

<sup>8</sup> Per un sintetico profilo del personaggio vd. N. MEROLA, *Crescimbeni, Giovan Mario*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960- [= DBI], 30, 1984, pp. 675-678.

<sup>9</sup> *L'Arcadia del Can. GIO. MARIA CRESCIMBENI, Custode della medesima Arcadia, e Accademico Fiorentino* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1708. Data alle stampe nel 1708 con la dedica a Maria Bernarda Ondodei Albani, cognata di Clemente XI, *L'Arcadia* fu riedita tre anni dopo (sempre presso Antonio de' Rossi), in pieno scisma, corredata del catalogo degli accademici e dell'elenco delle colonie, e con la dedica a Maria Isabella Cesi Ruspoli, principessa di Cerveteri, moglie di Francesco Maria, che l'11 settembre 1707 aveva accolto gli arcadi sull'Esquilino e che cinque anni dopo avrebbe donato loro un teatro nel giardino Ginnasi sull'Aventino progettato dall'architetto Giambattista Contini. Per le vicende del Bosco Parrasio cfr. D. PREDIERI, *Bosco Parrasio. Un giardino per l'Arcadia*, Modena, Mucchi, 1990.

<sup>10</sup> G. M. CRESCIMBENI, *L'autore a chi legge*, in Id., *L'Arcadia*, pp. [v]-[viii], rispettivamente a pp. [vi], [vii] e [v].

<sup>11</sup> Cfr. A. QUONDAM, *Gioco e società letteraria nell'Arcadia del Crescimbeni. L'ideologia dell'istituzione*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. VI, fasc. 4, 1975-1976, pp. 165-195.

viaggio di dodici pastorelle verso l'Elide per rivendicare il diritto a partecipare ai Giochi Olimpici, è anche una suggestiva visita guidata a Roma città d'Arcadia, ossia agli ambienti di lavoro, d'ozio e di memoria di letterati, scienziati e artisti divenuti arcadi prima dell'avvio del XVIII secolo<sup>12</sup>. La favola si apre proprio con l'illustrazione dei "luoghi" dell'accademia. Questa occupa il primo libro che, come annota Crescimbeni, è «interamente storico»<sup>13</sup>. In esso alle «Ninfe» è descritto il Bosco Parrasio, il «boschereccio Teatro», sede estiva delle «virtuose adunanze», le «magnifiche piramidi», erette in memoria degli «adepti illustri» durante i giochi nel 1705, l'urna di Cristina di Svezia, a cui il drappello delle pastorelle reca omaggio, ed infine il Serbatoio, che aveva sede nella casa del custode<sup>14</sup>. La descrizione dell'archivio e del suo contenuto occupa le ultime cinque prose del libro. Quattro di queste contengono la dettagliata narrazione di quanto era esposto sulle pareti della «veneranda stanza»<sup>15</sup>.

Nella prima prosa è raccontato quanto disposto sulla facciata di fronte all'ingresso. In questa, in un «nicchio», era la statua in «abiti sacerdotali» di Clemente XI. La statua di papa Albani, arcade e protettore dell'accademia, era circondata da venti dipinti che proponevano le fattezze dei padri dell'Arcadia, ossia gli «acclamati», tra i quali figuravano numerosi cardinali, principi e principesse, e i tre «principi della bucolica poesia nelle tre lingue», ossia Virgilio, Teocrito e Sannazaro, i cui ritratti erano in cima alla parete, «quasi toccanti il solaio»<sup>16</sup>. Alla destra dell'ingresso erano invece affisse, al centro, le tavole delle *Leges Arcadum*, «scolpite in finissimo marmo», al di sopra delle quali, in un «grandissimo quadro, che occupava tutta la larghezza della muraglia», era stata espressa da un «sagace» pittore, con dovizia di particolari, la cerimonia della «Rogazione delle Leggi», svoltasi il 10 maggio del 1696<sup>17</sup>. Attorno alle tavole erano «alcuni» altri dipinti nei quali erano

<sup>12</sup> Nel loro peregrinare in Arcadia le pastorelle visitano le case di monsignor Leone Strozzi, del pittore Carlo Maratta e di Antonio Magliabechi, Pirro Maria Gabrielli, Gerolamo Gigli, Anton Maria Salvini, Domenico Riviera. Per la visita allo studio di Maratta cfr. S. RUDOLPH, *Una visita alla capanna del Pastore Disfilo primo dipintore d'Arcadia (Carlo Maratti)*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, a. IX, fasc. 2-4, 1991-1994, pp. 387-414.

<sup>13</sup> CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 11 nota b.

<sup>14</sup> Ivi, p. 6 per le citazioni. Per il Serbatoio cfr. p. 5 e p. 10 nota g.

<sup>15</sup> Ivi, p. 11.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 11-13. Gli acclamati sono, oltre a papa Albani e ai suoi nipoti Carlo, Annibale e Alessandro, i cardinali Gasparo Carpegna, Francesco Martelli, Benedetto Pamphili, Lorenzo Corsini, Fulvio Astalli, Alessandro Caprara, Pietro Ottoboni, Giovan Battista Rubini, Pietro Priuli, Francesco Pignatelli, i duchi di Medinaceli, Maria Casimira di Polonia e il principe di Liechtenstein.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 13 e 15.

espressi «diversi Teatri rusticani», ovvero i Boschi e i Teatri che sino a quel momento avevano ospitato le adunanze estive della società<sup>18</sup>. Nella parete opposta a questa erano invece le imprese delle Colonie e il Catalogo degli Arcadi. Infine, nell'ultima, erano quattordici grandi ritratti raffiguranti gli *Uomini illustri d'Arcadia defunti*, ovvero, come Crescimbeni esplicita nelle note al testo, le effigi di Francesco Redi, Lorenzo Bellini, Carlo Maria Maggi, Enrico Noris, Antonio Caraccio, Marcello Malpighi, Benedetto Menzini, Leonardo di Capua, Pirro Maria Gabrielli, Raffaele Fabretti, Angelo delle Noci, Vincenzo Viviani, Francesco D'Andrea, Francesco Bianchini<sup>19</sup>.

Nell'economia del testo crescimbeniano l'illustrazione dettagliata dei materiali d'archivio e dell'arredo del Serbatoio ha chiaramente quale fine quello di segnalare alle dame il governo dell'Arcadia e i fatti più notevoli di questa società. Un ruolo particolarmente significativo in questo senso è svolto proprio dal consistente corredo pittorico della sala, circa quaranta dipinti. Ognuno dei quadri permette infatti alle due guide, gli arcadi Giulio Cesare Grazzini e Giuseppe Paolucci, sollecitate dalla curiosità delle dame, lunghe digressioni su pratiche e momenti nodali del sodalizio. La pittura svolge quindi nel testo una funzione evocativa e insieme celebrativa dell'accademia e dei suoi soci, o meglio dei pastori che la sostenevano (gli acclamati) e di quelli che si erano distinti nella Repubblica delle Lettere (i defunti), come si apprende anche dalla *Breve notizia dello stato antico e moderno dell'Adunanza degli Arcadi* pubblicata da Crescimbeni nel 1712<sup>20</sup>. L'allestimento della quadreria è forse però, almeno in parte, creazione letteraria del custode. Egli stesso in una glossa rivela che le tavole con le *Leges* si trovavano, in quel momento, negli Orti Farnesiani<sup>21</sup>. Dell'ingresso dei dipinti illustrati alle «Ninfe» manca traccia nei primi due volumi degli *Atti arcadici*. Nessuna delle pitture descritte da Crescimbeni è inoltre riconoscibile, con sicurezza, tra quelle conservate al Museo di Roma e alla Biblioteca Angelica. Nell'attuale raccolta dell'accademia sono assenti anche il quadro con la *Rogazione delle Leggi* e quelli con i *Teatri rustici*. Mancano anche la scultura raffigurante *Clemente XI* e i dipinti con i *Principi della poesia bucolica*. I ritratti di Redi, Menzini e Bellini ricordati da Crescimbeni non corrispondono poi, nelle

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>20</sup> Cfr. G. M. CRESCIMBENI, *Breve notizia dello stato antico, e moderno dell'Adunanza degli Arcadi pubblicata d'ordine della medesima Adunanza, insieme colla descrizione del nuovo luogo sul colle Aventino per li suoi congressi accademici* [...], Roma, Antonio de' Rossi (a istanza di Gregorio Roisecco), 1712.

<sup>21</sup> CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 22 nota d.

misure e nell'epoca di realizzazione, a quelli ora nella collezione dell'*Arcadia*. Quelli di *Bellini* e *Menzini*, ad esempio, ricavati dalle incisioni che appaiono nel primo volume delle *Vite degli Arcadi illustri* (1708), sono opera firmata da Vincenzo Milione (1756-1805), arcade dal 1772 e con bottega al Sudario<sup>22</sup>. Tali evidenze indurrebbero a giudicare la descrizione del Serbatoio fornita dal primo custode, nonostante le affermazioni sulla veridicità dell'«istoria», come una creazione letteraria fondata sull'«elegante museo» che lo stesso Crescimbeni, sin dal 1706, per «vago suo genio» aveva composto, nel quale era possibile ammirare 230 «medaglie in marmo d'uomini letterati illustri antichi, e moderni» e un «copiosissimo numero di ritratti, altri in carta disegnati, altri intagliati, non pochi in tela dipinti, de' più famosi letterati d'Europa del nostro secolo, e nostri Arcadi»<sup>23</sup>. Tuttavia che quanto detto nell'*Arcadia* a proposito dei dipinti conservati nel Serbatoio corrisponda a verità è attestato sia da alcune note che si rintracciano nei primi due volumi degli *Atti arcadici* sia da altre fonti.

Nel primo dei sette volumi degli *Atti arcadici* si legge, ad esempio, che il «gentilissimo e valorosissimo pastore Arcade Nitilio», avendo trovato nella sua «nobilissima capanna» l'effigie «del famosissimo Arcade Sincero scolpita in picciol metallo fin dai medesimi tempi, che il gran pastor vivea, quella cortesemente donò al Serbatoio acciocché in esso si conservasse e si godesse da' presenti Arcadi e da' futuri della vista almeno in effigie di sì ragguardevole nostro padre»<sup>24</sup>. La medaglia raffigurante Sannazaro, donata all'*Arcadia* da monsignor Leone Strozzi, è tra le opere apprezzate dalle «Ninfe» nella loro visita al Serbatoio, dove hanno modo anche di sfogliare il primo volume delle *Vite degli Arcadi illustri*<sup>25</sup>. Lo stesso genere di fonte registra la presenza in accademia, nel 1711, di un busto in gesso, «venuto di Bologna», effigiante il

<sup>22</sup> Cfr. CIRULLI, *Vincenzo Milione*, p. 60.

<sup>23</sup> Cfr. MANCURTI, *Vita di Gio. Mario Crescimbeni*, pp. 57-58. Il museo crescimbeniano è ricordato per la prima volta nella *Giunta al primo tomo del Giornale de' letterati d'Italia di GRISOFANO CARDIECLETTI* [pseud. di Giovanni Grisostomo Scarfò], *stesa dal medesimo in una Pistola Sofaletoloica* [...], s.l., s.e., 1712, p. 10.

<sup>24</sup> Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'*Arcadia* [= Arch. Arc.], *Atti arcadici*, vol. 1, cc. 140-141.

<sup>25</sup> CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 44. Le *Vite degli Arcadi illustri* furono pubblicate in cinque parti, le prime quattro a cura di Crescimbeni e la quinta a cura di Morei: *Le vite degli Arcadi illustri scritte da diversi autori, e pubblicate d'ordine delle Generale Adunanza da GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI* [...], *Custode d'Arcadia. Parte prima [- quarta]* [...], 4 voll., Roma, Antonio de' Rossi, 1708-1727; *Le vite degli Arcadi illustri scritte da diversi autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Michel Giuseppe Morei, Custode d'Arcadia. Parte quinta* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1751.



medico Marcello Malpighi, il cui ritratto nell'*Arcadia* è indicato come presente tra quelli degli *Uomini illustri*. Dal busto, per decisione del Savio Collegio, era già stato ricavato un ritratto dell'archiatra di Clemente XI «vestito da secolare» che si poteva anche «rifare da prelato»<sup>26</sup>. Se dunque qualche dubbio sulla veridicità dell'allestimento della raccolta permane – ed è pertanto difficile affermare, su base documentaria, che i dipinti del Serbatoio fossero proprio, nel numero, nella qualità e nelle dimensioni, quelli di cui si legge nell'*Arcadia* –, è certo tuttavia che all'interno del Serbatoio esistessero nel primo decennio del Settecento dei ritratti di pastori di proprietà dell'Arcadia, secondo quanto conferma anche la citata *Breve notizia dello stato antico e moderno dell'Adunanza degli Arcadi*.

In questo discorso celebrativo, rivolto al principe di Cerveteri Francesco Maria Ruspoli, il custode, dopo aver ripercorso brevemente le vicende delle libere e democratiche conversazioni d'Arcadia, spiega con chiarezza quali fossero gli onori che l'accademia da lui diretta era solita tributare ai suoi soci, tanto viventi che defunti<sup>27</sup>. Tra queste consuetudini non figura, a questa data, il ritratto, pratica registrata invece come regolare, nel terzo volume delle *Vite degli Arcadi illustri* (1714)<sup>28</sup>. Tuttavia, come scrive Crescimbeni, già all'altezza della *Breve notizia*, il Serbatoio era tutto «ornato [...] di ritratti degli Arcadi essendo permesso a ciascun Arcade mandarvi il suo»<sup>29</sup>. Se la complessa pratica che conduceva all'innalzamento della lapide in memoria degli soci defunti, illustrata da Crescimbeni a Ruspoli, è registrata con precisione nei volumi degli *Atti arcadici*, questo stesso genere di fonte, ricchissima di indicazioni sulla genesi delle *Vite degli Arcadi illustri*, manca della medesima cura nel catalogare l'ingresso in accademia dei ritratti dei soci; soci che nel 1712 erano già 1300<sup>30</sup>. Impossibile è quindi quantificare il numero dei ritratti “ordinari” giunti durante il custodito di Crescimbeni, tra i quali va forse annoverato quello di padre *Sebastiano Paoli* (MR, Dep. Arc. 27)<sup>31</sup>. Il quarto volume delle

<sup>26</sup> Arch. Arc., *Atti arcadici*, vol. 2, c. 304.

<sup>27</sup> CRESCIMBENI, *Breve notizia*, pp. 314-315.

<sup>28</sup> *Vite degli Arcadi illustri*, III, p. 254.

<sup>29</sup> CRESCIMBENI, *Breve notizia*, p. 315.

<sup>30</sup> Il numero dei soci è indicato da Crescimbeni nella sua *Breve notizia*. La delibera con la quale il Savio Collegio avviava il progetto editoriale delle *Vite* si conserva in Arch. Arc., *Atti arcadici*, vol. 2, c. 293. In questo stesso volume sono altre indicazioni relative alle incisioni dei ritratti da anteporre alle biografie dei pastori: cfr. cc. 294, 298, 302-303 e 376-377. Il ms. 17 della Biblioteca dell'Arcadia [= Bibl. Arc.], depositata presso la Biblioteca Angelica di Roma, presenta al suo interno diverse stampe dei ritratti poi apparsi nelle *Vite*, con annotazioni a margine di Crescimbeni.

<sup>31</sup> Cfr. PECCI, *L'Arcadia romana nel Settecento*, scheda 10.

*Vite degli Arcadi illustri* (1727) lascia però immaginare che la serie dei quattordici ritratti degli *Uomini illustri* ricordata nell'*Arcadia* si fosse arricchita di ben otto effigi di pastori e del ritratto della consocia Petronilla Paolini Massimi<sup>32</sup>. Ai venti ritratti degli acclamati ricordati da Crescimbeni e ai ventitré che costituivano alla data del 1727 la galleria degli uomini illustri defunti sarebbe poi da aggiungere quello del poeta senese Bernardino Perfetti, laureato in Campidoglio nel 1725. Tale ritratto, fatto realizzare dal Savio Collegio, doveva riprendere quello «già intagliato in rame, con disegno preso dal naturale da Gio. Batista Brughi, valente pittore», che è premesso alla relazione a stampa della cerimonia capitolina<sup>33</sup>. L'incisione di Gaspare Massi, tratta dal disegno del gaulliano Brughi, ritrae Perfetti con la sua corona di lauro, così come nella stampa premessa alla *Vita* di Perfetti pubblicata nel quinto volume delle *Vite degli Arcadi illustri* (1751)<sup>34</sup>. Il dipinto, che sarebbe stato fatto realizzare dall'accademia, è da considerarsi perduto: questo, difatti, non è quello raffigurante *Bernardino Perfetti* ora al Museo di Roma (Dep. Arc. 151), ritenuto del 1770, ma più ragionevolmente da datare alla metà dell'Ottocento<sup>35</sup>.

Numerosi sono i ritratti di arcadi registrati nell'inventario dei beni allegato al testamento di Crescimbeni, redatto nell'aprile 1728<sup>36</sup>. In esso quanto posseduto da Crescimbeni è elencato, come era consuetudine, rispettando la topografia del suo appartamento presso Santa Maria in Cosmedin. Qui, nella stanza adibita a biblioteca, in tre armadi, sono registrati, insieme a una raccolta di 221 «medaglie piccole di marmo rappresentanti figure di virtuosi

<sup>32</sup> Nella *Parte quarta* delle *Vite degli Arcadi illustri*, l'onore del ritratto è esplicitamente indicato, infatti, per i seguenti personaggi: Clemente XI, p. 13; Bernardo Ramazzini, pp. 22 e 94; Innocenzo XIII, p. 26; Vincenzo Leonio, p. 35; Giuseppe Valletta, p. 76; Giovanni Battista Zappi, pp. 159 e 181; Giovanni Maria Lancisi, p. 221; Petronilla Paolini Massimi, p. 240; Alessandro Marchetti, p. 141.

<sup>33</sup> Cfr. *Atti cavati dagli Archivi Capitolino, e Arcadico della solenne coronazione fatta in Campidoglio dell'Illustrissimo Signore Bernardino Perfetti* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1725, pp. 54-55. Per un profilo di Brughi vd. A. M. DAMIGELLA, *Brughi, Giovan Battista*, in *DBI*, 14, 1972, pp. 490-491.

<sup>34</sup> *Vite degli Arcadi illustri*, V, pp. 224-225.

<sup>35</sup> Sul ritratto del Museo di Roma e sulla sua datazione cfr. M. E. TITTONI, *Ritratto di Bernardino Perfetti*, in *Siena & Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, a cura di B. Santi e C. Strinati, Siena, Protagon, 2005, p. 544, scheda 8.1.

<sup>36</sup> Per il testamento e l'inventario, conservati nel ms. XIII 5 dell'Archivio di Santa Maria in Cosmedin, oggi presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, cfr. C. RANIERI, *Giovan Mario Crescimbeni e la sua «libreria». Un'accademia in una biblioteca*, «Roma Moderna e Contemporanea», IV, 1996, 3, pp. 577-594, e soprattutto EAD., *La biblioteca di Giovan Mario Crescimbeni*, «Rid. IT. Rivista on line di Italianistica», 2, 2006, disponibile all'indirizzo <https://books.google.it/books?id=GfxGtivGCZgC&vq>.

con cornicette tonde negre», i rami dell'*Istoria di Santa Maria in Cosmedin*, i ritratti in rame di Bernardino Perfetti, di Antonio Magliabechi e dello stesso Crescimbeni, e 110 ritratti rappresentati alcuni soci d'Arcadia (c. 39v). Nel medesimo ambiente si trovano inoltre «tutti i quadri e ritratti in marmo, in gesso, in terracotta, e in bronzo e in metallo e in pittura» (c. 31v). In questo complesso atto notarile diversi sono anche i riferimenti all'Arcadia e ai suoi beni conservati nella casa del custode e che questi indica come da rendersi all'accademia, nei «deputati» che saranno «legittimamente eletti»: tra i beni che sono elencati come da restituirsi figurano «tutti i manuscritti concernenti i fatti e gl'affari» dell'Arcadia, «tanto ridotti in protocolli, quanto in fogli volanti»; poi il «torchio e suoi sigilli, e i quattro rami da stampare i viglietti, per intimar le Ragunanze del Bosco, e l'albero, o carta dove sono disegnate le imprese delle Colonie e finalmente le lapidi fatte agl'Arcadi illustri, le quali presentemente stanno in deposito appresso di me» (c. 3v).

Non sappiamo, allo stato attuale della ricerca, se i beni dell'Arcadia e con essi le tele siano stati restituiti dai canonici di Santa Maria in Cosmedin, eredi di Crescimbeni, al nuovo custode Francesco Maria Lorenzini (1728-1743), la cui elezione non fu unanimemente accolta dai soci. A Lorenzini si deve l'introduzione in accademia delle recite delle commedie di Plauto e Terenzio, che avevano luogo in un teatro fatto costruire appositamente all'interno della sua abitazione, a via dei Leutari, essendo chiuso da tempo il Bosco Parrasio. Alla riapertura di questo e all'espansione delle colonie Lorenzini, che dal 1741 al 1743 occupò un appartamento all'interno di Palazzo Borghese, dedicò la maggior parte delle sue energie<sup>37</sup>. Poco numerose sono infatti le pubblicazioni arcadiche promosse durante il suo custodiato. Sull'attività da lui svolta in favore dell'accademia e dei suoi soci la documentazione è esigua; ma sembrerebbe che la solida e rigida struttura burocratica data da Crescimbeni all'Arcadia non subisse, nel quindicennio di direzione dell'ex-scismatico

<sup>37</sup> Sulla reggenza del Lorenzini vd. A. CIPRIANI, *Contributo per una storia politica dell'Arcadia settecentesca*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. V, fasc.2-3, 1971, pp. 126-128, e da ultimo B. ALFONZETTI, *L'Arcadia austriaca del custode Lorenzini*, «Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies», 7, 2012, pp. 11-28; EAD., *Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini (1711-1743)*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 23-62. Per l'appartamento di via dei Leutari e per le recite che qui si svolgevano si rimanda a S. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con O. Sartori, vol. II. 1701-1750. *Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 20, con bibliografia precedente. La residenza del Lorenzini a Palazzo Borghese è segnalata in PORTAL, *L'Arcadia*, p. 45.

Lorenzini, alcuna sostanziale modifica. Così almeno pare desumersi da quanto scrive Michele Giuseppe Morei, terzo custode generale (1743-1766), nelle sue *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi* (1761)<sup>38</sup>.

Morei, sotto il cui custodito si tennero numerose adunanze solenni ispirate alla poesia religiosa e molti versi furono indirizzati a sovrani e pontefici, nelle sue *Memorie* dedica un intero capitolo all'Archivio dell'Arcadia. In questo ribadisce che il Serbatoio aveva sede in casa del custode e che in esso erano conservati «moltissimi ritratti di Arcadi»<sup>39</sup>. In assenza di documentazione archivistica relativa alle direzioni di Lorenzini e Morei, ancora una volta è difficile valutare la reale consistenza complessiva della quadreria dell'Arcadia. Tuttavia, almeno per quanto è possibile dedurre dal quinto volume delle *Vite degli Arcadi illustri* (1751), la serie delle tele degli *Uomini illustri d'Arcadia defunti* doveva conservare, alla metà del XVIII secolo, oltre che le effigi di Perfetti e Crescimbeni anche quelle di Giuseppe Paolucci, Vincenzo Piazza, Francesco Arisi, Anton Maria Salvini, Tommaso Ceva, Francesco Bianchini, Vincenzo Ludovico Gotti e Melchiorre di Polignac: infatti, per ognuno di questi pastori l'adunanza aveva decretato l'onore dell'innalzamento della lapide nel Bosco Parrasio e del ritratto nel Serbatoio<sup>40</sup>. Anche la serie degli *Acclamati* doveva contare alla fine della reggenza di Morei almeno altri due ritratti: quello, giunto in accademia nel 1753, del re *Stanislao I di Polonia* (Roma, Biblioteca Angelica [= BA], Dep. Arc. 182), per l'innalzamento del quale era stata organizzata un'adunanza in cui erano state tessute le lodi del monarca, in prosa e in verso, e quello effigiante il cardinal *Silvio Valenti Gonzaga* (MR, Dep. Arc. 196), opera che Vincenzo Milione derivò nel 1763 dal ritratto del cardinale eseguito da Pierre Subleyras<sup>41</sup>.

Come si è accennato, Morei nelle sue *Memorie* dedica un intero capitolo all'archivio. In esso egli lamenta che il Serbatoio, come il Bosco Parrasio, erano stati ed erano «vaganti» e auspica che qualche «magnanimo personaggio» prov-

<sup>38</sup> [G. M. MOREI], *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma, Stamperia de' Rossi, 1761, p. 79. Sull'autore vd. A. CIPRIANI, *Contributo per una storia politica*, pp. 129-133; M. CATUCCI, *Morei, Giuseppe Michele*, in *DBI*, 76, 2012, pp. 571-573; e B. ALFONZETTI, *La ricomposizione dell'Arcadia nelle Memorie storiche di Michele Giuseppe Morei*, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Albaique Pettinelli*, a cura di S. Benedetti, F. Lucioi, P. Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 27-38.

<sup>39</sup> MOREI, *Memorie storiche*, p. 79.

<sup>40</sup> Cfr. *Vite degli Arcadi illustri*, V, ai rispettivi profili.

<sup>41</sup> Per il dipinto di Milione cfr. CIRULLI, *Vincenzo Milione*, p. 59. Per l'ingresso del ritratto di Stanislao I vd. *Adunanza tenuta dagli Arcadi in occasione d'innalzarsi in Arcadia il ritratto della sacra real maestà di Stanislao I re di Polonia* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1753; MOREI, *Memorie*, pp. 112 e 245.

veda a dare all'accademia un «luogo capace ed insieme perpetuo»<sup>42</sup>. Secondo quanto scrive Fabi Montani nel 1852, fu Brogi a dare sede stabile all'archivio. A questo scopo il 12 gennaio 1766 il quarto custode generale dell'Arcadia avrebbe preso in affitto dai Mattei alcune sale del collegio omonimo, presso San Nicola in Arcione, a via del Lavatore. Qui, attorno al 1770 Brogi avrebbe dato avvio alla serie dei ritratti degli arcadi, «riunendo» nelle sale del Collegio Mattei, «i ritratti de' generali Custodi, quelli del Zappi, del Redi, del Viviani e di alcuni altri più famosi». A tale impresa Brogi avrebbe atteso perché la «modestia de' fondatori, i quali, argomentando forse contrario alla semplicità pastorale l'uso delle immagini, avevano stabilito l'innalzamento delle lapidi di memoria nel Bosco Parrasio»<sup>43</sup>. Se è indubbio che spetti a Brogi aver dato sede all'accademia nelle sale del Collegio Mattei, poi palazzo Ojetti, e aver riaperto il Bosco Parrasio, è evidente che non spetti a lui aver avviato la galleria degli arcadi. Come si è visto, era infatti costume dell'Arcadia, forse sin dai primi anni, permettere ai pastori di inviare un loro ritratto. La stessa istituzione si era poi impegnata, nonostante l'endemica scarsità di fondi, a far realizzare effigi dei suoi soci illustri (si pensi ai casi di Malpighi e Perfetti). Che l'avvio della raccolta dei ritratti non possa essere dunque datato alla custodia di Brogi parrebbe evidente. Sembra piuttosto che Brogi si sia impegnato da una parte nel proseguire la mai interrotta tradizione di accogliere i ritratti dei soci viventi e dall'altra nel ricreare la serie degli *Uomini illustri* avviata ai tempi di Crescimbeni e parzialmente dispersa, forse a causa dei diversi trasferimenti di sede del Serbatoio.

Nel corso del custodiato di Brogi fece il suo ingresso in Arcadia il ritratto del poeta cesareo *Pietro Metastasio* (BA, Dep. Arc. 186; fig. 20), evento che fu celebrato con un'ode del sottocustode Gioacchino Pizzi<sup>44</sup>. Il ritratto, fatto realizzare da Pietro Trapassi a Vienna, fu presentato in accademia nel 1767 dal principe Sigismondo Chigi, pure lui arcade, che l'aveva fatto ornare con un «bellissima cornice»<sup>45</sup>. La tela, copia fedele di un dipinto visto dal principe Chigi a Vienna, come scrive in una lettera al fratello lo stesso Metastasio, è

<sup>42</sup> Ivi, p. 80.

<sup>43</sup> FABI MONTANI, *Intorno ad alcuni ritratti*, pp. 361-362.

<sup>44</sup> Cfr. *Al chiarissimo signor abate Pietro Metastasio poeta cesareo pe'l suo ritratto ultimamente collocato in Arcadia. Ode di GIOACCHINO PIZZI romano, Pro-custode Generale dell'Accademia*, Roma, Arcangelo Casaletti, [1768]. Il testo dell'ode è ora in appendice all'articolo di Tufano pubblicato in questo stesso volume. Per il rapporto di Metastasio con l'Arcadia vd. almeno M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Pietro Metastasio e l'Arcadia*, in *Metastasio da Roma all'Europa: tricentenario metastasiano. Incontro di studi, 21 ottobre 1998*, a cura di F. Onorati, Roma, s.e., 1998, pp. 49-61.

<sup>45</sup> Cfr. *Vita del signor abate Pietro Metastasio poeta cesareo, aggiuntevi le massime e sentenze estratte dalle sue opere*, Roma, Gioacchino Puccinelli, 1786, p. 197. In questa pubblicazione compare inciso il dipinto consegnato all'Arcadia.

lavoro di discreto livello, sebbene forse replica di bottega<sup>46</sup>. Un analogo positivo giudizio di qualità non si può invece esprimere per i ritratti di *Giovanni Battista Zappi* (MR, Dep. Arc. 70) e di *Francesco Redi* (MR, Dep. Arc. 99), commissionati – come suggerisce Fabi Montani – da Brogi per colmare le assenze della serie degli *Uomini illustri*. Sia la tela che riprende le fattezze del genere di Carlo Maratti, «primo dipintore d’Arcadia», sia quella che raffigura il medico e scrittore aretino, primo arcade a cui fu innalzata la lapide nel Bosco Parrasio, sono lavori di mediocre qualità derivati da incisioni.

Da intagli, disegni o dipinti «accreditati» derivano anche le tele che Vincenzo Milione realizzerà per l’Arcadia nel corso delle direzioni di Pizzi e Godard. Queste, tutte firmate e datate, per larga parte prendono a modello i ritratti degli arcadi illustri che compaiono nei quattro volumi delle *Vite*.

### 3. Verso l’attuale galleria: la seconda Arcadia di Pizzi

Alla data del 1° gennaio 1773, negli *Atti arcadici* del successore di Brogi, l’abate romano Gioacchino Pizzi, arcade dal 1759, eletto custode dopo non poche difficoltà nel corso del 1772, si legge:

Avendo l’erede del fu abate Brogi sgombrata la custodia e l’abitazione da tutto ciò che a lui apparteneva, l’ab. Gioacchino Pizzi, odierno Custode d’Arcadia, alla presenza del conte Gaetano Bernardini e del curiale abate Giuseppe Cini, ricevè la consegna delle scritture, libri e ritratti di ragione dell’Adunanza, a seconda de’ due inventari esistenti in Archivio. Il primo giorno del seguente anno 1773, il suddetto novello Custode, dopo aver controllato i comodi e la decenza del Serbatoio, passò a soggiornarvi, continuando ad arricchirlo di ritratti di Arcadi illustri e di ornamenti a proprie sue spese, finché fece correre i pubblici inviti per la nuova apertura del Serbatoio [...] <sup>47</sup>.

In assenza degli inventari richiamati nel brano è impossibile valutare la consistenza e la qualità della raccolta giunta nelle mani di Pizzi. Dal passo si ricavano tuttavia altre interessanti indicazioni, utili sia per la storia dell’accademia sia per quella della sua quadreria. Innanzi tutto esso rende evidente che, come per altre realtà associative, i passaggi di consegna tra i custodi avvenivano con pubblico atto notarile, secondo quanto già lasciava immagi-

<sup>46</sup> L’intera vicenda del ritratto si può ricostruire grazie ad alcune lettere degli anni 1767-1768. In queste non è mai fatto il nome dell’autore del ritratto, ma si sottolinea la fedeltà dell’artista al modello “vivo” sin nei più piccoli dettagli: cfr. *Lettere dell’abate PIETRO METASTASIO romano*, Roma, Vincenzo Poggioli, 1806, lett. 47, e *Tutte le opere di PIETRO METASTASIO*, a cura di B. Brunelli, vol. IV, Milano, Mondadori, 1954, lett. 1565, 1679, 1700, 1726.

<sup>47</sup> Arch. Arc., *Atti arcadici*, vol. 6, c. 10. Nelle trascrizioni dei documenti d’archivio ci si è attenuti a una minima modernizzazione grafica nell’uso di maiuscole, apostrofi e accenti.

nare il testamento di Crescimbeni. L'annotazione chiarisce poi che dal 1766 il Serbatoio e la residenza del custode costituivano un'unica realtà che aveva sede al Collegio Mattei. Da questo testo si ricava inoltre che Pizzi – il quale ai tempi di Morei, con l'aiuto di papa Clemente XIII, aveva ottenuto i fondi necessari per restaurare il Bosco Parrasio – già nel corso del primo anno di governo fece realizzare, a sue spese, tele raffiguranti arcadi illustri<sup>48</sup>.

Tale precocissimo interesse di Pizzi nei confronti della galleria dei ritratti è comprovato da sei dipinti conservati tra il Museo di Roma e il vestibolo della Biblioteca Angelica. Queste tele, raffiguranti per lo più arcadi defunti da tempo, sono infatti firmate da Milione e datate tutte al 1773<sup>49</sup>. A Milione, che – come Pizzi – aveva mosso i suoi primi passi nella Roma di papa Albani, il «novello Custode» allogherà, negli anni successivi, diversi altri ritratti<sup>50</sup>. L'abate romano, del resto, oltre a commissionare dipinti per la galleria, impiegò molte energie nell'invitare i compastori a donare un loro ritratto all'accademia. Offrono una vivida testimonianza di tale indefessa attività sia gli *Atti arcadici* sia la cospicua corrispondenza del custode. Questa, documento delle numerose relazioni ch'egli seppe intessere con i più importanti eruditi e sovrani dell'epoca, conserva al suo interno due tipi di testimonianze relative ai ritratti: le lettere di richiesta del dipinto e i biglietti di ringraziamento.

Nelle prime, raffinato esercizio di prosa diplomatica, non di rado il custode forniva ai soci, o ai loro eredi, indicazioni circa le misure che i ritratti avrebbero dovuto avere, in modo che fossero proporzionati agli altri che adornavano già il Serbatoio<sup>51</sup>. Tali consigli paiono indicare che la galleria proponesse un allestimento composto da almeno due diverse tipologie di ritratti, quelli a figura intera e quelli a mezzo busto. Dalle lettere di Pizzi si desume che, stando alle

<sup>48</sup> L'attenzione di Pizzi nei confronti della quadreria è sottolineata anche da Luigi Godard nell'*Adunanza tenuta dagli Arcadi nella Sala del Serbatoio il dì 24 marzo 1791 in lode del defunto Nivildo Amarinzio, Abate Gioacchino Pizzi V. Custode Generale d'Arcadia*, Roma, Luigi Perego Salvioni, 1791: in tale discorso si legge infatti che Pizzi, «nel morire, non dimenticossi già di voi compastori, e vi donò, per sicuro pegno del suo amore, tutti quei ritratti d'Arcadi illustri (e son pure la maggior parte) coi quali a sue spese ornò queste pareti, e tutto ciò che di comodo e di decoro procurò a questo luogo» (p. 23).

<sup>49</sup> Si tratta dei ritratti di *Isacco Newton*, *Francesco Maria Gasparri*, *Giuseppe Ercolani*, *Benedetto Menzini* e *Gian Vincenzo Gravina* ora al Museo di Roma (Dep. Arc., rispettivamente 32, 65, 66, 80 e 164) e di quello del cardinal *Melchiorre di Polignac* esposto nel vestibolo della Biblioteca Angelica (Dep. Arc. 188). Cfr. CIRULLI, *Vincenzo Milione*, p. 55.

<sup>50</sup> Tra i quali quelli di *Lorenzo Bellini* (1774), *François Jacquier* (1777) e *Teobaldo Ceva* (1779) ora al Museo di Roma (Dep. Arc., rispettivamente 75, 87 e 140). Cfr. *ibid.*

<sup>51</sup> Si vedano, a titolo esemplificativo, le lettere inviate ad Angelo Mazza e Agostino Paradisi: Bibl. Arc., ms. 31, cc. 197v-199r e 200r-202r.

tele superstiti, nel primo dei due formati prevalgono i ritratti di arcadi acclamati, quali quelli di *Gustavo III di Svezia* (MR, Dep. Arc. 4; fig. 21), di *Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi* (MR, Dep. Arc. 5) e del cardinal *Giacinto Sigismondo Gerdil* (MR, Dep. Arc. 26), mentre nel secondo sono riconoscibili soci ordinari, padri fondatori e custodi generali. L'insieme di questi dati fornisce indicazioni per ipotizzare una sistemazione delle tele organizzata su tre diverse serie e dunque di poco più articolata rispetto a quella crescimbeniana.

I biglietti di ringraziamento di Pizzi provano dell'arrivo dei ritratti. Tali sono i casi delle tele raffiguranti l'abate Carlo Felici, professore di Belle lettere e poeta al quale Pizzi «fu grato moltissimo del ritratto», e l'elettrice di Sassonia Maria Antonia di Baviera, protettrice del pittore Anton Raphael Mengs, anch'egli arcade, dalla quale l'accademia ricevette, come scrive Pizzi, «il sommo onore d'un magnifico di Lei ritratto, dono inestimabile e raro»<sup>52</sup>. Questi due ultimi ritratti e altri cinque, ancora in Arcadia ai tempi di Godard, mancano tra le opere conservate oggi al Museo di Roma e all'Angelica, secondo quanto si desume dal confronto con l'*Inventario de' quadri spettanti all'Arcadia, ed esistenti nella casa già abitata dal q. Ab. Luigi Godard Custode Generale* (qui edito nell'Appendice 1)<sup>53</sup>, nel quale il ritratto dell'elettrice di Sassonia è registrato al numero 66. Nell'attuale raccolta non figurano poi altri ritratti richiesti da Pizzi<sup>54</sup>. Sebbene sia possibile che questi ultimi non siano mai giunti a Roma, è pur vero che alcuni dei soci legavano la donazione del proprio ritratto al custode in carica, il quale è da credere che lo includesse poi tra i suoi beni. Tra i dieci arcadi che inviarono la loro effigie all'accademia tra il 1777 ed il 1784, fece questa scelta monsignor Stefano Evodio Assemani, che nel 1777 consegnò il proprio ritratto, «egregiamente dipinto», accompagnato da un foglio in cui dichiarava «di donare detto ritratto all'Arcadia con la condizione che l'Ab. Pizzi continui a essere Custode, autorizzando in caso contrario lo stesso Pizzi a riprendersi il ritratto e ritenerlo presso di sé»<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Per la lettera del 19 febbraio 1785 relativa al ritratto di Carlo Felici cfr. ivi, c. 16r; per la lettera inviata a Maria Antonia di Baviera cfr. ivi, cc. 196r-197r.

<sup>53</sup> Il documento è conservato nell'Archivio dell'Arcadia, senza indicazione della segnatura, preceduto da un foglietto con la seguente indicazione: «Inventario de' quadri spettanti all'Arcadia, ed esistenti nella casa già abitata dal q. Ab. Luigi Godard Custode Generale, ed altro inventario dell'Archivio di Arcadia fatti nel 25 aprile 1824 ed ambedue sottoscritti da Luca Riccelli».

<sup>54</sup> Si tratta delle richieste avanzate dal custode alla poetessa Francesca Roberti Franco nel 1782 (cfr. Bibl. Arc., ms. 31, cc. 90r-91v) e a Giuseppe Vendettini il 3 luglio 1783 (cfr. Arch. Arc., *Atti arcadici*, vol. 5, c. 297).

<sup>55</sup> Cfr. ivi, vol. 5, c. 145. In questo periodo giunsero in accademia i ritratti di *Anna Maria Ventimiglia di Belmonte* (MR, Dep. Arc. 130), *Madame du Boccage* (MR, Dep. Arc. 55), *Natale*



Una simile dichiarazione, come si apprende da questo stesso documento, era stata fatta anche dal principe *Luigi Gonzaga di Castiglione* quando, nel 1776, aveva donato all'Arcadia il suo busto in marmo (MR, Dep. Arc. 172), *pendant* dell'effigie di *Maria Maddalena Morelli* (MR, Dep. Arc. 173), opere entrambe dello scultore irlandese Christopher Hewetson<sup>56</sup>.

L'importanza che Pizzi riservava alla galleria – all'epoca definita addirittura come «pinacoteca pizziana»<sup>57</sup> – è testimoniata anche dai componimenti poetici che egli commissionò per celebrare l'arrivo in Arcadia di alcuni ritratti. Ad esempio, quello di *Giacinta Orsini*, opera di Camillo Loreti, fu oggetto di due sonetti di Domenico Dionigi<sup>58</sup>. Tali componimenti venivano letti in occasione delle adunanze o feste pastorali organizzate per l'innalzamento delle effigi dei soci illustri viventi. Esemplari, negli anni di Pizzi, furono quelle per l'ingresso in accademia dei ritratti di *Gustavo III di Svezia*<sup>59</sup> e di *Melchiorre Cesarotti* (MR, Dep. Arc. 100; fig. 22), quest'ultimo firmato dal pittore anconetano Pietro Bini<sup>60</sup>.

*Saliceti* (BA, Dep. Arc. 189), *Appiano Bonafede* (BA, Dep. Arc. 174), *Camillo Zampieri* (MR, Dep. Arc. 142) e *Paolina Secco Suardo Grismondi* (MR, Dep. Arc. 85). Cfr. Arch. Arc., *Atti arcadici*, vol. 5, cc. 151, 155, 270, 302, 307-308, e Bibl. Arc., ms. 31, cc. 122v, 154v-155v. Per il ritratto della Secco Suardo vd. anche *Lettere di illustri letterati scritte alla celebre poetessa Paolina Grismondi nata contessa Secco-Suardo fra le Arcadi Lesbia Cidonia*, Bergamo, Stamperia Mazzoleni, 1833, pp. 73-74, 99-106.

<sup>56</sup> Cfr. *ibid.*, e *Il Museo di Roma racconta la città*, a cura di R. Leoni, F. Pirani, M. E. Tittoni, S. Tozzi, Roma, Gangemi, 2002, pp. 176-177.

<sup>57</sup> Cfr. la lettera di Giuseppe Antonio Taruffi, da Roma, a Melchiorre Cesarotti del 21 agosto 1784, in *Dell'epistolario di MELCHIORRE CESAROTTI tomo I*, Firenze, Molini, Landi e Comp., 1811, pp. 149-151: 150.

<sup>58</sup> Per i sonetti dedicati al ritratto della Orsini cfr. Bibl. Arc., ms. 37, cc. 446r-447r. Per il ritratto copia di Loreti da un dipinto di Pompeo Batoni cfr. PARRETTI, *Il ritratto di Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi*, pp. 23-28.

<sup>59</sup> Cfr. Arch. Arc., *Atti arcadici*, vol. 5, cc. 311-314; 367-368; «Diario ordinario», nr. 1424, 23 agosto 1788, pp. 5-6; «... *Il fin la meraviglia*». *Splendori di Corte e scena urbana tra Sei e Settecento dalle collezioni del Museo di Roma*, a cura di S. Guarino, M. E. Tittoni, S. Tozzi, Torino, Omega, 2005, p. 109. La volontà del re svedese di donare un proprio ritratto all'Arcadia è registrata nell'Adunanza per la sua acclamazione del 17 aprile 1784, dalla quale anche si apprende che il monarca si era soffermato lungamente nella sala dei ritratti e in particolare davanti a quello di Cristina di Svezia. Il ritratto di Gustavo di Svezia, esemplato su un modello di Lorenz Pasch il Giovane, fu consegnato all'Arcadia da Carl Fredrik Fredenheim, cerimoniere di corte, il 17 agosto 1788, giorno in cui si svolse la cerimonia dell'innalzamento nel Bosco Parrasio.

<sup>60</sup> Arch. Arc., *Atti arcadici*, vol. 5, cc. 316-317; *Festa pastorale celebrata dagli Arcadi nel fausto giorno in cui nella sala del Serbatojo di Roma fu collocata la dipinta Effigie dell'inclito Moronte* [: Meronte] abate Melchior Cesarotti, Roma, Luigi Vescovi e Filippo Neri, 1785, pp. 1-70. La presenza del dipinto nella pinacoteca venne apprezzata dall'abate Taruffi nella

Pizzi non fu l'unico a incrementare la galleria degli uomini e delle donne d'Arcadia. Tra i pastori ve ne erano, infatti, non pochi, italiani e stranieri, che erano anche pittori e accademici di San Luca, quali il già ricordato Mengs, Domenico Corvi e Domingo Alvarez, autore del ritratto di *Francisco Preciado de la Vega* (MR, Dep. Arc. 72; fig. 23)<sup>61</sup>. Tra i pittori arcadi figura anche Petronilla Salvi, che donò all'accademia vari dipinti da lei stessa eseguiti, tra i quali quello del custode generale *Francesco Maria Lorenzini*, maestro di Pizzi (MR, Dep. Arc. 62)<sup>62</sup>.

### 3.1. *L'inventario del 1824*

La ricchezza di fonti riguardanti la quadreria dell'Arcadia che si registra nel corso del custodiato di Pizzi manca per il trentennio successivo, quello diretto da Luigi Godard (1790-1824)<sup>63</sup>. Godard tuttavia continuò l'opera di accrescimento della galleria dei ritratti, "avviata" da Brogi e brillantemente proseguita da Pizzi, come testimoniano le acquisizioni dei ritratti di *Teresa Bandettini* (BA, Dep. Arc. 187), di *Annibale degli Abbatini Olivieri* (BA, Dep. Arc. 175)<sup>64</sup>, del doge genovese e arcade acclamato *Michelangelo Cambiaso* (MR, Dep. Arc. 22), opera del Von Maron<sup>65</sup>, e quello di *Carlo Goldoni* (MR, Dep. Arc. 157), donato all'accademia nel 1794 da Giovanni Gherardo De Rossi<sup>66</sup>.

Il contributo che Godard diede alla galleria è attestato poi dal già menzionato *Inventario de' quadri spettanti all'Arcadia, ed esistenti nella casa già abitata dal q. Ab. Luigi Godard Custode Generale*, stilato il 25 aprile

lettera qui ricordata alla nota 57. Sull'artista vd. almeno I. CHIAPPINI DI SORIO, *L'abate Pietro Bini pittore ritrattista*, «Notizie da Palazzo Albani», XX, 1991, 1-2, pp. 209-218.

<sup>61</sup> Cfr. PERICOLI RIDOLFINI, *La Pinacoteca*, p. 13.

<sup>62</sup> Cfr. Arch. Arc., *Atti arcadici*, vol. 6, c. 13, e FABI MONTANI, *Intorno ad alcuni ritratti*, p. 362.

<sup>63</sup> Per un breve profilo biografico del personaggio vd. R. ARMANDO, *Godard, Luigi*, in *DBI*, 57, 2001, pp. 500-503.

<sup>64</sup> Per i ritratti di Olivieri e della Bandettini cfr. Arch. Arc., *Atti arcadici*, vol. 6, c. 152, e vol. 7, c. 46.

<sup>65</sup> Il ritratto è stato attribuito per la prima volta ad Anton von Maron in C. PIETRANGELI, *Il Museo di Roma. Documenti e iconografia*, Bologna, Cappelli, 1971, pp. 30-31. Nel 1792 Michelangelo Cambiaso commissionò ad Anton von Maron il suo ritratto ufficiale (1792, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco) e, soddisfatto del risultato, gli commissionò due repliche autografe: l'una destinata all'Arcadia (MR, Dep. Arc. 22), l'altra esposta oggi al Musée Royaux des Beaux Arts di Bruxelles: cfr. C. PERICOLI RIDOLFINI, *La mostra degli artisti austriaci a Roma*, «Capitolium», XLVII, 1972, 7-8, pp. 53-65: 57.

<sup>66</sup> *Del moderno teatro comico italiano, e del suo restauratore Carlo Goldoni. Ragionamenti recitati nelle adunanze degli Arcadi da GIO. GHERARDO DE ROSSI, Direttore della Reale Accademia delle Belle Arti di Portogallo in Roma*, Bassano, Remondini, 1794, pp. 9-10.

1824. Questo documento, sinora inedito, redatto alla presenza dell'erede del defunto custode, l'amico Luca Ricelli o Riccelli<sup>67</sup>, e del nuovo custode, Loreto Santucci, permette per la prima volta di quantificare la consistenza della raccolta e di conoscere il reale allestimento dei ritratti. L'inventario dei quadri, distinto da quello delle «scritture», enumera 110 ritratti ad olio su tela, tre quadri su carta, due busti in marmo, due busti in gesso e un «Quadro della Nascita di G. C. del Giordano donato all'Accademia dall'Ab. Godard»<sup>68</sup>. Quest'ultimo dipinto, esposto nella «Sala d'Arcadia», «Sul muro delle finestre», è il solo per il quale sia avanzata in questo documento un'attribuzione. Soltanto per 76 delle 110 tele raffiguranti Arcadi sono segnalati i nomi degli effigiati, mentre a margine degli altri 34, indicati genericamente come di secolari, vescovi o donne, compare l'annotazione «non letto», segno evidente della presenza di un'iscrizione. Benché i dipinti siano tutti privi di indicazioni sulle misure, tra questi sono riconoscibili la gran parte dei ritratti entrati in Arcadia al tempo di Brogi e Pizzi. Vi figurano, ad esempio, quello di *Pietro Metastasio* e quello del conte *Francesco Algarotti* (MR, Dep. Arc. 165; fig. 24)<sup>69</sup>. Venti ritratti, oltre al dipinto con la *Natività* (MR, Dep. Arc. 8), recano poi a margine l'indicazione «lasciato dall'Ab. Godard» (nrr. 39, 62, 64, 74-75, 79) o, sinteticamente «dall'Ab. Godard» (nrr. 37, 80-83, 96, 99-101, 104-106, 108, 110). I nomi degli effigiati permettono di affermare che con questa didascalia sono indicati, forse per eccesso, i dipinti fatti realizzare da Godard, gran parte dei quali sono opera di Milione, come quello raffigurante *Gioacchino Pizzi* (MR, Dep. Arc. 160; fig. 25), esemplato forse su una più antica effigie del custode realizzata dal celebre pittore classicista Pierre Subleyras<sup>70</sup>. Le tele, esposte tra la stanza dell'Archivio, la stanza da letto e la sala dell'Arcadia, a prima vista non sembrerebbero seguire un preciso ordinamento, come suggerivano le lettere di Pizzi. Tuttavia la disposizione dei dipinti del Serbatoio richiama vagamente, almeno in due delle facciate, la più antica disposizione della raccolta che conosciamo, quella che si legge nell'*Arcadia* di Crescimbeni. Sulle due pareti, che immaginiamo

<sup>67</sup> Che il rapporto tra Godard e Ricelli non fosse parentale ma amicale si legge in F. FABI MONTANI, *Elenco dei centumviri e regolamento dei comizi per la elezione del nono Custode generale di Arcadia preceduti da brevi notizie storiche*, Roma, Tipografia presso l'Istituto de' sordo-muti, 1850, p. 6, dove anche si afferma che fu Ricelli a far realizzare la lapide tombale di Godard a San Nicola in Arcione.

<sup>68</sup> *Inventario de' quadri spettanti all'Arcadia*, nr. 24

<sup>69</sup> Per il ritratto di Metastasio cfr. note 44-46; per l'ingresso del ritratto di Algarotti cfr. Bibl. Arc., ms. 31, cc. 83r-84r.

<sup>70</sup> Effigi commissionate da Godard al copista Milione: cfr. CIRULLI, *Vincenzo Milione*, pp. 58-59.

essere le più grandi, si fronteggiavano difatti il protettore celeste dell'accademia, Gesù Bambino, e quello temporale, il pontefice regnante. Attorno alla *Natività* erano disposte le tele raffiguranti pastori e pastorelle, mentre il dipinto con *Pio VII* era contornato da cardinali, principi e arcadi acclamati. Un analogo allestimento, come vedremo, sarà dato alla quadreria alla metà dell'Ottocento.

### 3.2. *La sistemazione dell'appartamento e della quadreria: da Santucci a Barola*

Come si è visto, i dipinti passarono dall'erede di Godard al nuovo custode Loreto Santucci (1824-1828)<sup>71</sup>. Nel corso della sua breve reggenza l'Arcadia beneficiò di sovvenzioni elargite dal nuovo pontefice Leone XII. Inoltre nel 1826 il duca di Lusciano Gaspare Mollo, magistrato, tragediografo e abile improvvisatore, legò all'accademia, per testamento, oltre che il suo ritratto (MR, Dep. Arc. 135; fig. 26), firmato da Pietro Capurro, anche una somma ingente di denaro. Questo lascito, «unico esempio in cento sessant'anni di storia»<sup>72</sup>, fu impiegato da monsignor Gabriele Laureani (1828-1849)<sup>73</sup>, nuovo custode dell'Arcadia e già custode della Biblioteca Vaticana, nel restauro del Serbatoio, affidato al «cavaliere Giovanni Battista Caretti», che, con i suoi disegni, ridipinse la sala<sup>74</sup>. L'opera di riallestimento delle sale fu proseguita dal suo successore, il sacerdote e letterato romano Paolo Barola, che si trovò a gestire l'accademia all'indomani degli eventi della Repubblica romana<sup>75</sup>.

Come scrive Fabi Montani, con gli aiuti finanziari del cardinal Raffaele Fornari, prefetto della Sacra Congregazione degli Studi, Barola restaurò il Bosco Parrasio e diede nuovo ordinamento all'Archivio, alla Biblioteca e alla raccolta dei ritratti<sup>76</sup>. Questi furono tutti a «sue spese riverniciati» e su

<sup>71</sup> Su Santucci, già nell'ufficio del Segretario di Stato cardinal Brunacci Consalvi, linceo e membro dell'Accademia di Archeologia, vd. *Elogio storico di monsignor Loreto Santucci, VII Custode generale d'Arcadia, letto da monsignor FRANCESCO de' conti FABI MONTANI, Procustode della stessa Accademia, nella solenne generale Adunanza tenuta nella Sala del Serbatoio il dì 5 dicembre 1850*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1851.

<sup>72</sup> FABI MONTANI, *Intorno ad alcuni ritratti*, p. 363.

<sup>73</sup> Per Laureani vd. *Elogio storico di Monsignor Gabriele Laureani scritto da Monsignor FRANCESCO FABI MONTANI, canonico della basilica liberiana*, Roma, Tipografia di Bernardo Morini, 1856.

<sup>74</sup> Sulla biografia di Caretti vd. M. DEL MORO, *Vicende biografiche, nuovi documenti, inediti e notizie su Giovan Battista Caretti*, «Neoclassico: semestrale di arti e storia / Archivio europeo del neoclassico», 2003, pp. 120-138.

<sup>75</sup> Per Barola vd. [F. FABI MONTANI], *Della vita e degli scritti del professore Don Paolo Barola romano, Custode Generale di Arcadia*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1866.

<sup>76</sup> Cfr. FABI MONTANI, *Intorno ad alcuni ritratti*, pp. 364-366.

buona parte di essi egli fece poi apporre «uniformi iscrizioni e, secondo il potere a lui dal Savio Collegio conferito, si studiò di collocarli con un più fino accorgimento»<sup>77</sup>. L'ordinamento ideato dal custode fu di tipo gerarchico-cronologico: scopo dell'impresa era difatti offrire con «un solo girare di ciglio» la dignità e il tempo di vita di ogni arcade<sup>78</sup>. Sulla parete principale della sala dell'Archivio collocò il quadro con la *Natività* e di fronte i ritratti del papa regnante (a quel tempo Pio IX) e dei custodi generali. Sulle pareti laterali dispose i quadri in tre ordini: nel primo, i cardinali; nel secondo, i vescovi e i prelati di ordini religiosi; nel terzo, tutti gli altri arcadi, iniziando dai più antichi. Come annota Fabi Montani, Barola non si limitò a riallestire la galleria, ma «invitò, pregò, stimolò: tutta pose in opera la sua grazia e la custodiale autorità presso gli accademici, affinché la serie de' ritratti venisse accresciuta»<sup>79</sup>. Tra il 1849 e il 1852, alla raccolta degli arcadi illustri si erano aggiunti, come apprendiamo ancora dal discorso del procustode Fabi Montani, il ritratto di *Loreto Santucci* (MR, Dep. Arc. 162), quello di *Gabriele Laureani* (MR, Dep. Arc. 134), dipinto dall'accademica Amalia De Angelis Salducci, e quelli del poeta *Angelo Maria Ricci* (MR, Dep. Arc. 38; fig. 27) e del cardinal *Bartolomeo Pacca* (BA, Dep. Arc. 181; fig. 28), entrambi opera del romano Faustino Meucci. Lo stesso Fabi Montani aveva poi procurato all'accademia il ritratto del poeta improvvisatore *Francesco Gianni* (MR, Dep. Arc. 48). Donarono poi ritratti di loro congiunti Francesco De Rossi e Antonio Boncompagni Ludovisi. Anche Luisa Bigioli, figlia adottiva del noto pittore Filippo, donò all'Arcadia un ritratto di *Vincenzo Monti*, dipinto da lei stessa (MR, Dep. Arc. 17)<sup>80</sup>. Fabi Montani riferisce poi che numerosi ritratti richiesti da Barola alle famiglie degli illustri soci defunti dovevano ancora giungere in Arcadia per «albergare in questo teatro di sapienza umana e divina»<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Nel 1858 Fabi Montani recensì due opere di Filippo Bigioli esposte nella casa del pittore, e in quell'occasione notò anche i ritratti di Vincenzo Monti e Giovanni Domenico Navone dipinti da Luisa Bigioli: cfr. F. FABI MONTANI, *Al Ch. Sig. Cav. Giovanni De Angelis*, lettera del 30 ottobre 1858, «L'Album», XXV, 1858, 37, 30 ottobre 1858; poi in estratto, *Lettera di mons. FRANCESCO FABI MONTANI, cameriere segreto di S.S. Pio IX, al chiarissimo cav. Giovanni De Angelis, direttore proprietario dell'Album, sopra due ritratti dipinti dal cav. Filippo Bigioli*, Macerata, Tipografia A. Mancini, 1858.

<sup>81</sup> Tra gli altri, facevano «sperare il ritratto» i familiari di Giulio Perticari, Enrica Dionigi Orfei, Pietro Ercole Visconti, Felice Profili, Antonio Strozzi, Giuseppe Cugnoli, Camillo Trasinondo, Antonio Ligi Bussi, Diodata Saluzzo Roero, Ennio Quirino Visconti, Francesco Cancellieri, Dionigi Strocchi, Giovanni De Gasperis, Giuseppe Parini, Marco Mastrofini,

### 3.3. *Da Palazzo Altemps al Museo di Roma*

Fino al 1863 la sede invernale del Serbatoio rimase nel Collegio Mattei, poi demolito a seguito degli interventi urbanistici che ridisegnarono l'intera zona compresa tra largo Tritone, piazza del Lavatore e Fontana di Trevi<sup>82</sup>; da lì passò al civico 47 di via di Torre Argentina e, dopo un breve periodo di permanenza a Palazzo Altieri, si trasferì a Palazzo Altemps nel 1880, per volere del custode generale Stefano Ciccolini (1869-1888)<sup>83</sup>.

Pochi sono i documenti che aiutano a ricostruire le vicende dell'accademia e della sua quadreria in questo ventennio. A questo periodo risale tuttavia la preziosa *Nota di tutti i ritratti esistenti nel Salone dell'Arcadia al Palazzo Altemps*, conservata nell'Archivio dell'Arcadia (qui edita nell'Appendice 2). Da essa sembrerebbe che le richieste di Barola siano state disattese. Come recita però l'intestazione, che appare scritta da una mano diversa rispetto a quella del testo base, la *Nota* enumera solo i dipinti conservati nel Serbatoio. I fogli contengono inoltre un semplice elenco di 103 item, non tutti compilati per altro, nei quali l'autore indica soltanto i nomi, reali e pastorali, dell'effigiato<sup>84</sup>.

Nel 1892, grazie all'intraprendenza del nuovo custode, Agostino Bartolini (1888-1916), l'Arcadia si trasferì in alcuni locali presso la chiesa di San Carlo al Corso. L'allestimento della raccolta in tale sede è narrato in un contributo di Francesco Sabatini apparso nell'*Albo offerto dagli Arcadi a S.S. Pio X*: da questo, che è corredato da fotografie degli interni della sede, si trae senza difficoltà l'indicazione che in questa nuova residenza, Bartolini aveva replicato l'allestimento del Serbatoio ideato ai tempi di Barola<sup>85</sup>. La raccolta era poi distribuita, come ai tempi di Godard, nei diversi ambienti

Giuseppe Gaspare Mezzofanti, Iacopo Ferretti e, in ultimo, del cardinal Benedetto Pamphili, la cui effigie era stata promessa dal principe Filippo Doria Pamphili (cfr. FABI MONTANI, *Intorno ad alcuni ritratti*, pp. 372-373). Sono nell'attuale collezione dell'Arcadia i ritratti di Giuseppe Gaspare Mezzofanti (MR, Dep. Arc. 44), Giuseppe Cugnoli (MR, Dep. Arc. 64), Iacopo Ferretti (MR, Dep. Arc. 104), Diodata Saluzzo Roero (BA, Dep. Arc. 183) e Benedetto Pamphili (BA, Dep. Arc. 191). Risultano invece dispersi il ritratto di Luigi Lanzi, dono del pronipote avvocato, e il busto del cavalier Feliciano Scarpellini, donato all'Arcadia dalla nipote Caterina (cfr. *ivi*, pp. 364-365).

<sup>82</sup> *Guide rionali di Roma. Rione II. Trevi*, a cura di A. Negro, vol. V, Roma, Fratelli Palombi, 1992, pp. 10-14.

<sup>83</sup> GRAZIOSI, *L'Arcadia*, p. 22.

<sup>84</sup> Arch. Arc., n.n., *Nota di tutti i ritratti esistenti nel Salone dell'Arcadia al Palazzo Altemps*.

<sup>85</sup> Cfr. F. SABATINI, *La pinacoteca d'Arcadia*, in *Albo offerto dagli Arcadi a S.S. Pio X, loro pastor massimo, nei due giubilei, sacerdotale ed episcopale, 1908-1909*, Roma, Coop. Tip. Manuzio, 1909, pp. 18-22.

dell'accademia. Ad esempio, nella grande sala delle conferenze il busto del pontefice Pio X, lavoro dello scultore Francesco Jerace, si elevava su una elegante tribuna, opera del pittore e decoratore Eugenio Cisterna<sup>86</sup>, sulla quale figuravano gli stemmi delle principali colonie arcadiche d'Italia e ai lati le *Leges Arcadum*. In fondo alla sala era poi esposto il busto di Crescimbeni, in mezzo a due iscrizioni commemoranti la munificenza di Leone XIII e del cardinal Paolo Cassetta, il quale fece dono all'Arcadia dell'ampliamento dell'aula e della tribuna. Nel corridoio si potevano ammirare i ritratti di vari porporati e nella libreria, in mezzo a due "eccellenti" quadri della *Natività* (MR, Dep. Arc. 8 e 21), era esposta una grande tela raffigurante l'albero delle *Colonie dell'Accademia dell'Arcadia* (MR, Dep. Arc. 197; fig. 29). Ad essi si affiancavano i quadri dei custodi generali disposti in ordine cronologico, partendo dunque da Crescimbeni fino ad arrivare ad un busto in gesso, lavoro di Modesto Parlatore, rappresentante Bartolini.

Finché l'Arcadia ebbe sede nei locali di San Carlo al Corso, la tradizione di donare il proprio ritratto fu continuata dai soci e dalle rispettive famiglie, come testimoniano i fascicoli di «L'Arcadia. Periodico mensile di scienze, lettere ed arti» (1889-1897) e del «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti» (1898-1916), nei quali si trovano spesso, all'interno delle cronache accademiche, i resoconti di tornate solenni tenute in occasione dell'inaugurazione di uno o più ritratti<sup>87</sup>.

L'Arcadia rimase a San Carlo al Corso fino al 1933, quando, a causa dei continui aumenti del fitto, delle manutenzioni troppo costose e di una minaccia di sfratto resa esecutiva nel marzo dello stesso anno, il Savio Collegio e il custode generale Nicola Festa (1924-1940) furono costretti a trasferirsi

<sup>86</sup> Cfr. D. MORETTI, *Cisterna, Eugenio*, in *DBI*, 26, 1982, pp. 27-28.

<sup>87</sup> Agli anni 1890-1892 risale l'ingresso e l'inaugurazione in Arcadia di tre ritratti eseguiti da Federico Ballester, quelli di *Giovanni Battista Brancaloni Castellani* (MR, Dep. Arc. 33), di *Teresa Gnoli Gualandi* (MR, Dep. Arc. 145) e di *Francesco Massi* (MR, Dep. Arc. 51: poiché nell'attuale collezione dell'Arcadia manca una tela intitolata a Francesco Massi, si può ipotizzare che lo ritragga il *Ritratto maschile*, opera di Federico Ballester, registrato appunto come Dep. Arc. 51 presso il Museo di Roma), e del ritratto in litografia di *Rosa Taddei* (MR, Dep. Arc. 126: cfr. «L'Arcadia. Periodico mensile di scienze, lettere ed arti», rispettivamente, II, 1890, p. 704; III, 1891, p. 512; IV, 1892, pp. 14, 239, 480, 503-514). Nel 1894 fece poi il suo ingresso in accademia il ritratto di *Gaetano Golfieri* (MR, Dep. Arc. 28), e tra il 1895 e il 1896 furono inaugurati i ritratti di *Cesare Cantù* (MR, Dep. Arc. 153) e *Ilario Alibrandi* (MR, Dep. Arc. 109: cfr. *ivi*, rispettivamente, VI, 1894, pp. 158-159, 509-529; VII-VIII, 1895-1896, pp. 668-682, 957). Quindi nel 1913 Erminia De Sanctis, sorella del noto pittore Guglielmo, donò all'istituzione il ritratto a pastello di *Giuseppe Gioachino Belli* (MR, Dep. Arc. 19: cfr. A. BARTOLINI, *Aneddoti belliani*, «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», s. VII, a. IV, 1913, p. 146).

altrove. Dopo aver depositato presso Villa Umberto – ossia Villa Borghese – la biblioteca, la raccolta di ritratti e le carte dell'archivio, il Ministero dell'Educazione Nazionale concesse ospitalità all'Arcadia nella sala superiore della Biblioteca Alessandrina. Tuttavia, a seguito del trasferimento di quest'ultima nella Città Universitaria, il problema della sede rinacque. Dopo un breve periodo presso i padri conventuali di piazza Santi Apostoli, nel 1938 la signora Giulia Gasparri offrì all'Arcadia una sala di palazzo Capizucchi, a piazza Campitelli. Quando l'anno seguente il Ministero dell'Educazione Nazionale assegnò all'Arcadia una sede presso la Biblioteca Angelica, la raccolta di ritratti ebbe una nuova sistemazione provvisoria<sup>88</sup>. I quadri, che fino a quel momento erano stati conservati in deposito all'Accademia dei Lincei, tornarono alla luce: diciotto furono esposti nel vestibolo settecentesco, dove si trovano tutt'oggi, e quaranta furono collocati tra gli scaffali di libri nelle stanze a mezzanino destinate all'Arcadia. Gli altri cento e più quadri sarebbero dovuti andare in consegna agli Eremitani della basilica di Sant'Agostino in Campo Marzio. Si parlò, allora, di quattro stanze che i frati avrebbero ceduto e che il Ministero dell'Educazione Nazionale avrebbe preso in consegna, «per sistemarle e renderle adatte a ricevere la pinacoteca»<sup>89</sup>. Di fatto il progetto non andò mai in porto e i quadri rimasero accatastati in uno stanzone. Nel 1956 la raccolta, composta da 176 tele e due busti in marmo, fece il suo ingresso a Palazzo Braschi, in deposito permanente e con l'obbligo da parte del Museo di Roma di restaurare i dipinti. Due anni dopo, in occasione della «Settimana dei Musei», in tre sale del primo piano di Palazzo Braschi, furono esposti alcuni ritratti restaurati di arcadi. Nata come temporanea, l'esposizione, con alcuni aggiustamenti, divenne definitiva e fu illustrata dalla Pericoli Ridolfini, ispettrice del museo, nel saggio che si è ricordato in apertura<sup>90</sup>.

#### 4. Conclusioni

La trama delle vicende della quadreria d'Arcadia, ancora purtroppo in alcuni passaggi a maglie rade, suggerisce che nei suoi primi tre secoli di vita l'accademia riunì due distinte collezioni. Le due raccolte, frutto sia di libere

<sup>88</sup> Sulle diverse sedi dell'accademia, dalla sua fondazione all'approdo presso la Biblioteca Angelica, vd. PIETROBONO, *La nuova sede dell'Arcadia*, pp. 313-317, e R. PACCARIÉ, *L'Arcadia e la sua Pinacoteca*, «Strenna dei Romanisti», XVII, 1957, pp. 207-212.

<sup>89</sup> Arch. Arc., *Verbale del 12 gennaio 1940*.

<sup>90</sup> Cfr. PERICOLI RIDOLFINI, *La Pinacoteca*, pp. 9-14, e C. PIETRANGELI, *Notizie dai Musei – Museo di Roma*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», X, 1958, pp. 52-54. Per l'allestimento definitivo vd. inoltre *Museo di Roma. Itinerario*, a cura di A. M. Colini, C. Pietrangeli, C. Pericoli Ridolfini, Roma, Fratelli Palombi, 1966, pp. 26-27; e PIETRANGELI, *Il Museo di Roma*.



donazioni degli aggregati sia del diretto impegno del Savio Collegio, sono andate entrambe per larga parte perdute, o meglio disperse<sup>91</sup>. Le notizie che si sono qui riunite sulla più antica tra le due gallerie non permettono di fissarne con precisione la data di nascita. Tuttavia è ragionevole ipotizzare che sia stata avviata contestualmente alla decisione del Collegio d'Arcadia di erigere, nel Bosco Parrasio, le lapidi in memoria dei soci illustri defunti, e dunque tra il 1695 circa e il 1705, anno dei primi *Giuochi olimpici in lode degli Arcadi defunti*. Come si legge difatti nella *Vita del Cardinal Marcello d'Aste*, redatta da Carlo Doni e pubblicata nel terzo volume delle *Vite degli Arcadi Illustri* (1714), era «costume» dell'accademia «decretare agl'illustri suoi pastori defunti ritratto, lapide e vita»: con tale atto l'istituzione rendeva «immortale il loro nome», affinché i «posterì» potessero riconoscerne «la virtù» e imitarne «l'esempio»<sup>92</sup>. La catalogazione sistematica della raccolta da noi avviata non consente al momento di individuare con certezza, in quanto ci resta conservato nella collezione dell'Arcadia o altrove, i dipinti ricordati dalle diverse fonti comprese tra il custodito di Crescimbeni e quello di Morei. È pertanto invalutabile la qualità media dei dipinti che costituivano la quadreria alla metà del Settecento. C'è da credere però che questa contasse diversi ritratti «tolti [...] da stampe e disegni accreditati»<sup>93</sup>, ovvero delle copie, come testimoniano i casi già menzionati dei ritratti di Malpighi e Perfetti e come indica l'inventario dei beni di Crescimbeni. Copie e repliche autografe sono numerose anche nella seconda collezione dell'Arcadia, avviata al tempo di Brogi, il quale affida al solo ritratto dipinto l'onere di celebrare gli uomini più famosi della Repubblica delle Lettere. Ha sempre destato stupore negli studiosi che un'accademia che contava tra i suoi soci numerosi artisti, italiani e stranieri, di conclamate capacità ritrattistiche (Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Marco Benefial, Giuseppe e Pierleone Ghezzi, Domenico Corvi, Anton Raphael Mengs, Anton Von Maron) conservasse poche opere di pregio storico-artistico. Il riconosciuto valore storico-documentario della raccolta<sup>94</sup>, come attesta con ricchezza di fonti la seconda quadreria d'Arcadia, dipende sicuramente dal sistema del

<sup>91</sup> Così sembrano indicare il busto di Pio X di Francesco Jerace (Gerace, sacrestia del Duomo) e il ritratto di Giovanni Paolo Polesini (Trieste, Biblioteca Civica). Per le vicende di queste opere cfr. 1929-2009. *Ottanta anni dello Stato della Città del Vaticano*, a cura di B. Jatta, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2009, p. 338, e *L'Archivio Polesini. Lettere 1796-1798*, [a cura di] S. Deschmann, M. Dorsi, B. Sablich, C. Zocconi (Cooperativa degli archivisti-paleografi), 2 tt., Trieste, Editreg, 2004, II, p. 465.

<sup>92</sup> *Vite degli Arcadi illustri*, III, p. 254. Per i giochi del 1705 vd. S. TATTI, *I Giuochi olimpici in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 63-80.

<sup>93</sup> MANCURTI, *Vita di Gio. Mario Crescimbeni*, p. 57.

<sup>94</sup> Valore sottolineato, tra gli altri, da PACCARIÉ, *L'Arcadia*, pp. 210-211.

dono, nel quale si riflettono le possibilità finanziarie dei singoli pastori. È da osservare del resto che lo scopo fondamentale e specifico della prima come della seconda Arcadia non fu mai quello di costituire una galleria di opere d'arte, ma piuttosto quello di conservare memoria, quanto più possibile fedele e diretta, delle fattezze dei suoi soci. Nata e cresciuta come una raccolta di documenti dipinti, la quadreria, nitida rappresentazione del valore assegnato alla "copia" tra Settecento e Ottocento<sup>95</sup>, è testimonianza diretta della storia dell'accademia: attraverso i ritratti è difatti possibile leggere contestualmente la fitta rete di rapporti intessuti dall'Arcadia nel Settecento, in Italia e in Europa, e il suo lento rinchiudersi, sin dalla metà dell'Ottocento, in sé stessa.

<sup>95</sup> Su funzione, uso e valore della copia, dall'antico al contemporaneo, vd. *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione. Giornate di studio del 17-18 maggio 2007, Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme*, a cura di C. Mazzei, San Casciano Val di Pesa, Libro Co. Italia, 2010.

## APPENDICE 1

### Inventario de' quadri spettanti all'Arcadia, ed esistenti nella casa già abitata dal q. Ab. Luigi Godard Custode Generale<sup>1</sup>

~ Nella stanza dell'Archivio ~

1. Ritratto di Maria Petronilla
2. Ritratto di Preziadi
3. Ritratto di donna senza nome
4. Ritratto di un secolare senza nome
5. Ritratto di Domenica Mazzetti
6. Ritratto di Bargellini
7. Ritratto di Vendettini
8. Ritratto di secolare senza nome
9. Ritratto di Diol
10. Tre quadri in carta

~ Stanza da letto ~

11. Ritratto dell'Ab. De Sanctis
12. Ritratto di Giambatt.a Vico
13. Ritratto del Cardinal Pozzobonelli
14. Ritratto del Cardinal de Tournon
15. Ritratto di Mad.ma du Boccage
16. Ritratto di un secolare senza nome
17. Ritratto di un militare senza nome
18. Ritratto di un secolare senza nome

<sup>1</sup> Come già detto, il documento è conservato nell'Archivio dell'Arcadia, senza indicazione della segnatura, preceduto da un foglietto con la seguente indicazione: «Inventario de' quadri spettanti all'Arcadia, ed esistenti nella casa già abitata dal q. Ab. Luigi Godard Custode Generale, ed altro inventario dell'Archivio di Arcadia fatti nel 25 aprile 1824 ed ambedue sottoscritti da Luca Riccelli». La trascrizione qui proposta è fedele all'originale. L'annotazione che dichiara l'impossibilità di leggere il nome degli effigiati, posta a margine di alcuni ritratti, è da intendersi relativa ai nrr. 26-27, 40-44, 45, 51-61.

19. Ritratto di un secolare senza nome
20. Ritratto di Degam
21. Ritratto di un vescovo senza nome
22. Ritratto di un secolare senza nome
23. Ritratto di una donna senza nome

~ Nella Sala d'Arcadia ~

~ Sul muro delle finestre ~

24. Quadro della Nascita di G. C. del Giordano donato all'Accademia dall'Ab. Godard
25. Ritratto di Olivieri
26. Ritratto di un secolare
27. Ritratto di un domenicano
28. Ritratto di Mgr. Sabbatini
29. Ritratto di Rezzano
30. Ritratto della Massimi
31. Ritratto di Mgr. Fortiguerra
32. Ritratto di Rolli
33. Ritratto della Maratti
34. Ritratto di Redi
35. Ritratto dell'Ab. Manfredi
36. Ritratto dell'Ab. Frugoni
37. Ritratto dell'Ab. Cunich = dall'Ab.e Godard

} Non possono leggersi i nomi

~ Sul muro opposto a quello delle finestre ~

38. Ritratto di Pio VII
39. Ritratto del B. Card. Tommasi lasciato dall'Ab. Godard
40. Ritratto di abate
41. Ritratto di abate
42. Ritratto di un secolare
43. Ritratto di un secolare
44. Ritratto di un prelato
45. Ritratto di un prelato
46. Ritratto dell'Avv. Zappi
47. Ritratto di Zampieri
48. Ritratto dell'Ab.e Brogi
49. Ritratto del Can.co Crescimbeni
50. Ritratto dell'Ab.e Morei

} Non possono leggersi i nomi

} Non può leggersi il nome

## ~ Sul muro della porta d'ingresso ~

- |   |   |                               |
|---|---|-------------------------------|
| 51. Ritratto di sacerdote                                   | } | Non si possono leggere i nomi |
| 52. Ritratto di sacerdote                                   |   |                               |
| 53. Ritratto di sacerdote                                   |   |                               |
| 54. Ritratto di un religioso                                |   |                               |
| 55. Ritratto di un secolare                                 |   |                               |
| 56. Ritratto di un secolare                                 |   |                               |
| 57. Ritratto di un secolare                                 |   |                               |
| 58. Ritratto di un secolare                                 |   |                               |
| 59. Ritratto di un secolare                                 |   |                               |
| 60. Ritratto di un prelato                                  |   |                               |
| 61. Ritratto di una donna                                   |   |                               |
| 62. Ritratto del P. Jacquier lasciato dall'Ab. Godard       |   |                               |
| 63. Ritratto del Co. Sanvitale                              |   |                               |
| 64. Ritratto dell'Ab.e Zaccaria lasciato dall'Ab. Godard    |   |                               |
| 65. Ritratto del Card. Silvio Valenti Gonzaga               |   |                               |
| 66. Ritratto della Elettrice di Sassonia                    |   |                               |
| 67. Ritratto di Gustavo III Re di Svezia                    |   |                               |
| 68. Ritratto della Regina Cristina                          |   |                               |
| 69. Ritratto del Card. Bentivoglio                          |   |                               |
| 70. Ritratto di Apostolo Zeno                               |   |                               |
| 71. Ritratto di Gasparri                                    |   |                               |
| 72. Ritratto del P. Corsini scolopio                        |   |                               |
| 73. Ritratto dell'Ab.e Muratori                             |   |                               |
| 74. Ritratto dell'Ab.e Pizzi lasciato dall'Ab. Godard       |   |                               |
| 75. Ritratto dell'Ab.e Cesarotti lasciato dall'Ab. Godard   |   |                               |
| 76. Ritratto di Stanislao I                                 |   |                               |
| 77. Ritratto del Co. Algarotti                              |   |                               |
| 78. Ritratto del Marchese Mattei                            |   |                               |
| 79. Ritratto del Co. Pietro Verri lasciato dall'Ab.e Godard |   |                               |
| 80. Ritratto del Co. Ales[s]andro Verri = dall'Ab.e Godard  |   |                               |
| 81. Ritratto di Mgr. Stay = dall'Ab.e Godard                |   |                               |
| 82. Ritratto del Co. Alfieri dall'Ab.e Godard               |   |                               |
| 83. Ritratto dell'Ab. Tiraboschi = dall'Ab.e Godard         |   |                               |
| 84. Ritratto di Paolina Soardi                              |   |                               |

## ~ Sul muro opposto a quello della porta d'ingresso ~

85. Ritratto del P. Fusconi min. conv.le  
 86. Ritratto di Piranesi

87. Ritratto di un secolare non letto
  88. Ritratto di Pietro Gravina
  89. Ritratto di un religioso = non letto =
  90. Ritratto di un cardinale = non letto =
  91. Ritratto di un religioso = non letto =
  92. Ritratto di un grande = non letto =
  93. Ritratto di un ab.e = non letto
  94. Ritratto di Goldoni
  95. Ritratto di Giacinta Orsini
  96. Ritratto del Co. Murari = dall'Ab.e Godard
  97. Ritratto di Fontenelle
  98. Ritratto di Giovanni V
  99. Ritratto del Card. Borgia = dall'Ab.e Godard
  100. Ritratto del Doge di Genova Cambiaso = dall'Ab.e Godard
  101. Ritratto del Card. Gerdil = dall'Ab.e Godard
  102. Ritratto del Cardinal Polignac
  103. Ritratto di Guidi
  104. Ritratto dell'Ab.e Bettinelli = dall'Ab.e Godard =
  105. Ritratto della Bandetti[ni] = dall'Ab.e Godard =
  106. Ritratto del Mgr. [: Marchese] Gargallo = dall'Ab.e Godard =
  107. Ritratto di Newton
  108. Ritratto del Cardinal della Somaglia = dall'Ab.e Godard =
  109. Ritratto di Metastasio
  110. Ritratto del Card. de Bernis = dall'Ab.e Godard =
  111. Ritratto del Card. Orsi
  112. Ritratto di Menzini
  113. Ritratto di Teodoli
- Busti in marmo n°. 2. due  
Busti in gesso n°. 2. due

Io sott.o come erede fid.mo della b. m. Ab.e Luigi Godard dichiaro di avere consegnato all'Ill.mo Sig. Ab.e D. Loreto Santucci Custode gen.le di Arcadia le sopradescritte robe spettanti al Ceto universale. In fede etc. Roma, q.sto dì 25 aprile 1824.

Luca Ricelli

## APPENDICE 2

### Nota di tutti i ritratti esistenti nel Salone dell'Arcadia al Palazzo Altemps<sup>2</sup>

1. Crescimbeni Mario – Alfesibeo Cario
2. Lorenzini Franc. – Filacida Luciniano
3. Morei Giuseppe – Mireo Rofeteo [: Rofeatico]
4. Brogi Giuseppe – Agamante [: Acamante] Pallanzio
5. Pizzi Gioacchino – Nivildo Amarinzio
6. Godard Luigi – Cima [: Cimante] Meconio [: Micenio]
7. Santucci Loreto – Labindo [: Larindo] Teseo [: Teseio]
8. Laureani Gabriele – Filandro Geronteo
9. Somai Antonio – Ortodico Calcidense
10. Jacquier Francesco – Diofanto Amicleo
11. Rolli Paolo – Eulibio
12. Marchetti Alessandro – Alterio Eleo
13. Zampieri Camillo – Alceta Eseno
14. Massimi Petronilla – Fidalma Partena [: Partenide]
15. Somai Antonio Angelo – Ila Orestasio
16. Ferretti Giacomo – Leocrito Erminiano
17. Gargallo Tommaso – Lirnesso Venusio
18. Serassi Pietro – Desippo Focense
19. Derossi [: De Rossi] Giangherardo – Perinto Sceo
20. Ricci Angelo Maria – Filidemo Liciense
21. Filicaia Vincenzo – Polibo Emonio
22. Bettinelli Saverio – Diodoro Delfico
23. Ceva Bernardo – Evomilo Forcida
24. Fortiguerra Nicola – Nidalmio [: Nidalmo] Tiseo
25. Verri Pietro – Midonte Priamideo
26. Verri Alessandro – Aristandro Pentelico
27. Zappi Gio. Battista – Tirsi Leucasio
28. Maratti Zappi Faustina – Aglauro [: Aglaura] Cidonia
29. Corsini Odoardo – Filolao Azominio

<sup>2</sup> Il documento è conservato nell'Archivio dell'Arcadia senza indicazione della segnatura.  
La trascrizione è fedele all'originale.

30. Bellini Lorenzo – Orelte [: Ofelte] Nedeo
31. Manfredi Eustachio – Aci Delpusiano
32. Zamagna Bernardo – Tifillo [: Tifilo] Gefiseo [: Cefiseo]
33. Gasparri Francesco – Eurindo Mariaco [: Olimpiaco]
34. Fontenelle Bernardo – Pigasto Sulceo [: Delio]
35. Guidi Alessandro – Erilo Cleoneo
36. Frugoni Innocenzo – Comante Eginetico
37. Zeno Apostolo – Emaro Simbolio
38. Tiraboschi Girolamo – Cratillo Ideo
39. Menzini Benedetto – Eucalio [: Euganio] Libade
40. Salvini Antonio – Aristeo Cratio
41. Cunich Raimondo – Perelao Megarense
42. Muratori Lod. Antonio – Leocato [: Leucoto] Cateale [: Gateale]
43. Zaccaria Franc. Antonio – Ancorde Ecalio
44. Perfetti Bernardo – Alauro Euroleo
45. Stay Benedetto – Areta Epidaurense
46. Redi Francesco – Anicio Traustio
47. Mollo Gaspare – Felcineo Eriseo
48. Gianni Francesco – Tirteo Megarense
49. Ercolani Giuseppe – Neralco Castrimeniano
50. Magalotti Lorenzo – Lindoro Elateo
51. Bonafede Appiano – Agatopisto Cromaziano
52. Alfieri Vittorio –
53. Goldoni Carlo – Polisseno Fegeio
54. Monti Vincenzo – Autonide Saturniano
55. Gravina Vincenzo –
56. Asseni [: Assemani] Stefano – Lirano [: Libanio] Biblio
57. Petrosellini Dom. – Eniso Pelasgo
58. Morelli Maddalena – Corilla Olimpica
59. Bandettini Teresa – Amarilli
60. Paolucci Giuseppe – Alessi Callenio [: Cillenio]
61. Cesarotti Melchiorre –
62. Ventimiglia Annamaria –
63. Maffei Scipione –
64. Metastasio Pietro –
65. Bianchini Francesco –
66. Algarotti Francesco –
67. Vico Giambattista –
68. Newton Isacco –
69. Fasce Francesco – Demarete Focense



70. Lazzarini Domenico – Felicio Orgomenio [: Orcomenio]
71. Federico Cristiano Saverio Elettore di Sassonia
72. De Teron Cav. Giovanni –
73. Preziado Francesco – Parasio [: Parrasio] Tebano
74. Mattei Franc. Saverio – Callidio Crissano
75. Orsini Giacinta – Euridice Aiacense
76. Olivieri Antonio [: Annibale] – Neralbo Anfrisio
77. Suardi Gismondi – Lesbia Cidonia
- 78.
79. De Boccage Madama –
80. Rezzano Francesco –
- 81.
- 82.
83. Lorenzini Francesco n. 2
84. Saliceto Natale
85. Giovanni V Re di Portogallo
86. Orsi Card. Giuseppe Agost.o – Anassimandro
87. Gustavo III
88. Pacca Card. Bartolomeo
89. De Polignac Card. Melchiorre – Teodosso Cefisio
90. Card. ....
91. Tournon Card. Carlo Tommaso
- 92.
93. Michele Chervantes
94. ....
95. Maria Cristina Alessandrina – Regina di Svezia
96. Lodovesi [: Lodovisi] Card.
97. Mezzofante Card.
98. De Somalia Card – Felcineo Fresio
99. Valenti Gonzaga Card.
100. Bentivoglio Card. Cornelio – Entello Epiano
101. Tommasi Card. Giuseppe – Alcidamo Aridio
102. Gerdil Card. Giacinto – Laurisco Leonzio
103. Cambiaso Michelangelo Doge in porpora – .....



LUCIO TUFANO

## Appunti sui libretti per musica di Gioacchino Pizzi\*

Aggregato all'Arcadia con il nome di Nivildo Amarinzio, Gioacchino Pizzi (1716-1790) divenne custode generale della prestigiosa accademia il 20 agosto 1772. Un suo ritratto eseguito da Vincenzo Milione si conserva presso il Museo di Roma a Palazzo Braschi (Dep. Arc. 160; vd. fig. 25)<sup>1</sup>. Prima e dopo l'elezione, Pizzi si impegnò con assiduità in un'azione di ampliamento e di svecchiamento dell'istituzione, ottenendo larghi consensi ma suscitando pure critiche severe e accese polemiche. A questo interessante protagonista del dibattito culturale italiano nella seconda metà del Settecento sono stati dedicati, anche in anni recenti, numerosi studi negli ambiti della storia della

\* Ringrazio Vincenzo Borghetti, Davide Daolmi, Lorenzo Mattei, Giacomo Sciommeri, Elena Tonolo e Roberto Versaci, che con la loro generosa disponibilità hanno reso possibile la realizzazione di questo studio. Avverto che per le localizzazioni di libretti a stampa e partiture manoscritte utilizzo le sigle delle biblioteche fissate dal RISM, il *Répertoire International des Sources Musicales* ([www.rism.info/en/sigla.html](http://www.rism.info/en/sigla.html); accesso: aprile 2017); l'abbreviazione SARTORI rinvia a C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, ed è seguita dal solo numero identificativo di ciascun libretto.

<sup>1</sup> Un'annotazione apposta dall'artista sul retro («Dipinse Vincenzo Milione al SS. Sudario di Roma | al 27 ottobre 1790») attesta che l'opera fu realizzata dopo la scomparsa di Pizzi, avvenuta l'8 settembre (cfr. O. RAGGI, *Monumenti sepolcrali eretti in Roma agli uomini celebri per scienze, lettere ed arti*, vol. II, Roma, Alessandro Monaldi, 1844, pp. 26-28; 28; l'epigrafe ivi riprodotta, che si trovava nella chiesa non più esistente di San Nicola in Arcione, indica con precisione il giorno del decesso: «VI ID. SEPTEMB. MDCCXC»; vd. inoltre T. VENUTI, *I custodi d'Arcadia sepolti nella chiesa di S. Nicola in Arcione*, «Giornale arcadico. Rivista di lettere, scienze ed arti», s. VI, I, 1906, pp. 267-273). La circostanza avvalorava l'ipotesi che Milione si basasse su una tela preesistente: cfr. B. CIRULLI, *Vincenzo Milione (1732-1805), il ritrattista degli Arcadi. Un pittore calabrese nella capitale pontificia*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», n.s., XXIX, 2015, pp. 47-60; 59. La tela apparteneva a Luigi Godard, successore di Pizzi alla guida dell'Arcadia, il quale ne fece dono all'accademia: cfr. ivi, p. 56 e nota 34.

letteratura e della sociabilità accademica<sup>2</sup>. Al contrario, i suoi rapporti con l'arte dei suoni non sono stati oggetto d'indagine. Nelle pagine che seguono proporrò una ricognizione inventariale dei libretti di Nivildo e tenterò di mettere in luce i principali aspetti di interesse musicale della sua riflessione estetica e del suo operato in seno all'Arcadia. I miei obiettivi, in questo primo contributo sull'argomento, sono l'accertamento dei dati e la presentazione ragionata dei materiali. Auspico tuttavia che la rassegna così allestita costituisca una premessa e uno stimolo per ulteriori indagini e specifici affondi critico-interpretativi.

### 1. *I libretti*

L'attività di Pizzi come poeta per musica si sviluppa lungo l'arco di più di cinque lustri e interseca filoni peculiari della tradizione musicale romana. Per sola comodità di esposizione, descriverò la sua produzione distinguendo tra lavori encomiastici, di argomento sacro e operistici; presenterò inoltre alcuni testi inediti ed esaminerò i titoli di attribuzione erronea. Va da sé che questo abbozzo di catalogo non aspira a raggiungere la completezza, ma solo a mettere un po' d'ordine in un *corpus* che finora non è stato mai specificamente esaminato<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Tra i contributi più significativi dedicati – in parte, principalmente o esclusivamente – a Pizzi vanno ricordati C. DIONISOTTI, *Ricordo di Cimante Micenio*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, I, 1948, fasc. 3-4, pp. 94-121 (ora in ID., *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 55-79); A. CIPRIANI, *Contributo per una storia politica dell'Arcadia settecentesca*, ivi, s. III, V, 1971, fasc. 2-3, pp. 101-166; L. FELICI, *L'Arcadia romana tra Illuminismo e Neoclassicismo*, ivi, pp. 167-182; G. FALCONE, *L'aspirazione al teatro tragico nell'Arcadia romana degli anni 1770-1780*, «Studi romani», XXVI, 1978, pp. 503-521; M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Nuove ricerche per la storia dell'Arcadia*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, VIII, 1983-1985, fasc. 2-3, pp. 251-298; A. VERGELLI, *Letteratura e costume in Arcadia attraverso l'epistolario di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, «Roma moderna e contemporanea», I, 1993, fasc. 3, pp. 155-174 (ora in EAD., *Roma in scena e dietro le quinte*, Roma, Aracne, 2006, pp. 61-81); M. P. DONATO, *Accademie romane. Una storia sociale, 1671-1824*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 155-164; A. NACINOVICH, «Il sogno incantatore della filosofia». *L'Arcadia di Gioacchino Pizzi, 1772-1790*, Firenze, Olschki, 2003; G. MONTÈGRE, *Science, croyance et éloquence. L'Arcadie romaine au temps de Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, in *Des «passeurs» entre science, histoire et littérature. Contribution à l'étude de la construction des savoirs (1750-1840)*, sous la direction de G. Bertrand, A. Guyot, Grenoble, Ellug, 2011, pp. 77-90; ID., *La Rome des Français au temps des Lumières. Capitale de l'antique et carrefour de l'Europe, 1769-1791*, Rome, École française de Rome, 2011, pp. 128-140; S. BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, pp. 108-143.

<sup>3</sup> Un elenco parziale dei libretti pizziani si legge in S. FRANCHI, *Mecenatismo musicale e poesia per musica a Roma nei primi decenni dell'Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 81-116: 91-92 nota 27.

### 1.1. *I componimenti celebrativi*

Il primo libretto noto di Nivildo risale al 1743, quando l'autore aveva ventisette anni:

COMPONIMENTO | PER MUSICA | DA CANTARSI | NEL GIORNO NATALIZIO | *Della Sacra Real Maestà* | DI | DON CARLO | DI BORBONE | RE DELLE DUE SICILIE &c. &c. &c. | PER COMANDAMENTO | Dell'Emo, e Revmo Principe il SIGNOR CARDINALE | DON TROJANO D'ACQUAVIVA | D'ARAGONA | ARCIVESCOVO DI MON-REALE | Incaricato degli affari delle Maestà del Rè Cattolico, e del Rè | delle due Sicilie presso la Santa Sede. | *Musica del Sig. Giambattista Costanzi Virtuoso di Sua Eminenza.* | [vignetta] | IN ROMA M. DCC. XLIII. | *Con licenza de' Superiori.* | [linea tipografica] | Da Cesare Latilla Libraro a Santa Chiara<sup>4</sup>.

L'azione è animata da tre personaggi allegorici (Gloria, Genio romano e Tempo) affiancati dal coro. Il testo rientra nella consuetudine dei festeggiamenti per i compleanni del re e della regina di Napoli organizzati da Troiano Acquaviva d'Aragona presso il palazzo di Spagna tra il 1738 e il 1746<sup>5</sup>. L'esecuzione avvenne presumibilmente il 20 gennaio, giorno del genetliaco di Carlo di Borbone<sup>6</sup>. Le musiche furono di Giambattista Costanzi<sup>7</sup>, indicato come «virtuoso» del cardinale a partire dal 1741<sup>8</sup>.

Alla vena encomiastica appartengono anche i due libretti successivi. Il primo, del 1745, è un omaggio per Francesco di Lorena e Maria Teresa d'Asburgo che apparve in due diverse vesti tipografiche:

COMPONIMENTO | DRAMMATICO | DA CANTARSI | PER L'ELEZIONE DELL'AUGUSTISSIMO | FRANCESCO I. | IMPERATOR DE' ROMANI, | E per solennizzare il Glorioso Nome | DELLA SACRA REAL CESAREA MAESTA' | DELLA REGINA | D'UNGHERIA, E BOEMIA &c &c. | *D'ordine dell'Eminentiss., e Reverendiss. Principe* | IL SIGNOR CARDINALE | ALESSANDRO ALBANI. | [due medaglioni] | IN ROMA | APPRESSO GIOVANNI MARIA SALVIONI | STAMPATOR PONTIFICIO VATICANO. | M.DCCXLV. | [linea tipografica] | CON LICENZA DE' SUPERIORI<sup>9</sup>.

COMPONIMENTO DRAMMATICO | DA CANTARSI | PER L'ELEZIONE | DELL'AUGUSTISSIMO | FRANCESCO I. | IMPERATOR DE ROMANI, | E PER SOLENNIZZARE | IL GLORIOSO NOME |

<sup>4</sup> Esemplare: I-Rig (SARTORI 6089).

<sup>5</sup> Cfr. S. FRANCHI, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con O. Sartori, [vol. I], Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, pp. 364-365, 375-377.

<sup>6</sup> La ricorrenza è ricordata dal «Diario ordinario», nr. 3978, 26 gennaio 1743, pp. 3-4, che tuttavia non fa riferimento a un'esecuzione musicale.

<sup>7</sup> Una copia della partitura è in GB-Lbl, Add. 32430.

<sup>8</sup> SARTORI 22894, 24745.

<sup>9</sup> Esemplare: I-Bc (SARTORI 6021).

DELLA SAC. REAL CESAREA MAESTA' | DELLA REGINA | D'UNGHERIA, E BOEMIA &c.  
&c. | D'ORDINE | Dell'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe | IL SIGNOR CARDINA-  
LE | ALESSANDRO ALBANI. | [due medaglioni] | IN ROMA, MDCCXLV. | [linea tipografica]  
| NELLA STAMPERIA DI NICCOLÒ E MARCO PAGLIARINI. | CON LICENZA DE' SUPERIORI<sup>10</sup>.

Le due edizioni restituiscono testi perfettamente coincidenti, ma la prima, impressa da Salvioni, si distingue perché più elegante e realizzata con carta di migliore qualità<sup>11</sup>. Committente della cantata, che ebbe le note di Rinaldo da Capua<sup>12</sup>, fu il cardinal Alessandro Albani, figura centrale della scena culturale e musicale capitolina. Il tributo filoimperiale si spiega pensando agli strettissimi legami asburgici del porporato, che aveva ottenuto la nomina a protettore degli stati ereditari austriaci nel 1743 e dell'impero nel 1745. L'esecuzione avvenne a palazzo Albani il 6 gennaio 1746<sup>13</sup>. Tuttavia la data di stampa e il riferimento all'onomastico di Maria Teresa presente nel frontespizio hanno fatto ipotizzare che la *performance* fosse stata originariamente programmata per il 15 ottobre (giorno di santa Teresa) dell'anno precedente, e dunque a breve distanza dall'assunzione della dignità imperiale da parte di Francesco, eletto il 13 settembre e incoronato il 4 ottobre<sup>14</sup>. Il libretto qualifica Pizzi come «segretario» del cardinal Albani: ciò permette di ancorare a un dato cronologico certo questo incarico, per il quale i biografi non forniscono coordinate temporali precise<sup>15</sup>. Evidentemente la capacità di confezionare un testo drammatico allusivo costituì un requisito utile alla carriera di Nivildo,

<sup>10</sup> Esemplare: GB-Lbl (SARTORI 6020).

<sup>11</sup> Per un confronto dettagliato tra le due edizioni vd. B. BRUMANA, *Musiche in onore di Francesco di Lorena nel palazzo romano del cardinale Alessandro Albani*, in *Itinéraires musicaux en Lorraine. Sources, événements, compositeurs. Actes du colloque de Commercy (22 novembre 2002)*, publiés sous la direction de Y. Ferraton, préface de M. Bur, [Langres], Guéniot, pp. 219-236 (con abstract in francese alle pp. 217-218): 223-224.

<sup>12</sup> Una copia della partitura – segnalata da BRUMANA, *Musiche in onore*, p. 226 – è in I-Tf, 9 VII 36.

<sup>13</sup> Cfr. «Diario ordinario», nr. 4443, 15 gennaio 1746, pp. 5-7.

<sup>14</sup> Cfr. S. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con O. Sartori, vol. II. 1701-1750. *Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 318 nota 538; di diverso parere è BRUMANA, *Musiche in onore*, pp. 222-223.

<sup>15</sup> Cfr. Di Ergeade Tiseo sig. canonico conte ANGELO BATTAGLINI discorso, in *Adunanza tenuta dagli Arcadi nella sala del serbatoio il dì 24 marzo 1791 in lode del defunto Nivildo Amarinzio abate Gioachino Pizzi V custode generale d'Arcadia*, Roma, Luigi Perego Salvioni, 1791, pp. 3-28: 8; *Elogio funebre di Nivildo Amarinzio ab. Gioachino Pizzi romano pronunziato in Roma il dì VII aprile M. DCC. XCI in una solenne adunanza di Arcadia dall'ab. ANTONIO*

che grazie a tale competenza poté contribuire ad accrescere il prestigio dell'illustre protettore e partecipare attivamente alle strategie comunicative che ne modellavano e ne rafforzavano l'immagine pubblica. Resta da osservare come nel componimento del 1745 Pizzi non si periti di proporre un dispositivo drammaturgico affatto simile a quello sperimentato, evidentemente con successo, nella cantata del 1743: lì il Genio romano si rammaricava di non saper erigere un degno monumento a Carlo e veniva soccorso dalla Gloria, che convinceva il Tempo a non contrastare il meritato trionfo del sovrano meridionale; qui le stesse funzioni vengono svolte, rispettivamente, dalla Germania, dalla Religione e dalla Guerra, salvo adattare i riferimenti ai nuovi destinatari e sviluppare l'encomio con maggior dovizia di dettagli. L'esile intreccio, dunque, passa indenne dall'uno all'altro fronte dello scacchiere politico europeo e risulta utile a esaltare sia il trono borbonico, sia quello asburgico.

All'Albani e alla casa d'Austria riconduce pure la terza prova librettistica di Gioacchino, licenziata nel 1747:

COMPONIMENTO | DRAMMATICO | DA CANTARSI | Per Solennizzare gli Augustissimi Nomi | DELLE SACRE REALI CESAREE MAESTA' | DI | FRANCESCO I. | IMPERATOR DE ROMANI, | E DI | MARIA TERESA | IMPERATRICE, | REGINA D'UNGHERIA, E BOEMIA ec. ec. | *Per Comandamento dell'Eminentiss., e Reverendiss. Principe* | IL SIGNOR CARDINALE | ALESSANDRO ALBANI | ec. ec. | [fregio] | IN ROMA MDCCXLVII. | Nella Stamperia Komarek al Corso in Piazza di Sciarra. | [linea tipografica] | CON LICENZA DE' SUPERIORI<sup>16</sup>.

L'azione, che ha per protagonisti Giove, Giunone e Mercurio affiancati dal coro dei numi, fu rivestita di note da Antonio Aurisicchio<sup>17</sup>. L'esecuzione avvenne il 17 dicembre 1747<sup>18</sup>, e quindi con notevole ritardo rispetto alle date dei due onomastici (il 4 ottobre per Francesco, il 15 ottobre per Teresa). La celebrazione congiunta della coppia imperiale si sviluppa in modi convenzionali; blanda e pretestuosa è la funzione oppositiva svolta da Giunone, che si presenta in scena irritata e bizzosa. Pizzi è di nuovo indicato come «segretario di sua eminenza».

A una committenza diversa è collegato il quarto titolo, datato 1751:

COMPONIMENTO | DRAMMATICO | RAPPRESENTATO IN MUSICA | PER LI FELICISSIMI ANNI | DI SUA MAESTA' FEDELISSIMA | GIOSEPPE PRIMO | *Re Di Portogallo, | E Dell'Algarve, | &c. &c.*

SCARPELLI *romano patrizio pistojese ufficiale della Reale Segreteria di Stato e Guerra di Napoli*, s.n.t., p. 14.

<sup>16</sup> Esempio: GB-Lbl (SARTORI 6024).

<sup>17</sup> Una copia della partitura – segnalata da BRUMANA, *Musiche in onore*, pp. 228-229 – è in I-Tf, 10 I 3.

<sup>18</sup> Cfr. «Diario ordinario», nr. 4746, 23 dicembre 1747, pp. 5-7.

&c. | [fregio] | [linea tipografica] | RONCIGLIONE; MDCCLI. | Nella Stamperia di Clemente Mordacchini, Impressore | Vescovile, e Pubblico. | *Con Licenza de' Superiori*<sup>19</sup>.

Le musiche furono di Jommelli, «maestro di cappella di S. Pietro in Vaticano ed accademico filarmonico di Bologna» (p. III)<sup>20</sup>. La partitura è perduta; il testo di un'aria presente nella seconda parte, «Quando avvien che in calma rida», risulta intonato anche da Tommaso Traetta<sup>21</sup>. La cantata segna l'avvio dei contatti professionali tra il compositore di Aversa e la corte di Lisbona<sup>22</sup>. È probabile che essa fosse stata commissionata dall'ambasciatore portoghese a Roma, António Freire de Andrade Encerrabodes<sup>23</sup>. Tuttavia al momento non è possibile collocare l'esecuzione in un momento e in un luogo precisi. La data dell'*imprimatur* (28 febbraio 1751) costituisce un mero *terminus post quem*. Il compleanno di José I cadeva il 6 giugno, ma per quel giorno le cronache documentano soltanto gli omaggi formali tributati all'ambasciatore nel suo palazzo romano, senza far cenno a una composizione musicale<sup>24</sup>. Pizzi chiama in causa Virtù, Appollo [*sic*], Felicità e Tempo e ripropone, ampliandolo, lo schema già sperimentato nei libretti del 1743 e del 1745; in questo caso a fungere da elemento contrastivo è il Tempo, che mette ripetutamente in guardia gli altri tre personaggi, già decisi

<sup>19</sup> Esemplare: GB-Lbl (SARTORI 6050).

<sup>20</sup> Della collaborazione di Pizzi con il compositore aversano mi sono occupato in *Anfione e Nivildo. Nota sui rapporti di Niccolò Jommelli con l'arcade Gioacchino Pizzi*, in *Jommelliana. Un operista sulla scena capitolina. Studi sul periodo romano di Niccolò Jommelli*, a cura di G. Bocchino, C. Nicolò, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp. 53-73, nel quale ho anticipato alcune notizie relative agli episodi creativi che coinvolsero i due autori.

<sup>21</sup> Una copia di quest'aria con l'indicazione «Cajo Fabrizio» è in D-B, Mus. ms. 22015<sup>2</sup>; una muta incompleta di parti è in D-Knm, III 66 R.

<sup>22</sup> Cfr. M. P. McClymonds, *Niccolò Jommelli. The Last Years, 1769-1774*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1980, p. 9; M. C. de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 39.

<sup>23</sup> Su questa importante figura di diplomatico vd. T. C. P. dos Reis Miranda, *António Freire de Andrade Encerrabodes (1699-1783): no espelho de Pombal*, «Penélope», XXX-XXXI, 2004, pp. 93-134. È nota la sua attività di procacciatore di musicisti: vd. M. C. de Brito, *A contratação do castrato Gizziello para a Real Câmara em 1751*, «Estudos italianos em Portugal», XLV-XLVII, 1982-1984, pp. 281-296.

<sup>24</sup> Cfr. «Diario ordinario», nr. 5289, 12 giugno 1751, p. 6; non ho trovato riscontro alla notizia di un'esecuzione «all'ambasciata portoghese di Roma nel marzo 1751» fornita da Franchi, *Le impressioni sceniche*, [vol. I], p. 569, che sottolinea l'anomalia della stampa eseguita a Ronciglione; una *performance* nella data esatta del compleanno è invece indicata in S. Franchi – O. Sartori, *Attività musicale nella chiesa nazionale di Sant'Antonio dei Portoghesi e altre musiche di committenza portoghese a Roma nei secoli XVII-XVIII*, in «Musica se extendit ad omnia». Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno, a cura di R. Moffa, S. Saccomani, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 211-279: 252 nota 202.



a celebrare il sovrano lusitano, circa la caducità dei trionfi e delle lodi, salvo poi ritirarsi in buon ordine di fronte alla scintillante apparizione di Giove. Va notato come nelle soglie non si faccia più riferimento all'incarico di Nivildo presso Alessandro Albani: quel rapporto professionale era dunque già cessato all'inizio del 1751?

A proposito del distacco, un biografo si limita ad affermare che non «senza grave dispiacere» l'influente cardinale concesse a Pizzi «di uscire dalla sua corte e passare in quella di monsig. Marc'Antonio Colonna»<sup>25</sup>. Un riflesso diretto di questo cambiamento si può cogliere in una cantata nuziale del 1752:

AMOR PRIGIONIERO | COMPONENTO DRAMMATICO | DA CANTARSI | PER LE FELICISSIME NOZZE | DELL'ECCELLENZE LORO | IL SIGNOR | D. GIOSEPPE ALLIATA GIOVANNI | PRINCIPE DI BUCCHERI, &c. &c. | E LA SIGNORA | DONNA FELICE COLONNA, &c. &c. | [stemma araldico] | IN ROMA, MDCCLII. | PER GIOVANNI GENEROSO SALOMONJ | ALLA PIAZZA DI S. IGNAZIO. | CON LICENZA DE' SUPERIORI<sup>26</sup>.

La sposa, Felice Colonna, era sorella di Marc'Antonio<sup>27</sup>, nuovo protettore del poeta. Il componimento sembra essere dunque il primo frutto del mutato impiego di Nivildo, sebbene il legame di quest'ultimo con la potente famiglia aristocratica non venga esplicitato nelle soglie dell'opuscolo. Si osservi però come Gioacchino stia facendo progressi anche in accademia, in quanto può vantarsi di essere «uno dei XII colleghi di Arcadia»<sup>28</sup>. Gli sponsali vennero celebrati per procura il 18 giugno nella cappella di palazzo Colonna; il 19 la sposa, accompagnata dai genitori, partì per il feudo di

<sup>25</sup> BATTAGLINI, *Discorso*, p. 9. Il biografo aggiunge: «Nulla però in lui si scemò la stima, la protezione e l'amore per il Pizzi, siccome in questo giammai mancò l'attaccamento, l'obbligazione e il rispetto per il suo benefattore» (*ibid.*). Nivildo esercitò poi la funzione di segretario del cardinal Marcantonio Colonna «per il lasso di 40 anni» (voce *Pizzi*, *Gioacchino*, in *Bibliografia romana. Notizie della vita e delle opere degli scrittori romani dal secolo XI fino ai nostri giorni*, vol. I, Roma, Eredi Botta, 1880, pp. 206-207: 206; cfr. anche *infra*, nota 124).

<sup>26</sup> Esempio: GB-Lbl (SARTORI 1450).

<sup>27</sup> Entrambi erano figli di Fabrizio Colonna, VIII principe di Paliano, e di Caterina Zefirina Salviati.

<sup>28</sup> I colleghi dovevano «unitamente col custode trattare e risolvere tutto ciò che non potesse da lui solo effettuarsi per poi doversi confermare dall'adunanza generale»; la loro nomina era «lasciata all'arbitrio del custode, come a quello a cui l'abilità è nota di ciascun pastore»: così spiega il custode generale Michel Giuseppe Morei nelle sue *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*, Roma, Stamperia de' Rossi, 1761, pp. 86-87; su questa fase della storia dell'accademia cfr. B. ALFONZETTI, *La ricomposizione dell'Arcadia nelle Memorie storiche di Michele Giuseppe Morei*, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Albaique Pettinelli*, a cura di S. Benedetti, F. Lucio, P. Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 27-38.

Marino, dove il 20 incontrò il suocero, con il quale il 24 partì alla volta della Sicilia per raggiungere il consorte<sup>29</sup>. L'esecuzione dovette avvenire perciò o a Roma, o durante il soggiorno marinese. Per *Amor prigioniero* Pizzi collabora di nuovo con Costanzi, il compositore che aveva musicato la cantata per Carlo di Borbone del 1743 e che ora si fregia del titolo di «virtuoso dell'eminentissimo signor cardinale Gio. Francesco Albani protettore dei Regni e Stati di S. M. il re di Polonia elettore di Sassonia» (p. 4). L'autore ricorre ancora una volta a personaggi mitologici (Cerere, Marte, Venere e Amore), ma tenta di legare in modo più stretto e più calzante la *fabula* alla circostanza festiva. Come precisato nell'*Argomento*, la cantata, «avendo per oggetto l'applaudire alle faustissime nozze di un principe nato in Sicilia, isola per la sua fertilità addetta alla tutela di Cerere, e di una principessa nata in Roma, metropoli che deve la sua favolosa origine a Marte, si fa strada colla finta prigionia di Amore al felice congiungimento di questi due nobilissimi personaggi» (p. 3). Nel dipanarsi dell'azione, la partenza di Felice Colonna alla volta della Sicilia diventa così una sorta di atto risarcitorio che serve a placare il dolore di Cerere per la perdita di Proserpina.

Di dimensioni assai più modeste è un altro lavoro nuziale risalente al 1753. Stampato su un bifolio e privo di frontespizio, esso reca l'intitolazione subito prima dell'inizio del testo:

A SUA ECCELLENZA | IL SIGNOR PRINCIPE | DI TARSIA | *Grande di Spagna Cavalier di S. Gennaro* &c. &c. | NIVILDO AMARINZIO PASTORE ARCADE. | CANTATA<sup>30</sup>.

Si tratta di una breve cantata a voce sola con schema *r-a-r-a*, seguita da un sonetto *Per gli eccellentissimi sposi*. L'omaggio è indirizzato al patrizio napoletano Ferdinando Vincenzo Spinelli, VII principe di Tarsia, in occasione del matrimonio della figlia Maria Antonia con Fabrizio Spinelli dei principi di Scalea. Con questa unione Ferdinando Vincenzo, celebre per aver aperto al pubblico la propria biblioteca nel 1747<sup>31</sup>, poneva rimedio alla mancanza di eredi maschi trasmettendo il titolo al genero, appartenente a un altro ramo

<sup>29</sup> Cfr. «Diario ordinario», nr. 5451, 24 giugno 1752, pp. 9-10; nr. 5454, 1° luglio 1752, pp. 7-8.

<sup>30</sup> Esemplare: I-Nn (SARTORI *deest*); le note tipografiche compaiono a p. [3]: «In ROMA 1753. Presso il Salomoni. | [linea tipografica] | Con licenza de' Superiori».

<sup>31</sup> Sul personaggio cfr. V. RIZZO, *Ferdinando Vincenzo Spinelli di Tarsia. Un principe napoletano di respiro europeo (1685-1753)*, Aversa, Macchione, 1997; per la sua attività scientifica cfr. P. BERTUCCI, *The Architecture of Knowledge: Science, Collecting and Display in Eighteenth-Century Naples*, in *New Approaches to Naples c.1500-c.1800. The Power of Place*, edited by M. Calaresu and H. Hills, II ed., London – New York, Routledge, 2016 [I ed. 2013], pp. 149-174.

della stessa schiatta. Le nozze vennero celebrate a Napoli nel luglio del 1753<sup>32</sup>; Ferdinando Vincenzo morì nell'ottobre successivo. È dunque in questo breve lasso di tempo che va collocata la cantata di Pizzi, del quale non si conoscono altri contatti con la casata partenopea. È ben possibile che il testo fosse un semplice tributo letterario, confezionato secondo i protocolli della poesia per musica ma non necessariamente destinato a ricevere un rivestimento sonoro.

Il successivo titolo celebrativo è del 1756:

PER LE FELICISSIME NOZZE | *Dell'Illustrissimo Signor Marchese* | FRANCESCO CARLO MILLO | DELL'ALTARE | *Con l'Illustrissima Signora Marchesa* | DONNA ANGELICA MOSCHENI | CANTATA | *Dedicata all'Emo, e Rño Principe* | IL SIGNOR CARDINALE | GIO: GIACOMO MILLO | PRODATARIO DI NOSTRO SIGNORE | *Protettore della Città d'Ancona &c.* | DALL'ABATE | GIOACCHINO PIZZI ROMANO | FRA GLI ARCADI NIVILDO AMARINZIO. | [fregio] | IN ROMA, MDCCCLVI. | [doppia linea tipografica] | NELLA STAMPERIA DI GENEROSO SALOMONI. | CON LICENZA DE' SUPERIORI<sup>33</sup>.

Il frontespizio delle *Rime* pubblicate per la medesima circostanza da Domenico Lozzi, pure dedicate al cardinal Millo, fornisce qualche notizia circa la provenienza degli sposi<sup>34</sup>. Dalle allusioni presenti nei versi pizziani si apprende inoltre che Francesco Carlo era nipote di Giovanni Giacomo. Il testo è un conciso dialogo tra Dori e Proteo, ai quali in chiusura si affianca un coro di numi marini; nell'opuscolo non figura alcuna indicazione circa compositore e interpreti; anche in questo caso alla struttura formale della cantata potrebbe non corrispondere un'effettiva intonazione.

Lo stesso discorso vale per il componimento a tre voci che funge da *Introduzione* alla raccolta di poesie per le nozze di Giacinta Orsini e Antonio Boncompagni Ludovisi, celebrate nel 1757<sup>35</sup>. Gli interlocutori sono tre «pastori d'Arcadia», Mireo, Polimedonte e Nivildo. Si noti come il nome

<sup>32</sup> Cfr. la notizia riportata da A. MAGAUDDA – D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, Ismez, 2009, appendice in CD-ROM, p. 706, sotto la data del 21 agosto 1753.

<sup>33</sup> Esempiare: GB-Lbl (SARTORI *deest*); il componimento è segnalato da S. FRANCHI, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con O. Sartori, vol. II. *Integrazioni, aggiunte, tavole, indici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 128.

<sup>34</sup> Cfr. *Rime per le felicissime nozze del nobil uomo Francesco Carlo Millo patrizio di Casal di Monferrato [...] e della nobil donna Angelica Moscheni patrizia anconitana, dedicate all'eminentissimo [...] cardinale Giovan Jacopo Millo [...] da DOMENICO LOZZI*, Osimo, Federico Sartori, 1756.

<sup>35</sup> Cfr. *Adunanze degli Arcadi pubblicate nelle nozze di sua eccellenza la signora d. Giacinta Orsini de' duchi di Gravina con sua eccellenza il signor don Antonio Boncompagno Ludovisi duca d'Arce de' princ. di Piombino*, Roma, Generoso Salomoni, 1757, pp. 7-15.

del terzo personaggio corrisponda a quello accademico di Gioacchino. Con raffinato artificio, Pizzi fa esporre al proprio *alter ego* pastorale le caratteristiche della silloge; dietro gli altri due interlocutori si celano il custode generale in carica Morei (Mireo Rofeatico) e, probabilmente, Giacomo Mistichelli (Polimedonte Eutresio), che figura tra gli autori antologizzati<sup>36</sup>.

## 1.2. *I testi di argomento sacro*

Mentre la Musa encomiastica va illanguidendosi, Nivildo prende a cimentarsi nel campo della poesia drammatica di soggetto religioso. Alla metà del secolo, componimenti sacri e oratori sono ancora generi largamente frequentati dai pastori romani<sup>37</sup>, all'insegna di una non intermessa vocazione "devota" dell'Arcadia. La quasi totalità dei testi forniti da Pizzi in questo ambito appartiene alla tradizione delle cantate mariane commissionate annualmente per la vigilia della festa dell'Assunzione dalla Congregazione dei Nobili che aveva sede presso la chiesa del Gesù<sup>38</sup>. L'esecuzione si svolgeva la sera del 14 agosto nel corso di un'accademia ospitata all'interno dell'oratorio della Congregazione; nell'intervallo tra le due parti della cantata veniva recitato un sermone. Il primo libretto realizzato da Nivildo per questa occasione risale al 1753:

PER LA FESTIVITA' | DELL' | ASSUNZIONE | DI | MARIA VERGINE | *Componimento Sacro per Musica* | DI | NIVILDO AMARINZIO | P. A. | [fregio] | IN ROMA MDCCLIII. | [doppia linea tipografica] | PRESSO GIOVANNI GENEROSO SALOMONI | ALLA PIAZZA DI S. IGNAZIO. | CON LICENZA DE' SUPERIORI<sup>39</sup>.

Protagonisti dell'azione sono i santi Pietro, Giovanni e Tommaso, accompagnati dal coro degli altri apostoli. Le note furono fornite da Giambattista

<sup>36</sup> Circa la possibilità che questo componimento sia stato effettivamente musicato rinvio a TUFANO, *Anfione e Nivildo*, pp. 63-64.

<sup>37</sup> Cfr. S. FRANCHI, *Il principe Ruspoli: l'oratorio in Arcadia*, in *Percorsi dell'oratorio romano da «historia sacra» a melodramma spirituale. Atti della giornata di studi (Viterbo, 11 settembre 1999)*, a cura di S. Franchi, Roma, Istituto di Bibliografia Musicale, 2002, pp. 245-316: 266-272, dove si accenna pure alla produzione di Pizzi in questo campo (cfr. p. 269 nota 60).

<sup>38</sup> Cfr. FRANCHI, *Le impressioni sceniche*, [vol. I], pp. 688-689 e 693 nota 15. Secondo lo studioso, il cardinal Alessandro Albani era «il patrono di quelle manifestazioni» (ivi, p. 689); ciò spiegherebbe il ripetuto coinvolgimento di Pizzi in qualità di librettista, visti i buoni rapporti che il poeta mantenne con il porporato anche dopo aver lasciato la sua casa (cfr. *supra*, nota 25). Sull'istituzione cfr. G. CASTELLANI, *La Congregazione dei Nobili presso la Chiesa del Gesù in Roma*, con prefazione di P. Tacchi Venturi, Roma, Danesi, 1954. Diversa è la tradizione studiata da S. LORENZETTI, «Con ottima musica e sommo applauso». *Per una storia degli oratori dell'Assunta al Collegio Clementino*, in *Percorsi dell'oratorio romano*, pp. 99-135.

<sup>39</sup> Esemplare: I-Rn (SARTORI 18446); cfr. «Diario ordinario», nr. 5631, 18 agosto 1753, pp. 11-12.

Casali, «maestro di cappella della sacrosanta Basilica Lateranense e Accademico Filarmonico di Bologna» (p. III). Il testo successivo è del 1755:

IL | ROVETO DI MOSE | COMPONENTO SACRO PER MUSICA | *Per la Festività* | DELL'ASSUNZIONE | DI MARIA VERGINE | DELL'ABATE GIOACCHINO PIZZI | FRA GLI ARCADI NIVILDO AMARINZIO. | [fregio] | IN ROMA MDCCLV. | [doppia linea tipografica] | PRESSO GIOVANNI GENEROSO SALOMONI | ALLA PIAZZA DI S. IGNAZIO. | CON LICENZA DE' SUPERIORI<sup>40</sup>.

I personaggi sono Mosè, Sefora e Jetro, la musica di nuovo di Casali<sup>41</sup>. Il libretto ebbe una certa fortuna, in quanto fu intonato anche da Ferdinando Gasparo Turrini in luogo e data imprecisati<sup>42</sup> e da Georg Christoph Wagenseil a Vienna nel 1756<sup>43</sup>. Ad agevolare l'arrivo del testo nella capitale asburgica fu il cardinal Albani? O forse Metastasio, con il quale proprio in quell'anno Pizzi avviò un fruttuoso scambio epistolare<sup>44</sup>?

Nel 1756 Nivildo firma un nuovo lavoro per l'accademia della Congregazione dei Nobili:

LE CORONE | COMPONENTO | PASTORALE | PER MUSICA | PER LA FESTIVITA' | DELL' | ASSUNZIONE | DI MARIA VERGINE | DELL'ABATE | GIOACCHINO PIZZI | FRA GLI ARCADI | NIVILDO AMARINZIO. | [fregio] | IN ROMA MDCCLVI. | [linea tipografica] | NELLA STAMPERIA DI GENEROSO SALOMONI | CON LICENZA DE' SUPERIORI<sup>45</sup>.

La speciale etichetta è giustificata dall'identità dei personaggi; in questo caso, infatti, Pizzi non si serve di figure del Vecchio o del Nuovo Testamento, ma immagina che le «pastorelle» Licori, Egina e Nice decidano di onorare

<sup>40</sup> Esempare: GB-Lbl (SARTORI 20123); cfr. «Diario ordinario», nr. 5946, 23 agosto 1755, pp. 11-12.

<sup>41</sup> Una copia della partitura datata 1755 è in D-Hs, ND VI 2479, un'altra datata 1769 in D-Mbs, Mus. ms. 250.

<sup>42</sup> L'intonazione di Turrini è testimoniata dalla partitura conservata in D-Mbs, Mus. ms. 550.

<sup>43</sup> IL ROVETO | DI MOSE. | COMPONENTO SACRO | PER | MUSICA. | DELL'ABATE PIZZI PASTORE ARCADE. | [fregio] | L'ANNO M. D. CC. LVI. | [doppia linea tipografica] | VIENNA, | Nella Stamperia di GIOVANNI LEOPOLDO NOBILE DE GHELEN (esemplare: A-Wn; SARTORI 20214); molto prestigiosi risultano i primi due dei tre interpreti menzionati nel libretto: Tommaso Guarducci (Mosè), Caterina Gabrielli (Sefora) e Carlo Carlan (Jetro). Successivamente la composizione venne eseguita anche a Mannheim: IL ROVETO | DI MOSÈ. | COMPONENTO SACRO | PER | MUSICA | DA CANTARSI NELLA CAPPELLA | ELETTORALE PALATINA | LA SERA DEL VENERDI SANTO | DELL'ANNO MDCCLXI. | PER COMMANDO DEL | SERENISSIMO | ELETTORE. | *La poesia è del Signor Abbate Pizzi, Pastore Arcade.* | [linea tipografica ornata] | MANNHEIM | Dalla stamperia Elettorale (esemplare: D-HEu; SARTORI 20215).

<sup>44</sup> Cfr. *infra*, nota 143.

<sup>45</sup> Esempare: GB-Lbl (SARTORI 6683); cfr. «Diario ordinario», nr. 6102, 21 agosto 1756, pp. 6-7, che però parla erroneamente di componimento «a quattro voci».

Maria intrecciando le corone del titolo con fiori variopinti e profumati (gigli, rose e girasoli, scelti per specifiche valenze simboliche). A rivestire di suoni la delicata allegoria campestre fu Nicola Calandro detto Frascia<sup>46</sup>; la sua partitura venne riproposta nel 1767 a Bologna nell'oratorio dei padri filippini della Madonna di Galliera<sup>47</sup>.

Il libretto del 1757 fu musicato dal romano Giovanni Borgo:

PER LA FESTA | DELL'ASSUNZIONE | DI MARIA VERGINE | *COMPONIMENTO SACRO* | PER  
MUSICA | DI NIVILDO AMARINZIO | P. A. | [fregio] | *IN ROMA MDCCLVII.* | [doppia linea  
tipografica] | NELLA STAMPERIA DI GENEROSO SALOMONI | ALLA PIAZZA DI S. IGNAZIO |  
*Con licenza de' Superiori*<sup>48</sup>.

Gioacchino prosegue nella ricerca di nuove formule, probabilmente con l'intento di conferire un tocco di varietà all'appuntamento fisso. Qui, proprio come nella cantata per le nozze Orsini-Boncompagni Ludovisi realizzata nello stesso anno<sup>49</sup>, agiscono tre «pastori d'Arcadia», Neralco, Nivildo e Licida. Il secondo rappresenta l'autore; da una nota esplicativa<sup>50</sup> si apprende inoltre che il personaggio di Neralco adombra Giuseppe Maria Ercolani (1672-1759), in Arcadia Neralco Castrimenesiano<sup>51</sup>, la cui raccolta di rime mariane, pubblicata per la prima volta a Padova in due volumi tra il 1724 e il 1728, godette di grande fortuna fino all'Ottocento<sup>52</sup>. Con un'operazione raffinata, Pizzi porta dunque sé stesso e un compastore all'interno della finzione drammatica, sia pure con la mediazione attenuante del travestimento georgico; notevoli, anche qui, sono i riferimenti metapoetici al corredo sonoro e al luogo stesso dell'esecuzione<sup>53</sup>. Il

<sup>46</sup> Copie della partitura sono in D-Dl, Mus. 2693 D 1 e in D-Wa, 46 Alt 168.

<sup>47</sup> Cfr. A. AMORE – V. SIMONE, *Nicola Calandro detto «Frascia». Un «maestro di cappella napoletano» del Settecento*, Roma, Istituto di Bibliografia Musicale, 2001, p. 59.

<sup>48</sup> Esemplare: GB-Lbl (SARTORI 18426); cfr. «Diario ordinario», nr. 6258, 20 agosto 1757, pp. 13-14.

<sup>49</sup> Cfr. *supra*, nota 35.

<sup>50</sup> In corrispondenza della prima menzione del nome di Neralco si legge la seguente chiosa: «Nome arcadico di monsignor Ercolani celebratissimo autore delle rime in onor di Maria» (p. IV nota 1).

<sup>51</sup> Cfr. A. M. GIORGETTI VICHI, *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma, Arcadia – Accademia Letteraria Italiana, 1977, p. 186.

<sup>52</sup> Chiaro è il riferimento contenuto nelle prime parole pronunciate da Neralco: «Pastori, io sol rammento | che nella primavera | de' felici miei giorni | molto della Gran Donna io già cantai» (p. VI); va ricordato come lo stesso Ercolani, che fu anche apprezzato architetto, avesse contribuito alla tradizione delle cantate sacre del 14 agosto con il libretto *Per la festività dell'Assunzione di Maria Vergine* del 1740 (SARTORI 18443).

<sup>53</sup> Così Neralco: «Dunque dovete | publicar sì bei carmi; anzi è mia cura | che, da maestra mano in note espressi, | si cantino là dove, | quasi nel mezzo alla gran Roma, estolle | la maestosa fronte | nobil tempio sublime | che contrasta al Tarpeo le auguste cime. | Ivi splende

componimento venne eseguito anche presso l'oratorio di San Girolamo della Carità il 6 gennaio 1758<sup>54</sup>.

Un'impostazione meno originale caratterizza il libretto successivo:

IL TRIONFO | DELLE DONNE FORTI | CANTATA | PER | L'ASSUNZIONE | DI | MARIA VERGINE.  
| [fregio] | IN ROMA MDCCLVIII. | [doppia linea tipografica] | PER GIOVANNI GENEROSO  
SALOMONI | ALLA PIAZZA DI S. IGNAZIO. | CON LICENZA DE' SUPERIORI<sup>55</sup>.

I nomi dei tre interlocutori (Debbora, Jaele e Baracco) bastano a testimoniare il ritorno all'ispirazione veterotestamentaria<sup>56</sup>; le musiche furono di Bartolomeo Lustrini.

Della cantata mariana del 1759 si dirà più avanti a proposito della tradizione di un'altra creazione pizziana, *La coronazione di Bersabea*<sup>57</sup>. Gli ultimi quattro testi firmati da Nivildo per la Congregazione dei Nobili risalgono all'inizio del sesto decennio del secolo e hanno tutti musiche di Pietro Maria Crispi. Il primo è del 1760:

LA NUVOLETTA | DI ELIA | AZIONE SACRA PER MUSICA | DA CANTARSI | PER | L'ASSUNZIONE  
| DI | MARIA VERGINE. | [fregio] | IN ROMA MDCCLX. | [doppia linea tipografica] | NELLA  
STAMPERIA DI GENEROSO SALOMONI | Con Licenza de' Superiori<sup>58</sup>.

Accanto ai personaggi, il libretto fornisce eccezionalmente anche i nomi degli interpreti: Elia (Giuseppe Guspelti), Acabbo (Ferdinando Mazzanti) e Abdia (Carlo de Cristofani). Piuttosto goffo è l'espedito prescelto per esaltare la Vergine, in quanto l'autore attribuisce alla nube del titolo, apportatrice di benefica pioggia e di ristoro, il compito di prefigurare la funzione ausiliatrice di Maria.

Segue l'*Ester* del 1761:

fastoso | l'ineffabile Nome, ivi s'innalza | la trionfal bandiera | da Ignazio il grande, ivi dai figli suoi | tanti romani eroi | in sì bel giorno con devoto esempio | Maria per esaltar chiamansi al tempio» (pp. x-xi); «Ignazio il grande» è, naturalmente, Ignazio di Loyola.

<sup>54</sup> SARTORI 6126; cfr. «Diario ordinario», nr. 6321, 14 gennaio 1758, pp. 15-16. È probabile che la medesima partitura venisse eseguita anche il 2 febbraio, festa della Purificazione di Maria, secondo quanto riportato dal «Diario ordinario», nr. 6333, 11 febbraio 1758, p. 2; cfr. E. SIMI BONINI, *Il fondo musicale dell'Arciconfraternita di S. Girolamo della Carità*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali – Ufficio centrale per i beni archivistici, 1992, p. 72.

<sup>55</sup> Esempare: GB-Lbl (SARTORI 23921).

<sup>56</sup> Il soggetto, come specificato a p. 2, è tratto dal Libro dei Giudici; nella stessa pagina si avverte che «i due cori contrassegnati con le virgole si tralasciano nella musica per servire alla brevità».

<sup>57</sup> Cfr. *infra*, nota 72.

<sup>58</sup> Esempare: GB-Lbl (SARTORI 16847); cfr. «Diario ordinario», nr. 6729, 23 agosto 1760, p. 11.

ESTER | AZIONE SAGRA | *PER MUSICA* | DA CANTARSI NEL GIORNO | DELL'ASSUNZIONE | DI MARIA SANTISSIMA. | [fregio] | IN ROMA MDCCLXI. | [linea tipografica] | PER GENEROSO SALOMONI | CON LICENZA DE' SUPERIORI<sup>59</sup>.

Gli interlocutori sono Assuero, Ester e Mardocheo. L'invenzione di Pizzi sembra farsi progressivamente più stanca: Ester, che mostra segni luminosi di celeste virtù, precede e annuncia un'altra Donna destinata a giovare all'umanità.

Nel 1763 è la volta della *Gara divota*:

LA GARA DIVOTA | COMPONENTO SACRO | PER MUSICA | PER LA FESTA | DELL'ASSUNZIONE | DI MARIA VERGINE | *DELL'ABATE* | GIOACCHINO PIZZI | FRA GLI ARCAIDI NIVILDO AMARINZIO | [fregio] | IN ROMA MDCCLXIII. | [linea tipografica ornata] | NELLA STAMPERIA DI GENEROSO SALOMONI | *Con licenza de' Superiori*<sup>60</sup>.

Dietro il titolo accattivante si cela in realtà lo stesso testo "arcadico" del 1757 (*Per la festa dell'assunzione di Maria Vergine*), lasciato praticamente immutato<sup>61</sup> ma musicato *ex novo*<sup>62</sup>.

La serie termina con la *Giuditta* del 1764, che ha per protagonisti Giuditta, Oloferne e una Nutrice:

LA GIUDITTA | COMPONENTO SACRO | PER MUSICA | *DA CANTARSI* | PER LA FESTIVITÀ | DELL'ASSUNZIONE | DI MARIA SANTISSIMA. | [fregio] | IN ROMA | PER GENEROSO SALOMONI | MDCCLXIV. | [linea tipografica] | CON LICENZA DE' SUPERIORI<sup>63</sup>.

Eccentrico rispetto al gruppo dei libretti fin qui elencati è il componimento ideato da Pizzi nel 1754 per una cerimonia religiosa della città di Narni:

LA | CORONAZIONE | DI | BERSABEA | COMPONENTO SACRO PER MUSICA | *DA CANTARSI NELLA CITTA' DI NARNI* | PER LA SOLENNE CORONAZIONE | DELLA | VERGINE SANTISSIMA | DEL PONTE IN MONTE S. ANGELO | *Dedicato all'E'no e R'no Signor Cardinale* | CARLO

<sup>59</sup> Esemplare: GB-Lbl (SARTORI 9292); FRANCHI, *Le impressioni sceniche*, vol. II, p. 76, segnala una «ristampa» impressa a Roma da Michelangelo Barbiellini al Palazzo Massimi nel 1768, che non sono in grado di collegare a una *performance*.

<sup>60</sup> Esemplare: I-Rc (SARTORI 11235); cfr. «Diario ordinario», nr. 7197, 20 agosto 1763, pp. 15-16.

<sup>61</sup> A parte la caduta di un verso in una battuta di Neralco a p. IX, di certo dovuta a una distrazione del proto, va segnalato che il numero finale per Nivildo, Licida e coro «La palma ognor ferace» si presenta virgolettato e quindi non fu musicato.

<sup>62</sup> La sola prima parte è tramandata da un manoscritto autografo in D-DO, Don Mus. Ms. 293.

<sup>63</sup> Esemplare: GB-Lbl (SARTORI 12146); cfr. «Diario ordinario», nr. 7353, 18 agosto 1764, p. 13.



MARIA SACRIPANTE | PROTETTORE DELLA CITTA' SUDETTA. | [fregio] | IN ROMA, nella Stamperia di Antonio de' Rossi, presso la Rotonda. 1754. | [linea tipografica] | CON LICENZA DE' SUPERIORI<sup>64</sup>.

L'azione è animata da quattro personaggi: Bersabea, madre di Salomone (Giuseppe Nicolai da Camerino); Salomone (Giuseppe Aprile «detto Scirolo, virtuoso della real cappella del re delle due Sicilie», p. IV); Natan profeta (Felice Masi, «minor conventuale cappellano cantore della cappella pontificia», *ibid.*); Azaria, figlio di Natan e prefetto delle guardie reali di Salomone (Giuseppe Guspelti). La musica fu di Giovanni Guglielmo Gallo, «maestro di cappella della cattedrale di Narni e Accademico Filarmonico» (*ibid.*). Grazie a un dettagliato resoconto ottocentesco, è possibile ricostruire l'occasione, legata a un culto recente, che richiese la realizzazione di questo lavoro<sup>65</sup>. Nel 1714 a Narni, in una grotta situata presso il Ponte di Augusto, venne ritrovato un affresco con «una Madonna in seggiola, la quale con lieto aspetto e dal manco lato sostenea in piedi il divin Figliuolo nell'atto pietoso del benedir la gente»<sup>66</sup>. L'effigie, che attirò la curiosità e poi la devozione della popolazione locale, manifestò virtù miracolose. Per ospitarne convenientemente il culto, si decise di costruire un santuario che venne consacrato nel 1728. Nel 1754 il Capitolo Vaticano concesse due corone d'oro per ornare il capo della Vergine e del Bambino raffigurati nella venerata immagine; la cerimonia dell'incoronazione, presieduta dal cardinal Carlo Maria Sacripante, si svolse la domenica 5 maggio di quell'anno con largo concorso di fedeli e solennissima pompa. I festeggiamenti si prolungarono nei giorni seguenti. Nella sera del lunedì e del martedì,

per trattenere in godimento i cittadini e forestieri, furon ordinati due sacri oratorii messi in musica dal maestro Gallo: il primo dedicato al cardinal Sacripante e intitolato *La coronazione di Bersabea*, componimento poetico fatto a posta per la festività dal pastor arcade abate Gioacchino Pizzi romano; il secondo dedicato a' benefattori della coronazione e avente titolo *Il sacrificio d'Isacco*, melodramma del Metastasio<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> Esemplare: GB-Lbl (SARTORI 6681).

<sup>65</sup> Cfr. G. EROLI, *Narrazione storica sopra il santuario della Madonna del Ponte di Narni*, Roma, Bertinelli, 1856.

<sup>66</sup> Ivi, p. 9.

<sup>67</sup> Ivi, p. 25. Nella nota 4 alle pp. 30-31, l'autore trascrive i frontespizi dei due componimenti; il primo coincide con il libretto di Pizzi qui esaminato, mentre l'altro corrisponde a un'edizione non contemplata da SARTORI: «*Isacco figura del Redentore, componimento secondo sacro per musica da cantarsi nella città di Narni, in occasione della solenne coronazione della miracolosa immagine della Vergine Santissima del Ponte in Monte S. Angelo. Dedicato ai Signori Benefattori della detta Coronazione*. In Terni 1754. Nella stamperia del Saluzj, Stamp. Cam. e del S. Offizio».

Queste informazioni rendono più intelligibile l'idea alla base dell'azione drammatica pizziana, nella quale Bersabea è presentata come "figura" di Maria; inoltre il riferimento alla cerimonia dell'incoronazione, già evidente nel titolo, è rimarcato dalla profezia che il personaggio di Natan pronuncia in prossimità della conclusione, dopo che Salomone ha posto il serto regale sul capo della madre<sup>68</sup>. La *Coronazione* di Gallo venne ripresa a Roma presso la Congregazione dell'Oratorio con titolo mutato, come testimonia un libretto senza data che presenta varianti lievi e circoscritte rispetto al testo narnese:

LA GRATITUDINE | DI SALOMONE | VERSO LA REGINA SUA MADRE | Componimento  
Sacro | PER MUSICA | Da cantarsi nell'Oratorio de' RR. PP. | DELLA | CONGREGAZIONE  
DELL'ORATORIO | DI ROMA. | [fregio] | IN ROMA. | Nella Stamperia di Giovanni Zempel  
presso Monte Giordano. | Con licenza de' Superiori. | [linea tipografica] | Si vendono  
nella medesima Stamperia<sup>69</sup>.

I tre esemplari noti di questa stampa recano datazioni congetturali diverse: 1755, 1765, 1790<sup>70</sup>. Una copia della partitura (con il titolo romano), conservata insieme alla muta delle parti nella biblioteca della Congregazione<sup>71</sup>, esibisce l'indicazione «1754», che potrebbe riferirsi all'anno di composizione oppure testimoniare una tempestiva ripresa capitolina alla quale collegare il libretto appena descritto. Nella sua incarnazione successiva, risalente al 1759, il testo pizziano si trasforma in modo da servire alle celebrazioni mariane del 14 agosto presso la Congregazione dei Nobili:

LA GRATITUDINE | DI SALOMONE | VERSO | LA REGINA SUA MADRE | COMONIMENTO  
SACRO | PER MUSICA | PER LA FESTIVITA' | DELL'ASSUNZIONE | DI MARIA VERGINE | DI NIVILDO  
AMARINZIO P. A. | [fregio] | IN ROMA MDCCLIX. | [linea tipografica] | NELLA STAMPERIA DI  
GENEROSO SALOMONI | CON LICENZA DE' SUPERIORI<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> «[NATAN:] Tacete. Un sacro orrore | tutto mi fa tremar... I moti ascolto | del profetico spirito | che scuoter non saprei... Già la mia mente | vede come presente | altro soglio immortale; e già rimiro, | fra l'aer chiaro e puro, | altro Figlio, altra Madre, entro il futuro. | [SALOMONE:] (Che mai dirà!) [NATAN:] Ma come! | Quella è vergine e madre, e questo insieme | è uomo e dio!... La reggia | non è terrena ma celeste!... Il trono | è sol di luce!... E sol provien da un nume | dritto e riflesso, in tre diviso il lume... | Che veggo mai!... Già stende | il Re de' re la mano... offre un diadema | alla gran genitrice | di gemme no, ma di lucenti stelle | che scendono dal crin sparse sul manto!... | Oh trionfo! Oh prodigio! Oh sorte! Oh vanto!» (pp. XVIII-XIX).

<sup>69</sup> Esemplare: GB-Lbl (SARTORI 12494).

<sup>70</sup> Cfr. SARTORI 12494; tra queste FRANCHI, *Le impressioni sceniche*, [vol. I], p. 821, prende per il 1765.

<sup>71</sup> I-Rf, AMCO G IV 1.

<sup>72</sup> Esemplare: D-Mbs (SARTORI 12495); cfr. «Diario ordinario», nr. 6570, 18 agosto 1759, p. 12.

L'edizione tramanda una versione *minor* del componimento. La contrazione è evidente già a partire dalla lista dei personaggi, che non menziona Azaria. Il dettato poetico risulta sensibilmente sfrondata, e non soltanto nelle aree che riguardano il ruolo omesso. Inoltre i versi dell'aria conclusiva della prima parte sono mutati, mentre nella seconda parte l'aria di Natan viene tralata in posizione più avanzata; semplificato, infine, risulta il "tutti" finale<sup>73</sup>. A effettuare tali modifiche fu lo stesso Pizzi? Forse sì, visto che era presente, attivo e ben noto a Roma e che in quel periodo provvedeva regolarmente a stendere i libretti per l'accademia estiva del Gesù. Autore della partitura nuova fu Bartolomeo Lustrini, che l'anno prima aveva intonato il *Trionfo delle donne forti*. La *Gratitudine*, probabilmente nella redazione scorciata appena descritta, venne musicata anche dal principe di Santacroce nel 1760 per l'oratorio di San Girolamo della Carità<sup>74</sup>; la versione a tre voci fu utilizzata inoltre da Carlo Lancellotti nel 1765 per l'Accademia dei Filarmonici di Rimini<sup>75</sup>. Nel frattempo il libretto pizziano, nella forma originaria a quattro voci e con il titolo *Il trionfo di Bersabea*, era stato messo in note anche da Giuseppe Radicchi; la sua partitura fu eseguita per la prima volta a Fossombrone nel 1759 per la fiera del patrono sant'Aldebrando<sup>76</sup>; nello stesso anno venne ripresa a Recanati per la festa della Visitazione della Vergine<sup>77</sup> e successivamente fu data a Spoleto nel 1761<sup>78</sup> e a Camerino nel 1770<sup>79</sup>.

<sup>73</sup> Mi sembra interessante osservare come tali modifiche coincidano quasi esattamente con le correzioni manoscritte presenti nell'esemplare londinese del libretto senza data per l'esecuzione presso la Congregazione dell'Oratorio (cfr. *supra*, nota 69); quella copia, pertanto, potrebbe essere il "laboratorio" nel quale la metamorfosi fu progettata e materialmente annotata.

<sup>74</sup> Cfr. SIMI BONINI, *Il fondo musicale*, p. 73, che segnala la cronaca del «Diario ordinario», nr. 6657, 8 marzo 1760, pp. 4-5.

<sup>75</sup> SARTORI 12496; cfr. inoltre M. GRADARA, *Il Settecento musicale riminese: l'Accademia Filarmonica*, «Studi romagnoli», XXXVIII, 1987, pp. 285-294: 290. La composizione di Lancellotti venne ripresa a Cesena, come testimonia il libretto (mancante in SARTORI) descritto da A. RAGGI – L. RAGGI, *Il Teatro Comunale di Cesena. Memorie cronologiche (1500-1905)*, Cesena, Vignuzzi, 1906, p. 8 nota 1, dove però la data del 1725 va corretta probabilmente in 1775 visto il riferimento presente nel frontespizio al papa Pio VI, ascenso al soglio pontificio in quell'anno.

<sup>76</sup> IL TRIONFO | DI BERSABEA | COMPONIMENTO SACRO PER MUSICA | DA CANTARSI NELLA CITTA' DI FOSSOMBRONE | PER LA FESTA DEL GLORIOSO PROTETTORE | S. ALDEBRANDO | L'ANNO MDCCCLVIII. | DEDICATO ALL'EMINENTISS., E REVERENDISS. SIG. CARDINALE | DOMENICO PASSIONEI | Segretario de' Brevi di N. S., | e primo Prete di S. R. C. | DALLI DEPUTATI A DETTA FESTA. | [fregio] | [linea tipografica] | Roma, ed in Fano per Giuseppe Leonardi | CON LICENZA DE' SUPERIORI (esemplare: I-FAN; SARTORI 23933).

<sup>77</sup> Ricavo l'informazione dai dati catalografici del corrispondente libretto (stampato a Macerata) custodito in I-Rvat (SARTORI *deest*).

<sup>78</sup> SARTORI 23934.

<sup>79</sup> SARTORI 23935.

### 1.3. *I drammi per musica*

Oltre ai componimenti encomiastici e di argomento sacro, Pizzi scrisse tre soli drammi per musica veri e propri. Il primo è l'*Eumene* del 1754, intonato da Antonio Aurisicchio per l'Argentina:

EUMENE | *Drama per Musica* | DA RAPPRESENTARSI IN ROMA | NEL NOBIL TEATRO | DI  
| TORRE ARGENTINA | Nel corrente Carnevale | dell'Anno MDCCCLIV. | DEDICATO | A  
Sua Eccellenza | LA SIGNORA | D.<sup>A</sup> GIACINTA ORSINI | DE' DUCHI DI GRAVINA | FRA GLI  
ARCADI | EURIDICE AJACIDENSE. | [fregio] | IN ROMA. | [linea tipografica] | *Con licenza*  
*de' Superiori*. | Si vendono da FAUSTO AMIDEI Libraro al Corso | sotto il Palazzo  
dell'Illmo Sig. Marchese Raggi<sup>80</sup>.

Nella dedica in versi presente nelle soglie, Pizzi allude alla natura non originale del testo quando dichiara che il suo «audace ingegno | osato avea di colorir la tela | di già segnata coll'altrui disegno»<sup>81</sup>. Il testo è infatti una rielaborazione dell'omonimo libretto di Apostolo Zeno musicato per la prima volta da Marc'Antonio Ziani a Venezia nel 1697. La creazione zeniana aveva goduto di cospicua fortuna nei primi decenni del Settecento. Molto probabilmente Pizzi non lavorò sul modello lagunare, dal quale risulta assai distante, ma su un rimaneggiamento più recente<sup>82</sup>. La sua versione, opportunamente ritoccata, verrà musicata anche da Antonio Sacchini nel 1765 per lo stesso teatro romano<sup>83</sup>.

Al 1757 risale l'originale *Creso* rivestito di note da Niccolò Jommelli:

<sup>80</sup> Esemplare: I-Bc (SARTORI 9374); pezzi staccati dell'opera sono in D-B Mus. ms. 897/4-7; F-Pn Mus. D 14425, Mus. D 15429-15430, Mus. D 15432, Mus. L 17028 (muta mancante della parte di soprano); I-CBp Pepe Ms. 313; I-Gl D 3 40 1, D 3 40 10; I-Maav Cart. 1 nr. 15.

<sup>81</sup> La dedica è scritta in terzine dantesche, schema prediletto da Pizzi, e occupa le pp. 3-4 (il passo citato è a p. 3).

<sup>82</sup> In base a un sondaggio parzialissimo della tradizione, significativi appaiono i punti di contatto tra il libretto pizziano del 1754 e il suo precedente romano, musicato da Nicola Antonio Porpora nel 1721: EUMENE | *Drama per Musica* | DA RAPPRESENTARSI | Nella Sala dell'Illustriss. Sig. | CONTE D'ALIBERT | Nel Carnevale dell'Anno 1721. | DEDICATO | ALLA MAESTA' | DI | CLEMENTINA | REGINA | Della Gran Bertagna, &c. | [fregio] | Si vendono a Pasquino nella Libreria di Pietro Leone | all'insegna di S. Gio: di Dio. | [linea tipografica] | In ROMA, pe' Tinassi, 1721. *Con licenza de' Superiori* (esemplare: I-Rn; SARTORI 9374).

<sup>83</sup> Cfr. EUMENE | DRAMA PER MUSICA | DA RAPPRESENTARSI | NEL NOBIL TEATRO | A | TORRE ARGENTINA | IL CARNEVALE DELL'ANNO 1765. | DEDICATO | ALLE | DAME ROMANE. | [fregio] | IN ROMA, | Nella nuova Stamperia di Ottavio Puccinelli | posta nella strada detta Piè di Marmo. | CON LICENZA DE' SUPERIORI. | [linea tipografica] | Si vendono da Lorenzo Corradi Libraro sulla | piazza di S. Andrea della Valle, | e nella suddetta Stamperia (esemplare: I-Bc; SARTORI 9383). Il confronto andrà esteso agli altri libretti con lo stesso titolo stampati nella seconda metà del secolo per verificare l'esistenza di ulteriori utilizzazioni dei versi di Pizzi.

IL CRESO | *Dramma per Musica* | DA RAPPRESENTARSI IN ROMA | NEL NOBIL TEATRO | DI TORRE ARGENTINA | NEL CORRENTE CARNEVALE | DELL'ANNO 1757. | DEDICATO | A Sua Eccellenza la Signora | DONNA CORNELIA | COSTANZA BARBERINI | PRINCIPESSA DI PALESTRINA. | [fregio] | IN ROMA MDCCLVII. | Nella Stamperia di Ottavio Puccinelli. | [linea tipografica] | *Col permesso de Superiori*. | Si vendono sulla Piazza di Monte Citorio nella | Bottega incontro il Palazzo del Cinque<sup>84</sup>.

Il libretto, che pure – come vedremo – fu vivacemente criticato al suo primo apparire, fu musicato in seguito da Sacchini a Napoli nel 1765<sup>85</sup>, da Pasquale Cafaro a Torino nel 1768<sup>86</sup>, da Felice Alessandri a Pavia bel 1774<sup>87</sup>, da Giovanni Battista Borghi a Firenze nel 1777 (con il titolo *Creso re di Lidia*)<sup>88</sup>, da Pasquale Anfossi a Roma nel 1786<sup>89</sup> e da Pietro Terziani a Venezia nel 1788<sup>90</sup>.

Molto complessa è la tradizione del terzo e ultimo testo operistico di Nivildo, *Il Cid*. Elena Tonolo ha dimostrato che in esso Pizzi rielabora un precedente dramma per musica (*Il gran Cid* di Giovanni Jacopo Alborghetti nella versione romana del 1727 musicata da Leonardo Leo) e recupera alcuni elementi presenti in Corneille<sup>91</sup>. Per questo motivo *Il Cid* riveste un notevole interesse anche rispetto all'apertura che Gioacchino manifesta in sede teorica nei confronti della drammaturgia francese del XVII secolo<sup>92</sup>. La prima attestazione del libretto – che curiosamente non è capitolina, bensì napoletana – si giova delle note di Niccolò Piccinni:

<sup>84</sup> Esemplare: I-Mb (SARTORI 6894); l'autografo di Jommelli è in I-Nc, 15 4 10; la partitura del compositore aversano fu riproposta a Barcellona nel 1765 (SARTORI *deest*).

<sup>85</sup> SARTORI 6896; una seconda versione dell'opera fu realizzata dal compositore per Londra nel 1767 e ivi replicata nel 1777 (SARTORI 6897, 6906); la partitura di Sacchini fu eseguita inoltre a Venezia nel 1770, a Verona nel 1771, a Cremona, Livorno e Piacenza nel 1772, di nuovo a Napoli nel 1776 e a Faenza nel 1779 (SARTORI 6899-6903, 6905, 6907).

<sup>86</sup> SARTORI 6898.

<sup>87</sup> SARTORI 6904; la partitura di Alessandri fu eseguita anche a Mantova nel 1778 (SARTORI 6908).

<sup>88</sup> SARTORI 6914; la partitura di Borghi fu riproposta a Firenze con aggiunte d'altri autori nel 1784 (SARTORI 6915).

<sup>89</sup> SARTORI 6909.

<sup>90</sup> SARTORI 6910.

<sup>91</sup> Cfr. E. TONOLO, *Antonio Sacchini et Le Cid. Métamorphoses d'un thème dramatique dans l'opéra du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Thèse de Doctorat, 2 tt. con numerazione unica delle pagine, Tours, Université François Rabelais, 2005, pp. 7-8; sul libretto originario di Alborghetti con musiche di Jean-Baptiste Stuck (Livorno 1727) cfr. B. POROT, *Il gran Cid d'Alborghetti et Stuck. Le modèle tragique français à l'épreuve de l'opera seria*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, sous la direction de D. Colas, A. Di Profio, vol. II. *La musique à l'épreuve du théâtre*, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 77-90.

<sup>92</sup> Cfr. *infra*, note 126-130.

IL GRAN CID | DRAMMA PER MUSICA | Da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo | nel dì 4. Novembre 1766. | Festeggiandosi il glorioso Nome | DELLA S. R. C. M. | DI | CARLO III. | MONARCA DELLE SPAGNE | ED ALLA S. R. M. | DI | FERDINANDO IV. | NOSTRO CLEMENTISSIMO RE | DEDICATO. | [fregio] | IN NAPOLI MDCCLXVI. | Per Francesco Morelli | *Impressore del Real Teatro*<sup>93</sup>.

Tonolo ha ipotizzato l'esistenza di una precedente versione manoscritta, databile all'incirca al 1765 e non conservata<sup>94</sup>. Da questo archetipo, alterato in occasione dell'utilizzazione napoletana, sarebbe derivato anche – e indipendentemente – il testo musicato a Roma da Sacchini nel 1769:

IL CIDDE | DRAMMA PER MUSICA | DA RAPPRESENTARSI | NEL NOBIL TEATRO | A TORRE ARGENTINA | NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1769. | DEDICATO | *All' Ill<sup>ma</sup>, ed Ecc<sup>ma</sup> Signora* | LA SIGNORA PRINCIPESSA | D. IPPOLITA BONCOMPAGNI | LUDOVISI REZZONICO | [fregio] | IN ROMA | CON LICENZA DE' SUPERIORI. | [linea tipografica] | Si vendono da Lorenzo Corradi Libraro | a capo a' Coronari vicino a Tor | Sanguigna<sup>95</sup>.

Dei due subarchetipi, il primo è senz'altro il più produttivo<sup>96</sup>. Dalla versione partenopea scaturisce il *Gran Cidde* musicato da Carlo Defranchi nel 1768 per Torino<sup>97</sup>, che a sua volta costituisce la base del titolo omonimo di Francesco Bianchi dato a Firenze nel 1773<sup>98</sup>. Il libretto del 1766, inoltre, torna a Napoli nel 1780, dove – con il titolo nella forma primitiva e qualche modifica – riceve le note di Antonio Rossetti<sup>99</sup>. Esso, infine, è disinvoltamente rielaborato da Giovanni Gualberto Bottarelli a Londra nel 1773 per accogliere le musiche tutte nuove di Sacchini (*Il Cid*)<sup>100</sup>; la versione londinese tornerà utile a Paisiello per il suo *Gran Cid* fiorentino del 1775<sup>101</sup>.

<sup>93</sup> Esemplare: I-Bc (SARTORI 12453); l'autografo di Piccinni è in I-Nc 16 4 17-18.

<sup>94</sup> Una ricostruzione ipotetica dell'originale pizziano è fornita da TONOLO, *Antonio Sacchini et Le Cid*, pp. 699-731.

<sup>95</sup> Esemplare: I-Vc (SARTORI 5578); l'autografo di Sacchini è in I-Rc, Ms. 2807-2809. TONOLO, *Antonio Sacchini et Le Cid*, p. 32, ipotizza una collaborazione del compositore alla stesura del libretto; l'opera fu ripresa a Lisbona nel 1773 e a Perugia nel 1777 (SARTORI 5579, 5580).

<sup>96</sup> Sintetizzo qui quanto appartiene alla disseminazione del libretto di Pizzi del § I.1 di TONOLO, *Antonio Sacchini et Le Cid*, pp. 19-35.

<sup>97</sup> SARTORI 12456; il libretto è datato 1769, ma la *première* avvenne come di consueto il 26 dicembre dell'anno precedente; la partitura di Defranchi fu eseguita anche a Bologna nel 1770, a Cremona nel 1772 (SARTORI 12457, 12458) e ad Arezzo nel 1775 (SARTORI *deest*).

<sup>98</sup> SARTORI 12459.

<sup>99</sup> SARTORI 12455.

<sup>100</sup> SARTORI 5576, 5577.

<sup>101</sup> SARTORI 12454.

#### 1.4. *I lavori inediti*

Accanto ai libretti pubblicati, vanno ricordati sei testi inediti di Pizzi presenti nei manoscritti miscellanei dell'*Arcadia* conservati presso la Biblioteca Angelica di Roma<sup>102</sup>. Si tratta di materiali autografi di notevole interesse, dei quali fornisco qui una descrizione sommaria secondo la successione all'interno delle raccolte<sup>103</sup>.

1) *L'Alceste Riconosciuto | dell'Abate Gioacchino Pizzi Romano | Fra' gli Arcadi | Nivildo Amarinzio* (Ms. 14, cc. 152-177)<sup>104</sup>. Ampio componimento per musica in tre atti. A c. 153r l'argomento; a c. 154r le mutazioni di scene; a c. 155r l'elenco dei personaggi:

Aminta, che poi si scopre essere Alceste figlio di Montano del sangue degli Eraclidi  
 amante di Licori  
 Narete sacerdote di Diana padre di  
 Licori amante di Aminta che poi si scopre essere Alceste  
 Selvaggio finto Alceste  
 Egina ninfa di Arcadia  
 Compare  
 Sacerdoti  
 Ministri del Tempio  
 Ninfe  
 Pastori di Arcadia  
 Pastori di Tessaglia.

Nella *Licenza* (cc. 177r-177v), l'autore si rivolge a un personaggio eminente non identificato, probabilmente un sovrano straniero («Ah sì, tu che ricetta | sei di clemenza, che ti rendi eguale | ad ogni eroe, che di tua stirpe augusta | sei la gloria maggior, prodigo accogli | l'opra d'italo ingegno | benché rozzo lo stil, rozzo il disegno», c. 177r).

2) *In occasione del | Felicissimo Giorno Natalizio di Sua Altezza Serenissima la | Principessa Palatina del Reno di Due Ponti | Cantata | Per comandamento del Sig.<sup>r</sup> Barone Guidobono Cavalchini Tenente Generale | e Primo Ciambellano di S. A. S. E. Palat.<sup>a</sup>* (Ms. 14, c. 178). Cantata a voce sola (incipit: «Tacete o miei pensieri. Io ben comprendo») con struttura *r-a-r-a*. Alla fine (c. 178v):

<sup>102</sup> Cfr. B. TELLINI SANTONI, *Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Inventario dei manoscritti* (1-41), Roma, La Meridiana, 1991.

<sup>103</sup> In presenza di varianti nei titoli e nei passi riportati, si dà sempre la lezione ultima.

<sup>104</sup> Il testo è stato segnalato da VERGELLI, *Letteratura e costume*, p. 77 e nota 75.

«Poesia del Sig.<sup>r</sup> Ab.<sup>e</sup> Gioacchino Pizzi fra gli Arcadi Nivildo | Amarinzio uno dei XII. Colleghi di Arcadia | Musica del Sig. [lasciato in bianco]».

3) *Cantata | Per la Degnissima Promozione | Alla Sacra Porpora | Dell'Eŕmo e Rŕno Sig.<sup>re</sup> | Il Sig.<sup>r</sup> Cardinale Niccolò Oddi | Legato apostolico in Romagna | ed Arcivescovo di Ravenna | In occasione della Sua venuta | nella Città di Perugia* (Ms. 14, cc. 179-184). A c. 179<sup>v</sup> l'elenco dei personaggi: «L'Amor della Patria | La Felicità de' Popoli | Coro»; segue: «Si avverte che il recitativo con gl'istrumenti che incomincia "Taci, non più. Qual fulgido baleno", come anche le quattro ariette sono state fatte con versi e parole obbligate alla musica già di prima composta».

4) *Cantata | Per la Ricuperata Salute | di Sua Emŕa | Il Sig.<sup>r</sup> Cardinale Girolamo Colonna | Vice-Cancelliero di Santa Chiesa | Pro-Maggiordomo di Nŕo Sig.<sup>re</sup>* (Ms. 14, cc. 185-188). Cantata a voce sola (incipit: «Signore, allorché Roma») con struttura *r-a-r-a*.

5) Componimento per musica in due parti senza titolo proprio (Ms. 36, cc. 143-156). A c. 143<sup>r</sup> l'elenco dei personaggi: «Amor Divino | Giustizia | Misericordia | Umanità | Morte»; a c. 155<sup>r</sup>: «Di Gioacchino Pizzi Romano | Sotto=Custode d'Arcadia».

6) *Cantata | a una voce di Soprano | Per la Partenza da Roma | Di Sua Eccŕa | Madame Louise Honorinne | Contessa De Choiseul | Ambasciadrice di Francia | di | Gioacchino Pizzi Romano | detto fra gli Arcadi | Nivildo Amarinzio* (Ms. 36, cc. 596-599). Cantata a voce sola (incipit: «Che farò!... Che dirò!... Troppo improvvisa») con struttura *r-a-r-a*.

Come si vede, gli oggetti hanno dimensioni varie. Tre sono brevi cantate occasionali a voce sola (nrr. 2, 4 e 6). Nella prima, la specificazione della carica di collega d'Arcadia offre un blando appiglio cronologico<sup>105</sup>. La terza può essere datata con maggior precisione: Louise-Honorine Crozat du Châtel era la moglie del duca Etienne-François di Choiseul, ambasciatore francese a Roma dalla fine del 1754; terminato il suo incarico diplomatico, questi rientrò a Parigi nel febbraio del 1757, ma la sposa lo raggiunse solo in aprile (circostanza alla quale il testo allude quando auspica che la dedicataria «sen ritorni all'amor del gran consorte»). Di una certa ampiezza è

<sup>105</sup> Cfr. *supra*, nota 28.



la cantata a due voci per il cardinal Oddi (nr. 3), che nei pezzi chiusi e in un recitativo accompagnato adatta un testo nuovo a musiche preesistenti secondo la tecnica del *contrafactum*. Ampi e ambiziosi risultano infine i due componimenti restanti (nrr. 1 e 5), che si presentano irti di cassature e correzioni e consentono perciò di penetrare nell'officina poetica e di ricostruire il progressivo perfezionamento del progetto drammaturgico attraverso il groviglio delle lezioni.

### 1.5. *I titoli di attribuzione erronea*

Due titoli vanno espunti dal catalogo di Nivildo. Ritengo che non gli spetti il libretto inglese delle *Donne vendicate* del 1769:

Le Donne Vendicate; | *The Ladies Revenged*: | A | COMIC OPERA, | As Perform'd at the | KING'S-THEATRE | IN THE | HAY-MARKET. | The MUSIC by Signor PICCINI, executed under | the Direction of Signor FELICE ALESSANDRI. | The Poetry of the First and Second Act, is ori- | ginally by Signor PIZZI, altered by Signor | G. G. BOTTARELLI, by whom is all the Third | Act. | The English by the Translator of I VIAGGIATORI, | and GLI AMANTI RIDICOLI. | [doppia linea tipografica] | LONDON: | Printed by W. GRIFFIN, Bookseller and Stationer, | in *Catherine-Street*, in the *Strand*. 1769. | (Price One Shilling)<sup>106</sup>.

Se l'attività di Giovanni Gualberto Bottarelli per i palcoscenici londinesi è ben nota, improbabile appare il coinvolgimento di Pizzi. Sfogliando il testo, ci si accorge che esso non è altro che un pesante raffazzonamento degli intermezzi con lo stesso titolo musicati da Niccolò Piccinni a Roma nel 1763 per il Teatro Valle<sup>107</sup>. La lista delle *dramatis personae* mostra come i quattro protagonisti della versione capitolina (Lindora, Aurelia, il conte Bellezza e Ferramonte) siano affiancati da altrettanti ruoli nuovi, due «serious parts» (Violante e Riccardo) e due figure servili associate a Ferramonte (Tiburzio e Dorina). Ancorché sminuzzato, ridisposto e largamente interpolato, il materiale poetico romano risulta ben riconoscibile. Il libretto del 1763 è privo del nome dell'autore, ma viene assegnato concordemente a Giuseppe Petrosellini, né c'è motivo, mi pare, di preferire a questo nome quello di Nivildo. Non si

<sup>106</sup> Esemplare: I-Rb (SARTORI 8314).

<sup>107</sup> LE DONNE | VENDICATE | *Intermezzi per Musica* | A QUATTRO VOCI | Da Rappresentarsi nel Teatro | ALLA VALLE | *Nel Carnevale dell'Anno 1763*. | DEDICATI | A Sua Eccellenza la Sig. Principessa | D. CECILIA MAHONY | GIUSTINIANI. | PRINCIPESSA DI BASSANO | DUCHESSA DI CORBARA &c. | [fregio] | IN ROMA MDCCLXIII. | Nella Stamperia di S. Michele a Ripa. | *Con Licenza de' Superiori*. | [linea tipografica] | Si vendono da Agostino Palombini Libraro in Piaz- | za Navona all'Insegna di S. Anna (esemplare: I-Bc; SARTORI 8309).

spiegherebbe come mai la paternità di Gioacchino, taciuta in patria, affiori sotto i cieli d'Albione. Inoltre l'applicazione alla scrittura comica appare difficilmente conciliabile con il profilo letterario del futuro custode generale d'Arcadia e con il resto della sua produzione librettistica. Rimane tuttavia da capire come mai Pizzi venga evocato nel frontespizio della stampa britannica.

Un'altra assegnazione indebita è quella proposta da un curioso libretto napoletano risalente alla fine del secolo:

LA NATIVITA' | DI | NOSTRA DONNA. | AZIONE DRAMMATICA. | [fregio] | IN NAPOLI  
MDCCXCIV. | *Con licenza de' Superiori*<sup>108</sup>.

A pagina 4, dopo l'elenco degli interlocutori (Fede, Speranza, Amor Divino, coro di Virtù), viene specificato che «la poesia è dell'abate Gioacchino Pizzi custode generale di Arcadia» e che «la musica è del celebre Niccolò Jommella». In realtà non siamo di fronte a un'altra collaborazione tra i due. Il testo, infatti, coincide esattamente con quello della cantata composta da Jommelli nel 1750 per la celebrazione della festa della Natività della Vergine presso il Collegio Nazareno di Roma<sup>109</sup>. La cronaca dell'esecuzione, avvenuta il 13 settembre, riferisce che il libretto era stato scritto «assai dottamente dal P. Gian Luca, lettore di geografia nel medesimo collegio»<sup>110</sup>. Il personaggio è identificabile senz'altro con Gian Luca Bandini, che fornirà i versi per analoghe occasioni fino al 1769<sup>111</sup>. Non c'è ragione di mettere in dubbio questa attribuzione, tanto più che – come espressamente prescritto da un documento di quegli stessi anni – a fornire le «parole» della cantata dovevano essere i docenti stessi del Nazareno, quali il «p[adre] m[aest]ro di rettorica o altra persona capace coll'intelligenza del p[adre] rettore»<sup>112</sup>. Non saprei dire per quale motivo l'opuscolo del 1794 menzioni come autore Pizzi, già da tempo deceduto, né so indicare un'esecuzione napoletana connessa con quella edizione.

<sup>108</sup> Esemplare: I-Nn (SARTORI 16318).

<sup>109</sup> CANTATA | PER LA | NATIVITÀ | DELLA | BEATISSIMA VERGINE | In occasione della pubblica Accademia | NEL | COLLEGIO NAZARENO. | [stemma] | IN ROMA. MDCCCL. | Nella Stamperia di Giovanni Zempel presso Monte Giordano. | [linea tipografica] | CON LICENZA DE' SUPERIORI (esemplare: D-Mbs; SARTORI 4756). Jommelli firmerà altre due partiture per la stessa ricorrenza, rispettivamente nel 1751 e nel 1752.

<sup>110</sup> «Diario ordinario», nr. 5175, 19 settembre 1750, p. 7.

<sup>111</sup> Cfr. A. LANFRANCHI – E. CARERI, *Le cantate per la Natività della B. V. Un secolo di musiche al Collegio Nazareno di Roma (1681-1784)*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno 1985)*, a cura di N. Pirrotta, A. Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 297-347: 336-341.

<sup>112</sup> Così un documento del 1756 citato ivi, p. 316.

Destituita di fondamento, infine, risulta la segnalazione di «una cantata a due voci su poesia dell'abate Gioacchino Pizzi e musica di d. Michele Barbici»<sup>113</sup> all'interno del volume che serba memoria della cerimonia di premiazione del concorso dell'Accademia del Disegno di San Luca per l'anno 1766<sup>114</sup>. L'erronea notizia deriva probabilmente dal fraintendimento di un passo della *Relazione* contenuta nella pubblicazione<sup>115</sup>. Il dettagliato resoconto descrive tre momenti musicali. Un «armonioso e dilettevol concerto composto de' migliori strumenti musicali di ogni specie» aprì la funzione. Dopo la «dotta ed erudita orazione» recitata da Tiberio Soderini e prima della distribuzione dei premi, venne eseguito

un secondo più grato concerto di strumenti musicali composto dal celeberrimo dilettante signor Michele Barbici palermitano, che a sorte si ritrovava in Roma, e vi aggiunse la novità del gratissimo strumento dell'arpa, che, toccata dalla stessa sua mano maestra, e la più singolare de' nostri dì, rapì gli animi de' circostanti colla soavità non men del concerto tutto che della maniera di toccare quello strumento.

Seguì la declamazione dei componimenti poetici da parte degli Arcadi e infine, «oltre la replica d'un nientemeno degli altri piacevol concerto di strumenti musicali», venne proposto un «canto ancora a due voci [...] tutt'opera e composizione del sopradetto sig. d. Michele Barbici»<sup>116</sup>. Nella stessa

<sup>113</sup> FRANCHI, *Le impressioni sceniche*, vol. II, p. 129.

<sup>114</sup> *Orazione e componimenti poetici in lode delle belle arti. Relazione del solenne concorso e della distribuzione de' premi celebrata sul Campidoglio dall'insigne Accademia del Disegno in S. Luca il dì 24 novembre 1766 essendo principe di essa il sig. d. Francesco Preziado. Alla santità di nostro signore Clemente XIII*, Roma, Generoso Salomoni, s.a.; sulla componente musicale in questo tipo di manifestazioni cfr. F. PIPERNO, «Anfione in Campidoglio». *Presenza corelliana alle feste per i concorsi dell'Accademia del Disegno di San Luca*, in *Nuovissimi studi corelliani. Atti del terzo congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1980)*, a cura di S. Durante, P. Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 151-208; ID., *Musica e musicisti per l'Accademia del Disegno di San Luca (1716-1860)*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del convegno (Roma, 4-7 giugno 1992)*, a cura di B. M. Antolini, A. Morelli, V. Vita Spagnuolo, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 553-563.

<sup>115</sup> Cfr. *Orazione e componimenti*, pp. 7-22.

<sup>116</sup> Ivi, rispettivamente pp. 16, 17 e 21-22 (il testo poetico del «canto a due voci» è riportato a p. 22: «Ombre sacre, amici eroi | che nel vivere fra noi | foste il nostro primo onor, | qua volgete allegro il ciglio | e, mirando i nostri studi, | quella forza e quel consiglio | date a noi che armovvi il cor»). La sequenza e la natura degli interventi musicali è confermata dal «Diario ordinario», nr. 7710, 29 novembre 1766, pp. 11-13; sugli effetti prodigiosi delle performance di Barbici vd., tra gli altri, la *Grammatica-armonica fisico-matematica ragionata su i veri principi fondamentali teorico-pratici per uso della gioventù studiosa e di qualunque musicale radunanza composta dal M. R. P. GENNARO CATALISANO palermitano [...]*, Roma, Stamperia di S. Michele a Ripa per Paolo Giunchi, 1781, pp. 11-12.

*Relazione*, subito prima del passo appena riportato, Pizzi viene menzionato non come autore dei versi messi in musica da Barbici, bensì di un «capitolo» in terzine che «rapì [...] l'animo de' circostanti»<sup>117</sup>.

### 1.6. *I giudizi dei contemporanei*

Dalla rassegna fin qui proposta risulta chiaro che Pizzi pratica la poesia per musica sull'onda di occasioni e commissioni contingenti, come una delle possibili declinazioni del verseggiare e senza una dedizione costante o esclusiva. Non è forse casuale che tutta la sua produzione in questo settore si concentri prima dell'elezione a custode d'Arcadia nel 1772, quasi che egli ritenesse la scrittura librettistica poco compatibile con il decoro del ruolo accademico. E tuttavia quella competenza, ancorché attivata in modo desultorio, ebbe senz'altro un peso nel suo percorso professionale e contribuì alla sua affermazione nel panorama letterario romano. Ma quale opinione ebbero i contemporanei dei testi per musica pizziani? Entusiasta è Antonio Scarpelli, seguace e poi panegirista di Nivildo, che nell'ode *La tragedia*, pronunciata in Arcadia nel 1770 e pubblicata l'anno dopo, esalta la versatilità del suo mentore («Calliope, Euterpe ed Erato | a te suoi vanti dona, | te su' teatri armonici | Melpomene corona») e in nota si premura di precisare: «Il *Creso* e il *Cidde*, ammirati su' più nobili teatri d'Italia, avranno sempre il vanto di aver aperta una nuova carriera di gloria ai drammatici poeti»<sup>118</sup>. Voci assai meno benevole provengono da altre fonti. Di «scellerati drammi dell'abate Pizzi» parla Aurelio Bertola scrivendo a Giovanni Cristofano Amaduzzi<sup>119</sup>. Ritengo si riferisca al libretto di Nivildo, e non alla musica di Jommelli, il seguente passaggio di una lettera di Metastasio risalente al marzo 1757: «Da molte parti mi vien notificata la disgrazia del *Creso*, ma Roma non dovrebbe essere giudice così rigoroso. Il mestiere è difficile, e tanto rigore disanima quelli

<sup>117</sup> *Orazione e componimenti*, p. 21; il testo di Pizzi, intitolato *Del disegno*, è riportato ivi, pp. 47-54, primo della serie dei componimenti poetici.

<sup>118</sup> *La tragedia. Ode dell'abate ANTONIO SCARPELLI romano, sotto-custode d'Arcadia, dedicata all'insigne poeta signor abate Gioacchino Pizzi, pro-custode generale d'Arcadia, accademico della Crusca &c.*, s.n.t., p. 4 e nota b. Il concetto sarà enfaticamente ribadito dall'autore anche nella commemorazione di Nivildo pronunciata in Arcadia: «Niuna provincia del regno poetico parve che egli lasciasse felicemente intentata; e la stessa austera Melpomene non isdegnò ch'ei calzasse talora il coturno per somministrare argomenti alle musiche note de' novelli amfioni» (Id., *Elogio funebre*, p. 14).

<sup>119</sup> Cfr. la lettera di Bertola ad Amaduzzi datata Arezzo, 13 febbraio 1775: «In questo teatro si rappresentano due scellerati drammi dell'abate Pizzi» (G. C. AMADUZZI – A. DE' GIORGI BERTOLA, *Carteggio, 1774-1791*, a cura di M. F. Turchetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, p. 36); non è chiaro a quali componimenti drammatici si riferisca il mittente.

che forse potrebbero riuscire»<sup>120</sup>. A distanza di molti anni, il componimento porgerà l'occasione di una stoccata feroce a Jacopo Ferretti; questi, nel tratteggiare un quadro tutto negativo e sprezzante della librettistica romana del secondo Settecento, ricorda Pizzi come «autore di parecchi melodrammi seri che fecero ridere, fra' quali il *Creso*, per cui s'ebbe, anche vivo, il funebre epitaffio: "Il gonfio Gioacchin Pizzi giace qui; | scrisse il dramma del *Creso* e poi morì"»<sup>121</sup>. A proposito dello stesso titolo, Filippo Maria Renazzi conferma che «le satire fioccarono quando fu esposto sulle scene del teatro a Torre Argentina»<sup>122</sup>. Sul *Cidde* romano musicato da Sacchini, infine, una pasquinata sospende ironicamente il giudizio: «dell'ispanico libro non ragiono | perché intenderlo bene io prima aspetto»<sup>123</sup>.

## 2. *Le idee sul teatro e sulla musica*

Dopo aver ricomposto provvisoriamente il catalogo dei libretti di Nivildo, può essere utile esaminare le sue opinioni sul teatro e sulla musica. A tal proposito va sottolineata la natura discontinua e frammentaria della riflessione estetica pizziana, che non approda – e di fatto non aspira – a un'elaborazione estesa e sistematica. Gioacchino, d'altra parte, non è un pensatore particolarmente originale e nei propri scritti accoglie principi e motivi all'epoca piuttosto diffusi. Tuttavia recuperare la traccia delle sue posizioni teoriche può servire, da una parte, a meglio contestualizzare le esperienze di poeta per musica e, dall'altra, a illustrare la considerazione e la valutazione riservata ad alcuni temi in ambiente arcadico. Sebbene non possa essere considerato il corifeo ufficiale dell'accademia romana, Pizzi rappresenta infatti una voce a suo modo esemplare di un più ampio orizzonte di gusto in una stagione caratterizzata da precarie convivenze fra tradizione e mutamento.

<sup>120</sup> Lettera a Francesco d'Argenvillières del 31 marzo 1757. Cito le lettere metastasiane dall'edizione dell'epistolario contenuta in P. METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, voll. III-V, Milano, Mondadori, 1951-1954, dando il riferimento al volume e al numero identificativo, nonché, se necessario, al luogo specifico; in questo caso: IV, lett. 1001, p. 3.

<sup>121</sup> Il passo compare nella seconda relazione di Ferretti sulla storia della librettistica romana, letta nel 1835 all'Accademia Tiberina e pubblicata integralmente solo in anni recenti: cfr. J. FERRETTI, *Alcune pagine della mia vita. Delle vicende della poesia melodrammatica in Roma. Memoria seconda*, a cura di F. P. Russo, «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», VIII, 1996, pp. 157-194: 167.

<sup>122</sup> F. M. RENAZZI, *Storia dell'Università degli studj di Roma detta comunemente la Sapienza che contiene anche un saggio storico della letteratura romana dal principio del secolo XIII sino al declinare del secolo XVIII*, vol. IV, Roma, Stamparia Pagliarini, 1806, p. 375.

<sup>123</sup> Così il testo anonimo riferito da F. CLEMENTI, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee*, II. Sec. XVIII-XIX, Città di Castello, R.O.R.E. NIRUF, 1938, p. 137.

## 2.1. *Il Ragionamento del 1772*

Interessante sotto questo profilo è il *Ragionamento sulla tragica e comica poesia*, un breve scritto dato alle stampe nel 1772 poco prima della nomina a custode<sup>124</sup>. Dichiaratamente ispirato al concorso drammatico indetto dal duca di Parma Ferdinando I nel 1770<sup>125</sup>, il *Ragionamento* si sviluppa con andamento divagante e digressivo e inserisce le questioni teatrali entro il più vasto contesto della rivalità tra Italia e Francia e della *querelle* sul primato culturale delle due nazioni. L'autore si prefigge di fornire stimoli e indicazioni di poetica utili a far risorgere nei teatri italiani «il prisco onore del socco e del coturno»<sup>126</sup>. Egli non nega, e anzi riconosce di buon grado, l'eccellenza dei modelli d'oltralpe («la tragedia e commedia francese può a giusta ragione meritare que' plausi che dall'universo riscuote») <sup>127</sup>. Elogia Corneille per «la ricchezza delle sue espressioni, la nobiltà de' suoi sentimenti e la maniera imperiosa con cui egli maneggiava la ragione»<sup>128</sup>. Di Racine loda «le grazie sublimi e delicate», anche se non può fare a meno di segnalare che nei suoi drammi «talvolta il vizio è abbellito dal sentimento che lo accompagna»<sup>129</sup>. Manifesta, infine, un moderato apprezzamento per Voltaire<sup>130</sup>. Tuttavia i tragediografi del *grand siècle* e i loro successori, pur degni di esser presi a modello, non vanno esenti da difetti. Ad essi può essere rimproverato «di aver dato troppo risalto agli amorosi trasporti, di aver fatto parlare gli eroi in aria troppo affettata e romanzesca, e di aver intralciate le più gravi azioni teatrali con delle galanterie e con de' troppo frequenti episodi, onde resta ancor luogo a desiderare qualche cosa di più sodo, singolare ed esatto»<sup>131</sup>. Sul versante italiano, Pizzi ricorda la *Merope* di Scipione Maffei, capace di

<sup>124</sup> Cfr. *Ragionamento sulla tragica e comica poesia* di GIOACCHINO PIZZI romano pro-custode generale d'*Arcadia*, Roma, Casaletti, 1772 (da notare che nel frontespizio l'autore si definisce ancora «pro-custode»). Dedicato a Nicola Colonna dei principi di Stigliano, il testo fu brevemente recensito nelle «Efemeridi letterarie di Roma», nr. 26, 27 giugno 1772, pp. 201-202. Sull'opera cfr. FALCONE, *L'aspirazione al teatro tragico*; si vedano inoltre i rilievi di B. ALFONZETTI – N. BELLUCCI, *Alfieri a Roma, tra autobiografia e poetica*, in *Alfieri a Roma. Atti del convegno* (Roma, 27-28 novembre 2003), a cura delle medesime, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 237-281: 242-243.

<sup>125</sup> Cfr. PIZZI, *Ragionamento*, p. vii; il bando del concorso parmense è il celebre *Programma offerto alle Muse italiane*, Parma, Stamperia Reale, 1770.

<sup>126</sup> PIZZI, *Ragionamento*, p. viii.

<sup>127</sup> Ivi, p. xiv.

<sup>128</sup> Ivi, p. xix.

<sup>129</sup> Ivi, pp. xx-xxi.

<sup>130</sup> Cfr. ivi, p. xxii.

<sup>131</sup> Ivi, pp. xxiii-xxiv.

suscitare «una specie di culto da tutte le più schive nazioni d'Europa»<sup>132</sup>, e subito dopo elogia Metastasio e Goldoni (il Goldoni commediografo e riformatore del teatro comico, non il Goldoni librettista):

Il solo [...] che chiamar si possa fortunato a' dì nostri e che ha saputo trovar grazia d'innanzi al lezioso tribunale de' suoi contemporanei, egli è il celebre romano abate Metastasio nostro compastore. Non può certamente negarsi che egli non abbia sortito dalla natura il più splendido e felice talento per la drammatica poesia, e soprattutto un singolare artificio in pannelleggiare le amorose passioni e solleticare gli orecchi gentili; onde al solo Metastasio vien dato l'accesso nelle fiorite adunanze, a lui solo è permesso di comparire in dorato marocchin francese accanto a monsieur Quinault, a monsieur de la Fontaine, all'abate de Chaulieu, a monsieur de la Motte, a monsieur de Voltaire, né dee temersi l'oscura taccia di pedante ovunque venga in capriccio di citarne i proverbi galanti o di ripeterne le vivaci ariette. Anche il veneto Goldoni ha saputo acquistarsi un popolo di ammiratori e raccoglie nel presente secolo le palme della comica provincia; ed avrebbe forse contrastato il posto all'autore del tanto celebrato Tartuffo, se avesse voluto soggettarsi alle leggi della più esatta precisione e della più austera censura. Tuttavolta non può ad esso contendersi il vanto di riformatore dell'italiano *parterre*, e di aver discacciato da esso non meno le goffe caricature delle maschere che le scorrette dicerie degli zanni e degl'indotti istrioni, avervi introdotto colla comedia di carattere quella vaghezza d'intreccio e quei ridevoli motti che, senza offender la decenza, censurano il ridicolo e il vizioso de' costumi. Gli stessi francesi, che affettano in ogni incontro di sdegnare le italiane cose e di farne amarissime critiche, adoperano diversamente tanto col nostro Metastasio, che pronunzian vezzoso e leggiadro e degno d'esser nato sotto altro clima, come essi aman di esprimersi, quanto col Goldoni, non isdegnando di ammirare su' loro palchi i gelosi trasporti del Milord amatore e l'umil contegno dell'innocente Pamela<sup>133</sup>.

Si osservi come il giudizio su Metastasio, che qui maggiormente interessa, sia positivo ma, al tempo stesso, limitativo<sup>134</sup>. Pizzi sembra sigillare la produzione trapassiana in una dimensione di gradevolezza eufonica senza profondità. Il celebre poeta drammatico non viene presentato in scena e in azione, ma relegato tra gli scaffali delle biblioteche e il cicalcio delle conversazioni alla moda, nelle quali i suoi versi sentenziosi, estrapolati dal contesto, diventano citazioni galanti e brillanti apoteismi.

Il passo appena citato vanta una storia redazionale complessa, testimoniata dalle carte pizziane conservate presso la Biblioteca Angelica. Può essere dunque interessante osservarne la stratificazione variantistica, che

<sup>132</sup> Ivi, p. XXIV.

<sup>133</sup> Ivi, pp. XXIV-XXVII; il «Milord amatore» è Milord Bonfil, protagonista maschile della *Pamela goldoniana* (1750).

<sup>134</sup> Lo nota acutamente FELICI, *L'Arcadia romana*, p. 174.

rivela una progressiva correzione di tiro nella valutazione estetica. Il punto di partenza è costituito dalle *Osservazioni generali su la francese letteratura e succinto ragguaglio dell'opere più notabili uscite da quella spiritosa nazione*, un trattatello rimasto incompiuto e inedito<sup>135</sup>. In questo lavoro, molte parti del quale risultano rifuse nel *Ragionamento sulla tragica e comica poesia*, Pizzi oscilla tra il riconoscimento degli indubbi meriti della cultura francese e la difesa della tradizione nostrana. In particolare egli deplora la preferenza accordata da tanti lettori italiani ai romanzi d'oltralpe a discapito dei capolavori della prosa italiana e, subito dopo, registra con fastidio un analogo atteggiamento nell'ambito della poesia. L'unica eccezione a tale perniciosa tendenza sembra costituita dai drammi trapassiani:

[...] il solo che si può chiamar fortunato a' dì nostri e, malgrado la general proscrizione de' Danti, de' Petrarchi, degli Ariosti, de' Costanzi, de' Tansilli, degli Alamanni, de' Chiabreri, à saputo trovar grazia dinnanzi al lezioso tribunale del nostro secolo, questi è il celebre sig.<sup>r</sup> abate Metastasio, il quale non si può certamente negare che non abbia sortito dalla natura il più splendido e felice talento per la drammatica poesia, e sovra tutto un singolare artificio in pennelleggiar le amorose passioni e solleticar gli orecchi gentili, ma non per questo merita ei solo d'esser letto ed ascoltato tra' nostri ch'anno aperto tant'altri fonti di bello e di meraviglioso, accoppiando sempre la mossa poetica colla purità dello stile. Come che sia, però, al solo Metastasio vien dato l'accesso nelle fiorite adunanze, a lui solo è permesso di comparire in dorato marocchin francese accanto a monsieur Quinault [*sic*], a monsieur de la Fontaine, all'abate di Chaulieu, a monsieur de la Motte, a monsieur de Voltaire, né dee temersi l'oscura taccia di pedante ovunque venga in capriccio di citarne i proverbi galanti o di ripeterne le vivaci ariette. Gli stessi francesi, che affettano in ogn'incontro di sdegnar le italiane cose e di farne amarissime critiche, adoperano diversamente col nostro Metastasio e lo pronunziano vezzoso e leggiadro, e degno d'esser nato sott'altro clima, come essi aman d'esprimersi<sup>136</sup>.

Pizzi appare quasi infastidito dal fatto che Pietro goda di tanta fortuna a fronte dell'oblio che minaccia i grandi autori della letteratura italiana. Inoltre le riserve, che nel 1772 si presenteranno in forma attenuata e implicita, qui sono espresse con una certa crudezza<sup>137</sup>: Metastasio, che pure può

<sup>135</sup> Le *Osservazioni* – segnalate da FALCONE, *L'aspirazione al teatro tragico*, p. 510 nota 25 – sono tramandate da un fascicolo che occupa le cc. 99-110 del Ms. 29 dell'*Arcadia* (il testo va da c. 99r a c. 109r; l'ultima c. è bianca).

<sup>136</sup> Ivi, cc. 100v-101v. In corrispondenza del passo che va da «ch'anno aperto» a «Come che sia», compaiono tratti laterali che probabilmente indicano un'espunzione; nel trascrivere ho corretto un evidente *lapsus calami*: comparire in in dorato > comparire in dorato.

<sup>137</sup> Si veda ancora l'appropriato rilievo di FELICI, *L'Arcadia romana*, pp. 174-175, che riporta in parte il luogo qui citato per esteso.



vantare cospicue doti drammaturgiche e stilistiche, non è l'unico autore contemporaneo meritevole di attenzione e di considerazione.

Uno stadio successivo a quello testimoniato dalle *Osservazioni* sulla letteratura francese è costituito da una redazione manoscritta del *Ragionamento sulla tragica e comica poesia* che non coincide perfettamente con il testo pubblicato<sup>138</sup>. In essa il primo periodo del passo qui esaminato pone sullo stesso piano Metastasio e Goldoni, che invece la stesura finale collocherà su due gradini distinti del podio apollineo: «I soli anche che chiamarsi possono fortunati a' di nostri e che han saputo trovar grazia dinnanzi al lezioso tribunale de' loro contemporanei, l'uno è il celebre romano sig.<sup>r</sup> ab.<sup>e</sup> Metastasio, l'altro il veneto Goldoni, entrambi nostri emeritissimi compastori»<sup>139</sup>.

Pur considerando la progressiva edulcorazione delle remore e il parallelo consolidamento degli apprezzamenti attraverso i tre livelli testuali documentati, il *Ragionamento* sembra contenere le avvisaglie di quella «battaglia antimetastasiana»<sup>140</sup> che prenderà piede in Arcadia, proprio durante il custodito Pizzi, con l'azione di Gaetano Golt e, soprattutto, di Luigi Godard<sup>141</sup>.

## 2.2. Il legame con Metastasio e l'ode del 1768

Nivildo, tuttavia, non sembra assimilabile alla schiera degli iconoclasti<sup>142</sup>, e anzi instaura e coltiva rapporti estremamente cordiali con il poeta cesareo. Ne fa fede l'epistolario di quest'ultimo, dal quale emergono interessanti dettagli circa il legame tra i due. Il nome di Gioacchino vi compare per la prima volta nel marzo 1756, quando Pietro comunica al fratello Leopoldo di aver ricevuto un «capitolo» di Pizzi «vivo, poetico, felice, festivo e tal che basta per dare idea de' distinti talenti dello scrittore»<sup>143</sup>. Il 19 luglio seguente,

<sup>138</sup> Questa versione – pure segnalata da FALCONE, *L'aspirazione al teatro tragico*, p. 510 nota 25 – è contenuta in un fascicolo corrispondente alle cc. 15-26 del Ms. 29 dell'Arcadia (il testo va da c. 15r a c. 25r; l'ultima carta è bianca).

<sup>139</sup> Ivi, cc. 22r-22v; la parte seguente è assai vicina al testo a stampa, ma manca del passo blandamente critico nei confronti di Goldoni.

<sup>140</sup> NACINOVICH, «*Il sogno incantatore della filosofia*», p. 60.

<sup>141</sup> Cfr. DIONISOTTI, *Ricordo di Cimante Micenio*, pp. 68-69; FALCONE, *L'aspirazione al teatro tragico*, pp. 516-521.

<sup>142</sup> È stato osservato che nel copialettere pizziano, conservato nel Ms. 31 dell'Arcadia, «non vi è traccia di quelle polemiche e di quelle riserve» (VERGELLI, *Letteratura e costume*, p. 78).

<sup>143</sup> Lettera a Leopoldo Trapassi dell'8 marzo 1756, in METASTASIO, *Tutte le opere*, III, lett. 926, p. 1100; non sono in grado di identificare il «leggiadrissimo componimento». Dalla lettera si apprende che latore del dono fu Christoph Willibald Gluck, di ritorno a Vienna da Roma, dove aveva soggiornato per comporre l'*Antigono*, rappresentato al Teatro Argentina nel carnevale di quell'anno.

Metastasio scrive personalmente all'arcade romano compiacendosi di averne acquistata l'amicizia<sup>144</sup>; altre nove lettere sono irregolarmente distribuite lungo l'arco di più di vent'anni<sup>145</sup>.

Nell'aprile 1757 Pietro annuncia di aver ricevuto un «libretto», che sarà senz'altro il *Creso*, ed esprime la propria solidarietà al destinatario, il quale evidentemente gli aveva partecipato l'esito poco felice del suo cimento melodrammatico<sup>146</sup>. L'8 settembre 1768, dopo undici anni di silenzio, ringrazia per le «ventiquattro elegantissime copie dell'ode impareggiabile»<sup>147</sup> pubblicata da Nivildo per l'arrivo del suo ritratto in Arcadia. A questo proposito va ricordato come Pizzi si impegnò molto nell'arricchimento della quadreria dell'accademia, concepita come galleria emblematica dei suoi membri più illustri. Non stupisce, pertanto, l'entusiasmo con il quale egli accolse il dono dell'effigie di Artino Corasio. Il quadro è attualmente conservato, insieme ad altri diciassette ritratti arcadici, nel vestibolo della Biblioteca Angelica (Dep. Arc. 186; vd. fig. 20). Il componimento cui allude la lettera è la poco nota ode *Al chiarissimo signor abate Pietro Metastasio poeta cesareo pe'l suo ritratto ultimamente collocato in Arcadia*, stesa in strofe ottastiche di settenari e qui riprodotta integralmente in appendice. Pizzi sottolinea la mediazione del principe Sigismondo Chigi (v. 141), che aveva fatto giungere la tela da Vienna<sup>148</sup>. Metastasio – precisa Nivildo – vi è raffigurato nell'atto di «scrivere voti [...] | per l'immortal Teresa» (vv. 23-24); sul primo dei fogli che compaiono in bella vista nel dipinto si legge infatti la

<sup>144</sup> Cfr. la lettera a Pizzi del 19 luglio 1756, ivi, III, lett. 956.

<sup>145</sup> Inoltre Metastasio parla più volte di Pizzi con due corrispondenti romani e gli invia i suoi saluti per loro tramite. Si leggano le lettere ad Antonio Scarpelli in data 18 luglio 1768 (ivi, IV, lett. 1686), 26 maggio 1768 (ivi, IV, lett. 1670) e 19 dicembre 1771 (ivi, V, lett. 1980), e quelle a Leopoldo Trapassi in data 24 ottobre 1768 (ivi, IV, lett. 1716, p. 671: «Quando vi accade di vedere il nostro amabile Nivildo, non trascurate mai d'abbracciarlo e di dirgli mille tenerezze in mio nome»), 28 novembre 1768 (ivi, IV, lett. 1726), 5 dicembre 1768 (ivi, IV, lett. 1729) e 26 dicembre 1768 (ivi, IV, lett. 1739).

<sup>146</sup> Cfr. ivi, IV, lett. 1003, p. 4: «Non v'ingannate, caro signor abate, promettendovi da un artefice quella discretezza della quale ha egli tante volte avuto bisogno e che non possiamo sperare da un popolo spettatore, e che delle infinite difficoltà della dura provincia teatrale non conosce se non se quelle che non ci riesce di superare. Non v'è cred'io impresa che tanto si risente de' capricci della Fortuna quanto una rappresentazione drammatica in musica, o (per ispiegarmi più chiaramente) che si trovi sottoposta al concorso ed alle combinazioni di così numerosi, minuti ed impensati accidenti, che sfuggono alle ricerche del calcolo più esatto e prudente. Ma questa materia, come voi ottimamente riflettete, avrebbe bisogno della vostra vicinanza: onde non facciam divenir trattato una lettera».

<sup>147</sup> Ivi, IV, lett. 1704, p. 656.

<sup>148</sup> Cfr. la lettera a Chigi del 13 aprile 1767, ivi, IV, lett. 1565.

seguinte iscrizione, capovolta rispetto a chi guarda: «1766. | I Voti Pubblici | All'Aug. Impe.<sup>trice</sup> | Regina. | Ah non è dunque ver ch'o-» (la lettura dell'abbreviazione presente nel terzo rigo è incerta). Il riferimento è ovviamente alle stanze *I voti pubblici*, composte dal poeta allo scopo di consolare Maria Teresa ancora profondamente afflitta per la perdita del consorte Francesco I nell'agosto 1765<sup>149</sup>. Nell'ode l'autore ricorda in ordine sparso alcuni tra i più fortunati libretti metastasiani: la *Didone abbandonata* del 1724 (vv. 83-88), il *Catone in Utica* e l'*Ezio* del 1728 (vv. 100 e 113-120), l'*Adriano in Siria* del 1732 (vv. 109-112), *La clemenza di Tito* del 1734 (vv. 105-108), l'*Attilio Regolo* del 1750 (v. 100) e *Il trionfo di Clelia* del 1762 (vv. 89-96). La scelta non è casuale. I titoli menzionati sono tutti di argomento romano (anche *Didone abbandonata* può essere assimilata alla categoria, visto che l'opera viene evocata per mezzo della figura di Enea, strettamente legata al mito di fondazione della città), e ciò consente al poeta di descrivere i grandi eroi latini che risorgono per accogliere il cantore delle loro gesta. Metastasio è esaltato quale «altissimo pastore» (v. 14) dalla penna «onesta» (v. 33), capace di raccontare la passione amorosa senza però incorrere negli eccessi sensuali di Ovidio (vv. 25-32). Pizzi dà speciale risalto alla «dolcezza» (v. 44) dei libretti trapassiani, anticipando in qualche modo – ma in chiave tutta positiva – la posizione del *Ragionamento sulla tragica e comica poesia*.

Il 27 febbraio 1772 Metastasio accetta con piacere il dono di «cinque dotti e vivaci componimenti» inviatigli da Nivildo<sup>150</sup>. Il 10 dicembre dello stesso anno si congratula con lui per l'elezione a custode generale<sup>151</sup>. Il 18 marzo 1773 gli destina il proprio ritratto conservato nella casa romana del fratello Leopoldo, da poco scomparso<sup>152</sup>. Il 21 giugno si complimenta per i progressi dell'*Arcadia* sotto la sua guida<sup>153</sup>. Il 16 agosto si schermisce dalla richiesta

<sup>149</sup> Il componimento fu edito per la prima volta nel 1766 e poi ripubblicato più volte altrove; lo leggo in P. METASTASIO, *Poesie*, a cura di R. Necchi, Torino, Aragno, 2009, pp. 97-110; il frammento riportato nel dipinto proviene dal primo verso («Ah non è dunque ver ch'ogni dolore»).

<sup>150</sup> Cfr. METASTASIO, *Tutte le opere*, V, lett. 1996, p. 143.

<sup>151</sup> Cfr. ivi, V, lett. 2055, p. 200.

<sup>152</sup> Cfr. ivi, V, lett. 2079, p. 221: «Fin dallo scorso ordinario, a tenore delle vostre obbligate premure, scrissi a Carlo Buzzano, servitore in cotesta mia casa, che dovesse consegnare a voi il mio ritratto che in essa si trova. Non dubito che l'avrà fatto: e voi ne disporrete a vostro arbitrio, pur che non se ne faccia tal uso che possa rincrescere al degnissimo signor principe Ghigi, a cui per cosa del mondo io non vorrei dispiacere». Il timore che il dono potesse urtare il principe Ghigi va ricondotto probabilmente all'impegno da questi profuso cinque anni prima per assicurare l'altro ritratto del poeta cesareo alla quadreria dell'accademia.

<sup>153</sup> Cfr. ivi, V, lett. 2100.

di contribuire con una lirica inedita a una raccolta in allestimento<sup>154</sup>. L'8 novembre accusa ricevuta di tre opere pizziane; una di esse è il *Ragionamento sulla tragica e comica poesia*, e significativamente Pietro ringrazia l'autore per l'«eccessiva parzialità» con la quale ha scritto di lui in quel testo<sup>155</sup>. Il 29 settembre 1777, infine, di nuovo protesta di non poter scrivere versi e suggerisce di riproporre eventualmente una delle poesie sue già apparse a stampa<sup>156</sup>.

Alla morte di Metastasio, avvenuta nel 1782, Pizzi si fa promotore di una solenne commemorazione arcadica che approda alle stampe due anni dopo<sup>157</sup>. Egli stesso fornisce tre contributi. Il primo è la dedicatoria in versi che apre il volume<sup>158</sup>, nella quale immagina che il ritratto del poeta si animi e gli suggerisca di offrire la pubblicazione al conte Guidobaldo di Cobenzl. Il secondo è una stringata prosa introduttiva indirizzata *Agli Arcadi*<sup>159</sup>. Il terzo è un'ampia «visione» in terzine che chiude la serie dei componimenti<sup>160</sup>. In quest'ultimo testo torna in evidenza il tema della dolcezza: secondo Nivildo, Pietro ha inaugurato un nuovo modo di trattare la materia tragica («Nuova tu, Metastasio, hai a noi dischiusa | arte in pennellegiar tragici eventi | di non so qual soavità diffusa», vv. 19-21), grazie al quale ha saputo raggiungere il cuore degli spettatori («Lascia tragedia la natia ferezza | e in sen del folto spettator stupito | mesce il duol con l'armonica dolcezza», vv. 31-33)<sup>161</sup>.

In sede pure ufficiale ma privata, Pizzi ribadisce gli stessi concetti. Al conte udinese Daniele Florio, che aveva pianto in versi la scomparsa del venerato autore<sup>162</sup>, rivolge le seguenti considerazioni:

Nella morte del gran Metastasio è mancato il primo lume e decoro al teatro italiano, alla società un vero esemplare di candida onestà e di amabile politezza e all'Arcadia uno de' più rinomati Arcadi, un illustre pastore che non solo sapea raddolcire le selve

<sup>154</sup> Cfr. ivi, V, lett. 2109.

<sup>155</sup> Cfr. ivi, V, lett. 2123, p. 268.

<sup>156</sup> Cfr. ivi, V, lett. 2327.

<sup>157</sup> *I giuochi olimpici celebrati dagli Arcadi nel Bosco Parasio [sic] per onorar la memoria dell'inclito Artino abate Pietro Metastasio*, Roma, Antonio Fulgoni, 1784; su questa tipologia di adunanze e di pubblicazioni cfr. S. TATTI, *I Giuochi olimpici in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 63-80.

<sup>158</sup> Cfr. *I giuochi olimpici celebrati [...] per onorar la memoria dell'inclito Artino*, pp. 1-6, incipit: «Pendeano, alto signor, dubbi ed incerti».

<sup>159</sup> Ivi, pp. 7-8.

<sup>160</sup> Ivi, pp. 85-92, incipit: «Già da vigili cure e d'anni grave».

<sup>161</sup> Ivi, p. 86.

<sup>162</sup> *In morte del celebre signor abate Metastasio poeta cesareo. Canzone del nobil signor conte DANIELE FLORIO ciambellano di S. M. I. R. A.*, Gorizia, Valerio de' Valerj, 1782; vd. in proposito E. DORIGO, *Il rapporto di amicizia tra Pietro Metastasio e il conte udinese Daniele Florio attraverso l'Epistolario del «poeta cesareo»*, «Forum Italicum», XLVI, 2012, pp. 110-140.

col'incanto armonioso della sampogna, ma ancora riempire le reali scene di meraviglia e di soavità, maneggiando con destrezza le molli [*sic*] del cuore umano e sostenendo la maestà degli eroi senza dissimulare le inevitabili debolezze degli uomini<sup>163</sup>.

Le testimonianze allegate chiariscono, mi sembra, l'atteggiamento di Pizzi nei confronti di Metastasio. Nivildo guarda ad Artino come a una figura imprescindibile per il grande progetto di rilancio dell'*Arcadia*, e pertanto tenta di ottenere il suo consenso e il suo contributo alla linea culturale che va perseguendo e alle iniziative che mette in campo. Tuttavia nella produzione metastasiana egli coglie e sottolinea soprattutto il tratto della soavità melliflua, presentato come il merito maggiore e insieme come il limite storico di quella pur fondamentale esperienza poetica e drammaturgica. Queste posizioni critiche, d'altra parte, vanno collocate entro il più vasto scenario delle discussioni fiorite nella seconda metà del XVIII secolo intorno ai libretti del poeta cesareo, che godono di perdurante (ma problematica) fortuna sulle scene e sono oggetto di valutazioni discordanti in merito alla qualità estetica, alla funzionalità drammaturgica e al contenuto morale, politico e ideologico<sup>164</sup>.

### 2.3. *I rapporti con la musica e i musicisti*

Alla musica Pizzi riserva un'attenzione molto limitata nei propri scritti. Nel *Ragionamento*, tuttavia, fa rientrare anche l'arte dei suoni nella competizione tra Italia e Francia in campo culturale e artistico:

Taccio dell'odierna musica italiana, la quale, avendo conquistate ormai tutte le orecchie e gran parte dell'oro di Europa, può parere oziosa questione se debba recarsi a confronto con la francese, e sia pur questa ideata dal solenne Lully e dal dotto Rameaux, mentre, a dispetto di chi la va predicando e insinuando come una meraviglia della umana immaginazione, non è riuscito finora a quella sì decantata sirena di sedurre altri popoli e di allargare i confini del suo nativo terreno<sup>165</sup>.

<sup>163</sup> Trascrivo il testo – segnalato da VERGELLI, *Letteratura e costume*, pp. 78-79 – dal copialettere pizziano: Ms. 31 dell'*Arcadia*, cc. 227v-228r.

<sup>164</sup> Nell'impossibilità di riassumere qui il dibattito *pro* e *contra* Metastasio, basti il rinvio a due studi che ne fissano le coordinate fondamentali: G. MANGINI, *Le passioni, la virtù e la morale nella concezione tardo-settecentesca dell'opera metastasiana*, «Rivista italiana di musicologia», XXII, 1987, pp. 114-144; A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998. Più specificamente, sul contesto romano nell'ultimo ventennio del secolo cfr. C. CAMPA, *L'«Armonico Filosofo de' cori»: apologia e crisi del gusto metastasiano nella Roma di fine '700*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di E. Sala Di Felice, R. M. Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 767-804.

<sup>165</sup> PIZZI, *Ragionamento*, pp. XXVIII-XXIX.

Anche questo luogo ha un precedente diretto nelle inedite *Osservazioni generali su la francese letteratura*, dove gli stessi concetti sono sviluppati con argomentazione più estesa:

Taccio dell'odierna musica italiana, la quale, avendo conquistate ormai tutte le orecchie e gran parte dell'oro di Europa, può parere oziosa questione se debba recarsi a confronto con la francese, e sia pur ella ideata dal solenne Lulli o dal dotto Rameaux, mentre, a dispetto del fanatismo che sparge per ogni verso le bagatelle di Francia, e a dispetto altresì di chi la va predicando e insinuando come una meraviglia dell'umana immaginazione, non è riuscito finora a quella sì decantata sirena di sedurre altri popoli e di allargare i confini del suo nativo terreno. Si aggiunga qui che alcuni dottissimi francesi, e fra gli altri l'immortale Rousseau, hanno fatti elogi magnifici della musica italiana ed amarissime critiche e derisioni della francese, e nella contesa indi nata sono rimasi vincitori, trionfando sopra tutti Rousseau, di cui nessuno né anche fra gl'italiani ha scritto con maggior forza e spirito e ragione a favor della nostra musica<sup>166</sup>.

La rivendicazione dell'eccellenza musicale italiana torna con grande *vèrve* polemica in una lettera inviata a padre Giambattista Martini nel 1777:

Re[verendissi]mo P[ad]re Sig[nor]e P[adro]ne Col[endissi]mo

Io ho sempre considerato la paternità v[ost]ra re[verendissi]ma siccome uno di que' geni originali che sorgono di tanto in tanto per proprio impulso a far fede che l'Italia nostra è la madre delle buone arti. Per questo il picciolo omaggio ch'io le ho tributato ascrivendola alla nostra accademia le era dovuto per ogni ragione, ned era giusto che l'Arcadia non avesse l'onore di contare fra' suoi pastori un soggetto che ha ristorato in Italia la musica animatrice della buona poesia e atta ad esprimere ogni passionato sentimento dell'anima. Ella siede sicuramente giudice sovrano in un'arte alla quale indarno aspirano gli oltramontani, gelosi anco in questa parte del nome italiano; ed è non meno artefice che scrittore di una facoltà che dopo i Greci, popolo privilegiato dalla Natura, è nata, cresciuta e ridotta alla perfezione fra noi. Io vorrei pure che molti rispondessero col fatto e co' buoni libri alle tante ingiurie che, anche in genere di musica, si sono scritte contro l'Italia. Così si chiuderebbe la bocca all'invidia e si animerebbono i nostri a coltivare pe' suoi principi l'arte dell'armonia e del contrappunto musicale, che forse è decaduto non poco e tende col ricercato e col lezioso ad imbastardire ogni maniera di melodia. Io non m'intendo di musica, né la professo. Pure, per quella stretta analogia che passa fra essa e la poetica, ne gusto le bellezze e ne compiangio la decadenza. I libri de' quali la p[aternalità] v[ost]ra re[verendissi]ma ha voluto onorarmi per mezzo del p[ad]re maestro Sabbatini mi confermeranno in questo mio sentimento, ed io li leggerò con

<sup>166</sup> Ms. 29 dell'Arcadia, c. 105r; il secondo periodo (da «Si aggiunga qui» alla fine della citazione) è vergato a margine con segno di richiamo. La ricordata redazione manoscritta del *Ragionamento* (cfr. *supra*, nota 138) non presenta un brano equivalente.

quella avidità con cui vogliansi leggere le cose buone e i capi d'opera delle bell'arti liberali. Le so grado adunque del pregiato regalo ch'ella m'ha fatto e auguro agli stampatori felsinei la sollecitudine e la diligenza de' Manuzi per onor dell'Italia e per mio particolare profitto. Mi comandi con libertà ove io possa in alcuna guisa ubbidirla, e pieno della più sentita gratitudine passo a sottoscrivermi

Di v[ostra] p[aternità] r[everendissi]ma                      Roma, 7 giugno 1777  
 dev[otissi]mo obblig[atissi]mo servitore  
 Gioacchino Pizzi cust[ode] gen[erale] d'Arcadia<sup>167</sup>

Nel suo ruolo di custode generale, Pizzi andava promuovendo l'allargamento della platea pastorale a figure prestigiose esterne all'ambito strettamente letterario e rappresentative dei più svariati campi del sapere. In quest'ottica è molto significativa l'affiliazione di padre Martini, entrato in accademia nel 1776 con il nome di Aristosseno Anfioneo<sup>168</sup>. La lettera appena presentata rispondeva a una missiva non conservata, con la quale evidentemente il religioso bolognese ringraziava per la cooptazione e accompagnava l'invio di libri suoi<sup>169</sup>. Sebbene protesti di non essere un esperto, Pizzi appare sensibile all'importanza della musica sia in rapporto alla poesia, sia rispetto alla più ampia battaglia per la rivendicazione del primato italiano nel quadro culturale europeo. Come esempio dell'attenzione rivolta a questi temi durante il custodiato di Nivildo, può essere utile ricordare qui le brevi *Riflessioni sulla poesia e sulla musica* (1780) del principe Luigi Gonzaga di Castiglione<sup>170</sup>.

Nella stessa direzione va il rapporto di Pizzi con Niccolò Jommelli. Nivildo non si limita a fornire due libretti al compositore aversano (la cantata per il re di Portogallo del 1751 e il *Creso* del 1757), ma stringe con lui una duratura amicizia, gli dedica un componimento poetico e lo coinvolge nelle inconsuete vesti di verseggiatore in due iniziative editoriali arcadiche<sup>171</sup>.

<sup>167</sup> I-Bc, Carteggi martiniani, I 9 47.

<sup>168</sup> Cfr. GIORGETTI VICHÌ, *Gli Arcadi*, p. 32.

<sup>169</sup> Dalla lettera di Luigi Antonio Sabbatini, latore dell'omaggio, datata 14 maggio 1777 (I-Bc, Carteggi martiniani, I 16 103), si apprende che Pizzi aveva fatto recapitare a Mattei i due volumi dell'*Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (Bologna, Lelio della Volpe, 1774-1776) e il primo e il secondo volume della *Storia della musica* (Bologna, Lelio della Volpe, 1757-1770; il terzo sarebbe apparso presso lo stesso stampatore solo nel 1781).

<sup>170</sup> Le *Riflessioni sulla poesia e sulla musica* si leggono in coda alle *Riflessioni filosofico-politiche sull'antica democrazia romana precettrice di tutte le nazioni libere, ad uso del popolo inglese, di sua altezza il sig. principe* LUIGI GONZAGA DI CASTIGLIONE, Venezia, Stamperia di Carlo Palese, 1780, dove presentano numerazione autonoma delle pp.; il testo si può leggere anche in NACINOVICH, «*Il sogno incantatore della filosofia*», appendice IV, pp. 211-215.

<sup>171</sup> Su questi episodi sia permesso il rinvio a TUFANO, *Anfione e Nivildo*, pp. 62-64, 69-73.





## APPENDICE\*

GIOACCHINO PIZZI

Al chiarissimo signor abate Pietro Metastasio poeta cesareo  
pe'l suo ritratto ultimamente collocato in Arcadia

### Ode

Dunque propizio il fato  
tornò a donarci Artino?<sup>a</sup>  
Artino è ritornato  
dall'Istro al suol latino  
5 coll'appollinea fronda  
che sempre verde e lieta  
le tempie sol circonda  
di cesare o poeta?

10 Alla fiamma febea  
che gli balena in fronte,  
alla romana idea,  
alle sembianze conte  
e che non ravvisate  
l'altissimo pastore?  
15 Non conoscete il vate  
di nostre selve onore?

\* Si riproduce qui, parcamente modernizzandolo, il testo dell'opuscolo a stampa: AL CHIARISSIMO | SIGNOR ABATE | PIETRO METASTASIO | POETA CESAREO | PE'L SUO RITRATTO | Ultimamente collocato in Arcadia | ODE | DI GIOACCHINO PIZZI ROMANO | Pro-Custode Generale dell'Accademia. | [doppia linea tipografica] | *Sola Sophocleo tua carmina digna cothurno.* | Virg. Eclog. VIII. | [vignetta] | IN ROMA MDCCLXVIII. | [doppia linea tipografica] | Per Arcangelo Casaletti. Il testo dell'ode, che occupa le pp. III-X, è incorniciato da due citazioni oraziane: a p. II, tra doppie linee tipografiche, «Suspendas picta vultum, mentemque tabella. | Hor. Epist. lib. II» (dove va notata la modifica dell'originale *suspendit*); a p. X, dopo l'ultima strofa, «... si proprius fles, | te capiet magis. | Hort. [*recte* Hor.] art. poet.»; le tre note con esponenti alfabetici che qui seguono sono dell'autore.

<sup>a</sup> Nome arcadico del sig. abate Metastasio.

Arcadi, io dico il vero,  
 errar veggo in quel volto  
 il facile pensiero  
 20 tra il crine e il ciglio accolto;  
 veggo in sua man la penna<sup>b</sup>  
 star col pensier sospesa  
 che scriver voti accenna  
 per l'immortal Teresa.

25 Penna che degli amori  
 ha l'arte e i vezzi in pronto  
 senza imitar gli errori  
 dell'esule di Ponto,  
 la cui ombra vagante,  
 30 forse tutt'or pentita,  
 l'incauta voglia amante  
 purga tra il freddo Scita.

Onesta penna ai numi  
 grata per sensi egregi,  
 35 grata per bei costumi  
 a imperatori, a regi,  
 temprata anco allo stile  
 delle divine carte  
 che qual ape gentile  
 40 sfiorolle parte a parte.

Penna tre volte infusa  
 nel miele d'Ippocrene  
 e che tanta ha diffusa  
 dolcezza in sulle scene,  
 45 che con doppia armonia  
 stringe in nodo giocondo  
 musica e poesia,  
 delizia e onor del mondo.

<sup>b</sup> Atteggiamento del ritratto che mostra scrivere i voti pubblici per la recuperata salute della augusta sua sovrana.

50 Venga il cantor d'Augusto  
 benché fra reggie avvezzo,  
 venga pur del vetusto  
 parrasio bosco al rezzo;  
 ma pria che ai patri Lari  
 e a noi fedel si renda,  
 55 de' numi tutelari  
 la tarpea rupe ascenda.

O bella Musa, o dea  
 che un tempo i palchi argivi  
 con Edipo e Medea  
 60 d'alte querele empivi,  
 tu che il conosci appieno  
 lascia il mesto coturno,  
 prendi per poco almeno  
 l'allegro plettro eburno.

65 Tu insiem coll'altre suore  
 al Campidoglio il guida,  
 ove ha premio il valore,  
 ove virtù si annida;  
 guidal fra i chiari spirti,  
 70 fra lo stuol coronato,  
 del Petrarca fra i mirti,  
 fra i lauri di Torquato.

Già per vederlo il Tebro  
 s'erge sull'urna cupa  
 75 e lascia di gioia ebro  
 la sua feroce lupa  
 e, rimosse dal viso  
 le verdi alghe cadenti,  
 ne reca il lieto avviso  
 80 alle romulee genti.

Tornano lieti al giorno  
 i figli di Quirino;  
 solo alla foce intorno  
 del padre tiberino

85 la mano al ciglio oppone  
l'ombra d'Enea turbata  
nel rammentar *Didone*  
sul lido abbandonata.

Ecco riede costante  
90 *Clelia* per l'onde a nuoto,  
ecco a Porsenna innante  
l'audace Muzio immoto;  
mirate là sul ponte  
che per suo cenno cade  
95 Orazio solo a fronte  
di mille etrusche spade.

Veggio fra i prischi avvanzi  
di libertà gradita  
tornar qual furon dianzi  
100 *Attilio* e *Cato* in vita  
e ascolto dir fra loro:  
«Ecco il vate sovrano,  
delle muse il decoro,  
l'Euripide romano».

105 Dal palatino colle  
sull'arco trionfale  
anche il buon *Tito* estolle  
la fronte sua immortale;  
sembra che al plauso grato  
110 goda *Adriano* altero  
e sovra ai scudi alzato  
minacci il Parto fiero.

Sulla quadriga asceso  
dell'aquile fra il grido,  
115 *Ezio* di gloria acceso  
calpesta l'Unno infido.  
E ne' teatri intanto  
il suon di dolci rime  
oh come addoppia il vanto  
120 al vincitor sublime!

- Tutti gli eroi che sono  
de' suoi bei libri oggetto  
al saggio autor fan dono  
di qualche serto eletto.
- 125 Così l'invitto Alcide  
dopo tant'opre belle  
accogliere si vide  
da' numi infra le stelle.
- Ma che! Sogno o vaneggio?
- 130 Artino tace ancora,  
Artino immobil veggio  
mentre ciascun l'onora!  
Saria forse un portento  
di celebre pittura
- 135 solita nel cimento  
a superar natura?
- Forse pittor, che brama  
coll'ombra e coi colori  
perpetuar sua fama
- 140 fra i nostri sacri allori,  
d'un roman prence<sup>c</sup> il cenno  
ad eseguir s'accinse  
e alfin cotanto senno  
in nobil tela ei pinse?
- 145 Pur troppo è vero, errai;  
la fantasia possente  
quel ch'è lontano ai rai  
rende talor presente,  
ed il color comparte
- 150 tal veritade all'opre  
che l'inganno dell'arte  
ben tardi l'occhio scopre.

<sup>c</sup> S. E. il sig. don Sigismondo Chigi principe di Campagnano fe' venire da Vienna il ritratto dell'autore e donollo all'Arcadia.

Gli Appelli e i Zeusi fanno  
correr uomini e fere;  
155 noto è l'illustre inganno  
del velo e del paniere;  
talché scusa gentile  
merta il desio, l'amore  
se un volto al ver simile  
160 desta il felice errore.

Ah mentre in me produce  
splendido abbaglio e vago  
l'aurea riflessa luce  
che vibra l'alta immago,  
165 resti ciascun convinto  
che il plettro mio sincero,  
se tanto applaude al finto,  
che mai direbbe al vero?

CLARIO DI FABIO

Johann Jürgen Busch, scultore tedesco a Roma,  
il marchese di Negro e due “clipei illuministici” a Genova  
in età neoclassica\*

A Genova, nel Museo di Sant'Agostino, sono conservate due sculture, lavori dell'ultimo Settecento, finora neglette ma notevoli per le loro caratteristiche tecniche, per i soggetti che raffigurano e anche per l'autore che le ha firmate: Johann Jürgen Busch, uno fra i meno conosciuti e indagati tra gli scultori stranieri trapiantati a Roma<sup>1</sup> e là attivi all'ombra dei grandi; di Thorvaldsen o di Canova, soprattutto<sup>2</sup>. Si tratta di due clipei, concepiti in coppia, su cui si stagliano i profili marmorei di Rousseau e di Montesquieu; le scritte che ciascuno di essi reca li dichiarano compiuti rispettivamente nel 1797 e nel 1798 (figg. 30-31).

\* Ringrazio Paolo Arduino, Daniela Gallo, Francesca Girelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Giovanna Rak, Herbert W. Rott, Graziano Ruffini, Philippe Sénéchal, Stefano Verdino; Staatliche Museum Schwerin; Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München; Thorvaldsens Museum Copenhagen.

<sup>1</sup> B. RUCHHÖFT, *Busch, Johann Jürgen*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XV, München – Leipzig, de Gruyter, 1997, p. 310.

<sup>2</sup> Sul contesto scultoreo romano fra i due secoli vd. G. HUBERT, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, De Boccard, 1964 (per Busch, pp. 45 e 53); S. GRANDESSO, *La scultura in Italia dal tardo Settecento al primato di Canova e Thorvaldsen*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*, a cura di C. Sisi, Milano, Mondadori Electa, 2005, pp. 29-43; *Rome. Travel and the Sculpture Capital, c. 1770-1825*, a cura di T. Macsotay, London and New York, Routledge, 2017, dove segnalo, in rapporto ai temi qui studiati, l'intervento di D. GALLO, *In the Shadow of the Star. Career Strategies of Sculptors in Rome in the Age of Canova (c. 1780-1820)*, pp. 115-129; *Bertel Thorvaldsen 1770-1844 scultore danese a Roma*, catalogo della mostra a cura di E. di Majo, B. Jørnaes, S. Susinno, Roma, De Luca, 1989; B. JØRNAES, *The Sculptor Bertel Thorvaldsen*, Copenhagen, Thorvaldsens Museum, 2011. *Künstlerleben in Rom, Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, a cura di U. Peters et al., Nürnberg, Germanischen Nationalmuseums, 1991; S. GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, catalogo delle opere a cura di L. Skjothaug, introduzione di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010.

Senza l'ambizione, palesemente fuori misura, di varare una monografia dedicata all'artista prendendo il destro da queste opere, questo scritto ha scopi ben più modesti: risarcire una lacuna storiografico-critica, piccola quanto si vuole ma non trascurabile a definire il panorama romano di fine Settecento, restituire a Busch un'identità meno umbratile e gettar luce su due manufatti singolari e sulle ragioni della loro presenza a Genova. Si cercherà poi di accertare se si possano legare a un vero e proprio episodio di committenza "illuministica" locale o costituiscano un caso di acquisizione sul mercato, non meno motivato sotto il profilo culturale e comunque sintomatico di un frangente storico drammatico e tumultuoso, ma anche vivace e innovativo.

1. Nato nel 1758 a Schwerin, nel ducato di Meclemburgo, Johann Jürgen Busch apparteneva a una famiglia di artigiani e artisti: Daniel Heinrich, suo padre, era un ebanista e suo zio Johann Joachim (1720-1802) un architetto e scultore assai noto, attivo per la corte<sup>3</sup>. Circa dal 1780 frequentò l'Accademia di Copenhagen, dove ebbe per maestro quel Johannes Wiedewelt (1731-1802) che nel 1762 aveva dato alle stampe un testo, *Tanker am Smagen undi Konsterne i Almindelighed* (*Riflessioni sul Gusto e le Arti in generale*), con cui divulgava, in sostanza, le idee di Winckelmann<sup>4</sup>. Wiedewelt aveva soggiornato a Roma dal 1754 al 1758<sup>5</sup> e, tornato in patria, svolse un ruolo cruciale nel suscitare nei giovani scultori che frequentavano l'Accademia danese il desiderio di recarvisi per confrontarsi con gli eletti paradigmi antichi e perfezionarsi frequentando gli studi dei grandi artisti moderni.

Uno di questi nordici attratti dalla Città Eterna e dal suo mito era appunto Busch, che nel 1783 vi si trasferì grazie a una borsa assegnatagli dall'Accademia che aveva frequentato e vi rimase. Si legò subito ad Asmus Jacob Carstens (1750-1798), il più celebre e influente tra i pittori danesi che

<sup>3</sup> Cfr. M. LISSOK, *Busch, Johann Joachim*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, pp. 309-310. Per un suo ritratto vd. G. D. MATTHIEU, *Johann Joachim Busch*, olio su tela, Schwerin, Schloss Ludwigsburg, [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Johann\\_Joachim\\_Busch.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Johann_Joachim_Busch.jpg).

<sup>4</sup> Cfr. E. M. BUKDAHL, *Johannes Wiedewelt. From Winckelmann's Vision of Antiquity to Sculptural Concepts of the 1980s*, Copenhagen, Bløndal, 1993; E. M. BUKDAHL – M. BOGH, *The Roots of Neo-Classicism: Wiedewelt, Thorvaldsen and Danish Sculpture of our Time*, Copenhagen, The Royal Danish Academy of Fine Arts, 2004; *Johannes Wiedewelt. A Danish Artist in Search of the Past, Shaping the Future*, a cura di A. Rathje, M. Nielsen, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2010.

<sup>5</sup> Cfr. M. NIELSEN, *Between Art and Archaeology: Johannes Wiedewelt in Rome (1754-1758)*, in *The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist*, a cura di J. Fejfer, T. Fischer-Hansen, A. Rathje, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2003, pp. 181-208.



là studiavano e lavoravano, e prese in seguito a frequentare Thorvaldsen, che vi giunse l'8 marzo 1797<sup>6</sup>.

Di quanto egli produsse entro lo scorcio del secolo ben poco finora è noto. L'opera più antica che di lui si conservi, datata appunto da Roma nel 1793, è una xilografia colorata riprodotta – precisa la scritta in calce – «Ex Sarda In Thesauro Regis Galliae Olim Penes Michaellem Angelum Buonarroti», vale a dire «da una sardonica conservata nel tesoro del re di Francia, già appartenuta a Michelangelo Buonarroti» (fig. 32): Busch la firma come incisore, Carstens (che lavorò evidentemente guardando a un calco tratto dall'originale, dal 1670 nelle collezioni reali francesi) come disegnatore ed è dunque una preziosa testimonianza del fatto che l'amicizia fra i due ebbe anche risvolti lavorativi<sup>7</sup>.

Li ebbe anche il fatto di essere nipote dell'architetto della corte di Meclemburgo, sovrintendente ai lavori della reggia di Ludwigslust, dove prima della seconda guerra mondiale erano conservate otto opere sue, tutte copie dall'antico, una sola delle quali documentata da fotografie. Cinque di esse (una testa di *Venere* e una di *Era*, un *Eros che accende una torcia*, un *Eros con le armi* e una statua della *Venere medicea*) erano state inviate tutte insieme dallo scultore da Roma nel 1794; un'altra (un busto detto di *Musa*, ma in effetti una *Venere* del tipo “di Arles”) nel 1802 e altre due (un *Eros* e una *Baccante giovinetta*) completarono la serie solo nel 1820<sup>8</sup>. È possibile valu-

<sup>6</sup> Sui rapporti fra questi ultimi vd. B. JØRNAES, *Asmus Jacob Carstens und Bertel Thorvaldsen: Zeichnungen von Carstens im Thorvaldsen-Museum*, «Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums», 1994, pp. 61-64. Per un ritratto di Carstens vd. K. L. FERNOW (dis.), J. H. LIPS (inc.), *Asmus Carstens*, acquaforte, [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Asmus\\_J\\_Carstens.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Asmus_J_Carstens.jpg).

<sup>7</sup> Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Sammlungskontext: Ornamentstichsammlung, Inventar-Nr. Altbestand, Katalog-Nr. OS 4278 aufg. gr., xilografia colorata su carta, mm 390×515. La gemma, in realtà una corniola, è conservata presso la Bibliothèque Nationale de France, Département des Monnaies, Antiques et Médailles, inv. 58-2337; cfr. J. M. A. CHABOUILLET, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque impériale, suivi de la description des autres monuments exposés dans le Cabinet des Médailles et Antiques*, Paris, Claye, 1858, pp. 320-328; P.-J. MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, Paris, Imprimerie de l'auteur, 1750, 2 voll. (nuova ed. Firenze, S.P.E.S., 1987), I, pp. 312-328; II, nr. XLVII. Nel commento alla tavola, Mariette precisa che era opinione diffusa che la gemma fosse antica e nota come “sigillo di Michelangelo”, cui sarebbe appartenuta; in realtà è opera di Pier Maria Serbaldi da Pescia (1455-1522), cui allude il logogrifo del pescatore nella scena in esergo. Ivi, II, pp. VIII-X, notizie sulla provenienza e i passaggi fino all'acquisizione (1670) per il *Cabinet du Roi* Luigi XIV. Da un calco deriva anche il disegno a sanguigna di Edme Bouchardon (Louvre, Département des Arts Graphiques, nr. 23849, *recto*).

<sup>8</sup> L'elenco qui fornito si rifà ai dati del Deutsche Zentrum Kulturgutverluste ([www.lostart.de/DE/Verlust](http://www.lostart.de/DE/Verlust)). Opere del 1794: *Afrodite* (inv. 5628; LostArt id. 096134), h 36 cm; *Era* (inv. 5629; LostArt id. 096149) h 36 cm; *Eros con le armi* (inv. 5625; LostArt id. 096089),

tare da due foto storiche soltanto la terzultima<sup>9</sup>, che manifesta l'abilità dello scultore nel mantenersi conforme al modello (Parigi, Louvre) non soltanto in termini meramente iconografici, ma non consente di verificarne nel dettaglio gli aspetti tecnici e la conduzione scultorea<sup>10</sup>. Data la natura di copie, questi marmi, inoltre, non è affatto detto che – anche qualora tornassero alla luce gli esemplari rubati – sia possibile davvero utilizzarli come termini di riferimento per captare eventuali svolgimenti, o svolte, della sua maniera.

La prima scultura originale e documentata che di lui si possiede è un ritratto, il busto di *Friederike Brun*, di cui si conoscono sia il modello originale in gesso (fig. 34), datato 1796, sia la redazione definitiva in marmo, terminata nel medesimo anno e di recente riaffiorata sul mercato antiquario<sup>11</sup>. Nel gesso, Busch sembra ricollegarsi alle radici francesi della formazione del suo maestro Wiedewelt, il quale a Parigi aveva lavorato nello studio di Guillaume II Coustou (detto Coustou il Giovane o Coustou figlio) e aveva frequentato quello di Jean-Baptiste Pigalle, anche se poi, già negli anni Sessanta del Settecento, per influsso winckelmanniano aveva impresso al proprio linguaggio una decisa svolta in senso archeologico, che culminò nel monumento funebre (1769-1777) del re Federico V di Danimarca, innalzato nella cattedrale di Roskilde<sup>12</sup>. Legami che non stupiscono, ovviamente, visto che è ben noto l'influsso della tradizione del naturalismo illuministico in quel particolare ambito culturale, tanto rilevante che nemmeno Thorvaldsen, negli anni appena precedenti la sua partenza per l'Italia (quando non era ancora stato consacrato "scultore filosofo" da Fernow),

40×21 cm; *Venere medicea* (inv. 5625; LostArt id. 096044) h 154 cm; *Eros che accende una torcia* (inv. 5624; LostArt id. 096074) 40×21 cm. Opere del 1802: *Busto di Musa/Venere "di Arles"* (inv. 5621; LostArt id. 096059). Opere del 1820: *Baccante giovinetta* (inv. 5626; LostArt id. 096104) 34×15 cm; *Eros* (inv. 5627; LostArt id. 096119).

<sup>9</sup> Bildarchiv Foto Marburg, neg. FD 124854, 124855.

<sup>10</sup> Non sembrano esservi dati positivi per accreditare a Busch (così RUCHHÖFT, *Busch*) il monumento alle duchesse Louise di Sassonia-Gotha-Altenburg (1758-1808) ed Elena Paulowna di Russia (1784-1803), rispettivamente madre e moglie di Friedrich Ludwig di Meclemburgo-Schwerin (1778-1819), posto su un'isoletta all'interno del parco di Ludwigslust (cfr. F. SCHLIE, *Die Kunst- und Geschichts-Denkmal der Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin* [...], III, Schwerin, Stock & Stein, 1899, p. 269).

<sup>11</sup> Per il gesso: Copenhagen, Thorvaldsens Museum, inv. nr. G247, ora in deposito presso il castello di Frederiksborg (Museum of National History); per il marmo: Art Value, Kunstauktioner, Fine art sale, nr. 38, 1 marzo 2006, lot nr. 12.

<sup>12</sup> Cito soltanto E. ERLANDSEN, *The Sculptures, the Mythology, and the Stars: Wiedewelt's Sculptures in "Broad Alley" in Fredensborg Palace Park*, in *Johannes Wiedewelt – A Danish Artist* 2010, pp. 63-84. Una fotografia del monumento funebre di Federico V di Danimarca è all'indirizzo [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roskilde\\_kathedraal\\_21.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roskilde_kathedraal_21.jpg).

aveva tagliato i ponti con quel ricco e sfaccettato filone, come dichiara nel 1795 il busto di *Andreas Peter Bernstorff*, ministro danese, paludato in un mantello il cui largo e complesso piegheggiare ha un'allure magniloquente ancora tutta settecentesca<sup>13</sup>.

Parlando in generale, il busto di *Friederike Brun* rivela quanta e quale fortuna godesse a Roma a fine secolo una tipologia ritrattistica, il busto ad erma, che, nella sua versione più moderna, era nata a Firenze sessant'anni prima, nel 1730, col ritratto di *Marcello Venuti*, erudito fondatore dell'Accademia Etrusca di Cortona (1727), modellato in terracotta, poi dipinta di bianco, da un artefice, l'olandese Marcus Meijers, nordico come Busch e come lui quasi sconosciuto<sup>14</sup>. Solo tre anni prima, nel 1727, a Roma, Edme Bouchardon aveva effigiato il barone *Philipp von Stosch* a petto nudo<sup>15</sup>, in una chiave all'antica in quel momento del tutto inconsueta, nel campo della scultura a grandezza naturale e a tutto tondo, che rivisitava un'altra effigie, in cui l'erudito ed esteta prussiano appariva in quella stessa chiave, già “neo-classica”: una medaglia eseguita sempre a Roma da Giovanni Battista Pozzo, in avorio nel 1717 e poi anche gettata in bronzo, evidentemente commissionata da von Stosch subito prima di esser costretto a un temporaneo ritorno in patria a causa della morte del fratello<sup>16</sup>.

Su un altro piano, attesta anche le relazioni che Busch intratteneva a quella data con l'ambiente, fluido e multiforme, degli intellettuali e dei *touristes* che venivano a soggiornare a Roma, spesso – come lui – per rimanervi. Vi

<sup>13</sup> Copenhagen, Thorvaldsens Museum, inv. nr. A856, gesso. Cfr. GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen*, p. 13 e p. 269 nr. 29.

<sup>14</sup> Su questo busto e sulla nuova tipologia ritrattistica vd. D. GALLO, *The difficult rebirth of the herm bust*, «Figura. Studi sull'immagine nella tradizione classica. Universidade Estadual de Campinas», 2014, 2 ([http://figura.art.br/2014\\_12\\_gallo.html](http://figura.art.br/2014_12_gallo.html)); EAD., *Paraître à l'antique. portraits et phantasmes au XVIIIe siècle*, i.c.s. (letto per cortesia dell'autrice).

<sup>15</sup> Sul busto di Bouchardon (Berlino, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. M 204) vd. PH. SÉNÉCHAL, «*Attaché entièrement à l'Antiquité et à mon caprice*»: *Die Büste des Barons Philipp von Stosch von Edme Bouchardon*, in *Jenseits der Grenzen: Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaebtgens zum 60. Geburtstag*, I, *Inszenierung der Dynastien*, Köln, DuMont, 2000, pp. 136-148; cui si aggiunga, con i testi di D. Gallo citati nella nota precedente a questa, la scheda di H.-U. KESSLER, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 10 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, p. 144.

<sup>16</sup> Per l'avorio (attribuito ad Andrea Pozzo nella scheda fotografica nr. 1024129 del Bildarchiv Foto Marburg, evidentemente per una svista, dato che nel 1717 Andrea era morto da sedici anni): Berlino, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum; per il bronzo, Londra, Victoria & Albert Museum, inv. nr. A.21-1963.

tornò più volte la Brun, gentildonna danese (1765-1835) vivace per cultura, poetessa, musicista, viaggiatrice appassionata per la Germania, la Svizzera e l'Italia, che prese a frequentare gli studi degli artisti più in vista<sup>17</sup>: quello di Canova, naturalmente, ma soprattutto quello di Thorvaldsen, sul quale ella – rimasta sempre con lui in rapporti stretti ed affettuosi – scrisse una delle prime e più approfondite monografie<sup>18</sup>. Thorvaldsen, perciò, dovette gradire non poco il dono di quel bel gesso da parte di Busch, che lo aveva plasmato circa un anno prima che egli arrivasse a Roma ed era certo consapevole di quei vincoli d'amicizia, testimoniati da una fitta corrispondenza e dalle notizie di viaggi in comune e di Natali festeggiati insieme.

È un'opera notevole, per nulla banale nel presentare la giovane donna in abiti classici, all'ultima moda, e nel combinare, nella resa del volto, i segni caratteristici della sua fisionomia naturale con le regolarizzazioni linearistiche – nelle labbra, negli occhi, nelle arcate sopracciliari – suggeritegli dalla consuetudine e dal confronto con la ritrattistica antica. Opera di un artista ventottenne, ormai romano da tredici anni, rivela una considerevole padronanza tecnica (si noti l'intensa lavorazione delle chiome che incorniciano il volto e ricadono sulle spalle, e la cuffietta che, corredata da un nastrino annodato, in parte le copre), tanto che è ben difficile crederla un'opera prima, o quasi, e fa ravvisare in lui doti artistiche non troppo lontane – in quel momento – dagli standard thorvaldseniani, dei quali, per ragioni cronologiche, non aveva avuto ancora sentore. Incoraggia, perciò, a tentare indagini più approfondite per scovarne altre, fin qui non pubblicate, e a tentar di restringere, di conservare, l'esagerato lasso temporale che si è costretti a definire la sua "preistoria".

Nel precisare il valore di posizione di questo busto nell'ambito del percorso artistico del suo autore una difficoltà oggettiva risiede nel fatto che, come molti altri suoi colleghi non italiani trapiantati a Roma, egli lavorò soprattutto come copista dall'antico, attività che – soddisfacendo l'esigenza dei ricchi *touristes* di ostentare, al ritorno in patria, souvenir emblematici dell'Urbe e del suo mito – era la più idonea, almeno in teoria, a garantirgli il sostentamento. E lo scaglionamento fra 1794, 1802 e 1820 delle forniture di copie per Ludwigslust sembra provarlo.

<sup>17</sup> F. BRUN, *Prosaische Schriften*, III, Zürich, Orel, Füssli und Compagnie, 1800, p. 207, dove riferisce anche di una visita allo studio di Canova effettuata il 14 gennaio 1796; EAD., *Römische Leben*, Leipzig, Brockhaus, 1833, 2 voll.

<sup>18</sup> F. BRUN, *Noget om den danske Billedbugger i Rom: Albert Thorvaldsen*, «Athenae», gennaio 1815, pp. 1-32. Thorvaldsen stesso eseguì il ritratto della figlia di Friederike, Ida (Copenhagen, Thorvaldsens Museum, inv. nr. A810), sul quale cfr. GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen*, p. 271 e p. 109 fig. 129.

Che in quella fase l'antico costituisse per Busch (e non solo per lui, ben inteso) soprattutto un inesauribile “catalogo” da sottoporre ai clienti stranieri, per consentir loro di decidere quali esemplari – in copia scolpita, modellata o incisa – recarne in patria, aiuta ad asserirlo, con la xilografia già valutata, un secondo foglio stampato con questa tecnica (fig. 33), che riproduce il gruppo scultoreo antico ritrovato ad Ercolano nel 1752 con l'accoppiamento tra un fauno e un capro, cioè un soggetto indubbiamente antico, ben noto e dal 1761 divulgato anche da incisioni, facilmente commerciabile proprio in virtù della sua eterodossa connotazione erotica<sup>19</sup>. La xilografia non è firmata, ma è tecnicamente analoga all'altra e il fatto che sia appartenuta a Thorvaldsen stesso – insieme ad altri dati circostanziali, di cui si dirà poco oltre – lo accredita.

Questi due fogli dall'antico e il gesso preparatorio del busto-ritratto della sua più cara amica furono forse gli *xénia* che Busch presentò al collega appena arrivato. Se così fu, pare avessero sortito un effetto positivo, almeno nell'arco dei primi anni del loro rapporto. Si sa, ad esempio, che tra il 18 e il 24 dicembre 1797 Thorvaldsen intraprese un viaggio a piedi, quasi un pellegrinaggio, nei dintorni di Roma, fra Albano, Genzano, Velletri, Cori, Palestrina e Tivoli. Tutte le mete topiche dei *touristes*, ovviamente, ma per un artista qualcosa di più: una presa di contatto con quel “paesaggio classico” della Campagna romana che costituiva l'ambiente naturale dell'arte antica. Secondo la testimonianza di Carl Ludwig Fernow (1763-1808), lo accompagnavano alcuni sodali, il consigliere di legazione Bielfeld e Johann Martin von Rohden (1778-1868), pittore paesaggista assai dotato, e anche Busch faceva parte dell'amicale brigata<sup>20</sup>.

Un esito di questi contatti di alto livello fu probabilmente la sua prima scultura romana, documentata ma purtroppo finora non reperita. Se ne trova traccia in una lettera di Jacob Philipp Hackert (1737-1807), paesaggista prus-

<sup>19</sup> Copenhagen, Thorvaldsens Museum, inv. nr. E1488, xilografia su carta, mm 221×303; in basso: EX MARMOREO VETUSTO SIGNO MUSEI PORTICENSIS. Si tratta del pezzo rinvenuto nella Villa dei papiri di Ercolano nel 1752, passato poi nella Reggia di Portici e oggi al Museo archeologico nazionale di Napoli, inv. nr. 27709. Su questi temi cfr. *Il Gabinetto segreto del Museo archeologico nazionale di Napoli: guida alla collezione*, a cura di S. De Caro, Napoli, Electa Napoli, 2000; *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, a cura di R. Cantilena, A. Porzio, Napoli, Electa Napoli, 2008.

<sup>20</sup> Cfr. C. L. FERNOW, *Römische Briefe an Johann Pohrt 1793-1798*, a cura di H. von Einem, R. Pohrt, Berlin, de Gruyter, 1944, p. 282. Sull'artista vd. L. OEHLER, *Johann Martin von Rohden (1768-1868)*, in *Lebensbilder aus Kurhessen und Waldeck*, Marburg, Elwert, 1950, pp. 276-284; R. I. PINNAU, *Johann Martin von Rohden 1768-1868. Leben und Werke*, Phil. Diss., Bielefeld 1965; *Johann Martin von Rohden 1768-1868*, a cura di M. Heinz, Wolfratshausen, Minerva, 2000; G. CAPITELLI, *Johann Martin von Rohden and his Nazarene circle. Watercolours, preparatory drawings and figure studies*, Roma, Galleria Carlo Virgilio, 2016.

siano da lungo tempo in Italia e sul punto di divenire a Napoli (1786) pittore di corte<sup>21</sup>, al barone Heinrich von Offenbergh (1752-1827), che aveva accompagnato nel 1784-1785 in Italia i duchi di Curlandia<sup>22</sup>. Appunto alla loro collezione, a quell'epoca *in fieri*, era destinato un «Medaillon» di gesso, di ignoto soggetto ma senza dubbio «von Busch», che nel giugno 1785 era ormai pronto per essere spedito alla residenza ducale di Berlino-Friedrichsfelde<sup>23</sup>. Un nesso, quello con Offenbergh, destinato a durare più di un decennio, visto che l'8 marzo 1795 lo stesso Busch gli scrisse una lettera che accompagnava un suo dono, un pacchetto di stampe. Vi si dice che l'anno precedente lo scultore aveva compiuto un vero viaggio di studio a Napoli e che nel museo di Portici (che Offenbergh aveva visitato insieme a Vivant Denon un decennio prima) il 5 marzo «befindlichen Satir eine Zeichnung zu machen: und habe nachher diese auf drey Platten in Holz geschnitten»: aveva ritratto, cioè, in un disegno il sopra citato gruppo con *Satiro e capro* allo scopo di produrre una xilografia con quel soggetto<sup>24</sup>. Un foglio del genere, come s'è anticipato, fu donato a Thorvaldsen: quello ancora conservato a Copenhagen si deve dunque promuovere a opera certa di Busch e datare nel corso del 1794, subito dopo la xilografia raffigurante la corniola “michelangiolesca”.

Col maestro danese, tuttavia, i rapporti col tempo si guastarono, rovinandosi infine del tutto. Lo fanno intendere due brevi missive del gennaio 1806 con cui Busch, scrivendo in un discreto italiano, chiede a Thorvaldsen, che intanto si era affermato, la restituzione di due tomi delle opere di Omero in traduzione tedesca prestatigli vari anni addietro<sup>25</sup>. Nel sollecitarla, quella di capodanno è fredda e ultimativa:

<sup>21</sup> Sull'artista vd. C. NORDHOFF, *Jacob Philipp Hackert: Briefe (1761-1806)*, Göttingen, Volkmar von Pechstaedt im Hainholz, 2012.

<sup>22</sup> C. FRANK – A. WINDHOLZ, *Il soggiorno romano dei duchi di Curlandia nel 1785 e gli acquisti sul mercato artistico per la collezione di Schloss Friedrichsfelde a Berlino*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, introduzione L. Barroero, postfazione C. Frank, Roma, Campisano, 2012, pp. 103-127.

<sup>23</sup> «Das Medaillon von Busch oder vielmehr die Form davon ist schon mit andere Gibs Sachen vor einiger Zeit eingepackt und der Sig[no]r Santini zu Spedition übergeben»: cito da C. FRANK – A. WINDHOLZ, *La corrispondenza romana di Heinrich von Offenbergh (1785-1796)*, in *Roma fuori di Roma*, pp. 128-190: 134, lett. 6 (Georg Abraham Hackert a Heinrich von Offenbergh; Roma, 16 luglio 1785).

<sup>24</sup> Ivi, p. 169, lett. 36. Contrariamente a quanto affermano gli autori (ivi, p. 189 nota 223), il pezzo citato era – secondo chi scrive – proprio quello corrispondente alla xilografia del Thorvaldsens Museum, anch'essa a tre legni.

<sup>25</sup> Si trattava certamente della versione in esametri di Johann Heinrich Voß (1751-1826), meclenburghese, la prima e più celebre traduzione in lingua tedesca dei poemi omerici.

Germani amici miei, che p[er] ora non possiedono la facoltà, di potere leggere perfettamente Autori nella lingua Italiana; mi ànno sollecitata con grand'istanza, di prestar-gli l'opera di Omero tradotto nella lingua Germanica. A V.S. che ò prestato l'opera sopradetto, da quattro anni in qua, dell'quale V.S. però mi à restituito il secondo ed il quattro {sic} tomo: e perciò ritiene ancora nelle mani sue, il primo ed il terzo.

P[el] motivo sopradetto, prego V.S. di volere restituirmi quelle due tomi mancante; mediante il latore di questo. di V.S. u<sup>o</sup>: S<sup>c</sup>: Busch<sup>26</sup>.

Ma non vi fu risposta e, attesi quattro giorni, il prestatore replicò, con le stesse gelide formule di cortesia, che non celano il suo disgusto per quel comportamento:

L'indolenza di V.S. come oltramontano, ed oltramarino; non mi fa maraviglia di niente; p[er]che questa già, è un merito del clima del nord. Ma in tanti anni che V.S. si trova in questa parte, credevo che avesse appreso un poco di spirito; almeno tanto di essere risvegliato, e capace p[er] potere rispondermi, sopra il mio biglietto mandatoli al primo del corrente! Aspettando la gentilissima sua risposta, sono con tutto l'ossequio.

di V.S. umilis[sim]o. Servit. Busch<sup>27</sup>.

Come la vicenda si sia conclusa non è noto, poiché nell'epistolario thorvaldseniano non restano altre lettere sue; se questo era il clima, tuttavia, c'è ragione di credere che i buoni rapporti non fossero durati molto tempo dopo il 1802, l'anno della sostanziosa commessa di copie per il palazzo di Ludwigslust: dopo quella data, Thorvaldsen, ormai affermato, difficilmente avrebbe interceduto in favore del meno fortunato collega presso committenti germanici. Ma è molto più probabile che in questo caso dei suoi buoni uffici Busch non avesse avuto necessità, perché a procurargli la commessa mecklenburghese fu verosimilmente suo zio Johann Joachim, che, morto giusto in quel 1802, in qualità di architetto ducale addetto proprio a Ludwigslust, ebbe modo e tempo di rendere un estremo favore al nipote “romanizzato”<sup>28</sup>.

In questo quadro, suona ancora più sospetto il fatto che proprio Fernow, che con Thorvaldsen (di cui rimase sempre amico e grande estimatore) e Busch aveva partecipato a fine 1797 alla ricordata gita ai colli romani, scrivendo il primo ottobre dell'anno dopo su «Der neue Teutsche Merkur»,

L'*Odissea* fu pubblicata ad Amburgo nel 1781 e, in edizione riveduta, ad Altona nel 1793, insieme con l'*Iliade*, in un'opera composta di quattro tomi, esattamente come quella di cui parla Busch nella lettera qui di seguito trascritta.

<sup>26</sup> Copenhagen, Thorvaldsens Museum, m2 1806, nrr. 1-2.

<sup>27</sup> Copenhagen, Thorvaldsens Museum, m2 1806, nr. 2.

<sup>28</sup> Cfr. M. LISSOK, *Johannes Busch (1748-1820) und seine Werke für die Herzöge von Mecklenburg-Schwerin*, «KulturErbe in Mecklenburg und Vorpommern», III, 2007, pp. 39-54.

affermasse che il gruppo degli artisti stranieri che risiedevano a Roma si era di molto assottigliato, passando da cinquanta a quindici, e che fra i rimasti non si annoverava nemmeno uno scultore<sup>29</sup>. Fernow, però, non cita nemmeno Thorvaldsen, e così si può pensare che abbia ommesso proprio quelli coi quali era in più stretto contatto. In effetti, un'altra lista di artisti presenti a Roma, stesa il 26 marzo 1798 da un diplomatico e studioso svedese, Johan David Åkerblad (1763-1819), menziona «Busch scultore di Mecklenborg», insieme a «Thorvaldsen Danese [che] fa niente», a «Canova, / Scultore il primo in Italia» e – terribile nota di cronaca – a «Cerracchi gillotinato»<sup>30</sup>. A quelle date (che sono poi quelle dei due clipei che qui si presentano) il quarantenne scultore di Schwerin stava dunque ancora sul mercato e il ventottenne Thorvaldsen non l'aveva ancora surclassato.

Busch in effetti non si mosse mai da Roma – a quanto si sa – fino alla morte, il 2 dicembre 1820<sup>31</sup>, e questo induce a pensare che la rottura del 1806 con Thorvaldsen, nel frattempo divenuto un astro, gli avesse nuociuto, precludendogli, tra l'altro, la strada dell'Accademia di San Luca, tra i cui membri egli – che dal 1808 non poté più fruire della pensione danese – non fu mai iscritto.

È un'ipotesi su cui occorrerà lavorare, ricercando altri documenti e facendo parlare altri indizi; alcuni interessanti ne arreca il ritratto di *Caterina II di*

<sup>29</sup> Cfr. L. FERNOW, *Über den gegenwärtigen Zustand der Kunst in Rom*, «Der neue Deutsche Merkur», III, 1798, pp. 279-289. Cfr. anche ID., *Römische Studien*, 3 voll., Zürich, Gessner, 1806.

<sup>30</sup> Copenhagen, Thorvaldsens Museum, Arkivet, *Åkerblads liste over kunstnere i Rom 1798-99*, nr. 123; F. THOMASSON, 'A Dangerous Man of the Enlightenment'. J.D. Åkerblad and *Egyptology and Orientalism in Times of Revolutions*, Florence, European University Institute, 2009.

<sup>31</sup> Per le notizie qui sopra riportate cfr. L. HAUTECOEUR, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Fontemoing, 1912, p. 186; HUBERT, *La sculpture*, pp. 45, 53; *Künstlerleben in Rom, Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, a cura di U. Peters, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1991, pp. 378-379; RUCHHÖFT, *Busch*, col. 310; G. GREWOLLS, *Wer war wer in Mecklenburg und Vorpommern. Das Personenlexikon*, Rostock, Hinstorff, 2011; *Museumsgut und Eigentumsfragen. Die Nachkriegszeit und ihre heutige Relevanz in der Rechtspraxis der Museen in den neuen Bundesländern*, hg. im Auftrag der Konferenz nationaler Kultureinrichtungen von D. Blübaum, B. Maaz und K. Schneider, Halle (Saale), Mitteldeutscher, 2012 ([http://www.konferenz-kultur.de/Downloads/Tagungen/Tagungsband\\_Museumsgut\\_Eigentumsfragen.pdf](http://www.konferenz-kultur.de/Downloads/Tagungen/Tagungsband_Museumsgut_Eigentumsfragen.pdf)); K. HEGNER, *Antikenkopien für Herzog Friedrich Franz I. Der Bildhauer Johann Jürgen Busch*, in *Kopie, Replik & Massenware. Bildung und Propaganda in der bildenden Kunst. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Staatlichen Museum Schwerin vom 12. Oktober 2012 bis 27. Januar 2013*, bearb. von K. Hegner, Petersberg, Imhof, 2012, pp. 56-58.



*Russia*, già dato per disperso ma in realtà conservato nella Neue Pinakothek di Monaco (fig. 35)<sup>32</sup>, che Busch eseguì nel 1812 per una committenza e una destinazione prestigiose, il Walhalla, il grandioso tempio eretto (1827-1842) in forme partenoniche, su un poggio affacciato sul Reno presso Regensburg, da Leo von Klenze per Luigi I di Baviera quale monumento celebrativo dell'identità spirituale ed etica e della tradizione culturale germanica. Questo busto ad erma rivela come nemmeno Busch, a quel punto, potesse disattendere la lezione thorvaldseniana, che qui si coglie non tanto sotto il profilo tipologico, ma nello stile e nella conduzione tecnica: la fattura dei capelli e delle piegoline della veste sul petto, piuttosto “ottica” che “tattile”, è a tal segno analoga a simili opere del maestro danese da far sospettare (per quanto nessun documento per ora lo attesti) che prima del 1806 Busch potesse avere in qualche modo collaborato con Thorvaldsen, forse saltuariamente, come responsabile delle prime fasi di lavorazione e di parti (capelli e pieghe, appunto) secondarie rispetto ai volti. In questo caso – è la scritta in tedesco che si legge su un fianco a rivelarlo: NACH EINEN CAMEE GEMACHT –, lo scultore, che lavorò a Roma, utilizzò come modello un cammeo che mostrava la sovrana, defunta nel 1796, con le fattezze che aveva intorno al 1782 (come appare, ad esempio, nella tela di Dmitry Grigorevich Levitsky [1735-1822] oggi alla Galleria Tret'jakov di Mosca), in una chiave celebrativa “sacralizzante” di matrona (o, se si vuole, di *starke Frau*) romana.

Cosa e quanto abbia prodotto dopo il 1812 si ignora. Una riflessione merita però la stele tombale del suo amico Carstens. Fu installata nel Cimitero acattolico alla Piramide Cestia nel 1818, vent'anni dopo la morte del pittore, che vi è effigiato di pieno profilo in un clipeo marmoreo che è quasi tutto occupato dalla testa (fig. 36). In basso, sotto il cognome in lettere capitali bronzee, è inserita una formella, anch'essa in marmo bianco (fig. 37), che riproduce parzialmente a rilievo un disegno del 1795 dello stesso Carstens, di carattere allegorico, assai adeguato come soggetto: *La Notte coi suoi figli, Morte e Sonno*<sup>33</sup>. Analogie stilistico-tecniche patenti coi due clipei

<sup>32</sup> Inv. WAF B 3; marmo bianco, cm 71,1×37,2×32,4; acquisito nel 1813 presso l'artista dal Kronprinz Ludovico; fino al 1826 nella tenuta del re di Baviera Massimiliano I Giuseppe; reca nella base la seguente scritta: CATHARINA DIE 2 TE/ RUSSISCHE KÄYSERIN; nella parte destra: NACH EINEN CAMEE GEMACHT/ VON IOH: BUSCH AUS SCHWERIN/ IN MECKLENBURG. ROM 1812. Per l'immagine: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/johann-juergen-busch/katharina-ii-von-russland-1729-1796>. Non ho potuto consultare il lavoro di S. STEGER, *Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf: von der Konzeption durch Ludwig I. von Bayern zur Ausführung (1807–1842)*, Dissertation, München 2011.

<sup>33</sup> Sulla tomba, ben poco studiata, vd. *Ai piedi della Piramide. Il cimitero per gli stranieri a Roma. 300 anni*, a cura di N. Stanley Price, M. K. McGuigan e J. F. McGuigan Jr, con contri-

genovesi che si stanno per esaminare, alla luce degli stretti vincoli fra i due artisti, fanno sospettare che proprio Busch – in quel momento ancora in ottimi rapporti con Thorvaldsen, esecutore testamentario di Carstens con Joseph Anton Koch e Fernow – abbia avuto l'incarico di eseguire i rilievi per lapide dell'amico, solo più tardi installati: un'ipotesi di lavoro sulla quale occorrerà riflettere ancora.

2. Dei due clipei del Museo di Sant'Agostino, il più antico risale al 1797 ed effigia *Jean-Jacques Rousseau* (fig. 30); l'altro, che ritrae *Charles de Secondat, barone de Montesquieu* (fig. 31), fu compiuto l'anno successivo. Iscrizioni latine in lettere bronzee dorate applicate sul clipeo certificano i soggetti; le firme dell'autore, il luogo di esecuzione e le date vi sono incise, anch'essi nella forma latina<sup>34</sup>.

Le dimensioni<sup>35</sup> e la tecnica, identici, e la complementarità dei soggetti e delle pose dichiarano che furono progettati come una coppia, con i tondi in breccia – ognuno consolidato sul retro da un supporto di malta –, sui quali si stagliano di pieno profilo, con sguardi in direzioni convergenti, i due personaggi, suscitati a bassorilievo nel marmo apuano. Sono concepiti, insomma, come cammei ingigantiti, sfruttando il contrasto fra il bianco del marmo, accuratamente polito e trattato con cera, e il carnicino della breccia rosata, che in qualche modo rispecchiava il contrasto tipico della sardonica lavorata a due strati. Un genere di manufatti, le gemme e i cammei, neoantichi in termini estetici e tecnici, in cui le officine romane eccellevano<sup>36</sup>.

Come allievo di Wiedewelt, Busch aveva senz'altro ritenuto nella propria sedimentata cultura d'artista il tondo-ritratto che campeggia sulla colonna

buti di P. A. De Rosa, C. Nordhoff e O. Sormoen, Roma, Arbeitskreis Selbständiger Kultur-Institute, 2016; sul disegno citato (Staatliche Kunstsammlungen-Schloßmuseum, Weimar), H. VON EINEM, *Asmus Jacob Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern*. Köln – Opladen, Westdeutscher, 1958; sull'artista, M. HENNIG, *Asmus Jakob Carstens – Sensible Bilder. Eine Revision des Künstlermythos und der Werke*, Petersberg, Imhof, 2005.

<sup>34</sup> MSA 3630, firmato e datato sul fondo del busto: «I. Busch fec. Romae 1798»; in lettere bronzee applicate sul clipeo: [CAROL DE] SECONDAT BARO DE MONTESQUIE[U] (lacunosa); nel retro, a pennello, in grafia corsiva: «Villa di Negro». MSA 3631, firmato e datato sul fondo del busto: «I. Busch fec. Romae 1797»; in lettere bronzee applicate sul clipeo: IOHANNES IACOBUS ROUSSEAU.

<sup>35</sup> Ambo i clipei misurano cm 67 di diametro. Per irrobustirli, i sottili dischi di breccia furono già all'origine controfondati con uno strato di malta.

<sup>36</sup> Rimando alla produzione di L. Pirzio Biroli Stefanelli, tra cui cito soltanto, per affinità tematica: *Le opere di Thorvaldsen nella glittica romana dell'Ottocento*, in *Thorvaldsen: l'ambiente, l'influsso, il mito*, a cura di P. Kragelund, M. Nykiaer, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1991, pp. 91-99.

del monumento al re Federico V di Danimarca (1769) nella cattedrale di Roskilde, e poteva aver avuto cognizione in qualche modo, diretto o indiretto, delle già citate medaglie, bronzea ed eburnea, apprestate nel 1717 da Giovanni Battista Pozzo per il barone von Stosch. Ma al suo arrivo a Roma aveva senz'altro intrapreso, per chiese e collezioni, quel percorso di studio accompagnato da appunti grafici che era, più che consueto, un obbligatorio itinerario formativo. Immaginare e realizzare oggetti del genere, perciò, non fu certo un'operazione ardua. Anche per il gusto di sovrapporre due materiali lapidei di diverso colore, in modo da ottenere un effetto di “cammei giganti”, gli esempi spesseggiavano, nei monumenti funerari romani, a cominciare da quello del cardinal Fabrizio Pellegrini (post 1726), di Pietro Bracci, in San Marcello al Corso, e da quello (col ritratto su fondo nero) di Maria Flaminia Odescalchi Chigi in Santa Maria del Popolo, del 1772, ideato da Paolo Posi ed eseguito da Agostino Penna e Francesco Antonio Franzoni. Ma, tra tutti, l'esempio che, per mille ragioni, Busch non poté e non volle disattendere fu, ai Santi Michele e Magno, il monumento ad Anton Raphael Mengs, il cui candido volto si profila netto su un ovale di marmo nero. Lo aveva compiuto fra il 1784 e il 1785 Vincenzo Pacetti, e non è assurdo immaginare che alla sua inaugurazione il giovane venuto da Schwerin, da poco “romanizzato”, avesse addirittura preso parte. Di fatto, il documento del giugno 1785 citato poco sopra certifica che a quella data il tema figurativo del «Medaillon» era già nelle sue corde. Quindi, se gettò uno sguardo ad altri esemplari del genere prodotti nell'Urbe nell'ultimo decennio del secolo da scultori romani – Pietro Antonio Serassi in Santa Maria in via Lata (1791-1792)<sup>37</sup> – e anche da tedeschi – il piccolo profilo di Gavin Hamilton, celebre pittore e archeologo inglese, modellato in gesso forse subito dopo il 1798, anno di morte del personaggio, dal norimberghese Tobias Friedrich Mögliche (1748-1808)<sup>38</sup> – forse lo fece con almeno un accenno di senso di superiorità. Anche nei confronti di Thorvaldsen, la cui prima prova nel classico genere dell'*imago clipeata*, dedicata al conte

<sup>37</sup> Per esigenze di spazio, mi limito a rinviare ai fondamentali volumi curati da E. Debenedetti sulle *Sculture romane del Settecento* (I. *La professione dello scultore*, Roma, Bonsignori, 2001; II. *La professione dello scultore*, Roma, Bonsignori, 2002; III. *La professione dello scultore*, Roma, Bonsignori, 2003), e alle sintesi di J. MONTAGU, *La prima metà del secolo*, in *Il Settecento a Roma*, pp. 35-41, e di M. G. BARBERINI, *Scultura: 1760-1800*, ivi, pp. 35-51.

<sup>38</sup> Sul clipeo di Mögliche (diametro cm 15) cfr. la scheda di S. GRANDESSO in *Gipsoteca. Ottanta gessi originali dell'Otto al Novecento*, catalogo della mostra (Carlo Virgilio, Roma, 3 marzo – 30 aprile 2004), a cura di S. Grandesso, con uno scritto introduttivo di R. Giovannelli, Roma, Carlo Virgilio, 2004, nr. 3.

Bernstorff (fig. 38), peraltro rimasta a Copenhagen alla partenza del suo autore per Roma, non risale che al 1796<sup>39</sup>.

I tondi del Museo di Sant'Agostino sono opere di buona dimensione, nel loro complesso, ma la parte marmorea, cioè le due teste a rilievo, è piuttosto esigua. Solo questa fu eseguita direttamente dallo scultore, mentre fu un semplice marmista, con tutta verosimiglianza, ad approntare i tondi in brecchia. Che siano datati ad anni diversi può far credere che il primo sia stato compiuto a fine anno e il secondo al principio del successivo, o che ancora nel 1797-1798, cioè circa tre lustri dopo il suo arrivo a Roma, Busch non disponesse di una bottega vera e propria. Ragioni che possono non essere necessariamente in alternativa.

A questo proposito, un conto banale può essere significativo: di trentasette anni di attività romana non sono note finora che tredici sculture (quattordici, se si computa anche il gesso della *Brun*), di cui solo una di grande formato: anche prevedendo ulteriori agnizioni, non si può considerare certo una produzione abbondante, benedetta dal successo commerciale. E ciò concorda con quanto si sa dei suoi ultimi anni, caratterizzati da una penuria economica tale che non avrebbe lasciato nemmeno il necessario per pagarsi le spese della sepoltura – sostenute infatti dalla comunità protestante romana – nel Cimitero acattolico vicino alla Piramide Cestia<sup>40</sup>. Proprio là dove riposava il suo amico Carstens, forse da lui stesso ritratto.

3. Incisioni che fingevano medaglie celebrative o riproducevano conî, oppure dipinti davvero esistenti furono i modelli a disposizione di Busch per avere comodamente sotto gli occhi e tradurre in marmo nella postura più adatta all'intento celebrativo – il profilo – le fattezze attendibili dei due grandi intellettuali transalpini, morti da alcuni decenni.

Quella che egli davvero utilizzò per il suo *Montesquieu* (fig. 31) fu la tavola (fig. 39) graficamente concepita da Jacques de Sève (attivo fra 1742 e 1788) e incisa da Noël Le Mire (1724-1801)<sup>41</sup>. Illustratori delle opere teatrali di Racine e naturalistiche di Buffon, il primo, e, il secondo, di quelle di Rousseau, costoro collaborarono nel 1753, due anni prima della morte

<sup>39</sup> Cfr. GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen*, p. 269, nr. 33.

<sup>40</sup> Cfr. RUCHHÖFT, *Busch*, col. 310.

<sup>41</sup> Cfr. R. PORTALIS, *Les dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle*, Paris, Morgand et Fatout, 1877; e inoltre M.-C. PLANCHE-TOURON, *Jacques de Sève illustrateur du théâtre de Racine, «Dix-huitième siècle»*, 2005, 37, pp. 513-535; J. HÉDOU, *Noël Le Mire, 1724-1801, et son œuvre gravé, suivi du catalogue de l'œuvre gravé de Louis Le Mire, 1731-1757*, Paris, Baur, 1875 (nuova ed. Amsterdam, Hissink, 1968), dove l'incisione che qui si esamina non è rubricata.

del dedicatario, a un fastigio grafico da porre in capo alla prima pagina delle *Oeuvres* di Montesquieu pubblicate in tre volumi nel 1758 per i tipi di Arkstée e Merkus<sup>42</sup>, per elaborare il quale ripresero puntualmente la medaglia coniata in stagno nel 1753 dal ginevrino Jean Dassier (1676-1763)<sup>43</sup>.

Nell'incisione, il *recto* e il *verso* di questa medaglia, affiancati e collegati in basso da una “pelaccia” e in alto da una conchiglia e da una ghirlanda forse più di quercia che d'alloro, si stagliano contro un fastigio concepito come una monumentale cimasa sovrapporta. Il tutto nel più tipico gusto *Louis XV*. I tondi propongono, a sinistra, il profilo di Montesquieu (circondato dalla scritta CAROL DE SECONDAT BARO DE MONTESQUIEU, sulla base della quale si può integrare quella, lacunosa, del clipeo del museo genovese) in vesti classiche e rivolto verso destra, e, dall'altro lato, una scena, evidentemente allegorica<sup>44</sup>.

Come modello per l'immagine, eseguita ben quarantadue anni dopo la scomparsa del filosofo, in genere poco propenso ad essere ritratto in posa<sup>45</sup>, Busch non utilizzò una delle tante incisioni a carattere celebrativo e commemorativo, eseguite *post mortem* e caratterizzate da un'accentuata idealizzazione dei suoi tratti fisionomici, ma una – come detto – approntata lui vivente. Questo spiega come mai, nonostante il carattere “iconico” del

<sup>42</sup> La tavola figura nel primo volume delle *Oeuvres de monsieur de MONTESQUIEU* [...]. *Nouvelle édition*, 3 voll., à Amsterdam & à Leipsick chez Arkstée & Merkus, 1758; è firmata «de Seve inv.»; «N. le Mire Sculp», sia all'interno della parte incisa, sia sul bordo bianco inferiore.

<sup>43</sup> Cfr. W. EISLER, *The Dassiers of Geneva: 18th-Century European Medallists*, 2 voll., Lausanne – Geneve, Association des amis du Cabinet des médailles du canton de Vaud – Musée d'art et d'histoire, 2002-2005; Id., *Lustrous Images from the Enlightenment. The Medals of the Dassiers of Geneva. Incorporating an illustrated general catalogue*, edited by / édité par M. Campagnolo, Milano, Skira, 2007.

<sup>44</sup> Due figure sono le protagoniste della scena del *verso*, che si svolge come su un proscepio di teatro, epigrafato con la data «1753», evidentemente relativa all'esecuzione della tavola. Vi agiscono due donne, una stante, classicamente abbigliata, e una nuda, assisa su un seggio di nuvole. Quest'ultima, che poggia il gomito sinistro su un enorme volume *in folio* dell'*Esprit des lois* (la cui prima edizione uscì a Ginevra nel 1748) e con la mano corrispondente tiene una fronda di palma, porge una sfera, una sorta di *mundus* radiante, all'altra donna, coronata, riconoscibile come la *Giustizia* dal suo attributo tipico, una bilancia a due piatti, cui aggiunge un coerente sovraseno il serpente, tradizionale attributo della virtù della *Prudenza*, che dovrebbe guidare l'applicazione delle leggi nella vita pratica. Ma il senso generale della composizione è chiarito dal motto parentetico HINC IURA, che significa ‘Da qui le leggi’, ovvero, in forma meno sincopata, ‘Dalle teorie enunciate da Montesquieu nella sua opera più celebre, ispirata dalla ricerca della verità, ricavano fondamento e presupposto le leggi’.

<sup>45</sup> Cfr. J. B. D'ALEMBERT, *Éloge de M. le Président de Montesquieu*, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, a cura di D. Diderot, J. B. D'Alembert, V, Paris chez Bresson, David, Le Breton, Durand, 1751, pp. III-XVIII (rist. in *Montesquieu. Mémoire de la critique*, a cura di C. Volpillac-Augier, Paris 2003, pp. 255-274).

ritratto e i suoi aspetti convenzionali (il profilo, il mezzo busto, le generiche vesti classiche), i tratti somatici non siano stati sottoposti a un *lifting*, se non proprio di ringiovanimento, almeno di nobilitante regolarizzazione. Così la pinna nasale resta nel clipeo in esame pronunciatissima, un po' gibbosa e grossa in punta, e non diviene il nobile naso, pur sempre potente ma più sottile, talora dritto, talora appena aquilino, con cui Montesquieu compare in varie incisioni<sup>46</sup>; le carni del volto, del collo e del sopracciglio restano flaccide e le chiome, rade sull'occipite e sulla tempia, non s'infoltiscono in ciocche armonicamente disposte, secondo la moda del secondo Settecento, facendo tutto il possibile per assimilarlo a un filosofo antico.

4. Alla classica *allure* e al carattere ufficiale del ritratto del giurista fa riscontro il tono insieme esotico e "privato" di quello del filosofo, identificato dalla scritta IOHANNES IACOBUS ROUSSEAU, sempre in lettere bronzee applicate sulla breccia. Anche in questo caso lo scultore aveva sotto gli occhi una specifica incisione (fig. 41), quella che Claude-Henri Watelet (1718-1786), acquafortista e intellettuale poliedrico, organico all'ambito degli enciclopedisti<sup>47</sup>, aveva tratto da un disegno elaborato nel 1766 da Hugues Taraval (1729-1785), *pensionnaire* a Roma fra 1759 e 1763 e due anni dopo ammesso all'Académie Royale<sup>48</sup>. Il filosofo ginevrino vi è ritratto *en robbe d'Arménien*, vale a dire rivestito di un caffettano di stoffa *indienne*, e ha il capo coperto da un *bonnet de Bouracan*, un tessuto grossolano di lana grezza bordato di pelliccia: un abbigliamento, tipico del mondo musulmano, divenuto fra Sei e Settecento quasi una divisa dei commercianti e dei viaggiatori europei in Oriente, che Rousseau elesse nel 1762 – quando, costretto a lasciar la Francia dopo la pubblicazione dell'*Émile*, si era rifugiato a Môtiers, nel Cantone di Neuchâtel – a proprio abito quotidiano, molto caldo e comodo – lo dichiara senza remore lui stesso – anche per l'incontinenza urinaria che da tempo lo affliggeva.

Un'intensa, meticolosa corrispondenza documenta tutte le fasi di progettazione e di realizzazione di questo costume, che il filosofo non abban-

<sup>46</sup> Si veda, ad esempio, B.-L. HENRIQUEZ (inc.), *Charles de Secondat de Montesquieu*, acquaforte, post 1777, Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, all'indirizzo [www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0080-03421/](http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0080-03421/).

<sup>47</sup> Cfr. M. HENRIET, *Un amateur d'art au XV<sup>me</sup> siècle: l'académicien Watelet*, «Gazette des Beaux-Arts», 1922, 64, pp. 173-194; W. T. HENDEL, *Illusions of the Artless: Spectacles of Nature in Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau and Claude-Henri Watelet*, Los Angeles, University of California Press, 2007.

<sup>48</sup> Cfr. M. SANDOZ, *Hughes Taraval (Paris 1729-1785)*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1972, pp. 195-255.

donò più, anche in occasioni pubbliche, in Francia e perfino in Inghilterra, dove restò fra 1766 e 1767. Il ritratto della National Gallery of Scotland di Edimburgo, eseguito dallo scozzese Allan Ramsay per donarlo all'amico, il filosofo David Hume, il quale ospitò Rousseau a Londra, lo raffigura ancora in questa eterodossa *mise*, che suscitò nella capitale inglese, e nello stesso Hume, grande curiosità; varia solo il copricapo, che è qui invece il «bonnet de drap petit-gris, avec une bordure de poil de quatre à cinq doigts de hauteur» descritto già nel 1765 dal «Journal de Strasbourg»<sup>49</sup>.

L'identificazione delle fonti figurative specifiche dei due ritratti è importante perché fa intuire la procedura operativa messa in atto da Busch: avendo a disposizione incisioni di misure tanto differenti, più piccola quella de Sève/Le Mire (figg. 39-40), un po' più grande quella di Taraval/Watelet (figg. 41-42), le sviluppò mediante quadrettatura su due fogli di carta per portare tutt'e due alle medesime dimensioni, molto maggiori di quelle di partenza; per ribaltare la testa di Montesquieu e fare in modo che fosse rivolta a sinistra di chi guarda ne ricalcò il profilo sul retro del medesimo foglio lavorando su un vetro retroilluminato e ne ottenne così un'immagine rovesciata rispetto all'originale; utilizzò infine gli ingrandimenti per fissare sul marmo i punti essenziali per guidare l'esecuzione. Della prima, in particolare, egli si sforzò di riprodurre anche le più piccole modulazioni chiaroscurali, e su questo punto una sovrapposizione al computer del marmo, reso trasparente, all'incisione permette di attingere una certezza assoluta.

5. Nel volume manoscritto dell'*Inventario* del Museo di Sant'Agostino non si riscontra alcuna annotazione a riguardo della loro provenienza, e, a

<sup>49</sup> Il ritratto è agli indirizzi <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5337/jean-jacques-rousseau-1712-1778-1766>, e [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allan\\_Ramsay\\_-\\_Jean-Jacques\\_Rousseau\\_\(1712\\_-\\_1778\)\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allan_Ramsay_-_Jean-Jacques_Rousseau_(1712_-_1778)_-_Google_Art_Project.jpg). In generale cfr. F. DE GIRARDIN, *Iconographie de Jean-Jacques Rousseau. Portraits, scènes, habitations, souvenirs*, Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture, 1908, pp. 80-81, nr. 386; R. GULBENKIAN, *L'habit arménien, laissez-passer oriental pour les missionnaires, marchands et voyageurs européens aux XVIe et XVIIe siècles*, «Revue des Etudes Arméniennes», 1994-1995, 25, pp. 369-388; T. CAMPBELL, *Historical Style. Fashion and the New Mode of History, 1740-1830*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016, pp. 142-148. Nel dettaglio cfr. O. MOSTEFAI, *Jean-Jacques en Oriental: l'inquiétante étrangeté de l'habit d'Arménien de Rousseau*, «Littera Edebiyat Yazıları, Revue d'études et recherches sur les littératures du monde», 2012, 31, pp. 91-99; Y. CROWE, *Le manteau arménien de Jean-Jacques Rousseau*, in *Between Paris and Fresno. Armenian Studies in Honor of Dickran Kouymjian*, a cura di B. Der Muğrdechian, Costa Mesa, Mazda, 2008, pp. 155-174 (da qui le espressioni citate nel testo).

maggior ragione, sulla loro collocazione originaria. Per fortuna, tuttavia, sul retro del *Montesquieu* spicca una scritta a pennello: «Villa di Negro».

La “Villetta” – come fu subito designata, per antonomasia – era la residenza che il marchese Gian Carlo (Gio. Carlo, secondo l’uso genovese) di Negro (1769-1857; fig. 43)<sup>50</sup> aveva fatto costruire a partire dal 1802 sui resti di un bastione delle mura cinquecentesche affacciato a meridione (fig. 44), appena fuori della cinta urbana, su progetto di Carlo Barabino (1768-1835), il maggiore architetto e urbanista allora attivo in città.

Così la evoca una *Descrizione di Genova e del Genovesato* data alle stampe nel 1846 per i partecipanti al Congresso Nazionale degli Scienziati: «Sovra un delizioso poggio che sta a cavaliere della città, tutto circondato da vetusti bastioni, sorge quasi regina dei sottostanti giardini [...], salita in fama fra le più celebrate» ville della città<sup>51</sup>. Dei suoi giardini e delle terrazze che la circondavano e ne facevano un punto panoramico noto in tutta Europa scrissero ammirati i letterati, i viaggiatori e gli artisti che vi furono ospitati.

Quel “certificato di provenienza” – la scritta, apposta per non far svanire la memoria, ma in tutta fretta, si può supporre, visto che il pezzo gemello non la reca – risale senza dubbio al momento in cui i due clipei furono trasportati al museo, dopo che quell’aristocratico luogo di delizie e di *otia* intellettuali fu distrutto dalle bombe della seconda guerra mondiale, e poco importa se ciò avvenne subito dopo l’evento (cioè, nel 1943-1944), oppure negli anni sessanta, quando le macerie del vecchio edificio furono rimosse per far posto al nuovo Museo di Arte Orientale progettato da Mario Labò e poi allestito da Cesare Fera e Luciano Grossi Bianchi.

Non vi è dubbio, quindi, che siano appartenuti al marchese di Negro e che abbiano fatto parte dell’apparato decorativo della sua suggestiva residenza, che ne rispecchino, cioè, tanto il gusto quanto, per certi aspetti almeno, l’*habitus* ideologico. Il vero problema – s’è già accennato – è se egli ne sia stato anche il committente originario oppure ne sia stato solo il primo acquirente.

<sup>50</sup> Per le notizie qui oltre riportate cfr. G. C. DI NEGRO, *Vita di Gian Carlo di Negro patrizio genovese scritta da esso*, Genova, Sordomuti, 1854; A. CROCCO, *Discorso*, in *Per la solenne dedizione del monumento a G. C. di Negro nella Biblioteca Civica Berio*, Genova, Sordomuti, 1861; M. POZZO, *La Villetta Di Negro. Appunti*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1910; A. ISSEL, *La Villetta Di Negro e il museo geologico*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1914; S. VERDINO, *Genova reazionaria. Una storia culturale della Restaurazione*, Novara, Interlinea, 2012, *passim*. Il testo più aggiornato è *Gio. Carlo di Negro (1769-1837). Magnificenza – Mecenate – Munificenza. Atti del Convegno di studi (Genova, 30 giugno 2010)*, a cura di S. Verdino, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2012.

<sup>51</sup> *Descrizione di Genova e del Genovesato*, II, Genova, Ferrando, 1846, pp. 333-334.



Gian Carlo di Negro fu una personalità di gran spicco nel mondo culturale cittadino nei decenni tra la fine dell'antico regime, la rivoluzione giacobina, il periodo napoleonico e la restaurazione, fino alle soglie dell'unità italiana<sup>52</sup>. Uomo di orizzonti non provinciali, si era formato al Collegio San Carlo di Modena, avendo come compagni di studi personalità del calibro di Ippolito Pindemonte, poi celebrato traduttore di Omero, e di Leopoldo Cicognara, il primo storico della scultura italiana, amico ed estimatore di Canova. Viaggiò in Italia e all'estero e solo nella primavera del 1793, proveniente da Vienna, tornò in patria.

Fu letterato, poeta e verseggiatore estemporaneo, oltre che collezionista di antichità, mecenate, committente e amabile anfitrione di artisti e poeti. Non si sbaglierebbe a definirlo un vero “collezionista di ospiti” celebri e colti. All'orizzonte culturale del di Negro, ampio, cosmopolita e moderatamente partecipe dello spirito dei Lumi<sup>53</sup>, sembrerebbe ovvio, a tutta prima, ricollegare la commissione di queste due opere, le cui date di esecuzione coincidono col primo biennio di vita della Repubblica Ligure, giacobina e filofrancese, periodo in cui ribadire apertamente l'opzione illuminista poteva essere per lui conveniente. Le circostanze specifiche, tuttavia, non sono ancora chiare, poiché non è stato possibile accertare la sua presenza a Roma negli anni della loro esecuzione. Nel 1797, infatti, quando la Repubblica Ligure fu proclamata, il marchese, ridotto allo *status* di “cittadino Di Negro”, si sottrasse alle incertezze del momento viaggiando per l'Europa. Andò a Parigi e da lì passò prima a Londra e poi a Dublino, facendo poi ritorno nella capitale francese. In quel biennio, dunque, per lui niente Roma, dove, peraltro, si stavano vivendo rivolgimenti dello stesso segno di quelli genovesi, con la fuga di papa Pio VI e della curia e l'instaurazione, nel febbraio 1798, dell'effimera Repubblica Romana, che circa un anno dopo sarebbe stata schiacciata dall'esercito napoletano e dalle bande sanfediste del cardinal Ruffo.

<sup>52</sup> Oltre alle opere citate nelle note precedenti, cfr. *Genova con gli occhi di Stendhal*, catalogo della mostra a cura di G. Marcenaro, Genova, Sagep, 1984, pp. 122-137; *Magasin pittoresque. Una Genova del primo Ottocento*, catalogo della mostra a cura di G. Marcenaro, Genova, Sagep, 1989, pp. 78-86.

<sup>53</sup> Montesquieu soggiornò a Genova tra il 9 e il 20 novembre 1728 e ne diede un giudizio sotto molti aspetti negativo; vd. CH. L. DE MONTESQUIEU, *Addio a Genova. Ricchezza privata e pubblica meschinità*, a cura di P. L. Pinelli, Genova, Cassa di risparmio di Genova e Imperia, 1993; e *L'illuminismo a Genova: lettere di P.P. Celesia a F. Galiani*, a cura di S. Rotta, Firenze, La Nuova Italia, 1974; D. FELICE avec la collaboration de G. CRISTANI, *Pour l'histoire de la réception de Montesquieu en Italie (1789-2005)*, Bologna, Clueb, 2006; S. ROTTA, *Montesquieu e Voltaire in Italia. Due studi*, a cura di F. Arato, con una prefazione di R. Minuti, Firenze, Mucchi, 2016.

La Roma ex-capitale papale sembra un contesto adatto, semmai, a convincere Busch ad eseguire *motu proprio* quella coppia di clipei dedicati a due “numi” dell’Illuminismo, a due *mâitres à penser* “liberali” dell’Oltralpe francofono (Rousseau, a rigore, era svizzero), a due pilastri di un’ideologia e di un’egemonia culturale nuove. Secondo questa prima ipotesi, potrebbe averli realizzati confidando di trovare acquirenti nella comunità francese o in quanti desiderassero ostentare propensioni francofile; ma un secondo scenario è altrettanto ammissibile: potrebbe averli scolpiti su commissione di qualcuno, un francese o un francofilo, che (come anche in altri casi, ben più eccellenti)<sup>54</sup> non poté, o non volle, poi ritirarli, una volta ristabilito il vecchio regime. Ma quell’eventuale committente non poteva essere, comunque, il nobiluomo genovese, che si trovava allora – s’è detto – assai lontano da Roma.

Se uno di questi scenari fosse plausibile, e le due sculture rimasero in effetti invendute nello studio del loro autore, si potrebbe pensare che il di Negro le abbia acquistate – a un prezzo assai conveniente, c’è da giurare – in epoca successiva alla loro fattura, quando effettivamente si recò a Roma ed ebbe modo di soggiornarvi in tutta tranquillità, di frequentare gli ambienti giusti e di mettere in luce le proprie curiosità culturali e le proprie doti di improvvisatore poetico.

Quest’occasione venne dopo il 1802: una volta perfezionato l’acquisto del terreno su cui sarebbe sorta la “Villetta” e dato il via al progetto architettonico e paesaggistico concepito da Carlo Barabino<sup>55</sup>, il marchese intraprese un programma di viaggi a raggio europeo e italiano, del quale i cimenti poetici furono un po’ il filo conduttore. Andò dapprima in Spagna, sostando a Valladolid e a Madrid, e nel suo *tour* subalpino toccò parecchie città: per la via Emilia andò a Piacenza, Parma, Modena e Bologna, da dove scese in Toscana, a Firenze, Pisa e Siena, per recarsi quindi a Napoli e arrivare, finalmente, a Roma.

Vi giunse prima dell’8 marzo 1804, giorno in cui gli *Atti* dell’Accademia dell’Arcadia ricordano che, durante una riunione tenuta al Serbatoio, «il sig.r march. Giancarlo Di Negro, patrizio genovese, colto e valoroso improvvisatore, cantò estemporaneamente sopra tre argomenti [...]». Non è stato per ora possibile, tuttavia, precisare la data della sua nomina ufficiale

<sup>54</sup> Ci si riferisce all’acquisto della *Maddalena penitente* di Canova da parte di Jean-François Julliot. Su tutta la vicenda e i personaggi coinvolti vd. C. DI FABIO, *La Maddalena di Canova: committenza e proprietari, virtuali e reali (1790-1806)*, in *Canova. L’invenzione della gloria. Disegni, dipinti e sculture*, a cura di G. Ericani, F. Leone, Roma, Palombi, 2016, pp. 283-302: 284-286.

<sup>55</sup> E. DE NEGRI, *Carlo Barabino. Ottocento e rinnovamento urbano*, Genova, Sagep, 1977; *Carlo Francesco Barabino (1768-1835). Architettura civile per Genova*, a cura di S. Fera e M. Spesso, Genova, Coedit, 2010.

a “pastore”, registrata senza data sotto il custodiato di Luigi Godard (1790-1824) insieme al suo appellativo arcadico di Eudoro Menalio. Risiedeva a Roma ancora a fine anno (il 29 dicembre 1804, infatti, si esibì in un’analoga *performance* in Arcadia, guadagnandosi il giudizio di «colto ed elegante»)<sup>56</sup> e vi restò per diversi mesi; secondo una fonte, almeno fino al dicembre 1805<sup>57</sup>.

Non si hanno documenti, ma quanto si sa fa pensare che proprio allora abbia acquisito i due clipei figurati; solo da poco (e in quello stesso anno), in effetti, si erano conclusi i lavori della nuova palazzina ed egli poté iniziare a decorarla e arrearla secondo il suo gusto<sup>58</sup>.

L’edificio aveva forme neoclassiche, all’esterno come all’interno. Purtroppo, le incisioni, i disegni e gli acquerelli che ce ne consegnano l’immagine sono di piccolo formato e assai carenti nel dettaglio, visto che si tratta in genere di vedute d’insieme, più attente a cogliere i valori panoramici e ambientali, il suggestivo rapporto fra natura ordinata, preesistenze e costruito moderno (per cui tutti ritenevano la “Villetta” un luogo unico) che a documentare quest’ultimo<sup>59</sup>. Degli ambienti interni, poi, si hanno solo descrizioni. E ciò, ai fini della ricerca, è un problema, poiché appunto all’interno dell’edificio, al riparo dalle intemperie – forse in un atrio, in un salotto o magari nello studio del padrone di casa – dovettero essere in origine disposti, in relazione percettiva diretta, i due clipei figurati. Lo dimostra lo stato di conservazione delle superfici dei marmi, ancora compatte e lucidate, senza traccia di degrado per effetto di agenti atmosferici.

La loro qualificazione tipologica e formale, poi, sembra in perfetta sintonia con ciò che sappiamo di quegli ambienti e della loro decorazione fissa. Nella sua dettagliatissima *Guida artistica* del 1846-1847, Federigo Alizeri menziona,

<sup>56</sup> Tutte le notizie qui riportate sono frutto di un sondaggio mirato nell’Archivio dell’Arcadia, presso la Biblioteca Angelica, compiuto da Pietro Petteruti Pellegrino e Giovanna Rak, che ringrazio sinceramente; si trovano nelle seguenti unità archivistiche: *Catalogo dei Pastori Arcadi*, vol. 5, c. 114v; *Catalogo dei Pastori Arcadi*, vol. 6, c. 190r; *Atti arcadici*, vol. 7, *Atti della Custodia Godard*, verbale dell’8 marzo 1804.

<sup>57</sup> A. CLAVARINO, *Annali della Repubblica Ligure dall’anno 1797 a tutto l’anno 1805*, IV, Genova, Botto, 1853, p. 152.

<sup>58</sup> F. ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, II/1, Genova, Grondona, 1847, pp. 799-804.

<sup>59</sup> In una veduta di autore anonimo del complesso villa-giardini-bastione-mura datata 1854 (Genova, Musei di Strada Nuova, Centro di Documentazione per la Storia, l’Arte e l’Immagine di Genova, Collezione Topografica, inv. nr. 2200), graziosa e accurata, anche se piuttosto ingenua, è documentato anche il prospetto orientale della residenza. A due livelli, con, a pianterreno, quattro alte finestre sormontate da altrettante, minori bucatore quadrate, circondate da un paramento murario verosimilmente a bugnato, più un sottotetto praticabile, con abbaini. Non si scorge altro elemento decorativo esterno, all’infuori delle incorniciature delle finestre.

ad esempio, l'affresco dell'ungherese Joseph Dorffmeister (1764-1806) raffigurante il *Genio della musica*, che decorava il salone principale dialogando, anche in termini iconografici, con una tela di Giuseppe Paganelli (bergamasco, morto nel 1822, attivo a Genova dal 1795 e direttore della Scuola di pittura dell'Accademia Ligustica di Belle Arti fra 1806 e 1808) che celebrava le *Arti liberali*<sup>60</sup>. Un *illustre visiteur*, purtroppo rimasto anonimo, lapidariamente afferma: «L'intérieur de la maison est orné dans le goût de l'artiste et du poëte»<sup>61</sup>.

Nello studio particolare del di Negro era collocato un bassorilievo antico, in stato di conservazione eccellente; raffigurava un'*Amazzonomachia* e nel 1849 – per merito di Sibilla Mertens Schaaffhausen (1797-1857), archeologa tedesca che subito ne comprese il valore artistico, e di Emil Braun, membro dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica di Roma, che trovò gli interlocutori scientifici giusti per classificarlo esattamente – fu riconosciuto proveniente dal Mausoleo di Alicarnasso. Nel 1865, dopo la morte del marchese, fu venduto al British Museum di Londra<sup>62</sup>. Secondo il di Negro, Cicognara, suo amico di lunga data, lo conosceva e lo aveva «battezzato [...] per opera di Fidia»<sup>63</sup>, e di sicuro l'ammirò anche Thorvaldsen, grazie a un calco che il marchese gli aveva inviato e poi direttamente, quando a fine estate del 1832 lo ospitò a Genova<sup>64</sup>. Cosa il maestro ne pensasse, tuttavia, al momento s'ignora.

<sup>60</sup> Cfr. F. ALIZERI, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, I, Genova, Sambolino, 1864, pp. 122, 125, 137, 194, 198-200, 202, 205; III, Genova, Sambolino, 1866, p. 249. Sul primo vd. 1770-1860. *Pittura neoclassica e romantica in Liguria*. Genova, Palazzo dell'Accademia ligustica di belle arti, 15 marzo – 21 aprile 1975, a cura di F. Sborgi, Genova, Ente manifestazioni genovesi, 1975, pp. 90-91; sul secondo vd. L. GHIO, *Giuseppe Paganelli*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, 5.4. *Il Settecento*, Bergamo, Bolis, 1996, pp. 375-435.

<sup>61</sup> Secondo Franco Arato (*La Villetta nella cronaca letteraria contemporanea*, in *Gio. Carlo di Negro*, pp. 31-44), che ha reperito questa fonte (*Quelques pas en Italie [Fragments]*, «Bibliothèque universelle des sciences, belles lettres et arts», XVII, 1832), l'estensore si potrebbe forse identificare con Louis de Sinner (1801-1860), classicista svizzero in stretto rapporto con Giacomo Leopardi, che visitò la "Villetta" nel novembre 1830.

<sup>62</sup> Cfr. A. BETTINI, *Avventure genovesi di un frammento del Mausoleo di Alicarnasso*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 299-311 (con bibliografia).

<sup>63</sup> Poi attribuito alla mano di Skopas, è ora prevalentemente accreditato a Timotheos: cfr. *ivi*, p. 310.

<sup>64</sup> Riferiscono della sua visita: «Gazzetta di Genova», LXX, 1° settembre 1832, p. 4; G. BANCHERO, *Genova e le due Riviere*, Genova, L. Pellas, 1846, p. 470. Nell'archivio del Thorvaldsens Museum (M 807; <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/M807>) sono conservate tre opere del marchese, i *Sermoni sacri* (Genova, Tipografia Carniglia, 1830), le *Odi liriche* (Genova, Tipografia Carniglia, 1830) e la raccolta di *Anacreontiche e endecasillabi* (Genova, A. Pendola, 1831), con una dedica autografa allo scultore: «Al celeberrimo | Sig<sup>re</sup> Thorvalsen | L'Autore». Vista la data delle edizioni, pare evidente che i volumi gli siano stati donati nel 1832.

GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO

Alle origini dell'*insueto gaudio* di Saffo  
Leopardi e la traduzione italiana del *Werther*

Ricostruire i percorsi genetici e i motivi topici più profondi di un testo letterario è un metodo di lavoro che – per quanto concerne il poeta dei *Canti* – ho già perseguito nel volume *Lo scrittoio di Leopardi*<sup>1</sup>. In questa sede mi soffermerò in modo specifico sulle fasi compositive del celebre luogo della prima stanza dell'*Ultimo canto di Saffo*: «Noi l'insueto allor gaudio ravviva | Quando per l'etra liquido si volve» (*Canti*, IX, 8-9)<sup>2</sup>. Questo luogo si rivela un punto di arrivo tra i più esemplari del modo di lavorare del poeta ed evidenzia un processo avviato negli ultimi mesi del 1817, allorché Giacomo intese rifondare in senso moderno il genere dell'idillio, ampliandone gli orizzonti rispetto al modello antico, sia per quanto concerne i fenomeni naturali, anche tempestosi, e la rappresentazione del paesaggio (specie di quello lunare e notturno), sia per quanto concerne i palpiti interiori e i cosiddetti errori e sogni del cuore; e in questa ricerca innovativa egli viene anche ad aprirsi a un genere lirico ulteriore, rispetto all'idillio, quello dell'elegia. Non è infatti casuale che, legate al cosiddetto *Diario del primo amore*, che risale al dicembre 1817, il poeta componga – rispettivamente nello stesso mese e nel gennaio 1818, secondo la datazione di Porena<sup>3</sup> – *Elegia I* ed *Elegia II* per Geltrude Cassi Lazzari, la cugina di parte paterna, di cui

<sup>1</sup> G. A. CAMERINO, *Lo scrittoio di Leopardi. Processi compositivi e formazione di topoi*, Napoli, Liguori, 2011.

<sup>2</sup> Qui e in seguito cito i testi poetici leopardiani da G. LEOPARDI, *Canti e poesie disperse*, edizione critica diretta da F. Gavazzoni, 3 voll. e un cd-rom, nuova edizione, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 2009: I. *Canti*, a cura di C. Animosi, F. Gavazzoni, P. Italia, M. M. Lombardi, F. Lucchesini, R. Pestarino, S. Rosini; II. *Appendici*, a cura dei medesimi; III. *Poesie disperse*, edizione coordinata da P. Italia, a cura di C. Catalano, E. Chisci, P. Cocca, S. Datteroni, C. De Marzi, P. Italia, R. Pestarino, E. Tintori.

<sup>3</sup> M. PORENA, *Le elegie di Giacomo Leopardi* [1911], in Id., *Scritti leopardiani*, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 215-249.

è segretamente invaghito. E neppure è casuale che nel giugno 1818 egli abbozzi quattro cosiddetti *Argomenti di elegie* e, un anno dopo, un ulteriore *Argomento di elegia* e tre cosiddetti *Argomenti di idilli*, denotando implicitamente, con tale operazione, una vera e propria rivisitazione di questi due generi. E non sarà neanche superfluo ricordare il caso, sintomatico ai fini di tale rivisitazione, del componimento *Il sogno*, che nella prima stampa, quella dell'agosto 1825 nel «Caffè di Petronio»<sup>4</sup>, verrà indicato sin dal titolo come *Elegia*, e solo nelle stampe successive del 1826 come idillio (*Idillio IV*).

Ma si resti al *Diario del primo amore* (il titolo trådito non è d'autore). Lo stesso Leopardi lo definiva «ciarle [...] fatte con me stesso per isfogo del cuor mio e perché mi servissero a conoscere me medesimo e le passioni»<sup>5</sup>. Lo «isfogo» del cuore e le «passioni» echeggiano certamente Petrarca, del quale, ancora in un appunto zibaldoniano del 5 giugno 1820, si legge tra l'altro: «[...] tu senti in lui solo quella unzione e spontaneità e unisono al tuo cuore che ti fa piangere, laddove forse niun altro in pari circostanze del Petrarca ti farà lo stesso effetto, è ch'egli versa il suo cuore, e gli altri l'anatomizzano [...]» (*Zib.*, p. 112)<sup>6</sup>.

Ma se il tributo a Petrarca come poeta dell'amore-passione era un atto dovuto – pur nell'importante distinzione tra il «versare» il cuore anziché «anatomizzarlo» –, lo «isfogo» del cuore e le «passioni», di cui appunto si legge nel *Diario del primo amore*, ricalcano invece da vicino, e in modo sorprendente, le «passioni» e la «voglia» del «povero core» del protagonista del *Werther* di Goethe nella traduzione italiana di Michiel Salom<sup>7</sup>, opera fondamentale nel

<sup>4</sup> Il titolo completo è *Notizie teatrali | bibliografiche e urbane | ossia | Il Caffè di Petronio | [...] | Volume Primo | Bologna 1825. | Per le stampe di Annesio Nobili e comp.* | Il componimento occupa le pp. 129-130.

<sup>5</sup> G. LEOPARDI, *Diario del primo amore*, in *Id.*, *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969, I, pp. 353-359: 357. Il testo è stato ripubblicato con un titolo parzialmente modificato in un'edizione più recente: *Id.*, *Memorie del primo amore*, a cura di C. Galimberti, Milano, Adelphi, 2007.

<sup>6</sup> Cito da G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica in CD-rom a cura di F. Ceragioli e M. Ballerini, Bologna, Zanichelli, 2009. In parentesi quadre s'integrano eventuali abbreviazioni d'autore.

<sup>7</sup> *Verter | opera originale tedesca | del celebre signor Goethe | trasportata in italiano dal | D.M.S. [Dottor Michiel Salom], 2 voll., Venezia, presso Giacomo Storti, 1796 (I ed.: Venezia, presso Giuseppe Rosa, 1788).* Salom traduce dal testo della prima edizione tedesca, quella di Lipsia del 1774, e non dalla definitiva, che apparve nel 1787, anch'essa a Lipsia. L'edizione del 1774, che riporta la prima stesura dell'autore, è stata riprodotta nell'edizione bilingue curata da Maria Fancelli (Milano, Mondadori, 1979). La prima traduzione italiana del *Werther*, derivata in verità non dall'originale tedesco, ma da una versione francese, era apparsa in Svizzera nel 1782, a cura di Gaetano Grassi. Nel 1788, insieme alla traduzione

gruppo degli *itinera* testuali che si vengono evidenziando. In questa edizione, presente nella biblioteca di casa Leopardi, si legge tra l'altro: «[...] dall'affanno ai trasporti di gioia, e dalla dolce mestizia alle più ardenti e più pericolose passioni»; oppure si legge: «[...] il mio povero core è come un fanciullo infermo, ed io lo lascio fare a sua voglia» (*Werther*, lib. I, 13 maggio, p. 22). Il sentire dell'amore-passione alla maniera di Werther è assegnato al genere dell'elegia nel detto *Diario*, in cui, tra l'altro, Giacomo richiama i «sentimenti del suo cuore, che in sostanza erano inquietudine indistinta, scontento, malinconia, qualche dolcezza» (in particolare, «malinconia» richiama scopertamente una *iunctura* come «dolce mestizia», che si riscontra, appunto, nel testo del *Werther* in lingua italiana), e a quelli contrappone l'insorgere dell'«amor tenero e sentimentale»: «[...] quegli affetti [...] incorporati colla sua mente, che in nessun modo né anche durante il sonno lo poteano lasciare»<sup>8</sup>. E sempre Giacomo, più avanti, fa cenno a «quei moti cari e dolorosi» di cui egli prevede di rimanere «sempre schiavo» e di cui si sforza di mantenere sempre viva la cara immagine, che, quando il sonno non ne risente, gli appare in sogno, procurandogli «giorni smaniosissimi e infelici»<sup>9</sup>.

Proprio nel 1817, in concomitanza della composizione delle già ricordate *Elegia I* e *Elegia II*, Leopardi dovette iniziare, protraendola per qualche anno, la lettura della traduzione del *Werther*, dalla quale assume sia la forma del nome *Werther* sia la ridenominazione del nome della protagonista *Lotte* in quello di *Carolina*. È la medesima edizione utilizzata già da Foscolo, sulle cui *Ultime lettere di Jacopo Ortis* – è stato già ricordato<sup>10</sup> – ha però esercitato un'influenza non paragonabile con quella subita dal Recanatese (il quale,

di Corrado Ludger (Londra, Hookham), apparirà pure, con l'*imprimatur* di Goethe, in prima edizione, la menzionata traduzione di Salom. Mi è già capitato di inserire Leopardi tra i grandi autori che sanno usufruire, tra Sette e Ottocento della «smisurata congerie di traduzioni letterarie condotte spesso da letterati mediocri», ai quali, non a caso, il Foscolo dell'*Esperimento di traduzione della Iliade di Omero* contrapponeva un metodo del tradurre che coniugasse «contestualmente filologia e poesia, lettera e spirito dell'originale»: si vedano i due luoghi citati nelle mie note introduttive agli Atti di due convegni internazionali da me coordinati e legati a una ricerca PRIN: *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, Lecce-Castro 15-18 giugno 2005, 2 tt., *Premessa* di G. A. Camerino, a cura di G. Coluccia e B. Stasi, Galatina, Congedo, 2006, p. vi, e *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*. Lecce 2-4 ottobre 2008, *Premessa* di G. A. Camerino, a cura di A. Carrozzini, Galatina, Congedo, 2010, p. 7.

<sup>8</sup> LEOPARDI, *Diario del primo amore*, p. 354.

<sup>9</sup> Ivi, rispettivamente, pp. 355, 354 e 358.

<sup>10</sup> R. MASSANO, *Werther, Ortis e Corinne in Leopardi (filigrana dei Canti)*, in *Leopardi e il Settecento. Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1962)*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 415-435: 416.

invece, beninteso, non potrà non declinare la lezione wertheriana insieme con quella ortisiana)<sup>11</sup>.

All'inizio del 1819 Leopardi nello *Zibaldone di pensieri* sottolinea che la disperazione in amore in varie guise l'avrebbe indotto al suicidio: un desiderio che gli «sorgea [...] dalla lettura recente del Verter, [...] dovendolo io come inventare, laddove (nonostante ch'io fuggissi quanto mai si può dire ogni imitazione ec.) me lo trovava già inventato» (*Zib.*, p. 64): un luogo, questo, che si citerà ampiamente più avanti.

Poco tempo dopo, nella primavera dello stesso anno, nei cosiddetti *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*, il poeta annoterà un appunto presumibilmente legato al progetto di un romanzo wertheriano<sup>12</sup>: «Ecco dunque il fine di tutte le mie speranze de' miei voti e degli infiniti miei desideri (dice Verter moribondo e ti può servire pel fine)»<sup>13</sup>. «Letto Verter» – dirà ancora Giacomo in un appunto del 4 ottobre 1820 – «mi sono trovato caldissimo nella mia disperaz. [ione]» (*Zib.*, p. 261).

*Werther* entra dunque nella trafila dei *Canti* non solo per quanto concerne la componente idillica, ma ancor più per quanto concerne la materia sentimentale in chiave elegiaca, chiave in cui pure, per esempio, si dovrebbe leggere il leopardiano *Consalvo*, composto molti anni dopo, il cui amore inappagato per Elvira riecheggia, sia pure in parte, quello di Werther per Lotte<sup>14</sup>.

Ma si proceda con ordine. Il *Diario del primo amore* costituisce già di per sé un *Argomento di elegia* (per mantenere la terminologia dell'autore) con al centro il cuore e i suoi «moti cari e dolorosi», preludio dei «teneri | Moti del cor profondo» del *Risorgimento* (*Canti*, XX, 5-6) e preludio altresì degli «indicibili moti» d'*Aspasia* (*Canti*, XXIX, 65); e con al centro ancora i turbamenti interiori e le passioni pur serbate a un amore platonico. Nel *Diario* si legge infatti: «S'al mondo ci fu mai affetto veramente puro e platonico, ed eccessivamente e stranissimamente schivo d'ogni menomissima ombra d'immondezza, il mio senz'altro è stato tale ed è [...]»<sup>15</sup>. Questa esplicita affermazione sull'«affetto veramente puro e platonico» va considerata come

<sup>11</sup> Ivi, p. 420, e L. MONTE, *Leopardi e il Werther*, Napoli, Federico & Ardia, 1995, p. 11.

<sup>12</sup> Lo ritiene altamente probabile Monte (*Leopardi e il Werther*, p. 12), la quale richiama un'annotazione del febbraio 1829: «Eugenio, romanzo (Werther), *frammenti*» (*Disegni letterari*, XII, in LEOPARDI, *Tutte le opere*, I, pp. 367-373: 372).

<sup>13</sup> G. LEOPARDI, *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*, in Id., *Tutte le opere*, I, pp. 359-365: 362.

<sup>14</sup> MONTE, *Leopardi e il Werther*, in particolare pp. 89, 94 e 102. Del tutto gratuita la tesi in chiave psicoanalitica di G. MANACORDA, *Materialismo e masochismo. Il Werther, Foscolo e Leopardi*, Roma, Artemide, 2001 (I ed., Firenze, La Nuova Italia, 1973), pp. 63, 65 e 74, secondo cui Leopardi nell'algida Elvira avrebbe trasfigurato l'algida e insensibile figura materna.

<sup>15</sup> LEOPARDI, *Diario del primo amore*, p. 358.



preziosa testimonianza d'autore che sarebbe del tutto incomprensibile senza la mediazione di Petrarca, che, nell'ancora giovane Giacomo, proprio in un testo come *Alla sua donna* (*Canti*, XVIII), rivelerà un'inequivocabile incidenza, come mostrerebbero i relativi riscontri testuali. Per esempio:

[...] non è cosa in terra  
 Che ti somigli; e s'anco pari alcuna  
 Ti fosse al volto, agli atti, alla favella,  
 Saria, così conforme, assai men bella (vv. 19-22);

e ancora:

[...] ben chiaro vegg'io siccome ancora  
 Seguir loda e virtù qual ne' prim'anni  
 L'amor tuo mi farebbe. [...];  
 [...];  
 E teco la mortal vita saria  
 Simile a quella che nel cielo india (vv. 28-33);

e ancora:

[...] s'altra terra ne' superni giri  
 Fra' mondi innumerabili t'accoglie,  
 E più vaga del Sol prossima stella  
 T'irraggia, e più benigno etere spiri;  
 Di qua dove son gli anni infausti e brevi,  
 Questo d'ignoto amante inno ricevi (vv. 50-55).

Il *Diario* si rivela riferimento evidente dei menzionati *Argomenti di elegie* del 1818, anche perché vi s'incontrano espressioni e motivi quasi identici, come «io gelo e tremo solo in pensarvi or che sarà ec.» (*Argomenti di elegie*, I); oppure: «Mi basta il mio dolore la purità de' miei pensieri l'ardore la infelicità dell'*amor* mio. [...]. Nato al pianto mi contento anche in questo *amore* d'essere infelicissimo» (ivi, III); oppure: «[...] il mio cor non tace Ancor posando e palpitar desia»; e ancora, con movenza petrarcheggiante: «[...] il pianger solo Per lei tuttora e 'l sospirar mi piace» (ivi, IV)<sup>16</sup>.

Lo stilema *nascere al pianto* maturerà col tempo nell'elaborazione dei *Canti* e lo si ritroverà in altri luoghi: nell'*Inno ai Patriarchi* (*Canti*, VIII, 7), nell'*Ultimo canto di Saffo* (*Canti*, IX, 48) e nel *Sogno* (*Canti*, XV, 55). Ma si faccia intanto un passo indietro e si noti come simili spunti fossero già riscontrabili

<sup>16</sup> G. LEOPARDI, *Argomenti di elegie*, in Id., *Tutte le opere*, I, pp. 330-331; corsivi nel testo. Si noti che già qualche anno prima, nella frammentaria e incompiuta *Telesilla*, Girone dice all'amata: «[...] al pianto | Siam prodotti ambedue» (ivi, pp. 338-349: 346).

sia in *Elegia I* sia in *Elegia II*, composte, s'è detto, tra la fine del 1817 e l'inizio del 1818, riferite sempre alla stessa esperienza, che pure costituiscono, con inevitabili approssimazioni, una circostanziata replica in versi dello stesso *Diario*. In *Elegia I*, cioè nel testo base di quello che, con correzioni e interventi di rilievo, s'intitolerà poi *Il primo amore* (*Canti*, X), dopo essersi chiesto il perché del «travaglio» e del «lamento» che pure colmano il «cor» di «tanto diletto», il poeta si rivolge ancora al suo cuore, definito «tenero» (vv. 11-13), che è uno dei due aggettivi adottati nel *Diario*; l'altro è «molle», «il cuore molto molle e tenero»<sup>17</sup>. Scelta non casuale, ma in chiara relazione con una delle prime pagine dello *Zibaldone*: «[...] dall'influsso che ha il cuore nella poesia del Petrarca viene la mollezza e quasi untuosità come l'olio soavissimo delle sue Canzoni [...]» (*Zib.*, p. 24). Ma è dal Tasso delle *Rime* che Giacomo, in linea diretta, deriva l'endiadi *tenero e molle*: «e come il marmo ond'ella impetra il core | tenero e molle esperto amante renda» (*Rime*, 528, 3-4)<sup>18</sup>. La stessa endiadi, che qualche anno dopo, in un contesto diverso, Giacomo riprenderà prima in un altro luogo zibaldoniano e, più tardi, anche in un passaggio del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*: «[...] delicato, tenero e molle»<sup>19</sup>.

Solo nell'*Elegia II*, però, si assisterà a una virata netta ed estremamente sintomatica rispetto alla pur persistente componente elegiaca, di cui s'è detto; e solo in questo testo si noterà altresì un recupero del motivo del paesaggio naturale, avviandone quella raffigurazione in forma tempestosa e terribile che, non senza indulgenze retoriche, verrà progressivamente a saldarsi con la violenta passione accesa nell'animo del poeta, il quale verrà a invocare, se non pregustare, una via d'uscita proprio nel suo naufragare o disperdersi a opera dell'inusitata violenza degli elementi:

Invan la pioggia invoco e la tempesta  
[...]

Pure il vento muggia nella foresta  
E muggia tra le nubi il tuono errante  
[...]

O turbine ti sveglia, oh fate prova  
Di sommergermi o nemi [...] (vv. 41-50);

<sup>17</sup> LEOPARDI, *Diario del primo amore*, p. 353.

<sup>18</sup> Sono versi derivati dalle *Rime per Lucrezia Bendidio*: si consulti ora T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. Basile, 2 tt., Roma, Salerno Editrice, 1994, I, p. 480. Per l'endiadi evidenziata vd. anche *Zib.*, p. 2210 (1 dicembre 1821): «[...] gli uomini di poco o mediocre sentimento [...] sono [...] sempre egualmente teneri e molli [...] e restano bene spesso tali per tutta la vita [...]» (corsivo mio).

<sup>19</sup> *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*, in LEOPARDI: *Tutte le opere*, I, pp. 966-983: 981.

S'apre il ciel, cade il soffio, in ogni canto  
 Posan l'erbe e le fronde e m'abbarbaglia  
 Le luci il crudo Sol pregne di pianto.  
 Io veggio ben che quel che mi travaglia  
 A nullo preme; io veggio che negletto  
 E solo il mio dolor mi fiede e taglia (vv. 52-57)<sup>20</sup>.

Si tratta di versi non ben sintonizzati nel contesto prevalentemente elegiaco, ma proprio per questo sono sintomatici del tentativo di Leopardi di coniugare la rappresentazione della natura, sia nel suo aspetto devastante sia in quello sereno, col sentire e col lamento d'amore. Coniugare appunto l'idillio con l'elegia. E tale inserto non ben amalgamato col contesto del componimento è anche una conferma della presenza di componenti di diversa provenienza, e pur in questo luogo convergenti nell'immaginazione del poeta. Le componenti ossianiche sono certamente inconfondibili per i versi appena citati:

Mugge il vento lontano [...] (*Fingal*, VI 6);  
 Sorgete [...]
 [...] tenebroso venti,  
 Imperversate tempeste, fremete  
 Turbini, e nemi [...]
 Muoia Calmar fra turbini e procelle (*Fingal*, I 138-144)<sup>21</sup>.

Ma, a parte questo luogo ossianico, era stato soprattutto Werther a predisporre in Leopardi la raffigurazione di una tempestosa natura invocata drammaticamente con voluttà autodistruttiva, col sintagma «quell'orrenda delizia», che è una sorprendente invenzione della versione italiana di Salom, in una pagina molto connotata e molto significativa in cui si legge:

<sup>20</sup> G. LEOPARDI, *Elegia II*, in ID., *Canti e poesie disperse*, I, pp. 553-559. Nell'ed. Binni-Ghidetti questi versi erano messi a testo con i seguenti differenti esiti formali, che qui vengono segnalati in corsivo (LEOPARDI, *Tutte le opere*, I, pp. 320-321): «Invan la pioggia invoco e la tempesta | [...] | Pure il vento muggia *ne la foresta*, | E muggia tra le nubi il tuono errante, | [...] | *Or prorompi o procella, or fate prova* | Di sommergermi o nemi [...]» (vv. 41-50); «S'apre il ciel, cade il soffio, in ogni canto | Posan l'erbe e le *frondi*, e m'abbarbaglia | Le luci il crudo *Sol* pregne di pianto. | Io veggio ben *ch'a quel* che mi travaglia | *Nessuno ha cura*; io veggio che negletto, | *Ignoto*, il mio dolor mi fiede e taglia» (vv. 52-57).

<sup>21</sup> Cito dall'edizione presente nella biblioteca di casa Leopardi: *Poesie di Ossian figlio di Fingal antico poeta celtico ultimamente scoperte, e tradotte in prosa Inglese da Jacopo Macpherson, e da quella trasportate in verso Italiano dall'abate Melchior Cesarotti con varie annotazioni de' due Traduttori*, Bassano, MDCCLXXXIX, a spese Remondini di Venezia, 3 tt., in 8°.

Luttuosissimo spettacolo! Ai piè della rupe, mercè il riverbero lunare si vedevano ammonticchiarsi *l'onde natanti* sui campi, sui prati, sui sterpi, e sopra ogni cosa, e tutta la vasta pianura sembrava un burrascoso mare, su cui fischiasse un vento procelloso. Se la Luna appariva di nuovo appoggiata sopra un negro nuvolone, mentre il flutto colaggiù in faccia mi mugghiava e strepitava fra uno spesso terribile riverbero, prendeami *un certo orrore frammisto di desiderio*. Io mi stava a braccia aperte davanti l'abisso, anelante di gettarmivi, di perdermi in *quell'orrenda delizia*, e di conficcare a forza colà dentro tutte le mie pene, tutt'i tormenti, là, sì, là, in quelle *onde mugghianti* (Verter, lib. II, 12 dicembre, p. 142)<sup>22</sup>.

Non era mai stato finora notato che «un certo orrore frammisto di desiderio» (*desiderio* nel senso di 'piacere') e la «orrenda delizia» del Werther italiano preparano e predispongono in Leopardi un *topos* centrale, quello da lui denominato appunto – come si dirà – «piacere dei pericoli che [...] crea il temporale»: un'equazione, questa, tra *piaceri* e *pericoli del temporale*, già fissata da Giacomo nell'*Argomento di elegia* del 1819 e illuminante, in modo incontrovertibile, come si dirà, il celebre *insueto gaudium* di Saffo. Si aggiunga che la traduzione del brano wertheriano appena citato, o almeno l'ultimo periodo di questa, si sarebbe dovuto forse evidenziare tutto in corsivo per sottolinearne la ulteriore, straordinaria analogia col quadro di un innamorato in balia di una tempesta spaventosa già rilevato nei versi prima citati dall'*Elegia II*; ed è lo stesso quadro dell'*Argomento V*, come ribadisce del resto un inciso dell'autore, il quale si riferisce ai versi or ora menzionati come a «quelle terzine [...] segnate ne' pensieri»:

Elegia di un innamorato in mezzo a una tempesta che si getta in mezzo ai venti e prende piacere dei pericoli che gli crea il temporale ed egli stesso errando per burroni ec. E infine rimettendosi la calma e spuntando il sole e tornando gli uccelli al canto (dove si potrebbero porre quelle terzine ch'io ho segnate ne' pensieri) si lagna che tutto si riposa e calma fuorché il suo cuore. Anche si potranno intorno al serenarsi del cielo usare le immagini del Canto secondo e quarto della mia Cantica. Io vedo ec. Gli uccelli girarsi basso per la valle: Poco può star che s'alzi una tempesta. Donna io non ispero che tu mi possa amar mai: povero me non mi amare no, non lo merito, infelicissimo non ho altro che questo povero cuore, non mi ami, non mi curi, non ho speranza nessuna: Oh s'io potessi morire! oh turbini ec. Ecco comincia a tonare: venite qua, spingetelo o venti il temporale su di me. Voglio andare su quella montagna dove vedo che le querce si movono e agitano assai. Poi giungendo il nembo sguaZZi fra l'acqua e i lampi e il vento ec. e partendo lo richiami<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Corsivi miei. A questo riguardo mi sia concesso richiamare ancora CAMERINO, *Lo scrittoio di Leopardi*, pp. 29-43.

<sup>23</sup> LEOPARDI, *Argomenti di elegie*, p. 336.

In questo squarcio “elegiaco” (non a caso l’incipit dell’*Argomento* specifica che si tratta dell’«Elegia di un innamorato») la presenza lessicale e in parte anche stilistica dell’*Ossian* cesarottiano è solo apparente<sup>24</sup>, perché Leopardi in realtà ha inteso di proposito filtrarvi il repertorio lessicale e stilistico derivato dal romanzo di Goethe, il cui protagonista, nell’italiano di Salom, ricorda come nel suo intimo Ossian avesse eclissato Omero (*Verter*, lib. II, 12 ottobre, p. 125)<sup>25</sup>. L’importanza capitale di questo filtro wertheriano tra Leopardi e il modello di Ossian o è stata sottovalutata o è rimasta sorprendentemente ignorata dagli studiosi. In uno specifico contributo sull’argomento, Blasucci parla di correzione operata dal Recanatese nel suo giudizio su Ossian tra la sua *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana* del 1816 e il suo *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* del 1818, allorché Ossian non è accomunato con la disprezzata schiera dei poeti nordici, tanto cari alla Staël, ma è considerato in ogni caso un poeta antico (cioè operante prima del cosiddetto “incivilimento” esaltato dai moderni)<sup>26</sup>. A me pare però dubbio che ci si possa appagare solo con la constatazione di questa correzione di giudizio, per cui, tra il 1816 e il 1818, Ossian viene ammirato come poeta antico, e non come poeta nordico, e dunque ricollocato in quella dimensione temporale che era già di un Omero, o invece non si debba anche considerare – aspetto, questo sì, fondamentale – che tra il 1816 e il 1818, tra la *Lettera* e il *Discorso*, agisca in Leopardi appunto la lettura wertheriana, che indubbiamente rimodula il modello ossianico e tende a riconvertirne il linguaggio in una dimensione eminentemente sentimentale e passionale. Non a caso è alla lettura del *Werther* che Giacomo riconduce esplicitamente il suo pensiero sul desiderio di suicidio in una delle prime pagine dello *Zibaldone* già menzionata:

[...] nell’amore la disperazione mi portava più volte a desiderar vivamente di uccidermi: mi ci avrebbe portato senza dubbio da se, ed io sentivo che quel desiderio veniva dal cuore ed era nativo e mio proprio non tolto in prestito, ma egualmente mi pareva di sentire che quello mi sorgea così tosto perchè dalla lettura recente del

<sup>24</sup> Vd. al riguardo L. BLASUCCI, *Sull’ossianismo leopardiano*, in *Aspetti dell’opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti* (Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001), a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002, II, pp. 785-816, poi in Id., *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 199-235 (da cui si cita). Questo contributo coinvolge solo fugacemente il leopardiano *Argomento di elegia*, che è invece un testo da rivalutare nell’ottica del Leopardi lettore di Goethe.

<sup>25</sup> Nella traduzione italiana la lettera del 12 ottobre è erroneamente indicata con la data del 12 luglio.

<sup>26</sup> BLASUCCI, *Sull’ossianismo leopardiano*, pp. 200-201.

Verter, sapevo che quel genere di amore ec. finiva così, in somma la disperazione mi portava là, ma s'io fossi stato nuovo in queste cose, non mi sarebbe venuto in mente quel desiderio così presto, dovendolo io come inventare, laddove (non ostante ch'io fuggissi quanto mai si può dire ogni imitazione ec.) me lo trovava già inventato (*Zib.*, p. 64).

D'altra parte il *Werther* in traduzione recupera, non a caso, in moltissimi luoghi proprio il linguaggio ossianico-cesarottiano, anche in quei lemmi e stilemi per i quali Blasucci, invece, richiama esclusivamente l'*Ossian*, come nel caso del verbo *muggiare*<sup>27</sup>, che si trova pure nel passo poco prima citato – sempre dal *Werther* –, dove si legge «onde muggianti»: una *iunctura* che rinvia anch'essa, non meno di alcuni luoghi ossianici (*Fingal*, *Dartula*), al *muggiante flutto* del leopardiano *Inno ai Patriarchi* (*Canti*, VIII, 57-58).

È evidente che le affinità lessicali e stilistiche e semantiche tra l'*Argomento di elegia* e la lettura del romanzo goethiano sono vincolanti e autorizzano Leopardi a collocare quest'ultimo non più su un piano di influenza generica, ma specifica e superiore rispetto a quella del Cesarotti ossianico<sup>28</sup>, come conferma in modo inequivocabile qualche ulteriore, inedita analisi intertestuale, concernente la riconversione leopardiana dal linguaggio epico-guerresco ossianico al linguaggio in chiave passionale-wertheriana. Del resto, per il caso dell'*Argomento di elegia* andrebbe pure ricordata nel *Frammento 47* di Saffo l'analogia tra Eros che scuote la mente e il vento che si abbatte sulle querce<sup>29</sup>.

Ma per restare al *Werther* in traduzione si veda, per esempio, nel libro II, lettera del 12 ottobre (e non 12 luglio, come erroneamente indicato in quella prima edizione italiana), lo stesso verbo *errare*; o si veda un sostantivo come *turbini*. Infatti, se il Leopardi dell'*Argomento V* dice «errando per burroni» e «oh turbini ec. Ecco comincia a tonare», analogamente nella lettera wertheriana si legge: «*Errare* per le foreste, circondato da impetuosi *turbini*, che portano sulla densa caligine del tetro raggio Lunare gli spiriti de' grand'Avi [...]» (*Verter*, II, p. 125)<sup>30</sup>. E più avanti v'è un altro luogo wertheriano che

<sup>27</sup> Il passo citato sul desiderio del suicidio e sulla «lettura recente del Werther», s'è già visto, è in *Zib.*, p. 64. Per *muggire* o *muggiare* nei poemi ossianici si veda anche in BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, alle pp. 210, 212, 222, 223.

<sup>28</sup> Non è un caso che Blasucci avverta giustamente il rischio di «molteplicità indifferenziata di richiami testuali ai poemi di Ossian» (ivi, p. 209).

<sup>29</sup> Questo frammento saffico non è presente in *Le odi di Anacreonte e Saffo recate in versi italiani da Francesco Saverio de' Rogati*, Tomo I, Colle MDCCLXXXIII, Nella Stamperia di Angiola Martini e Comp., opera posseduta nella biblioteca di Monaldo, che di Saffo racchiude solo un florilegio limitatamente alle pp. 193-210.

<sup>30</sup> Qui e nel periodo successivo sono miei i corsivi riguardanti l'affinità di parole chiave tra il testo leopardiano e quello goethiano in traduzione.

Leopardi, sempre nello stesso *Argomento*, ricalca in modo netto verso il finale del brano, quando l'«innamorato» invoca i venti affinché «spingano» in avanti il «temporale» e quando vuol raggiungere «le querce» che «si muovono e agitano assai» su una «montagna»: è un luogo per il quale meritano risalto i versi wertheriani di estrazione ossianica (ma riconvertiti, s'è detto, in un contesto diverso) riguardanti Rino, il figlio di Fingal ucciso in Irlanda nella guerra contro l'esercito di Svarano:

Su, su, imperversa pur, *procella* orrenda!  
 Fremi de' *monti* sulle negre vette!  
 Mugghia torrente! Delle *quercie* in alto  
 Urla *tempesta*! [...] (*Werther*, II, p. 165).

Per questo luogo ossianico, inoltre, derivato ancora una volta dal *Werther* italianizzato, va ricordato che l'immagine della quercia agitata da una bufera era già nel leopardiano *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*: «[...] rompendo col petto la *corrente* di un vento romoroso [...], vede di lontano nella foresta una quercia tocca dal fulmine»<sup>31</sup>. A questo riguardo preme tuttavia ribadire che l'*elegia* è, appunto, di un *innamorato*. E ci si deve chiedere perché non è – per esempio – l'*elegia* di un disperato, o di un allucinato o di un guerriero o di un altro tipo umano. Perché i piaceri del temporale non si addicono a un'anima «D'amor digiuna»: una precisazione cruciale, che per di più aiuta finalmente a focalizzare una sequenza ancora *sub iudice* da parte degli esegeti del leopardiano componimento *Nelle nozze della sorella Paolina* (*Canti*, IV), di cui si leggano i vv. 48-53:

[...]. D'amor digiuna  
 Siede l'alma di quello a cui nel petto  
 Non si rallegra il cor quando a tenzone  
 Scendono i venti, e quando nemi aduna  
 L'olimpò, e fiede le montagne il rombo  
 Della *procella*. [...] <sup>32</sup>.

Sono versi datati ottobre-novembre 1821 e precedono di circa sei mesi (maggio 1822) quelli dell'*Ultimo canto*, composto in 7 giorni, come indicato dai rispettivi autografi della Biblioteca Nazionale di Napoli. Per il poeta il

<sup>31</sup> G. LEOPARDI, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in ID., *Tutte le opere*, I, pp. 769-868: 838.

<sup>32</sup> Alla luce degli inequivocabili riscontri testuali che sorreggono l'analisi di questi versi lascia molto perplessi l'affermazione secondo cui «questo è forse l'unico luogo della poesia leopardiana in cui la tempesta viene rappresentata in positivo» (L. FELICI, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra "favole antiche" e "disperati affetti"*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 57).

cuore di chi non conosce amore («D'amor digiuna») «Non si rallegra» e mai può provare piacere dei pericoli di un'irruente tempesta.

Il collegamento di questi versi con i luoghi citati dell'*Elegia II*, oltre che dell'*Argomento*, è fin troppo evidente. Con l'occhio sempre vigile all'*Argomento* e agli altri testi, pure in versi, citati, compreso l'*Ultimo canto di Saffo*, è infatti molto riduttivo (come pure ha sostenuto Blasucci) parlare di manifestazione di coraggio da parte del personaggio<sup>33</sup>, in quanto si tratta in realtà di un'acquisizione del tutto nuova e decisiva per la concezione della poetica leopardiana del sublime: investe cioè a tutto campo l'idea che solo un animo innamorato può essere degno e capace di avvertire il fascino unico e irripetibile del paesaggio naturale nella sua versione più terribile, quella dei fenomeni più sconvolgenti. Nelle moderne poetiche settecentesche del sublime, infatti, l'alternativa all'idea di bellezza di tradizione classicistica è il terrore, come sottolinea apertamente il Burke della *Philosophical Enquiry*, che nella prima traduzione italiana, quella effettuata da Carlo Ercolani e apparsa a Macerata nel 1804, notissima a Giacomo e posseduta nella biblioteca di famiglia, scrive: «Ma non vorrei per nessun conto persuadere che la bruttezza sia per se stessa un'idea sublime; purchè non vada unita con quelle qualità che eccitano un forte terrore»<sup>34</sup>. E tale acquisizione – straordinario a dirsi – è ancora una volta una scoperta

<sup>33</sup> BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, p. 213. Dubbî non possono non sorgere anche per quanto lo studioso afferma poche righe più avanti: «Ma il motivo del piacere nella tempesta, e più in generale del piacere nei pericoli, è, come sappiamo, tipicamente ossianico, e questa volta documentabile con precisi riscontri testuali [...]». In realtà, sin dal primo riscontro del testo ossianico riportato (*La morte di Cucullino*, vv. 255-256) si nota che il cuore dell'eroe «cresce, e s'allegria» non per i pericoli di un uragano o temporale, bensì «nel fragor dell'acciar». Blasucci cita dall'edizione dei poemi di Ossian conservata nella biblioteca di casa Leopardi (per la quale rinvio alla nota 22). Questa edizione, come ha già fatto notare G. BALDASSARRI, *Sull'«Ossian» di Cesarotti. I. Le edizioni in vita, il carteggio, il testo inglese del Macpherson*, «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, 93, 1989, 3, pp. 25-58: 28, riproduce in realtà quella apparsa a Nizza nel 1780-1781. I testi leopardiani interessati, compreso il passo di *Zib.* del 18 novembre 1821 che Blasucci – sempre a p. 213 del suo saggio – cita subito dopo, non giustificano la confusione tra piaceri della tempesta e piaceri dei pericoli in generale. E ancora, più avanti, a p. 224, lo studioso, tenendo fuori l'*insueto gaudium* di Saffo, battezza questo motivo del piacere dei pericoli come «piacere del rischio in se stesso»: una definizione semplicemente fuorviante nel caso dei luoghi leopardiani presi in esame. L'*insueto gaudium* di Saffo è a sua volta liquidato come «ultima risorsa del disperato» in G. LONARDI, *L'oro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 82-83: ma è poco convincente spiegare l'*insueto gaudium* con l'esclusione subita da Saffo sia dall'esperienza dell'amore sia dalla dotazione del bello che è in natura, e quindi con la sua disperazione.

<sup>34</sup> *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del Sublime e del Bello, con un discorso preliminare intorno al gusto di EDMONDO BURKE tradotta dall'inglese da CARLO ERCOLANI canonico della cattedrale di Macerata*, Macerata, presso Bartolommeo Capitani, 1804, p. 147.



derivazione dal *Werther* dell'edizione veneziana, quando nella lettera del 18 agosto il protagonista dice: «Ah! non [...] già le grandi e le stupende calamità del globo, non i rovinosi flutti [...], non i tremuoti che inghiottono le città [...] son le cose che mi commuovono, *ma questa forza distruggitrice che giace occulta in tutta quanta la natura* [...]» (Verter, lib. I, p. 82)<sup>35</sup>.

Il leopardiano *Argomento di elegia* conserva la stessa composizione bifronte del componimento in versi, cioè dell'*Elegia II*, dove però le due componenti, quella dei fenomeni naturali e quella della confessata infelicità d'amore, restano irrisolte e non ben amalgamate. L'innamorato che prende piacere dell'«orrenda delizia», cioè dei pericoli del temporale e che erra per burroni è evidentemente lo stesso poeta, il quale, quando torna il sereno nel cielo, non trova serenità alcuna nel suo cuore, proprio come nelle terzine dell'*Elegia II*, di cui s'è citato qualche frammento, e che l'autore, s'è visto, richiama come «segnate ne' pensieri». Sia detto per inciso: nell'edizione Starita, a distanza di circa diciassette anni, Leopardi recupererà con alcune significative varianti i versi di *Elegia II*, non a caso proprio quelli riguardanti il protagonista investito dal temporale (componimento poi che, nell'edizione 1845, sarà collocato al numero XXXVIII nell'ordine dei *Canti*): non a caso, perché vi riconosceva evidentemente un tema idillico e sublime al tempo stesso, mai intimamente negato o superato come motivo del diletto o piacere poetico. E come tale, molto significativamente, il poeta sottolinea in un ulteriore luogo zibaldoniano del 18 novembre 1821 proprio questa «vena di piacere» di fronte allo scenario della natura tempestosa e terribile:

Piace l'essere spettatore di cose vigorose ec. ec. non solo relative agli uomini, ma comunque. Il tuono, la tempesta, la grandine, il vento gagliardo, veduto o udito, e i suoi effetti ec. Ogni sensazione viva porta seco nell'uomo una vena di piacere, quantunque ella sia p[er] se stessa dispiacevole, o come formidabile, o come dolorosa ec. [...]. E tali immagini, benchè brutte in se stesse, riescono infatti sempre belle nella poesia, nella pittura, nell'eloquenza ec. (*Zib.*, p. 2118).

Per restare al componimento XXXVIII, dopo il temporale, l'avvento del sereno – già evocato nell'*Avvicinamento della morte*, non solo nel I canto (vv. 76-90), ma anche, con qualche similitudine nel II (vv. 1-9) e nel IV (vv. 61-90)<sup>36</sup> – è ancora un tipico motivo di Leopardi. Ma centrale resta nel testo

<sup>35</sup> Corsivo mio. Come si evince dalle citazioni a testo, la distinzione goethiana tra la fenomenologia materiale di terribili distruzioni naturali, che è visibile e ostensibile, e il fascino sublime dell'incontenibile forza della natura, che è invece occulta, ricalca appunto la distinzione molto affine di Burke.

<sup>36</sup> *Avvicinamento della morte*, in LEOPARDI, *Canti e poesie disperse*, III. *Poesie disperse*, pp. 27-102: vd. in particolare la *Storia del testo*, pp. 29-31. Si tengano anche presenti, alme-

in esame la raffigurazione della tempesta e del preannuncio di essa con gli uccelli che volano basso; scena questa già intuita precocemente nella giovanile, finta traduzione leopardiana dell'*Inno a Nettuno* (vv. 42-45):

Ammutarono a un tratto e sbigottiro  
I volatori de la selva, e intorno  
Con l'ali stese s'aggirar vicino  
Al basso suol. [...] <sup>37</sup>.

A questi versi accosterei quelli frammentari del III degli *Argomenti di idilli*, che s'intitola, si ricordi, *Le fanciulle nella tempesta*:

Donzellette sen gian per la campagna  
Correndo e saltellando, cogliendo fiori, giocando ec.  
Né s'avvedean che sopra agli Appennini  
Da lungi s'accoglieva un tempo nero  
E brontolava lungamente il tuono.  
Ma quelle nol badar però che 'l sole  
Rideva ancor sulla fiorita spiaggia;

e proseguendo in prosa: «Levossi un vento all'improvviso ec. e chiuse tutto il cielo. Fuggirono»; e più avanti, insieme ai «moribondi [...] augelli | Con l'ali mezzo chiuse», la raffigurazione di morte coinvolge anche le incaute donzellette («Perdero il fior de gli anni») e coinvolge gli stessi animali («Le vacche spaventate fuggivano per li prati dalla grandine, ec.») <sup>38</sup>.

Se il vento improvviso e il tuono sono ancora visti come forieri di tempesta, le campane delle torri sono un lontano preludio del «suon dell'ora»

no per alcune ipotesi esegetiche, due precedenti edizioni critiche che indicano invece come titolo *Appressamento della morte*: quella a cura di L. Posfortunato (Firenze, Accademia della Crusca, 1983) e quella più recente cura di S. Delcò-Toschini, introduzione e commento a cura di C. Genetelli (Roma-Padova, Antenore, 2002).

<sup>37</sup> *Inno a Nettuno d'incerto autore*, in LEOPARDI, *Canti e poesie disperse*, III. *Poesie disperse*, pp. 159-262. Non aggiunge niente di nuovo sul piano filologico alla genesi testuale del componimento l'articolo di M. CENTENARI, «Prendere persona di greco». *Per una rilettura dell'Inno a Nettuno di Giacomo Leopardi tra erudizione, traduzione e moda letteraria*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», VIII, 2013, 1, pp. 109-143, con una bibliografia pletorica, ma non per questo sempre specifica, anche per quanto concerne quella della cosiddetta traduttologia. La stessa autrice ha pure dedicato un altro articolo, in chiave del tutto congetturale, all'*Inno a Nettuno* (*Il falso e la beffa. Strategie dell'ironia nell'Inno a Nettuno di Giacomo Leopardi*, in *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti*, Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, ADI editore, 2014, on-line, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20centenari.pdf>.

<sup>38</sup> G. LEOPARDI, *Argomenti di idilli*, in Id., *Tutte le opere*, I, p. 336.

nelle *Ricordanze* (*Canti*, XXII, 50); e le vacche in fuga, spaventate dalla grandine, anticipano infine la «fuga de' greggi» dell'*Ultimo canto di Saffo* (*Canti*, IX, 16). Come si può notare, le immagini si richiamano l'una con l'altra in un composito e pur compatto processo inventivo. Lo scenario di tempesta è il più idoneo a evocare l'amore impossibile del protagonista, il quale replica così la stessa disperata situazione dell'*Elegia II*, definendosi «infelicissimo», senza nessuna speranza, desideroso di farla finita, investito e quasi dissolto dalla violenza degli elementi.

Quello della tempesta, affacciandosi precocissimo all'immaginazione leopardiana, si rivela dunque un motivo in evoluzione; e la situazione e il quadro proposti nei testi appena esaminati rielaborano immagini quasi identiche ad altre del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in cui si nota persino una quercia soccombere a un fulmine, così come querce sono gli alberi che l'innamorato leopardiano vede agitarsi fortemente sulla montagna, quasi a riprendere un'immagine dal *Werther* in traduzione: «[...] delle querce in alto | Urla tempesta! [...]» (*Verter*, lib. II, p. 165):

L'agricoltore primitivo fuggendo per una vasta campagna, mentre la pioggia sopraggiunta improvvisamente, strepita sopra le messi e rovescia con un rombo cupo sopra la sua testa; mentre il tuono, che sembra essersi inoltrato verso di lui scoppia più distintamente e gli rumoreggia d'intorno; mentre il lampo, assalendolo con una luce trista e repentina, l'obbliga di tratto in tratto a batter le palpebre; rompendo col petto la corrente di un vento rumoroso che gli agita impetuosamente le vesti, e gli spinge in faccia larghe onde di acqua, vede di lontano nella foresta una quercia tocca dal fulmine. Da quel momento egli riguarda quell'albero come sacro, concepisce per esso una venerazione mista di orrore, e non ardisce più avvicinarsi al luogo ove il fulmine è caduto<sup>39</sup>.

Ma l'*Argomento di elegia*, se da una parte segue il *Saggio* del 1815, dall'altra anticipa a livello d'invenzione linguistica alcuni versi dell'*Ultimo canto di Saffo*: infatti nell'*insueto gaudio* della poetessa infelice e in preda ai «disperati affetti» (v. 7) si replica il «piacere» dell'innamorato leopardiano di fronte ai pericoli del temporale, che a sua volta replica l'«orrenda delizia» del *Verter* salomiano (si ricordi: lettera dell'8 dicembre, sopra citata); mentre l'«errando per burroni» dell'*Argomento* leopardiano è ripreso quasi alla lettera nell'*Ultimo canto* nel verso «Noi per le balze e le profonde valli» (v. 14):

[...] già non arride  
Spettacol molle a i disperati affetti.

<sup>39</sup> G. LEOPARDI, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in ID., *Tutte le opere*, I, pp. 769-868: 838. Il raddoppiamento della *n* di *inoltrato* è d'autore.

- Noi l'insueto allor gaudio ravviva  
 Quando per l'etra liquido si volve  
 10 E per li campi trepidanti il flutto  
 Polveroso de' Noti, e quando il carro,  
 Grave carro di Giove a noi sul capo,  
 Tonando, il tenebroso aere divide.  
 Noi per le balze e le profonde valli  
 15 Natar giova tra' nembi, e noi la vasta  
 Fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto  
 Fiume a la dubbia sponda  
 Il suono e la vittrice ira de l'onda (vv. 6-18).

Il «giova» al v. 15, come già avevano notato Fubini e Bigi nel loro commento, citando Petrarca (*Rvf* 37, 69: «et io son un di quei che 'l pianger giova!»), va reso certamente con «a noi piace», sintagma da intendere proprio nella direzione semantica del leopardiano «piacere dei pericoli che [...] crea il temporale», variante e preludio dappprima – come s'è visto, citando *Nelle nozze della sorella Paolina* – del *cor che si rallegra* «quando a tenzone | Scendono i venti» (vv. 50-51), e, subito dopo, dell'*insueto gaudio* di Saffo. Del resto, già nel latino classico il verbo *iuvo* è anche ampiamente attestato nel significato di «far piacere», «essere gradito» e viene, in questo caso specifico, a collegarsi con quello di *gaudeo* («provare gioia», «provare piacere», «rallegrarsi»).

È ben evidente che i celebri versi della strofa iniziale dell'*Ultimo canto di Saffo*<sup>40</sup> costituiscono il punto di arrivo dell'articolato ed elaboratissimo processo inventivo fin qui delineato, durato almeno cinque anni: un arco di tempo in cui il poeta, con tenacia e straordinario impegno d'arte, ne ha progressivamente abbozzato, maturato e finalmente predisposto le scelte stilistiche e lessicali definitive. I «disperati affetti» sono in diretta contrapposizione allo *insueto gaudio*, che nasce, dunque, dai più volte ribaditi *piace-*

<sup>40</sup> Dall'insieme dell'analisi fin qui perseguita, è evidente che questo studio non può – neanche lontanamente – esser confuso con i contributi che affollano la bibliografia critica dell'*Ultimo canto di Saffo*. Per quanto folta sia questa bibliografia, il *topos* dell'*insueto gaudio* attribuito alla poetessa nata nell'isola di Lesbo, legato dal poeta moderno a una chiara e forte idea di sublime, non era mai stato finora documentato. Non a caso, in un recente articolo si sostiene che «le letture [...] che in questi anni sono state dedicate all'*Ultimo canto di Saffo*, insieme ai commenti [...] e alle notazioni sparse qua e là su riviste e atti rendono di fatto difficile aggiungere qualcosa di nuovo o di ugualmente suggestivo all'interpretazione [...]». Pertanto – dice l'autrice – «mi limiterò [...] a qualche osservazione sparsa [...]»; intento che in verità produce solo una fugace e non proprio completa rassegna critica sul canto in oggetto: cfr. G. RABONI, *Ultimo canto di Saffo*, in *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi. Due giornate di studio in onore di Alessandro Martini*, a cura di C. Genetelli, con la collaborazione di E. Fumagalli e G. Pedrojetta, Novara, Interlinea, 2013, pp. 115-129: 115.

ri del temporale. Se il sintagma *natar tra' nemi* richiama in modo fin troppo scoperto «l'onde natanti» della già citata lettera del *Werther*, si noti pure come il poeta, mediante la sinestesia, recupera ancora una volta l'aggettivo *molle* (anche legato in endiadi a *tenero*, si ricordi), che si presenta ora come opposto a *disperati* («disperati affetti»). Inoltre, sempre nei versi appena citati, interessa sottolineare che il tema della tempesta, pure argomento, tra l'altro, di una delle *Idyllen* di Salomon Gessner (autore – bisognerebbe ricordare – menzionato negli abbozzi preparatori del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*)<sup>41</sup>, e, naturalmente, presente, pur con finalità diverse, anche nei canti ossianico-cesarottiani, viene a configurarsi soprattutto come intuizione del sublime, tanto importante e rilevante da indurre Leopardi, ancora nel 1821, a preventivare nei suoi *Disegni letterari* il progetto di un *Comento a Longino*. E dell'antico trattato resta pure il frammento di traduzione dell'incipit, che risale alla fine del 1826<sup>42</sup>, da parte di Giacomo, il quale, del resto, aveva già assegnato il sublime al genere della poesia lirica (insieme all'epica) nei primi appunti dello *Zibaldone*, in cui pure aveva dato notizia di un articolo (non firmato, ma di Pietro Borsieri) sul trattato *Del Bello e del Sublime* di Ignazio Martignoni apparso nel 1810<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Vd. F. FIGURELLI, *Un inedito del Leopardi. Appunti e note di variazioni ed aggiunte al «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica»*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXIX, 1952, fasc. 386, pp. 179-213: 187.

<sup>42</sup> LEOPARDI, *Tutte le opere*, I, p. 507.

<sup>43</sup> *Del Bello e del Sublime libri due del G. C. IGNAZIO MARTIGNONI professore emerito di diritto del Collegio Elettorale dei Dotti ed altro de' conservatori dell'Accademia Italiana*, Milano dalla Tipografia Mussi, 1810 (la più recente edizione del trattato è quella curata da A. Brettoni, Roma, Bulzoni, 1988). L'articolo di recensione era apparso, pure nel 1810, in «Annali di Scienze e Lettere», III, 8-9, pp. 236-255 e 354-367. Per l'attribuzione dell'articolo di recensione a Pietro Borsieri vd. L. DERLA, *Un articolo inedito e uno sconosciuto di Pietro Borsieri*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIX, 1972, fasc. 466, pp. 387-393.



EMERICO GIACHERY

## Testimonianza di un interprete di testi letterari\*

Gentilissima Custode generale, illustri colleghi arcadi e amici del pubblico, mi è particolarmente caro riattraversare stasera con voi alcune esperienze essenziali della mia attività di interprete di testi. Mi è cara, anzitutto, la preziosa occasione di ricordare, con gratitudine umana e storica, grandi maestri, diretti e indiretti, che ci hanno donato luce e orizzonti. Anche nella mia limitata esperienza di italianista appartato mi son trovato immerso, non fosse che come fruitore, in momenti essenziali della cultura letteraria di un periodo particolarmente intenso e ricco (anche nel cinema e nel teatro), quale fu senza dubbio una serie di decenni avviati e animati dallo slancio della ripresa postbellica. Evocare contesti vissuti e personaggi non di rado incontrati e personalmente conosciuti è comunque un modo di dare un volto, per così dire, più “domestico” alla storia.

Il fervore crociano degli anni del liceo – quando ingerivo avidamente l'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* – mi fornì preziosi anticorpi contro determinismi antichi e nuovi. Una sorta di “vaccinazione”, per dirla con Luigi Baldacci e con Mario Puppo, autore, tra l'altro, di un eccellente libro su *Il metodo e la critica di Benedetto Croce* (Milano, Mursia, 1964). Consentitemi, a proposito di Croce, una breve parentesi memoriale: il pomeriggio del 25 novembre 1945, nella sala in cui ora ci troviamo, l'arcade Eudoro Diano, ossia nientemeno che Benedetto Croce, parlò sul tema *L'Arcadia e la poesia del Settecento*. Lo studentello liceale fervido lettore di Croce non poteva mancare a un tale evento. La sala era gremita, e gremito anche l'ingresso coi cataloghi, dove io mi trovavo. A un certo momento la luce si spense e con essa si inattivò il microfono, e il più illustre degli arcadi viventi continuò a parlare con voce fioca a lume di candela.

\* Si riproduce il testo della conferenza tenuta in Arcadia l'11 novembre 2016.

L'armoniosa Facoltà romana di Lettere che mi accolse era ricca di amma-  
lianti maestri, da Guido De Ruggiero a Pantaleo Carabellese, da Gaetano  
De Sanctis a Federico Chabod. Dopo una temporanea deviazione, neppure  
troppo breve, verso l'archeologia e l'antichistica, il mio *daimon* mi guidò  
nella direzione appropriata, determinata dall'incontro fondamentale con  
Alfredo Schiaffini, mio caro e indimenticabile maestro: linguista partico-  
larmente attratto dalla lingua letteraria e poetica, informato d'ogni novità  
in campo linguistico, amico personale di Croce, e scrittore di esemplare  
limpidezza. Fu soprattutto Schiaffini ad aprire la strada alla bella stagione  
italiana di Leo Spitzer. A Spitzer mi avvicinava un'affinità di temperamento,  
una comune concezione, appassionata e gioiosa, della nostra affascinante  
attività di docenti di letteratura. A lui e a Schiaffini debbo il mio amore per  
la "nuova stilistica", molto in auge nell'Europa di quegli anni: la foltissima  
*Bibliografía crítica de la nueva estilística* di Helmut Hatzfeld, nella versione  
spagnola (Madrid, Gredos, 1955), era tra i miei *livres de chevet*. Lo spirito  
e l'aura di Spitzer aleggiavano, a cominciare già dal titolo, nel mio libro *Gioia  
dell'interpretare* (Roma, Carocci, 2006), che fu presentato in Arcadia dall'a-  
mico e collega Riccardo Scrivano.

Spitzer ebbi il piacere di conoscerlo personalmente in occasione di una  
sua avvincente conferenza alla Facoltà romana di Lettere, in cui riassume-  
va il succo e il senso della sua vita di studioso: fu una sorta di testamento  
spirituale a pochi mesi dalla inaspettata morte. Notoriamente, del resto,  
Spitzer sosteneva che il metodo di uno studioso si lega strettamente alla sua  
storia intellettuale, alla sua *Erlebnis*, e consigliava «a tutti i vecchi studiosi  
di raccontare al pubblico le esperienze fondamentali su cui poggiano i loro  
metodi». Sono ormai, con i miei ottantasette suonati, abbastanza vecchio  
per accogliere con entusiasmo il suo invito, e ripercorrere con voi qualche  
tappa e qualche scelta del lungo e amato cammino. Ne traggo illuminazioni  
anche sul senso della vita non soltanto professionale. Constatato sempre più  
quanto la professione di docenti di letteratura sia legata alla vita profonda;  
ed è questa, almeno per me, una delle più valide ragioni del suo fascino.  
Ripenso con piacere alle parole di Giovanni Macchia che rievocava la sua  
esperienza di studente alla vecchia Sapienza: «La letteratura indicava un  
modo per dare un senso alla vita, e la vita prendeva un senso dalla lettera-  
tura». *Letteratura come vita* è del resto il felice titolo del saggio più noto di  
Carlo Bo, pubblicato su «Frontespizio» nel lontano 1938.

La letteratura l'ho amata e insegnata non come "prodotto", come mero  
documento tra altri "rispecchianti" un determinato contesto, ma soprattutto  
come «esperienza spirituale» (questa bella definizione, riferita soprattutto  
alla poesia, appartiene a Jacques e Raïssa Maritain). So bene che "spirituale"



è un termine che può insospettire, per la sua indeterminatezza, per un possibile alone idealistico o ante. Ma non ho alcuna esitazione ad appropriarmene. E ripropongo con cautela, ma anche non senza sintonia, il pensiero di un eminente pensatore moderno, Karl Jaspers: «[...] un'opera [d'arte] deve essere valutata esclusivamente sulla base del suo contenuto spirituale: la causalità, sotto la cui influenza qualcosa è creato, non dice nulla sul valore della creazione stessa» (*Nietzsche: introduzione alla comprensione del suo filosofare*, Milano, Mursia, 2009, p. 104). Ho sempre rivendicato l'assoluta centralità del testo. La mia battaglia di sempre, inoltre, è stata ed è contro ogni forma di minimalismo riduttivo. Aggiungo, con particolare convinzione e passione, che, se riesamino il possibile senso della mia vita trascorsa, non potrei immaginare l'interprete senza il docente. L'irradiante "esserci" del testo nel momento magico dell'interpretazione condivisa con un pubblico, soprattutto di studenti, avvalora e arricchisce la paziente vigilia della ricerca, che altrimenti rischierebbe di disseccarsi in mera accademia.

Ho attraversato feconde stagioni arricchite da una luminosa schiera di maestri "indiretti" italiani ed europei verso i quali ho un debito di riconoscenza: da Fubini a Contini, da Curtius ad Auerbach, da Jakobson a Bachtin (l'elenco sarebbe molto, molto più lungo). In certi momenti del cammino mi sono seduto sulla sponda del fiume per veder fluitare, non senza peraltro cauto interesse, mode a volte pretenziose, snobistiche. Per lo più, fortunatamente, di breve durata. E tuttavia non sempre prive di significativi inviti e aperture d'orizzonte.

Un fecondo contatto con la multiforme e allettante *Nouvelle critique* d'Oltralpe, di cui avvertivo il fascino, me l'offrì uno straordinario convegno che ebbe luogo dal 2 al 12 settembre del 1966 in un castello ugonotto di Normandia, a Cerisy-la-Salle. In quelle assise del pensiero critico pulsava il cuore dell'amatissima cultura d'Europa. Vi partecipava, dialogando con passione, il fior fiore della critica francofona: da Georges Poulet, che presiedeva quella sorta di meditazione collettiva e dialettica, a Roland Barthes e Gérard Genette, entrambi accolti anche da certa cultura italiana di quegli anni, a Jean-Pierre Richard, forse di tutti il più attraente e stimolante, a Jean Rousset, di cui divenni amico. Ebbi la ventura di parteciparvi, interessato e stimolato da molte proposte e prospettive, ma sempre reso prudente dai cromosomi del connaturato storicismo nostrano. Il resoconto critico dello storico evento lo affidai al saggio *Per una nuova critica* («Arcadia – Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. IV, fasc. 4. *Studi in onore del Custode Generale Alfredo Schiaffini*, 1967, pp. 179-217). Gli Atti di quel memorabile (stavo per dire epocale) convegno sono raccolti nel volume *Les chemins actuels de la critique* (Parigi, Plon, 1967). Nel 1969,

sempre nel castello di Cerisy, si tenne, quasi a opportuno complemento di quello sulla nuova critica, un interessante convegno internazionale sull'insegnamento della letteratura, di cui diedi notizia su «Lettere italiane» (XXII, 1970, fasc. 1, pp. 111-115).

Nel ricordato convegno del 1966 ebbi modo di constatare l'interesse di alcuni degli accreditati maestri presenti per quel singolare e poliedrico personaggio che fu Gaston Bachelard, sul quale si è appena svolto in Francia un impegnativo convegno. Non è facile definire in una frase un personaggio come Bachelard, così estraneo alla cultura nostrana. Ufficialmente filosofo ed epistemologo, era tuttavia lettore instancabile di poeti di molti paesi, in cui reperiva informazioni preziose per la sua complessa ricerca. Bachelard mi attraeva soprattutto per i suoi studi sull'immaginario, in cui sapeva cogliere una forma di conoscenza più profonda di quella tecnico-scientifica: gli studi sui quattro elementi, sulla poetica dello spazio (a mio parere uno dei suoi capolavori). Non ho mai scritto il saggio su Bachelard che avevo promesso a me stesso (quanto assillante "non fatto" amareggia le nostre vite!). Ma certe sue proposte sull'immaginario degli elementi mi sono state utili nei miei studi su un poeta così immerso in una remota durata come Albino Pierro («Silenzio di preistoria nel villaggio» è un suo significativo verso che attrasse il grande etnologo Ernesto De Martino). Uno dei libri di Bachelard, apparso per la prima volta nel 1938, s'intitola *La psychanalyse du feu* (Paris, Gallimard). Ma non si tratta certo di psicanalisi in senso freudiano.

In anni giovani, a dire il vero, mi ero rimpinzato di libri di psicanalisi, ritenendo indispensabile la conoscenza del profondo per chi pratica l'interpretazione letteraria. Tuttavia non ho mai praticato espressamente la psicocritica, guardata un tempo con qualche sospetto in Italia, nonostante alcuni ottimi libri, come *L'uomo dei topazi. Saggio psicanalitico su C. E. Gadda* (Genova, Il Melangolo, 1977) di Elio Gioanola, il quale in seguito ha pubblicato, non senza fortuna di lettori, una lunga serie di saggi dello stesso genere su altri scrittori italiani, classici e contemporanei. A suo tempo l'italianista francese Michel David pubblicò il ben documentato volume *La psicoanalisi nella cultura italiana* (Torino, Boringhieri, 1977). Da poco è apparso un libro dell'appassionato pirandellista, e autore di molti saggi di psicocritica, Carlo Di Lieto, *Chi ha paura della psicanalisi? Il "lato oscuro della mente" da Dante a Cesare Viviani* (Torino, Genesi, 2016), che in oltre settecento pagine documenta i rapporti di varia natura tra la letteratura italiana e la psicanalisi.

A volte ricerche di questo genere, se concernenti testi narrativi o poemi, si centrano sui personaggi. Da anni lontani mi era, comunque, rimasta in mente la legittima «resistenza teorica» di Luigi Russo «alla ricostruzione

esistenziale, per dir così, del personaggio di un'opera d'arte, poiché in una opera d'arte e di poesia non esistono personaggi, ma stati d'animo lirici o oratori dello scrittore; non ci sono protagonisti, ma protagonista vera e unica è la fantasia del poeta e dell'artista» (*Personaggi dei Promessi Sposi*, Bari, Laterza, 1952, p. 10). E ancora: «[...] io non credo al valore teorico ed esistenziale delle persone di un'opera d'arte. Per una inclinazione realistico-psicologica della critica, noi abbiamo finito col prestare a tali personaggi una consistenza di vita, quasi indipendente dall'opera d'arte in cui furono concepiti [...]» (p. 17). È un monito non immune da influssi di idealismo crociano (provvidenziale idealismo in questo caso), e comunque da tener presente per evitare certi sbandamenti psicocritici (e anche sociocritici).

Per quanto mi concerne, debbo dire che più che a Freud o a Lacan guardavo a Jung, mio amore di gioventù, ed ero confortato dal fatto di trovarmi, non soltanto in questo, accanto a Giacomo Debenedetti, che si era sottoposto a un'analisi junghiana con il celebre Ernst Bernhard, il quale ebbe come pazienti in analisi anche Federico Fellini, il regista siciliano Vittorio De Seta, che gli dedicò un film, Cristina Campo, Natalia Ginzburg, Giorgio Manganelli. Il quasi mitico Bernhard ebbi il piacere di incontrarlo, e in quell'occasione mi donò il suo saggio *Il complesso della Grande Madre* (accolto poi nel bel volume postumo *Mitobiografia*, Milano, Adelphi, 1969), che si accordava bene con certe mie pagine su Albino Pierro, dominato come pochi altri dall'archetipo della Grande Madre Mediterranea.

Esplorai, in anni ancora giovani, alcuni simboli e archetipi (per esempio il labirinto in D'Annunzio). Ciò mi procurò una temporanea collocazione entro una non bene identificata "critica simbolica", non immune da coloriture psicanalitiche; e mi procurò una minuscola nicchia nel prestigioso volume *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di Maria Corti e Cesare Segre (Torino, ERI, 1970). Nelle settimane di emozionata convivenza con simboli e archetipi, mi capitò a volte di sognare alcuni temi di cui mi andavo occupando. Mi sedusse l'idea che l'inconscio partecipasse alla mia ricerca. Anche i sogni, del resto, sono testi da interpretare, e nella loro interpretazione mi sono esercitato a lungo: ne è uscito un volumetto intitolato *L'avventura del sogno* (Roma, Stango, 2002), nel quale alcuni temi di sogni recenti erano, per così dire, orchestrati come si fa per alcuni motivi musicali. Su possibili rapporti tra letteratura e sogno, comunque, ho riferito proprio in Arcadia, nel 1992, con una relazione intitolata *Esperienze recenti tra esegesi testuale e sogno*, che non apparve negli «Atti e Memorie» dell'Accademia, bensì su una *plaque* fuori commercio edita nello stesso anno All'insegna dell'Occhiale. Sono, dopo tutto, un figlio del Novecento già inoltrato, e il mio secolo era cominciato anche nel segno della *Traumdeutung* di Freud appena apparsa. Il

Novecento sarebbe stato, tra tanti altri aspetti caratterizzanti, anche il secolo della psicologia del profondo, di questo suggestivo e ormai ineludibile, anche se forse non sempre rigoroso, strumento di conoscenza dell'uomo.

Nel titolo e nel corso di questa testimonianza mi sono definito *interprete* anziché *critico*. Non certo per suggerire un'inattendibile giustapposizione tra i due termini, ma soltanto per segnalare che non mi sono dedicato alla funzione, delicata e impegnativa, del critico militante, che comporta viva passione per la letteratura in divenire e interesse per le avanguardie e per le polemiche letterarie. Passioni, interessi, che purtroppo non posseggo in dose sufficiente. Naturalmente, mi è capitato spesso di venire a contatto con testi appena editi da recensire, con autori ai quali rispondere con giudizi richiesti dagli autori: non sempre sono riuscito a farlo, e me ne rammarico, ma ognuno ha le forze che ha. Soprattutto mi è capitato di entrare in contatto con testi appena stampati e non ancora diffusi per fare prefazioni. Ne ho scritte ben più di una trentina (le recensioni, poi, non saprei neppure contarle). È un'avventura intellettuale che può avere il suo fascino. Pone all'interprete problemi, se così è lecito dire, di strategia. Problemi legati, ovviamente, agli strumenti posseduti o preferiti dall'interprete, oltre che al carattere dell'opera. Alcuni aspetti dell'opera sembrano, a una prima esplorazione, emergere come dominanti, o in ogni caso più consoni agli strumenti ritenuti più pertinenti dall'interprete. La scelta deve favorire la sintonia, sempre preziosa per l'interprete. Con un'opera appena apparsa o non ancora apparsa, e perciò senza un precedente dibattito critico al quale rifarsi, è necessario andare per tentativi. Ci si trova in situazione analoga a quello dello storico dell'arte che deve attribuire un quadro adespoto. Tra i possibili approcci per entrare in sintonia si può, per esempio, stabilire un primo, sommario contatto con l'"universo immaginario" dell'opera, secondo un criterio di metodo caro a Jean-Pierre Richard. A favorire e preparare questo contatto può risultare a volte utile il consiglio di Gianfranco Contini ai colleghi italianisti: «[...] o italiani, io vi esorto alle concordanze» (nei *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in apertura della sua edizione del *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1964, pp. VII-XXV: XXVI). Una ricognizione anche rapida delle parole-chiave o parole-tema e di eventuali costanti tematiche di un testo può fornire un primo sommario orientamento: è come penetrare in una cittadella sconosciuta e a volte imperiosa, per orientarvisi, per descriverla, individuando gli strumenti più adatti, i percorsi più appropriati. Sempre, in ogni caso, con l'orecchio ben proteso: l'orecchio è essenziale in ogni occasione d'incontro con la poesia.

La mia musa prediletta, sia come studioso sia come essere umano, si chiama *sintonia*. *Interprete* è una definizione in cui mi riconosco pienamente. Su una linea ermeneutica che da Schleiermacher e Dilthey perviene a

Ricoeur e al nostro Pareyson mi sento a mio agio: nei miei limiti, s'intende, di semplice interprete di testi letterari, non chiamato perciò a filosofare e a teorizzare; e tuttavia indotto talvolta, anzi spesso, a riflettere sui fondamenti dei diversi metodi interpretativi. Ed esercitando, così, quella che potrei definire, quasi celiando, una sorta di *critica della ragion critica*. «Ermeneutica letteraria» è ormai una definizione consacrata dalla significativa presenza di un'importante rivista internazionale annuale di questo nome, nata nel 2005 in area veneziana per iniziativa soprattutto di Paolo Leoncini, docente alla Ca' Foscari, che ne è cofondatore e condirettore. In questa definizione potrei riconoscermi, sempre che l'ermeneutica resti fedele alle definizioni dei vocabolari, cioè si limiti ad essere "arte, tecnica e pratica dell'interpretazione", senza le stravaganze di certa sedicente ermeneutica in voga diversi decenni or sono, ma, per fortuna, ormai dimenticata.

Alla critica senza aggettivi, al suo assiduo scavare e valutare, col quale è collegato l'interprete, la cultura italiana deve davvero molto. Penso al deciso quanto autorevole riconoscimento della grande arte di Verga «fatta di malinconia e nostalgia» compiuto da Croce già nel 1903 (nel saggio su *Giovanni Verga* apparso in «La Critica», I, fasc. 4, pp. 241-263: 260)<sup>1</sup>, ossia molti anni prima che l'ancor giovane Luigi Russo, nel lontano 1920, ne fissasse gli aspetti essenziali nell'appassionato saggio verghiano (*Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi), utilmente arricchito poi negli anni dallo stesso studioso, e che resta, a mio parere, tuttora fondamentale.

Un esempio, sul quale si misurò la mia generazione, fu il ripensamento interpretativo della seconda stagione di Leopardi culminante nella *Ginestra*, contestando e scavalcando la conclusione, ingiustamente riduttiva, di Croce, che era divenuta anche il titolo di un libro di Fernando Figurelli, *Leopardi, poeta dell'idillio* (Bari, Laterza, 1941). La cultura italiana ha così potuto arricchirsi di una più motivata fruizione dell'ultimo Leopardi, culminante nel messaggio supremo della *Ginestra*, finalmente sottratta all'ipoteca del crivello crociano poesia-non poesia, salutata nella pienezza del suo diritto di affermarsi in unità dialettica di poesia pensante e pensiero poetante; e fu liberazione e stimolo per tutta la critica italiana. Il fiore «che il deserto consola», e impavido sfida l'assurdo dell'esistenza e la spietatezza della natura-destino, è forse, nell'intenzione del poeta, anche una pertinente icona della poesia in genere e in particolare della cosiddetta «poesia eroica di Giacomo Leopardi», magistralmente sintetizzata in uno scritto di Walter Binni con

<sup>1</sup> Saggio poi riedito nel vol. III della *Letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1915, pp. 5-32, dove l'espressione in questione è così precisata, a p. 30: «L'impersonale Verga rivela anche qui la sua personalità fatta di bontà e di malinconia».

questo titolo (compreso nel volume *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973). Debbo comunque ricordare che a Binni, sostenitore sin troppo risoluto di un «ultimo Leopardi» anti-idillico, dava fastidio – quasi indebito ritorno all'idillio proprio alla fine della vita – la presenza del *Tramonto della luna*, definito momento «debole dell'ispirazione leopardiana e scarsamente animato», con «una musica stanca» (*La nuova poetica leopardiana*, Firenze, G. C. Sansoni, 1947, p. 145). Eppure quel testo esiste, ed esiste proprio in quel momento supremo dell'esistenza di Leopardi, ed è anche uno splendido testo poetico, molto caro a Ungaretti. Il quale non si può certo dire che non si intendesse di poesia, e tra l'altro aveva dedicato a Leopardi gran parte delle sue lezioni nell'Ateneo romano. Estraneo a preconcetti teoremi critici, Ungaretti partecipava con emozione alla «grande pausa cosmica» prodotta dalla scomparsa della luna ed evocata in quella che egli definiva addirittura, in un momento d'entusiasmo, «la più bella poesia di Leopardi». Lo schema eristico di Binni, peraltro motivato e comunque stimolante, in quel caso sfiorava il rischio di irrigidirsi in ideologia. Rischio presente – e quanto! – nel saggio leopardiano, senza dubbio coerente e rigoroso, di Croce in *Poesia e non poesia* (Bari, Laterza, 1946). Quando si confrontava con Leopardi, Croce era soltanto il critico che giudica e distingue ed era lontana da lui la sintonia, musa dell'interprete, invece generosamente presente nel saggio su Ariosto. Delle insidie dell'ideologia, comunque, ci occuperemo tra poco. Torniamo ora a ricordare, con gioia e compiacimento, alcuni meriti e doni della critica nostrana. Sottratto alla fruizione quasi casereccia dei simpatici “romanisti”, Belli, uno dei miei poeti prediletti, entra a pieno titolo nel Parnaso dei grandi soprattutto per merito di Giorgio Vigolo, e poi di Carlo Muscetta e della sua scuola. Senza però dimenticare che già Sainte-Beuve, nei *Premiers lundis*, aveva definito Belli «un véritable poète» (Paris, Calmann-Lévy, 1875, t. III, 1<sup>er</sup> décembre 1845, *Nicolas Gogol. Nouvelles russes, traduites par M. Louis Viardot*, pp. 24-38: 25 nota 1), dopo che Gogol' gli aveva parlato con entusiasmo delle letture che il poeta faceva dei propri sonetti nel salotto romano della principessa Wolkonskaia. Inoltre, a quel che pare, D'Annunzio considerava Belli il miglior artefice di sonetti dopo Petrarca e ne teneva l'opera sul comodino. Acquisizioni come queste appartengono, come un dono, a tutti noi; sono accolte a pieno titolo anche nelle scuole; sono integrate nella coscienza culturale italiana, e non soltanto italiana. Verga ora si studia nelle scuole – almeno si spera – anche fuori dello schema limitante dell'appartenenza al realismo europeo, che rappresentò per lo scrittore, nel momento nodale della metà della vita, un incentivo maieutico più che un condizionamento: la «spinta liberatrice» felicemente intuita e segnalata da Croce. Nella cara e fervida stagione verghiana del mio cammino d'interprete, dietro

quella ricerca del vero avvertivo la ricerca dell'“autentico”, nell'accezione esistenzialistica del termine. Avvertivo l'implicita ricerca, anche etica, del senso della vita (e forse indirettamente della propria vita). E la sentivo proprio negli anni in cui anch'io, al pari di Verga, esperivo la svolta del “mezzo del cammin”: una svolta che Carl Gustav Jung, accogliendo e rielaborando secolari esperienze tradizionali, con ragione considera cruciale.

Secondo Bacone, per arrivare alla retta conoscenza della verità, occorre far piazza pulita dei falsi idoli, gli *idola*, che inquinano la verità. Per l'interprete di testi letterari, uno degli *idola* più pervicaci è senza dubbio l'ideologia, di cui abbiamo già intravisto qualche possibile insidia. L'ideologia fu definita qualche anno fa da Roberta De Monticelli, con mia piena adesione, «degenerazione ottusa dell'ideale», incapacità a comprendere «la singolarità di ciascuna situazione umana», e perciò «adesione cieca a una qualche visione del mondo» (*Sullo spirito e l'ideologia. Lettera ai cristiani*, II ed., Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2007, p. 29). «Ideologia è essenzialmente un falso rapporto con la verità, cioè con la *ricerca* della verità» (p. 30). Allo spegnersi – che è peculiare dell'ideologia secondo De Monticelli – dell'«attenzione infinita necessaria a cogliere l'unicità di ciascuna vita» (p. 29), possiamo far corrispondere, nell'atto ermeneutico, una carenza nell'intendere le specificità del testo-persona. L'ideologia rappresenta, nell'interpretazione di un testo, un vero e proprio letto di Procuste.

Ecco un quasi aneddotico, e comunque molto sintomatico, esempio di condizionamento ideologico che forza il testo, alienandolo in un'area totalmente estranea al suo senso e al contesto in cui nacque e in cui continua a vivere in ogni atto di corretta e sintonica ricezione. Non farò nomi perché qui m'interessa segnalare il (supposto) peccato, non il peccatore. Nell'articolo, che risale a qualche decina d'anni fa – anni sessantotteschi e perciò molto ideologici –, di un'insegnante apprezzata nel mondo scolastico e sindacale romano, a proposito di alcuni passi dell'*Infinito* leopardiano, è scritto che «nelle morte stagioni e specialmente nella presente e viva» deve leggersi «un richiamo etico all'impegno, un ritorno alle cose concrete viste nel loro sviluppo storico». In questo modo si è completamente tradito e stravolto il senso della meditazione sul monte Tabor, che tra l'altro risale al 1819, ossia alla piena stagione della cosiddetta “poetica dell'idillio”. Si tratta, certo, di un esempio estremo che non fa testo. Ma a volte si avvicinano alla rigidità dell'ideologia anche certe posizioni troppo risentite di interpreti d'alto livello, ai quali può venir meno la presenza costante e operante di un *animus* sostanzialmente filologico.

Filologia è «essenzialmente la volontà di osservare prima di immaginare, di osservare prima di ragionare, di osservare prima di costruire, è il partito preso

di verificare tutto il verificabile», ci insegnava un maestro come Joseph Bédier. Per cui non esistono verità minori, indifferenti. Anche perché ogni particolare del testo ci può a volte illuminare sul senso del tutto: *ex ungue leonem*, ci insegnava Leo Spitzer. «La filologia è la nostra etica in quanto studiosi di letteratura», ho tante volte ripetuto ai miei studenti, nel senso che il rispetto del testo è un'esigenza etica, oltre che una norma di deontologia professionale. Quando si parla del testo e della sua singolarità nasce il rispetto dell'altro, secondo un avvincente paladino dell'alterità, Emmanuel Lévinas. Uno dei nostri filologi più apprezzati, Cesare Segre, invitava ad avvicinare filologia ed ermeneutica, che riteneva fossero rimaste a lungo lontane una dall'altra. Credo sia giusto tener conto del suo invito. Mi piace ricordare anche la bella formula dell'amico (e anche lui arcade) Mario Marti, dantista, leopardista, studioso principe del realismo del Duecento e della letteratura salentina, scomparso nel 2015 più che centenario: «Critica letteraria come filologia integrale» (formula a titolo in *Critica letteraria come filologia integrale*, Galatina, Congedo, 1990).

Una non trascurabile parte della poesia del Novecento può porre problemi all'interprete, specialmente quando è impegnato ad annotarla in antologie destinate alla scuola: lavoro senza dubbio molto meritorio ed utile ma non sempre agevole. Ecco un esempio di svista che concerne due versi di una poesia di Vittorio Sereni intitolata *Al distributore*, che evoca un incontro novembrino al bivio per Varese: «O azzurra fermezza di occhi di re | di Francia rimasti con gioia in Lombardia». Nell'antologia il commento a quei due versi è il seguente: «L'insolita giornata spinge il poeta ad uscire e incontra una fanciulla il cui sguardo ricorda le pupille regali del re francese. Le apparenze e i miti della terra lombarda accendono malinconicamente la fantasia del poeta». In realtà Sereni incontrò non una ragazza di nome Isella, probabile diminutivo di Isa, bensì l'insigne filologo Dante Isella dai tranquilli occhi chiari. A volte si tratta di fraintendimenti: in un'antologia scolastica abbastanza diffusa erano definiti «canti corali» i *cori* del v. 29 di *A Silvia*: «Che speranze, che cori, Silvia mia».

Per certa poesia del Novecento il problema consiste nel voler rendere chiaro e distinto ciò che vuole invece soltanto evocare e suggerire. La parafrasi che il commentatore è costretto a operare è spesso, per necessità, banalizzante. Col rischio però di travisare il testo. Credo si debba considerare con attenzione e rispetto l'insistenza di Montale nel difendere la parola lirica da ogni operazione riduttiva e costrittiva, come quando dice che la *bufera* che dà il titolo al suo terzo libro è *quella* guerra, ma *anche* la perenne «guerra cosmica e terrestre»; o quando ribadisce che la poesia, anche se non reca segni espliciti di partecipazione alla «momentanea attualità, trova sempre la sua rispondenza. L'errore è di credere che la rispondenza debba essere



fulminea, immediata», come pretendono talvolta critici e chiosatori, per mal riposto moralismo o per pregiudizio ideologico o per pigrizia ermeneutica o per approssimazione didascalica. Con queste affermazioni Montale vuol salvare non soltanto la propria poetica, ma il pieno respiro e orizzonte della propria poesia. Forse d'ogni poesia.

A questo problema, soprattutto per testi di Montale, che ho frequentato a lungo con grande “gioia dell'interpretare”, dedicai un piccolo libro che incontrò il favore di studiosi come Ettore Bonora: *L'avventura del testo* (edito all'Aquila da Japadre nel 1978 e ripubblicato a Chieti dalle Edizioni Solfanelli nel 2012). Vi contestavo puntigliosamente singole interpretazioni, dovute per lo più a una tendenza banalizzante, in cui a noi tutti può capitare di incorrere parafrasando. Concediamoci ora un lieve sorriso. Il testo commentato in un'antologia scolastica “a più mani” è stavolta *Sera* di Ungaretti (dalla sezione *Sogni e Accordi* di *Sentimento del Tempo*):

Appiè dei passi della sera  
Va un'acqua chiara  
Colore dell'uliva,  
  
E giunge al breve fuoco smemorato.  
  
Nel fumo ora odo grilli e rane,  
  
Dove tenere tremano erbe.

Il commento è il seguente: «Muove l'acqua d'un ruscello e giunge dov'è un piccolo fuoco dimenticato; lo spegne levando un po' di fumo». La banalizzazione naturalistica ha stravolto del tutto il testo. Oltretutto, un ruscello-pompieri dovrebbe uscire dal proprio letto per estinguere un focherello dimenticato, generando un fil di fumo, come in una nota romanza della *Butterfly* di Puccini. Estinta, in ogni caso, ne risulta l'aerea suggestione allusiva del testo: il trascolorare nella fiamma del tramonto riflesso nelle acque del ruscello; il «fumo» della caligine del crepuscolo. «Smemorato» appartiene al lessico di Ungaretti (viva le concordanze!) in chiusura di *Ricordo d'Africa*: «Ah! questa è l'ora che annuvola e *smemora*» (v. 23). Tutti elementi, dunque, di un'atmosfera quasi mitica per accogliere il passo della sera, personificata con mano lieve. Pochi tocchi allusivi, un'atmosfera sfumata, aerea, quasi al limite dell'ineffabile.

A questo punto parlerei volentieri di un tema che mi sta molto a cuore: quello dello stile dell'interprete. Vi ho riflettuto a lungo. Ne ho scritto e vorrei scriverne ancora. A Fulvio Castellani, che mi intervistò nel 2008, espressi il mio parere sulle esigenze espressive della scrittura critica. L'intervista è ora presente per intero nel volume *Ungaretti a voce alta e altre occasioni* (Roma,

Edizioni Nuova Cultura, 2008). Riporto qui di seguito la mia risposta, dato che non ho cambiato parere, anzi mi sono rafforzato nelle mie convinzioni: «La mia posizione è implicitamente polemica, direi polemica “di fatto”, più che di *proposito*, nei confronti della totale sudditanza a una pretesa scienziistica che ha generato l'insopportabile “critichese”, che combatto come posso, e che parla di poesia [...] come se parlasse di cibernetica» (p. 43).

La “scientificità” dell'ermeneutica letteraria («scienza dello spirito» avrebbe detto Dilthey), per essere ‘rigorosa’, come è giusto che sia, non ha bisogno di scimmiettare le scienze cosiddette esatte e il loro misurazionismo. Ciò non significa che non si possa *anche* (mai però *soltanto*) scomporre, catalogare; importante è che lo si faccia in ogni caso in funzione dell'interpretazione, della ricerca di senso che è il fine unico e ultimo del nostro lavoro.

Secondo Anatole France, il critico racconta «les aventures de son âme au milieu des chefs-d'oeuvre» (lettera liminare *À Monsieur Adrien Hébrard, Sénateur, Directeur du Temps*, in *Œuvres complètes illustrées de ANATOLE FRANCE*, 25 voll., Paris, Calmann-Lévy, 1925-1935, VI. *La vie littéraire. Première série, deuxième série*, pp. 3-11: 5). E rischia così di diventare quell'*artifex additus artifici* che Croce considerava estraneo alla vocazione del critico, il quale sarebbe invece *philosophus additus artifici*. E Croce può parere a volte troppo *philosophus* e, se così è lecito dire, troppo *additus*, cioè in sostanza poco sintonico. Ma non dimentichiamo che, come l'interpretazione letteraria, anche la filosofia, già nei tempi gloriosi di Platone e Aristotele, si nutre con profitto di “stupore”: il greco *thaumazein*. Il buon interprete, in ogni modo, è tutt'altro che sprovveduto, conosce gli strumenti in uso e sa come servirsene con discrezione ed eleganza. Tuttavia, se non ha un po' di sensibilità d'artista, non è un po' *artifex* lui stesso, non realizzerà mai la sintonia col testo che è al centro dell'atto interpretativo. I dosaggi e gli equilibri sono difficili, certo. Un buon critico è probabilmente più raro di un buon narratore o di un buon poeta. Scrittore *optimo iure*, insomma, il buon interprete; dotato di disposizione empatica nei confronti del testo; preciso nel definire e distinguere, comunicativo nell'esternare la “presa diretta”; maieutico nel far emergere ciò che è riposto. Attraverso la frequentazione assidua e penetrante, attraverso il reiterato multiforme approccio ai testi di poeti amati di ermeneutico amore, ecco che il «grand appétit de poésie», irrinunciabile motore della nostra attività d'interpreti (attività giustamente riservata da Paul Valéry soltanto a chi possiede con indiscussa certezza quell'*appétit*) si va via via maturando in un motivato sentire. Come ogni autentico amore, anche l'amor di poesia si arricchisce e consolida nella conoscenza dell'oggetto amato e nel formulare in parola sempre più piena e pertinente le ragioni del proprio sentire. Privilegio gioioso dell'interprete è poterne rendere partecipi e coadiuvanti ascoltatori e lettori.

MAURO SARNELLI

*Addenda* alla Bibliografia parziale degli scritti  
di Maria Teresa Acquaro Graziosi\*

1984

8403. M. T. GRAZIOSI, *Cambiatori, Tommaso*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Direttore: F. Della Corte, 5 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, I, p. 626<sup>1</sup>.

\* Ad integrazione della Bibliografia parziale procurata da chi scrive, *Traditio memoriae. Ritratto di Maria Teresa Acquaro Graziosi*, «Atti e Memorie dell’Arcadia», 4, 2015, pp. 257-290: 273-290. Come si è di già proceduto ivi, per ciascuna delle voci si cercherà di fornire un’esemplificazione dei tratti coi quali la studiosa usava delineare i suoi soggetti; e si fornirà il sommario dei lemmi in cui il suo contributo s’inseriva fra quelli di altri autori. La più sincera gratitudine va alla Custode generale dell’Arcadia, la professoressa Rosanna Pettinelli, per aver accolti con l’usuale generosità i presenti *Addenda* (la cui non conoscenza da parte di chi scrive è dovuta, oltretutto all’oramai immedicabile *imbecillitas* del suddetto, alla mai abbastanza ammirata discrezione della studiosa ed autrice). Nelle citazioni dalle voci si sono mantenute le iniziali puntate relative a Virgilio ed agli autori trattati; di preferenza – al fine di limitare il più possibile le pur inevitabili reduplicazioni – le indicazioni bibliografiche fornite vanno ad aggiungersi a quelle presenti in calce ai lemmi.

<sup>1</sup> Nel volgarizzamento dell’*Eneide* realizzato dall’umanista (stampato quasi un secolo dopo la sua morte: *La Eneide di VIRGILIO tradotta in terza rima*, [a cura e con revisione di G. P. Vasio], [*colophon*:] Stampato in Venegia per Bernardino di Vitali Venetiano. M.D.XXXII.), in cui si «rispecchia il carattere didascalico e allegorico che il C. ha voluto evidenziare nell’opera», la studiosa illustrava con l’usuale finezza come «i passi virgiliani più delicatamente lirici e incantati, in cui la natura è la grande protagonista, risentano [...] in maniera evidente della faticosa ricerca di adesione al testo, e le immagini perdano il tono di una soave poesia assumendo una forzata e innaturale icasticità, una notevole approssimazione»; come «gli episodi più chiaramente eroici non possiedano più la solenne maestosità, risentendo della tradizione popolare cavalleresca dei cantari, le figure dei guerrieri assumano movenze in deciso contrasto con la tensione altamente drammatica dell’epos virgiliano, con un carattere decisamente realistico evidenziato dalla presenza di elementi prosastici»; e come infine «le scene si colorino di toni forti, resi talvolta più

8404. M. T. GRAZIOSI, *Colonna, Giovanni*, ivi, p. 843<sup>2</sup>.

8405. M. T. GRAZIOSI, *Curtius, Ernst Robert*, ivi, p. 965<sup>3</sup>.

1985

8502. M. T. GRAZIOSI, *Didone (Dido), Fortuna letteraria*, ivi, II, p. 57-58<sup>4</sup>.

freddi da espressioni ingenuie vicine al parlare dimesso, il discorso si snodò facendo perno su verbi dal suono aspro».

<sup>2</sup> Soffermandosi sulle *vitae Vergilianae* incastonate nelle due enciclopedie storiche dell'autore (il *De viris illustribus* ed il *Mare historiarum*), la studiosa rilevava che in esse «la figura di V. [...] appare [...] come un simbolo che si erge al di sopra delle contingenze umane, anello di una catena che unisce le cose terrene alle divine»; e che in entrambe le redazioni «la prima parte comprende una tenue e appena accennata trama di analisi critica unita a una puntigliosa citazione delle fonti», mentre «la seconda parte è il racconto della scoperta della tomba ripreso per intero da Gervasio di Tilbury [*scil.* cfr. R. SABBADINI, *Giovanni Colonna biografo e bibliografo del sec. XIV*, «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino», vol. XLVI, 1910-1911, Disp. 14<sup>a</sup> (1911), pp. 830-859: 845 nota 1 (nella quale va emendato il refuso relativo alle pp. di G. TILBERIENSIS *Otia Imperialia*, in *Scriptores Rerum Brunsvicensium* [...], cura G. G. Leibnitii, 3 tt., Hanoverae, Sumptibus Nicolai Foersteri, Anno M DCC VII-[M] DCC XI, I, nr. LXIII, cc. h2v-k1r e pp. 881-[1005]: Cap. CXII. *De ossibus Joseph et ove*, 1001-1002; e II, nr. XLVII. *Emendationes et supplementa* [...], pp. 751-784 e 52 finale)], sebbene animato da una delicata tonalità magica», dov'esso «conserva nel clima leggendario una lieve intonazione agiografica».

<sup>3</sup> Dopo una concisa ma incisiva introduzione sul metodo d'indagine sviluppato dall'illustre filologo e storico della letteratura europea, la studiosa si soffermava sul ruolo fondamentale da lui assegnato a Virgilio nelle sue due maggiori opere, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) ed i di poco successivi *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (1950), nella prima delle quali, dopo aver «posto in risalto l'importanza assunta da V. attraverso l'interpretazione di Macrobio e di Servio», egli individuava come «il punto nodale dell'evoluzione della fortuna di V. [...] si concretasse in Dante, la cui produzione latina risultava essenziale per comprendere pienamente quella volgare, in particolar modo la *Commedia*»; laddove nel primo dei due saggi di apertura della seconda, incentrato specificamente sul poeta latino, «l'entusiastica e commossa rievocazione della personalità di V. come uomo e scrittore si sviluppava in un'interpretazione poliedrica, ma allo stesso tempo rigorosamente analitica [...], riducendo nel contesto la posizione e l'importanza di tanti altri scrittori antichi e moderni», fra i quali ultimi però nel secondo saggio veniva focalizzata l'attenzione sul mitteleuropeo Rudolf Borchardt, la cui raffinata produzione era oggetto di «una particolare analisi comparativa» nella prospettiva del *Fortleben* virgiliano.

<sup>4</sup> Risulta arduo resecare un segmento esemplificativo nel sintetico eppure particolareggiato quadro delineato dalla studiosa, un vero e proprio *tour de force* di rievocazione alessandrino-erudita racchiuso in nemmeno due colonne, nel quale ad ogni titolo menzionato si accompagna un puntuale tratto critico, giusta la modalità biografica da lei tante

Sommario del lemma: A. LA PENNA, pp. 48-57; F. CANCIANI, *Iconografia*, p. 57; F. PICCIRILLO, *Fortuna artistica*, pp. 58-60; M. SALA, *Fortuna musicale*, pp. 60-63; due tavv. a colori (III e IV); quattro ill. in bianco e nero.

8503. M. T. GRAZIOSI, *Enea* (Aeneas, Αἰνείας), *La fortuna letteraria*, ivi, pp. 234-236<sup>5</sup>.

Sommario del lemma: N. HORSFALL, *La leggenda di Enea*, pp. 221-229; P. GRIMAL, *Il personaggio di Enea nella tradizione previrgiliana, Il personaggio virgiliano*, ed *Enea dopo Virgilio*, nell'ordine pp. 229, 229-231 e 231; F. CANCIANI, *Le arti figurative*, pp. 231-234; due tavv. a colori (XIV e XV); sei ill. in bianco e nero.

8504. M. T. GRAZIOSI, *Fabrini, Giovanni*, ivi, pp. 452-453<sup>6</sup>.

volte posta in luce anche nelle opere non appartenenti a tale genere; per questa ragione, a chi scrive è parso di rendere maggiore giustizia a questa voce rammentando solo come in essa si esprimano in alto grado le capacità dell'autrice d'indirizzare la sua profonda e diretta conoscenza degli argomenti trattati non già ad una per lei sommamente inconcepibile prova di autocelebrazione culturale, bensì sempre al servizio dei nuclei di verità creativa da illustrare.

<sup>5</sup> Anche nel caso di questo lemma, come già del precedente, si preferisce non trascurare uno o più passi esemplificativi, con l'unica eccezione del finale di esso, luminosa testimonianza di un aspetto meno noto della personalità della studiosa quale *Autoren Leser*, per la sua speciale predilezione verso la poesia raffinata e sommessa di Giorgio Caproni, del quale è riportato e commentato un brano da *Il passaggio d'Enea* («[...] Enea che in spalla | un passato che crolla tenta invano | di porre in salvo [...]», cit. da G. CAPRONI, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di L. Zuliani, Intr. di P. V. Mengaldo, Cronologia e Bibliografia a cura di A. Dei, VI ed., Milano, Mondadori, 2009 [I ed. 1998], pp. 109-180 e 1124-1310, *Apparato critico*, a cura di L. Zuliani: *Il passaggio d'Enea*, 2. *Versi*, IV 4-6, 155), «dove l'epopea comune nel perfezionamento della forma classica offre l'occasione a una serena rinuncia agli ideali e alle passioni» (p. 236).

<sup>6</sup> Focalizzando l'attenzione sul commento e versione dei primi sette libri dell'*Eneide* ad opera del letterato (che, uniti a quelli dei restanti cinque realizzati da Filippo Venuti, videro la luce In Venetia, Appresso Gio. Battista Sessa, & Fratelli, M D LXXV., cc. 1r-243v [*scil.* 242 *em.*]), la studiosa notava come essi «rispecchiassero l'intento, rigoroso già nel titolo, di rispettare i valori linguistici e formali delle due lingue, con uno scopo dichiaratamente didascalico», dando vita ad un'«opera [...] quanto mai composita nel suo ordine logico», nella quale «la versione, definita “ordine de le parole”, con un commento non privo di osservazioni stilistiche, risultava quanto mai letterale», mentre «l'«esposizione de le parole, «de le favole,» de le istorie e de' luoghi difficili [*scil.* grammaticali]» si avvaleva di annotazioni retoriche, allegoriche e morali, alle quali il F. annetteva notevole importanza», giungendo in esse ad «allargare l'orizzonte della trattazione, allorché, esaminando la struttura poetica dell'*Eneide*, operava un'analisi comparativa fra le poetiche di Omero, Lucrezio, Ovidio, Lucano e Stazio, né ignorava commenti fondamentali come quello di Servio, con cui spesso si confrontava» (p. 453).

8505. M. T. GRAZIOSI, *Fossa, Evangelista*, ivi, II, pp. 572-573<sup>7</sup>.

1987

8702. M. T. GRAZIOSI, *Lori, Andrea*, ivi, III, p. 249<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Della prima delle due opere del letterato – altresì noto per il *Libro Novo de lo Inamoramento de Galvano* ([*colophon*:] Impressum Mediolani per Petrum Martirem & fratres eius de Mantegatiis, s.a. [cfr. EDIT16, CNCE 19597: «Tra il 1505 e il 1509»]; *Il primo libro de l'inamorato Galvano*, [*colophon*:] Impressum Venetiis per Melchiorum Sessa, M.ccccc.viii. Die [scil. lunedì] xxviii. Februarius.) – prese in considerazione nel lemma, ossia il volgarizzamento delle *Bucoliche* I-IX (*Bucholicha Vulgare de VIRGILIO Composta Per El Clarissimo Poeta Frate EVANGELISTA FOSSA De Cremona De l'Ordine Di Servi*, [*colophon*:] Impresse per Christophoro de Pensis de Mandello ad instantia di Iovan Antonio de Lignano Milanese a di [scil. sabato] 20 di decembre Nel M.CCCCLXXXXIIII. In Venetia. [ISTC iv00217500]), la studiosa poneva in luce i «moduli linguistici desunti dalla lunga tradizione letteraria pastorale latina, vivificata da certi termini di schietta derivazione popolare», che rendono l'opera «un'erudita esercitazione di un dotto cultore delle Muse latine, non certo l'opera di un monaco, ristretto in un ambito rigorosamente religioso» (p. 572); mentre della seconda, il «poemetto macaronico *Virgiliana*, la cui attribuzione è stata a lungo discussa, portato a termine, come lo scrittore stesso afferma, a Bassano il [venerdì] 2 maggio 1494» (*ibid.*; cfr. EDIT16, CNCE 62965: «Stampata probabilmente da Bernardino Vitali a Venezia», «tra il 1502 e il 1505»), ella illustrava dapprima i caratteri linguistico-stilistici («un latino ricco di termini ripresi da una lingua comune, da espressioni dialettali estremamente volgari, da forme proverbiali esaltate da un persistente tono satirico, prova di una notevole capacità di dominare la lingua piegandola alle proprie finalità»), quindi la *narratio* ed infine, con l'usuale eleganza penetrativa, le peculiarità di costruzione e di senso («La struttura del poemetto riecheggia quella dell'*Enaide*, e la delineazione delle figure, particolarmente curata e incisiva, è volta a proporre una sorta di demitizzazione degli eroi virgiliani, nell'operazione capovolta di umanizzare un mondo che si stava allontanando da una realtà che da esso aveva tratto i suoi fermenti vitali», p. 573).

<sup>8</sup> Muovendo sapientemente dal giudizio sul volgarizzamento delle *Bucoliche* ad opera di questo letterato (*La Bucolica di VIRGILIO. Tradotta per ANDREA LORI al S. Abate [Ludovico] Rucellai, in L'Opere di VIRGILIO cioè la Bucolica, la Georgica [trad. B. Daniello] et l'Enaide [trad. A. Sansedoni], nuovamente da diversi Eccellentiss. autori tradotte in versi sciolti, et con ogni diligentia raccolte da M. Lodovico Domenichi [...]*, [*colophon*:] In Fiorenza, Appresso i Giunti, MDLVI., cc. 9r-32v; da non confondere con le originali *Egloghe d'ANDREA LORI, a imitation di Vergilio; al S. Abate Rucellai*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli, M D LIIII.), giudizio – non positivo – che compare nell'avvertenza al *Cortese Lettore* premezza alla riedizione settecentesca dell'opera (*La Bucolica di VIRGILIO, tradotta per ANDREA LORI, in Raccolta di tutti gli Antichi Poeti Latini tradotti in Versi Italiani*, t. VII, In Milano, Nel Regio Ducal Palazzo [per Giuseppe Richini Malatesta], MDCCXXXIV. [le indicazioni editoriali sono precedute da un antefrontespizio in latino], pp. 199-275), la studiosa optava per una verifica di esso *in corpore textus*, rilevando come nella versione del Lori «gli elementi bucolici virgiliani in effetti risultassero

1988

8803. M. T. GRAZIOSI, *Sadoletto, Jacopo*, ivi, IV, pp. 636-637<sup>9</sup>.

svisati, nel chiaro intento di realizzare immagini concrete ed effetti realistici, diluiti in un arricchimento concettuale a scapito del *pathos* originale, evidenziati da un'arbitraria interpretazione delle espressioni aggettivali, talvolta addirittura ignorate, o riprese dal bagaglio linguistico della poetica del tempo» (con alcune significative esemplificazioni); e come «talvolta il volgarizzamento travisasse completamente il pensiero virgiliano»: fattori tutti che giungevano a confermare la validità «degli appunti mossi al L. dall'editore settecentesco, peraltro non addebitabili solo a questo volgarizzamento, collocandosi esso nel contesto di quelli cinquecenteschi, che tenevano ben presenti le norme in gener[al]e poetiche e più specificamente stilistiche del tempo».

<sup>9</sup> Il lemma, introdotto da un breve ma illuminante profilo biografico-intellettuale del letterato, ne ripercorre le opere rintracciandovi gli aspetti significativi della presenza del poeta latino, a partire dal *De Philosophiae liber primus, qui inscribitur Phaedrus* (ed. pr., in Eiusd. *De laudibus Philosophiae Libri duo*, Lugduni, Apud Seb. Gryphium, 1538, pp. 3-99), dove, «nel delineare un equilibrato modello di vita, fra le testimonianze più valide a sostegno delle proprie tesi, S. assume quelle virgiliane, espressioni lapidarie, elette quasi a massime morali» (p. 636; corsivo aggiunto); per poi affrontare le *Philosophicae Consolationes et Meditationes in aduersis* (ed. pr., postuma, unitamente alla *Meditatio in aduersis, Authore IOACHIMO CAMERARIO, Accessère et eiusdem argumenti IOANNIS SAMBUCCI, [...] et IOACHIMI, Ioach. F. CAMERARII Epistolae et carmina. Omnia nunc primum in lucem edita, neque antebac uspiam excusa*, Francofurti, Apud Andream Wechelum, M. D. LXXVII., pp. 7-99), con dettagliate indicazioni testuali relative all'*Eneide* (*ibid.*); ed il ben più noto *De liberis recte instituendis, Liber* (ed. pr., [colophon:] Venetijs, per Io. Antonium et Fratres de Sablo, sumptu et requisitione D. Melchioris Sessae, Anno Domini M D XXXIII. Mense Iulio.), nel quale è istituito il confronto tra Omero e Virgilio riguardo «alla opportuna collocazione della poesia [...] nell'educazione dei giovani, e all'importanza che ad essa deve annettersi», in quanto, «se i versi di Omero nella loro solenne ispirazione risultano ricchi di umanità, quelli di V. travalicano i limiti umani, rappresentando la pura essenza della tensione poetica» (*ibid.*; corsivo aggiunto); siglando infine l'assai ispirata voce con la menzione dei carmi *Curtius* (ed. pr., [colophon:] Ioannes Baptista Phaellus Bononiensis Bononiae impraessit, Anno Domini M.D.XXXII. Mense Nouembri., cc. Aiiir-Bivrr) e, naturalmente, *Laocoön* (ed. pr.: ivi, cc. Bivrr-Cir; ed. critica in G. MAURACH, *Sadoletos 'Laocoön'. Text, Übersetzung, Kommentar*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft», N. F., Bd. 18, 1992, pp. 245-265), «in cui la struttura e l'artificio acquistano vigore nel rapporto tra visualità e invenzione» (*ibid.*), che dà vita «ad un'operazione composita, dove i versi virgiliani [...] servono da strumento tecnico e da trama non tanto sottile, sulla quale S. intesse il suo canto, teso a celebrare la bellezza orrida [...] del gruppo marmoreo, dell'aggrovigliersi delle membra di Laocoonte e dei figli con le spire dei serpenti, della tensione plastica dei muscoli nello spasimo mortale» (ivi, pp. 636-637), ed in cui «soprattutto S. riprende da V. il virtuosismo concettuale, il valore da assegnare alla poesia quale alta espressione dei sentimenti umani, animata e animatrice delle diverse creazioni artistiche, dalla pittura alla scultura» (p. 637; corsivo aggiunto).

1990

9004. M. T. GRAZIOSI, *Ugurgieri, Ciampolo degli*, ivi, V/1, pp. 355-356<sup>10</sup>.

9005. M. T. GRAZIOSI, *Ulisse* (Ulixes, Ὀδυσσεύς), *Tradizione letteraria*, ivi, pp. 360-361<sup>11</sup>.

Sommario del lemma: E. PELLIZER, pp. 358-360; 2 ill. in bianco e nero.

<sup>10</sup> La sensibilità e l'attenzione particolari della studiosa agli aspetti linguistico-stilistici, giusta il magistero di Alfredo Schiaffini da lei sempre rammentato, informa *in toto* questo dettagliato lemma, nel quale ella passava in rassegna prima il *Fortleben* sette-ottocentesco del volgarizzamento prosastico del poema virgiliano (*L'Eneide di VIRGILIO volgarizzata nel buon secolo della lingua da CIAMPOLO DI MEO DEGLI UGURGIERI senese*, pubblicata per cura di A. Gotti, Firenze, Felice Le Monnier, 1858), realizzato da quest'autore «tra il 1324 e il 1343 [...] in un limpido e lineare volgare senese» (p. 355); quindi il testo, di cui venivano evidenziate alcune delle caratteristiche principali, sulla base di un ampio spoglio della bibliografia critica, nella quale anche i rilievi più negativi (formulati in particolare da E. G. PARODI, *I rifacimenti e le traduzioni italiane dell'Eneide di Virgilio prima del rinascimento*, «Studj di filologia romanza», vol. II, 1887, pp. 97-368: 312 nota 1; e con minore severità da V. ZABUGHIN, *Virgilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna – Studi – Imitazioni – Traduzioni e parodie – Iconografia* [I ed. 1921-1923], a cura di S. Carrai e A. Cavarzere, Intr. di A. Campana, 2 voll., Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000 [stampo febbraio 2001], II. *Il Cinquecento*, p. [417] nota 5, di p. [372] [= p. 401 nota 5, di p. 356]) «nulla tolgono all'opera di U., uno dei volgarizzamenti più interessanti per il bagaglio linguistico e per la fortuna di V. nel sec. XIV» (*ibid.*) – sovente impiegato dalla studiosa nelle sue non dimenticate lezioni sulla storia della tradizione umanistica e volgare dei testi classici.

<sup>11</sup> Nel vasto e documentato panorama delineato nella voce appaiono significativi, al fine di comprendere le sintonie critiche (ben note) e poetiche (nei casi specifici, meno attestate) della studiosa, innanzi tutto lo speciale apprezzamento per il magistero di Mario Fubini, il cui lemma *Ulisse*, in *Enciclopedia Dantesca*, Direttore: U. Bosco, 6 voll. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, V, 1976, pp. 803-809, era da lei definito «esemplare»; quindi lo spazio dedicato al Pascoli ed al D'Annunzio, il primo dei quali, «*in chiave, più che decadente, simbolica* [scil. distinzione che ella approfondiva nelle sue lezioni, sulla scorta del molto amato e postillato G. KAHN, *Symbolistes et Décadents*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1902; réimpr. Genève, Slatkine, 1993 (del quale più volte, anche con chi scrive, aveva auspicato e forse meditata la trad. it.)], [...] rinnova la leggenda di U.[.] in un affresco mediterraneo, [...] *L'ultimo viaggio*, [...] il vecchio eroe torna a ripercorrere le imprese della giovinezza, ma di esse non resta che il ricordo, ed egli, eterno nocchiero, approda nel Nulla, in una realizzazione soprattutto estetizzante, nitida e dolcissima» (p. 360); laddove invece ben «diverso è l'U. dannunziano, non lontano dall'eroe greco di Tennyson (*Poems*, 1842)», con una reinterpretazione in chiave superomistica «dell'eroe dantesco [...], il cui viaggio si conclude in un canto di dominazione e sterminio, che sale dai campi delle antiche battaglie, in un'intonazione che[.] quando dal ricordo nostalgico si passa all'inno alla libertà[.] assume la solennità dell'epica» (pp. 360-361).



9006. M. T. GRAZIOSI, *Vegio, Maffeo*, ivi, pp. 468-469<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> L'ultimo dei preziosi lemmi virgiliani della studiosa è aperto da un puntuale, benché sintetico, quadro biografico-culturale dell'umanista, che non soltanto «ripropose in un'aura di esaltante celebrazione i personaggi dei poemi classici, specialmente quelli cantati da Omero e da Virgilio», ma «infuse [...] la solenne spiritualità classica, dai forti e vivificati echi virgiliani, anche nelle figure di santi e nei concetti della religione cristiana, intesi da Vegio con la stessa candida esaltazione di quelli antichi» (p. 468), dai poemetti di argomento sia epico, come l'*Astyanax* ed i *Velleris aurei libri IV*, che sacro, come gli *Antoniados libri IV* (di recente raccolti in M. VEGIO, *Short Epics*, edited and translated by M. C. J. Putnam with J. Hankins, reprinted with corrections, Cambridge, Massachusetts – London, England, Harvard University Press, 2012 [I ed. 2004], nell'ordine pp. 42-65, 66-129 e 130-165; M. C. J. PUTNAM, *Note on the Text*, comprendente anche il poco infra ricordato *Aeneidos liber XIII*, pp. 169-170; *Notes to the Text, Astyanax*, pp. 171-172, *Antoniad*, pp. 172-173; *Notes to the Translation, Astyanax*, p. 175), alla raccolta dei *Rusticanalia* (ora disponibili grazie alla Tesi di N. LOPOMO, *Maffeo Vegio, Elegiae, Rusticanalia, Disticha ed Epigrammata: edizione critica e commento*, 2 voll., Università degli Studi di Firenze, Dottorato di Ricerca in Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento, Ciclo XXV, Tutore: Prof.ssa D. Coppini, Anni 2010/2012, I, pp. 305-400, e II, *Appendice IV*, p. 1030), al celebre *liber addiditius* all'*Eneide* (in VEGIO, *Short Epics*, pp. 2-41; *Notes to the Translation, Book XIII of the Aeneid*, p. 175). Di quest'ultimo, sulla scorta di R. SABBADINI, *Due supplementi all'Eneide*, «Rivista Etnea di lettere, arti e scienze», I, 1893, fasc. 5, pp. 137-139: 139, non veniva innanzi tutto postulato il plagio del precedente costituito da Pier Candido Decembrio (*Principium libri decimi tertii Aeneidos suffecti per P. Candidum adolescentem*, ed. critica in S. ECKMANN, *Das Aeneis-Supplement des Pier Candido Decembrio – die pessimistische "Stimme" der Aeneis?*, «Neulateinisches Jahrbuch», Bd. 4, 2002, pp. 55-88: 72, *Zu dieser Ausgabe*, 73-77, *Text und Übersetzung*, e 78-88, *Anmerkungen*), all'equilibrata voce sul quale, redatta da G. RESTA, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, pp. 3-5, la studiosa altresì rimandava (più di recente, senza dubbio per una svista – *sit venia verbis* –, alla polemica sono stati attribuiti toni ludici, in D. S. WILSON-OKAMURA, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 239 nota 174, dove lo studioso afferma che il Decembrio «playfully accused Vegio of plagiarism»); quindi era offerta una lettura penetrante ed attenta al «dualismo, necessariamente palese, di un affresco classico arricchito di motivi, usi e atteggiamenti della vita contemporanea» e dei moduli della tradizione petrarchesca ed umanistico-cristiana (p. 468). L'opportuna e sempre testuale menzione di tre opere in prosa (i fortunati *De educatione liberorum libri sex*, i *De perseuerantia religionis libri sex*, e la *Declamatio seu Disputatio inter Solem, Terram et Aurum*, per i quali vd. le indicazioni bibliografiche in calce al lemma) forniva ancora una volta la conferma di «come l'influenza del modello antico fosse stata profondamente sentita, tanto da essere vivamente vissuta, e fedelmente perseguita, in un'operazione di autoidentificazione nell'arte e nella vita» (p. 649: *mirum exemplum humanitatis*).





Fig. 1. *Adulterio di Marte e Venere*, miniatura, ca. 1490-1500, *Roman de la Rose*, London, British Library, Harley MS 4425, f. 122v © British Library Board.

Fig. 2. MAESTRO ANDREOLI, *Marte e Venere nella rete di Vulcano*, ceramica, 1534, San Pietroburgo, The State Hermitage Museum (foto: Yuri Molodkovets) © The State Hermitage Museum.

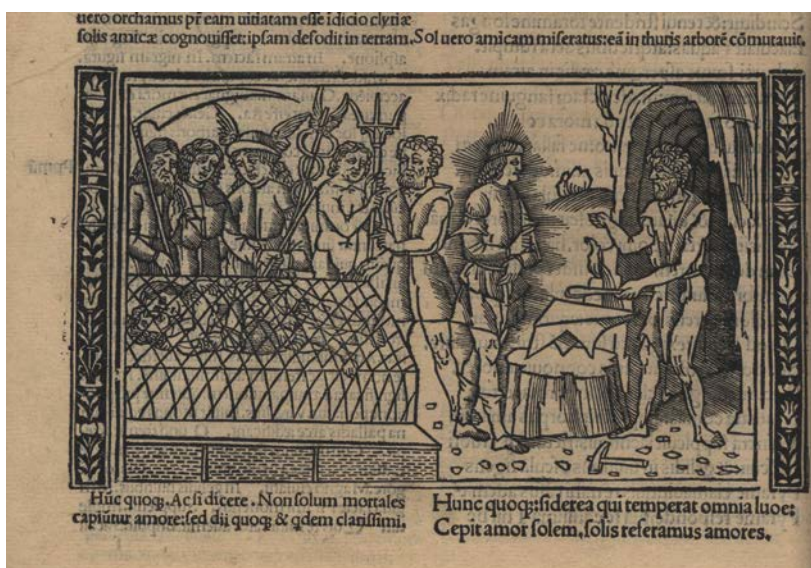


Fig. 3. JACOPO DA STRASBURGO (attribuito a), *Svelamento dell'adulterio di Venere con Marte e cattura nella rete*, incisione, in G. BONSIGNORI, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, Venezia, Lucantonio Giunta, 1497 © Biblioteca Correr – Fondazione Musei Civici di Venezia.

Fig. 4. *Svelamento dell'adulterio di Venere con Marte e cattura nella rete*, incisione, in R. REGIO, *P. Ovidii Metamorphosis*, Venezia, Giorgio Rusconi, 1517 © Fondazione Giorgio Cini.



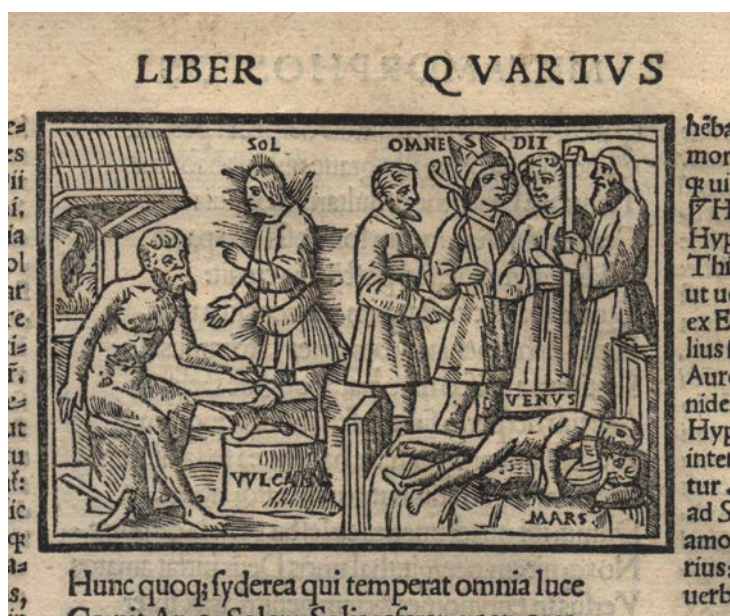


Fig. 5. *Svelamento dell'adulterio di Venere con Marte e cattura nella rete*, incisione, in N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli Libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar*, Venezia, Nicolò Zoppino, 1522 © Fondazione Giorgio Cini.

Fig. 6. *Svelamento dell'adulterio di Venere con Marte e cattura nella rete*, incisione, in R. REGIO, *P. Ovidii Metamorphosis*, Venezia, Giovanni da Tridino, 1518 © Fondazione Giorgio Cini.



Fig. 7. B. SALOMON, *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, incisione, in *La métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon, Jean de Tournes, 1557 © Bibliothèque nationale de France.



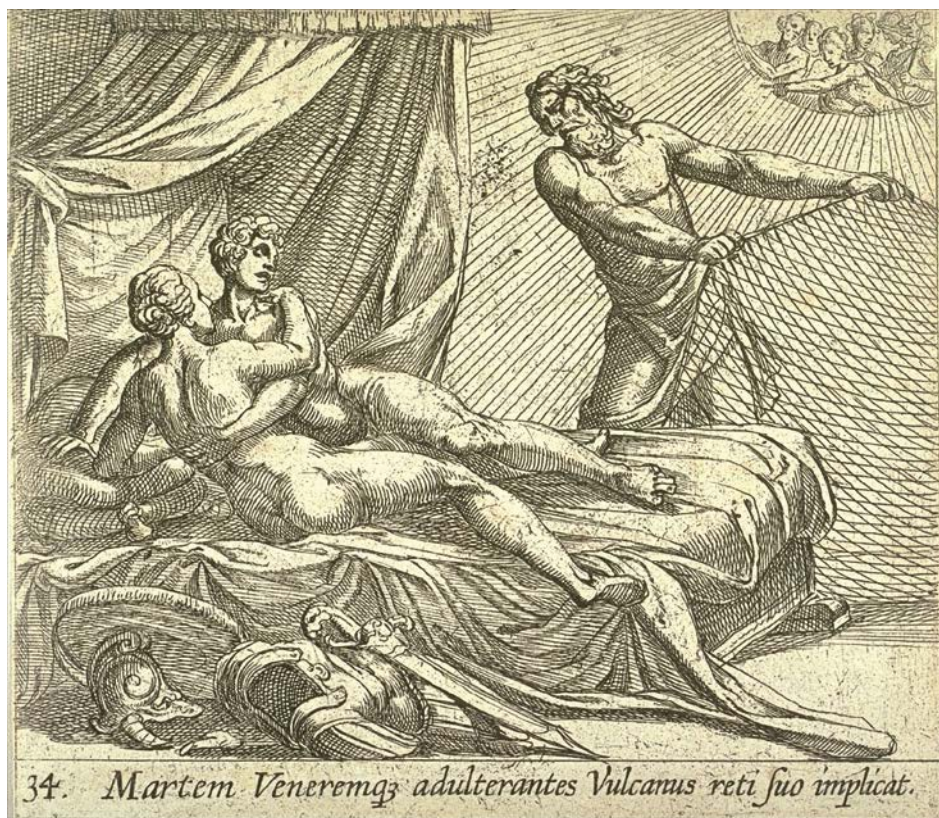


Fig. 8. A. TEMPESTA, *Martem Veneremque adulterantes Vulcanus reti suo implicat*, incisione, in *Metamorphoseon sive Transformationum Ovidianarum Libri quindecim*, Anversa, Pietro de Jode, 1606 (foto: Massimiliano Simone).



Fig. 9. C. ALBERTI, *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, incisione, 1570-1615, London, The British Museum © Trustees of the British Museum.





Fig. 10. G. DA CARPI (attribuito a), *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, disegno su carta, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 7105, Recto (foto: T. Le Mage) © RMN-Grand Palais (musée du Louvre).



Fig. 11. ANONIMO, *Marte e Venere abbracciati e distesi sul letto* (copia da B. Peruzzi), incisione, 1553, London, The British Museum, Inv. 2006, U.593 © Trustees of the British Museum.





Fig. 12. ERCOLE DE' ROBERTI, *Mese di settembre*, affresco, 1468-1469[?], Ferrara, Musei di Arte Antica.

Fig. 13. *Giudizio universale* (particolare), affresco, XIV-XV sec., Soletto, chiesa di Santo Stefano (foto: Luigi Manni).



Fig. 14. PARMIGIANINO, *Venere e Marte sorpresi da Vulcano*, disegno su carta, ca. 1535, Parma, Galleria Nazionale © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Complesso Monumentale della Pilotta.





Fig. 15. J. WTEWAEI, *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, olio su tela, 1604-1608, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum © Getty's Open Content Program.

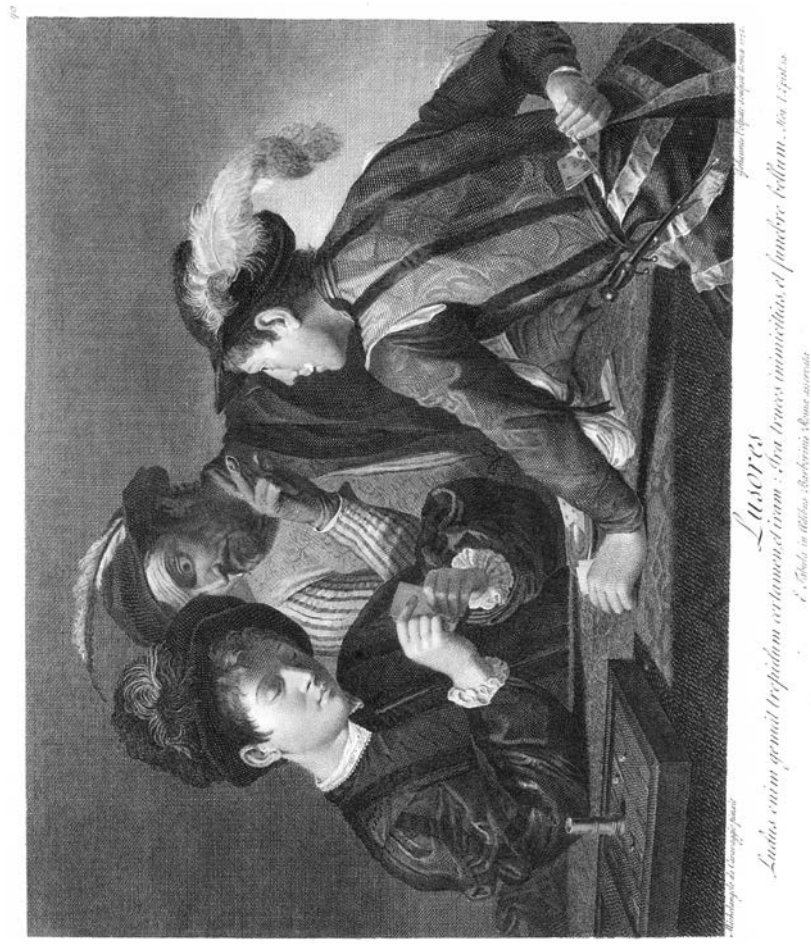


Fig. 16. G. Volpato (da Caravaggio), *Lusores*, 1772, acquaforte, bulino, Roma, Istituto centrale per la Grafica, Fondo Corsini, 52910, vol. 41 H 22 (per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo).



Fig. 17. J. GANIÈRE (da V. de Boulogne). *La disputa dei giocatori*, 1640, bulino, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini, 44647, vol. 37 H 15 (per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo).







Fig. 18. G. C. GRAZZINI [?], *Ritratto di Giovanni Mario Crescimbeni*, olio su tela, 1704, Roma, Museo di Roma, Dep. Arc. 156 (foto: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico)  
© Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma.



Fig. 19. ANONIMO, *Ritratto di Giuseppe Paolucci*, olio su tela, post 1727 [?], Roma, Museo di Roma, Dep. Arc. 23 (foto: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico) © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma.



Fig. 20. Pittore viennese [?], *Ritratto di Pietro Metastasio*, olio su tela, 1766-1767, Roma, Biblioteca Angelica, Dep. Arc. 186 (foto: Mario Setter) © Roma, Accademia dell'Arcadia.



Fig. 21. ANONIMO (da L. Pasch il Giovane), *Ritratto di Gustavo III di Svezia*, olio su tela, 1788, Roma, Museo di Roma, Dep. Arc. 4 (foto: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico) © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma.





Fig. 22. P. BINI, *Ritratto di Melchiorre Cesarotti*, olio su tela, 1784, Roma, Museo di Roma, Dep. Arc. 100 (foto: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico) © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma.



Fig. 23. D. ALVAREZ, *Ritratto di Francisco Preciado de la Vega*, olio su tela, 1779, Roma, Museo di Roma, Dep. Arc. 72 (foto: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico) © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma.



Fig. 24. ANONIMO (da J. E. Liotard), *Ritratto di Francesco Algarotti*, olio su tela, 1746-1770, Roma, Museo di Roma, Dep. Arc. 165 (foto: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico)  
© Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma.

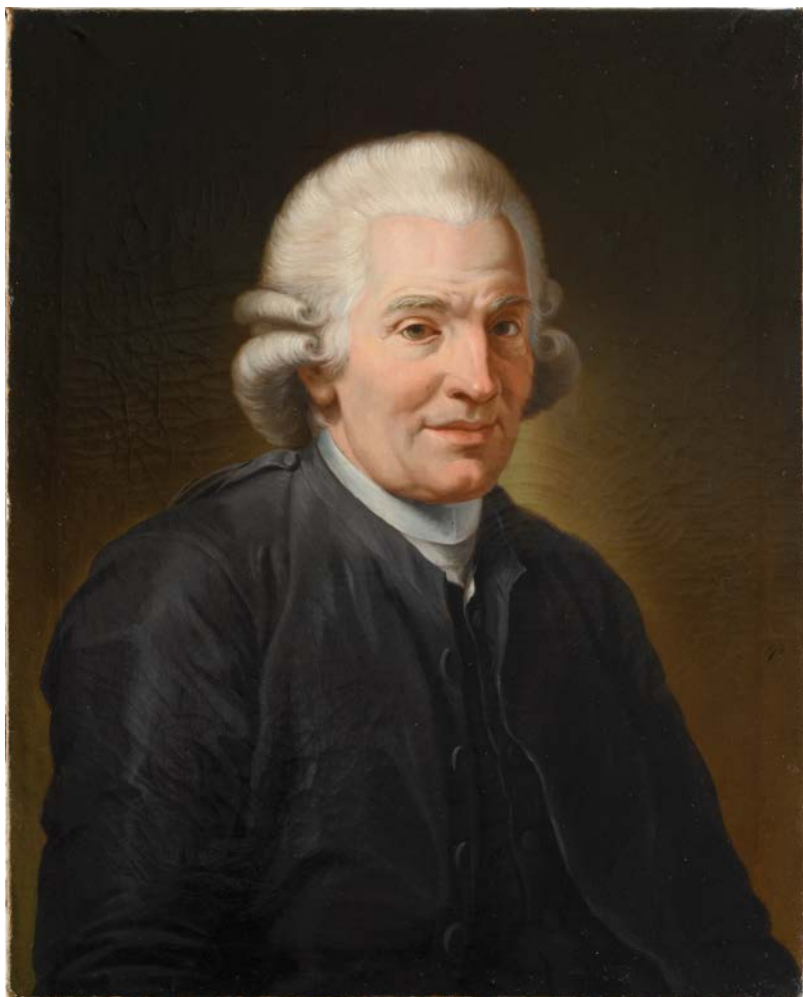


Fig. 25. V. MILIONE, *Ritratto di Gioacchino Pizzi*, olio su tela, 1790, Roma, Museo di Roma, Dep. Arc. 160 (foto: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico) © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma.



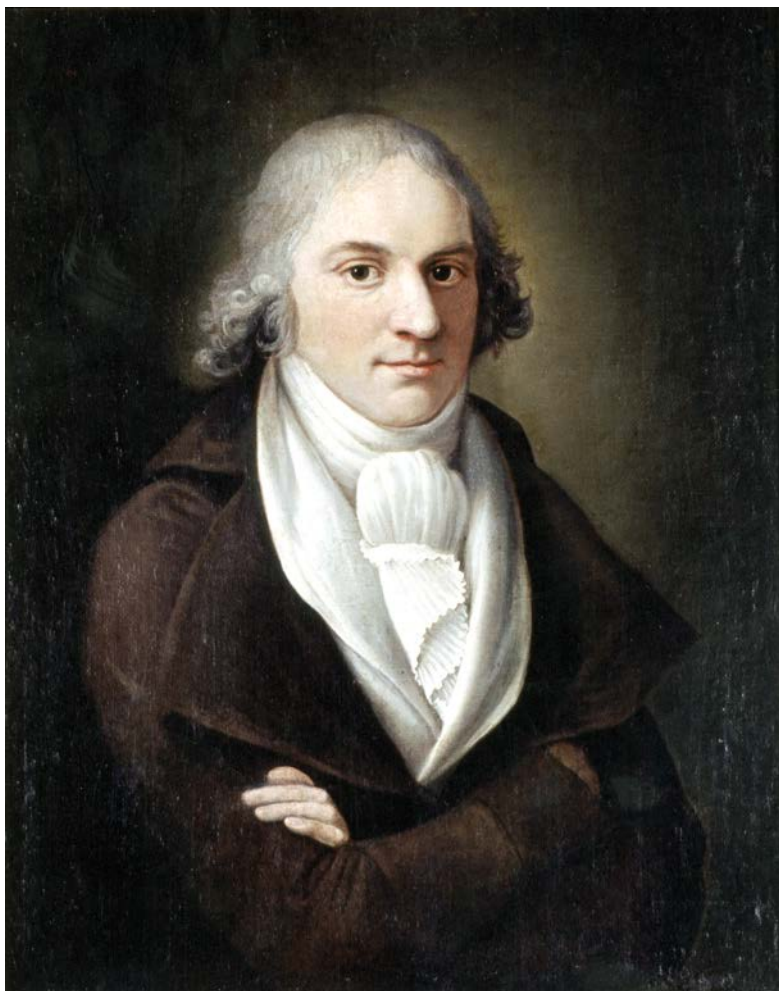


Fig. 26. P. CAPURRO, *Ritratto di Gaspare Mollo*, olio su tela, 1790, Roma, Museo di Roma, Dep. Arc. 135 (foto: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico) © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma.



Fig. 27. F. MEUCCI, *Ritratto di Angelo Maria Ricci*, olio su tela, 1845-1850, Roma, Museo di Roma, Dep. Arc. 38 (foto: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico) © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma.



Fig. 28. F. MEUCCI, *Ritratto di Bartolomeo Pacca*, olio su tela, 1845-1850, Roma, Biblioteca Angelica, Dep. Arc. 181 (foto: Mario Setter) © Roma, Accademia dell'Arcadia.



Fig. 29. ANONIMO, *Colonie dell'Accademia dell'Arcadia*, olio su tela, 1800-1900, Roma, Museo di Roma, Dep. Arc. 197 (foto: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico) © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma.





Fig. 30. J. J. BUSCH, *Jean-Jacques Rousseau*, marmo bianco apuano su breccia rosa, 1797, Genova, Museo di Sant'Agostino (foto: Clario Di Fabio) © Genova, Museo di Sant'Agostino.



Fig. 31. J. J. BUSCH, *Charles de Secondat baron de Montesquieu*, marmo bianco apuano su breccia rosa, 1798, Genova, Museo di Sant'Agostino (foto: Clario Di Fabio) © Genova, Museo di Sant'Agostino.



Fig. 32. A. J. CARSTENS (dis.), J. J. BUSCH (inc.), *Bacchanale e pescatore* (EX SARDA IN THESAURO REGIS GALLIAE OLIM PENES MICHAELUM ANGELUM BUONARROTI), xilografia, 1793, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin © Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

Fig. 33. J. J. BUSCH (qui attribuito a), *Fauno e capro* (EX MARMOREO VETUSTO SIGNO MUSEI PORTICENSIS), xilografia a due legni, ca. 1793, Copenhagen, Thorvaldsensmuseum © Copenhagen, Thorvaldsensmuseum.



Fig. 34. J. J. BUSCH, *Friederike Brun*, gesso, 1796, Copenhagen, Thorvaldsensmuseum © Copenhagen, Thorvaldsensmuseum.





Fig. 35. J. J. BUSCH, *Caterina II imperatrice di Russia*, marmo, 1812, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek © München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek.



Fig. 36. J. J. BUSCH (qui attribuito a), *Asmus Jacob Carstens* (dalla lapide funeraria), marmo, post 1798 - ante 1818, Roma, Cimitero acattolico (foto: Warburg; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roma\\_cim\\_acc\\_Carstens\\_0.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roma_cim_acc_Carstens_0.JPG); CC BY-SA 3.0).

Fig. 37. J. J. BUSCH (qui attribuito a) da A. J. CARSTENS, *La Notte coi suoi figli, Morte e Sonno* (dalla lapide funeraria), marmo, post 1798 - ante 1818, Roma, Cimitero acattolico (foto: Warburg; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roma\\_cim\\_acc.Carstens\\_2.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roma_cim_acc.Carstens_2.JPG); CC BY-SA 3.0).



Fig. 38. B. THORVALDSEN, *Andreas Peter Bernstorff*, gesso, 1796, Copenhagen, Thorvaldsensmuseum (foto: <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/samlingerne/vaerk/A743>) © Copenhagen, Thorvaldsensmuseum.



Fig. 39. J. DE SÈVE (dis.), N. LE MIRE (inc.), *Fastigio con doppio medaglione (Carol de Secon-dat baro de Montesquieu; Hinc iura) dell'incipit dell'Esprit des loix*, in *Oeuvres de monsieur de Montesquieu* [...]. *Nouvelle édition*, 3 voll., à Amsterdam & à Leipsick chez Arkstée & Merkus, 1758, vol. I, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Z-5191 (foto: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6235779v/f97>) © Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Fig. 40. Dettagli delle figg. 31 e 39 (ribaltata d/s) a paragone.





Fig. 41. H. TARAVAL (dis.), J.-H. WATELET (inc.), *Jean-Jacques Rousseau*, aquaforte, 1766, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (109) (foto: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8410109d>) © Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Fig. 42. Dettagli delle figg. 30 e 41 a paragone.

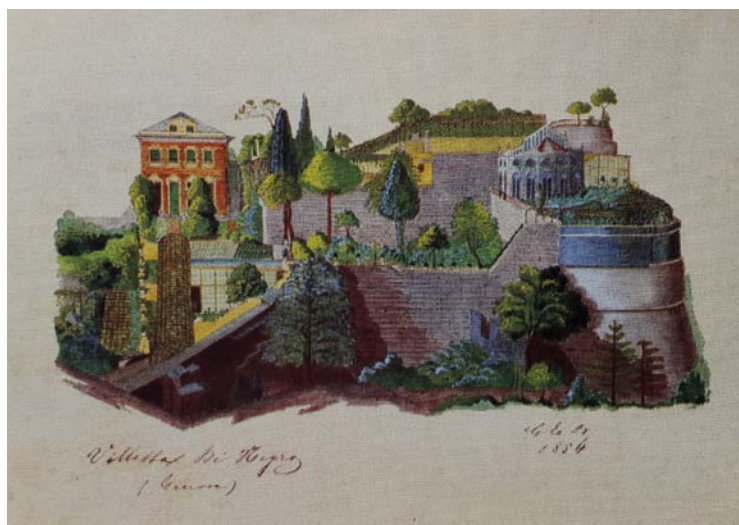


Fig. 43. B. MILESI MOJON, *Gian Carlo di Negro*, olio su tela, ante 1822, Milano, collezione privata (foto: MARCENARO, *Genova con gli occhi di Stendhal*, p. 145).

Fig. 44. G. E. DRAGO, *Villetta Di Negro (Genova)*, acquerello su carta, 1854, Genova, collezione privata (foto: MARCENARO, *Genova con gli occhi di Stendhal*, p. 140).

## Abstracts

MASSIMILIANO SIMONE

*Dèi umani e terreni: Marte e Venere “volgarizzati”.  
Contaminazioni e invenzioni figurative*

La trasmissione della mitologia antica in età moderna si deve alle traduzioni in volgare delle *Metamorfosi* di Ovidio proposte dall'editoria veneziana. A queste edizioni si aggiunge la *Métamorphose figurée* di Bernard Salomon, che diverrà un modello per le successive rielaborazioni emblematiche del poema ovidiano. Questi testi, spesso corredati di apparati figurativi, divengono dei veri e propri esempi di riscrittura delle favole mitologiche. Nel racconto di Marte e Venere, dalla descrizione della cattura dei due adulteri nella rete di Vulcano derivano tre macrovarianti narrative. A questa trasversalità di codici corrisponde una dicotomia marcata fra testo e immagine. L'articolo indaga su tali variazioni e sulle fonti da cui derivano, ipotizzando che le immagini, oltre a fornire una rappresentazione delle storie narrate, celino valenze morali ed erotiche, in accordo con il graduale aggiornamento del gusto.

Parole chiave: XVI-XVII secolo; *Metamorfosi* di Ovidio; amore di Venere e Marte; rete di Vulcano; volgarizzamenti; stampa; incisioni.

*Human and Earthly Gods: Mars and Venus “Vernacularised”.  
Contaminations and Figurative Inventions*

The transmission of ancient mythology in the Modern Age is the result of the translations into the vernacular of Ovid's *Metamorphoses* offered by the Venetian publishers. These editions were joined by Bernard Salomon's *Métamorphose figurée*, which became the model for later emblematic reworkings of Ovid's poem. These texts were often accompanied by illustrations and became authentic examples of the rewriting of the mythological tales. In the story of Mars and Venus, the description of the capturing of the adulterous couple in Vulcan's net gave rise to three narrative macro-variants. This transversality of codices was matched by a marked dichotomy between text and image. This article explores these variations and the sources they derive from, hypothesising that, as well as representing the stories, the images also conceal moral and erotic aspects harmonised with the gradual updating of tastes.

Keywords: 16th-17th century; Ovid's *Metamorphoses*; the love of Venus and Mars; Vulcan's net; vernacularisations; print; engravings.

STEFANIA MACIOCE

*Tarocchi e carte francesi:**immagini di giocatori e carte da gioco tra XV e XVII secolo*

I tarocchi, simili per natura agli scacchi, non sono affidati al caso e alla fortuna ma all'ingegno, al contrario della maggior parte dei giochi di carte. Questo scritto intende fornire una visione sintetica della tradizione figurativa che ha per oggetto le carte da gioco. Sono poste a confronto le rappresentazioni rinascimentali dei tarocchi, di quasi esclusiva pertinenza della corte, con i giochi di carte dei ceti più semplici. I tarocchi superstiti, derivati dal celebre mazzo Visconti-Sforza, offrono immagini di alta raffinatezza. Il centro propulsore di tale cultura è la corte estense del Quattrocento. I giochi di carte da tavolo si diffondono a livello popolare, specie nel Seicento, perché legati all'azzardo e al miraggio di facili guadagni, attività ludiche condannate dalla legge. Dal confronto dei diversi ambiti sociali e culturali scaturisce un panorama figurativo di notevole rilevanza. Caravaggio e importanti caravaggeschi italiani e stranieri traducono in immagini un vero e proprio fenomeno sociale, tanto da determinare la produzione di incisioni, tratte dai loro dipinti, accompagnate da severi moniti moraleggianti.

Parole chiave: XV-XVII secolo; tarocchi; carte da gioco; Caravaggio; caravaggeschi; incisioni.

*Tarot and French Playing Cards:**Images of Players and Playing Cards between the 15th and the 17th Centuries*

Unlike the majority of card games, tarot is similar in nature to chess and the game is won not by luck but by skill. The aim of this essay is to offer a synthetic overview of the figurative tradition of playing cards. The Renaissance depictions of tarot cards, almost exclusively related to the court, are compared with the card games of the more ordinary classes. The surviving tarot cards, derived from famous decks, consist of highly sophisticated images. The driving force behind this culture was the Este court of the fifteenth century. The popularity of card games then spread among the populace, especially in the seventeenth century. Since they were connected with gambling and the mirage of easy profits, such games were forbidden by law. Comparison of the various social and cultural contexts yields a fascinating figurative panorama. Caravaggio himself, as well as important Italian and foreign Caravaggisti, translated into paintings what had become an authentic social phenomenon. This in turn led to the production of engravings taken from their works, accompanied by stern moralistic admonitions.

Keywords: 15th-17th century; tarot; playing cards; Caravaggio; Caravaggisti; engravings.



ROSSELLA LALLI

«*Il più accorto et savio et prudente huomo*».*Schede per un profilo biografico di Flaminio Tomarozzo*

Ricordato per la sua menzione nel *Galateo* e per l'appartenenza alla cerchia bembiana, Flaminio Tomarozzo (inizio XVI sec. – maggio 1546) non è stato finora oggetto di uno studio specifico. Attingendo a documentazione in gran parte inedita, l'articolo si propone di tracciarne un primo profilo biografico, dall'incontro con il letterato veneziano, già amico del padre Giulio, fino agli anni in cui lo servì nelle vesti di fidato segretario personale. Particolare attenzione è dedicata all'epistolario bembiano e ai carteggi dei suoi corrispondenti, nel tentativo di situare Tomarozzo nella vasta rete di relazioni personali e intellettuali che gravitavano attorno al suo padrone. I risultati ottenuti permettono inoltre di approfondire l'articolazione della *familia* del Bembo, chiarendone i meccanismi di accesso nonché la ripartizione degli incarichi fra i suoi diversi componenti.

Parole chiave: XVI secolo; Pietro Bembo; Giulio Tomarozzo; Flaminio Tomarozzo; segretario; lettere.

«*Il più accorto et savio et prudente huomo*».*Records for a Biographical Profile of Flaminio Tomarozzo*

Flaminio Tomarozzo (early 16th century – May 1546), although remembered for his mention in the *Galateo* and as a member of Bembo's circle, has not to date been the subject of a specific study. This article draws on largely unpublished material to sketch an initial biographical profile. It begins with his meeting with the Venetian intellectual, who had already been a friend of his father Giulio, continuing to the years in which he served as Bembo's trusted personal secretary. Particular attention is paid to Bembo's epistolary and the letters of his correspondents in the attempt to place Tomarozzo within the vast network of personal and intellectual relations gravitating around his master. The results of the research also yield insight into the ramifications of Bembo's *familia*, clarifying the mechanisms for access and the allocation of duties among the various members.

Keywords: 16th century; Pietro Bembo; Giulio Tomarozzo; Flaminio Tomarozzo; secretary; letters.

MARIANNA LIGUORI

*Su Vittoria Colonna e la riforma cappuccina.  
Documenti epistolari e un'appendice inedita*

L'articolo ripercorre diversi episodi dell'impegno di Vittoria Colonna in favore dell'istituzionalizzazione dell'ordine cappuccino, nei primi anni, delicatissimi, della sua nascita. L'indagine è compiuta valorizzando le fonti epistolari, ovvero attraverso la riconsiderazione di un gruppo di missive scritte tra il 1535 e il 1538 per orientare il papa e altri esponenti degli ambienti curiali e riformatori italiani al sostegno della congregazione. Scopo della ricostruzione è quello di contestualizzare tale battaglia epistolare sullo sfondo del complesso itinerario di fede della poetessa, rilevando come la fisionomia "spirituale" dei primi cappuccini abbia risposto perfettamente alla sua ricerca, in una congiuntura che la spinse a inaugurare la stagione di pubblico impegno per la causa della riforma religiosa. In appendice, inoltre, si propone un biglietto inedito della Colonna a Benedetto Accolti, cardinale di Ravenna, recentemente recuperato nell'Archivio di Stato di Firenze.

Parole chiave: XVI secolo; Vittoria Colonna; lettere; ordine cappuccino; riforma religiosa; Benedetto Accolti.

*On Vittoria Colonna and the Capuchin Reform.  
Epistolary Documents and an Unpublished Source in the Appendix*

The article retraces various episodes in Vittoria Colonna's commitment to the institutionalisation of the Capuchin Order in the delicate early years of its emergence. The research draws significantly on the correspondence sources, namely through reconsideration of a series of letters written between 1535 and 1538 and conceived to guide the Pope and other exponents of the curia and Italian reformers to support the congregation. The purpose of the reconstruction is to contextualise this epistolary battle within Colonna's complex itinerary of faith. It brings to light how the spiritual approach of the first Capuchins responded perfectly to her own quest, in a situation that drove her to initiate and encourage public commitment to the cause of religious reform. The appendix contains an unpublished note from Colonna to the Cardinal of Ravenna, Benedetto Accolti, which was recently retrieved in the Florence State archives.

Keywords: 16th century; Vittoria Colonna; letters; Capuchin order; religious reform; Benedetto Accolti.

MAURO SARNELLI

*Il “Rogo funebre” del «gran Torquato»:  
Fabio Orsini, Poteo Morte rapir quel ch’in nascendo.  
Lettura e edizione annotata*

Proseguendo l'indagine intorno ai *Versi cinquecenteschi in lode ed in morte di Torquato Tasso* («Atti e Memorie dell’Arcadia», 5, 2016, pp. 107-143), l'articolo è incentrato sull'edizione annotata del carme *Poteo Morte rapir quel ch’in nascendo*, custodito a Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 885, fasc. IX, cc. [1]r-[9]r, l'*inscriptio* del quale ne indica la paternità ed il *patronage*: «Dell’Ill.mo Mons.r Fabio Orsino | A richiesta dell’Ill.mo et Rev.mo s. Car.le S. Giorgio», ovvero Cinzio Aldobrandini. Si tratta di 306 endecasillabi sciolti, che testimoniano al contempo le caratteristiche della nascente mitografia tassiana e le linee di poetica di uno degli esponenti più interessanti del *milieu* romano tardocinquecentesco. L'edizione del carme orsiniano è accompagnata da annotazioni, il cui obiettivo è cercare d'illustrare le filigrane compositive di esso, in maniera particolare nei suoi aspetti allusivi ed attraverso la ricerca erudita, per far sì che ne emerga la natura di *tumulus loquens*.

Parole chiave: XVI secolo; poesia italiana; Torquato Tasso; Fabio Orsini; tradizione classica.

*The “Funeral Pyre” of the «Great Torquato»: Fabio Orsini, Poteo Morte  
rapir quel ch’in nascendo. Reading and Annotated Edition*

Proceeding with the investigation of *Versi cinquecenteschi in lode ed in morte di Torquato Tasso* («Atti e Memorie dell’Arcadia», 5, 2016, pp. 107-143), this article focuses on the annotated edition of the carme *Poteo Morte rapir quel ch’in nascendo*, conserved in Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 885, fasc. IX, ff. [1]r-[9]r. The inscription indicates both the authorship and the patron: «By the Most Illustrious Mons.r Fabio Orsino | At the request of the Most Illustrious and Most Reverend Cardinal S. Giorgio», that is Cinzio Aldobrandini. The poem consists of 306 blank hendecasyllables which illustrate both the features of the nascent Tasso mythography and the poetics of one of the most interesting exponents of the Roman milieu in the late 16th century. The edition of Orsini's carme is accompanied by notes intended to elucidate the compositional mesh, especially the allusive aspects, and to bring forth its nature of *tumulus loquens* through erudite research.

Keywords: 16th century; Italian poetry; Torquato Tasso; Fabio Orsini; classical tradition.

BEATRICE CIRULLI – FEDERICA PECCI

*Per la storia della quadreria dell'Arcadia.  
Due inventari e altri documenti*

Oggetto dell'articolo è la serie di ritratti dei soci raccolta dall'Arcadia nel corso della sua storia, una quadreria che dal 1956 si trova divisa tra il Museo di Roma e il vestibolo della Biblioteca Angelica. Fondato su fonti letterarie e documenti d'archivio, il saggio dimostra che nei suoi primi tre secoli di vita l'accademia riunì due distinte collezioni, frutto sia di libere donazioni dei soci sia dell'impegno del Savio Collegio. La più antica, avviata attorno al 1705 da Crescimbeni e dispersa con ogni probabilità a causa dei diversi spostamenti di sede dell'accademia, fu ricostituita a partire dalla fine del Settecento. Composta per lo più da copie da modelli illustri o da repliche autografe, l'attuale raccolta, come la prima, non ha mai avuto la pretesa di essere una galleria di capolavori, perché la sua finalità principale è sempre stata quella di conservare memoria, quanto più possibile fedele e diretta, degli arcadi illustri.

Parole chiave: XVIII-XIX secolo; arte; Arcadia; quadreria; ritratti; copie; repliche autografe; Museo di Roma; Biblioteca Angelica.

*The History of the Picture Gallery of the Arcadia:  
Two Inventories and Other Documents*

The subject of this article is the series of portraits of members gathered by the Arcadia over the course of its history. Since 1956 this gallery has been divided between the Museo di Roma and the vestibule of the Biblioteca Angelica. This contribution, based on literary sources and archive documents, demonstrates that in the first three centuries of its life the Academy possessed two separate collections, accumulated both through spontaneous donations by the members and through the commitment of the Savio Collegio. The oldest, begun around 1705 by Crescimbeni and probably scattered as a result of the various moves of the Academy's premises, was reconstructed from the end of the eighteenth century. The present collection is largely made up of copies from illustrious models or autograph replicas. Like the first, it never aspired to be a gallery of masterpieces, its primary aim being that of conserving a memory as faithful and direct as possible of the illustrious Arcadians.

Keywords: 18th-19th century; art; Arcadia; picture gallery; portraits; copies; autograph replicas; Museo di Roma; Biblioteca Angelica.

LUCIO TUFANO

*Appunti sui libretti per musica di Gioacchino Pizzi*

Custode d'Arcadia dal 1772 al 1790, Gioacchino Pizzi (Nivildo Amarinzio) ha goduto in anni recenti di rinnovate attenzioni da parte degli storici della letteratura, della cultura e della sociabilità accademica. Al contrario, i suoi rapporti con il mondo musicale non sono stati oggetto di indagini specifiche. La prima parte dell'articolo offre pertanto un primo inventario dei libretti a stampa di Nivildo (distribuiti tra i generi della cantata encomiastica, del componimento sacro e del dramma per musica), descrive alcuni lavori inediti e discute i titoli di attribuzione dubbia o erronea. La seconda parte illustra le idee sul teatro italiano e francese esposte da Pizzi nel *Ragionamento sulla tragica e comica poesia* (1772), ricostruisce il suo rapporto con Pietro Metastasio ed esamina i contatti che egli intrattenne con alcuni esponenti di spicco dell'arte dei suoni, quali il teorico Giambattista Martini e l'operista Niccolò Jommelli.

Parole chiave: XVIII secolo; libretti per musica; Gioacchino Pizzi; Pietro Metastasio; Giambattista Martini; Niccolò Jommelli.

*Notes on Gioacchino Pizzi's libretti per musica*

In recent years historians of the literature, culture and sociality of the academies have shown a renewed interest in Gioacchino Pizzi (Nivildo Amarinzio), who was the Custode of Arcadia from 1772 to 1790. On the other hand, there have been no specific studies of his relations with the world of music. The first part of the article therefore offers a first inventory of Nivildo's printed libretti, belonging to the genres of encomiastic cantata, sacred composition and *dramma per musica*. It also describes some unpublished works and discusses titles of dubious or erroneous attribution. The second part illustrates the ideas on Italian and French theatre expounded by Pizzi in his *Ragionamento sulla tragica e comica poesia* (1772). It also reconstructs his relationship with Pietro Metastasio, and explores the contacts he maintained with some of the leading exponents of the art of music, including the theorist Giambattista Martini and the opera composer Niccolò Jommelli.

Keywords: 18th century; libretti; Gioacchino Pizzi; Pietro Metastasio; Giambattista Martini; Niccolò Jommelli.

CLARIO DI FABIO

*Johann Jürgen Busch, scultore tedesco a Roma, il marchese di Negro  
e due "clipei illuministici" a Genova in età neoclassica*

Nato a Schwerin (1758-1820), Johann Jürgen Busch è personalità di scultore tra le meno definite fra quelle attive a Roma tra Sette e Ottocento. Figlio di un ebanista, nipote di uno scultore e architetto al servizio dei duchi di Meclemburgo, fu allievo di Wiedewelt all'Accademia di Copenaghen e si trasferì nel 1783 a Roma, dove rimase. Amico di Carstens e Thorvaldsen, ruppe poi con quest'ultimo. Produsse copie marmoree, xilografie dall'antico e ritratti, tra cui quello di Friederike Brun, l'intellettuale danese legata a Thorvaldsen. Raccolti i dati disponibili e composto un preliminare corpus delle sue opere, lo studio esamina due inediti clipei in breccia (Genova, Museo di Sant'Agostino) coi profili marmorei di Rousseau e di Montesquieu, fatti a Roma nel 1797-1798, e ne indaga modelli e provenienza. Primo proprietario ne fu Gian Carlo di Negro, vivace figura di letterato, poeta, amatore d'arte, la cui dimora genovese fu punto d'incontro del mondo intellettuale italiano ed europeo.

Parole chiave: XVIII-XIX secolo; neoclassicismo; scultura; ritratto; Johann Jürgen Busch; Bertel Thorvaldsen; Montesquieu; Rousseau; Gian Carlo di Negro; Roma; Genova.

*Johann Jürgen Busch, a German Sculptor in Rome, the Marquis di Negro  
and Two "Enlightenment Clipes" in Neoclassical Genoa*

Among the sculptors working in Rome between the eighteenth and nineteenth centuries, Johann Jürgen Busch (1758-1820) is one of the least well-defined. He was born in Schwerin, son of a cabinet-maker and nephew of a sculptor and architect in the service of the Dukes of Mecklenburg. Busch studied under Wiedewelt at the Academy of Copenhagen and in 1783 moved to Rome, where he remained. He was a friend of Carstens and Thorvaldsen, though later he broke off relations with the latter. He produced marble copies, woodcuts from the antique and portraits, including that of Friederike Brun, the Danish intellectual who was close to Thorvaldsen. The article brings together the available data and compiles a preliminary corpus of Busch's works. It goes on to study two unpublished clipei in breccia (Genoa, Museo di Sant'Agostino) with marble profiles of Rousseau and Montesquieu, made in Rome in 1797-1798, exploring models and provenance. The first owner was Gian Carlo di Negro, a colourful figure of intellectual, poet and art lover, whose Genoa residence was a meeting-place for the Italian and European intelligentsia.

Keywords: 18th-19th century; Neoclassicism; sculpture; portrait; Johann Jürgen Busch; Bertel Thorvaldsen; Montesquieu; Rousseau; Gian Carlo di Negro; Rome; Genoa.

GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO

*Alle origini dell'insueto gaudio di Saffo.  
Leopardi e la traduzione italiana del Werther*

Richiamando, con nuove aggiunte, analisi sviluppate nella sua monografia sui percorsi della scrittura leopardiana, in questo articolo l'autore ricostruisce i processi inventivi che, a partire dal 1817, preparano la straordinaria intuizione dell'*insueto gaudio* nella prima stanza dell'*Ultimo canto di Saffo*. Rimasto inesplorato nella critica, questo percorso s'intreccia, tra l'altro, con un tema centrale del sublime leopardiano, quello del cosiddetto *piacere dei pericoli del temporale*, chiaramente derivato dall'ossimorica *orrenda delizia* di cui si legge nella prima traduzione italiana del *Werther*: opera che (a differenza di quanto finora s'è creduto) è il vero filtro di mediazione tra Leopardi e i testi di Ossian ripresi da Goethe.

Parole chiave: XIX secolo; poesia; Giacomo Leopardi; *Ultimo canto di Saffo*; piacere; *insueto gaudio*; sublime; temporale; *Werther*; Ossian.

*At the Origins of Sappho's insueto gaudio.  
Leopardi and the Italian Translation of Werther*

This article refers to the analyses developed by the author in his monograph exploring the paths of Leopardi's writing, adding new material. The essay reconstructs the inventive processes which, from 1817 on, paved the way for the extraordinary intuition of the *insueto gaudio* in the first stanza of the *Ultimo canto di Saffo*. As yet unexplored by criticism, this path is moreover entwined with a subject central to Leopardi's sublime: that of the so-called *piacere dei pericoli del temporale* (pleasure in the danger of storms). This is clearly derived from the oxymoronic *orrenda delizia* (dreadful delight) of the first Italian translation of *Werther*. Indeed, contrary to what was hitherto believed, this work is the real channel of mediation between Leopardi and the Ossian's poems taken up by Goethe.

Keywords: 19th century; poetry; Giacomo Leopardi; *Ultimo canto di Saffo*; pleasure; *insueto gaudio*; sublime; storm; *Werther*; Ossian.

EMERICO GIACHERY

*Testimonianza di un interprete di testi letterari*

L'autore ripercorre con affetto e gratitudine alcune tappe fondamentali del proprio cammino di studioso, evocando una stagione intensa e ricca della cultura letteraria: quella dei decenni che seguirono lo slancio della ripresa postbellica. Il contatto, iniziato negli anni del liceo, con il dominante pensiero di Croce gli fornì preziosi anticorpi contro sopraggiungenti determinismi. L'incontro con Schiaffini, studioso molto attratto dai problemi della lingua letteraria, lo avvicinò alla critica stilistica, in auge nell'Europa di quegli anni. Ha poi tratto vitale nutrimento da una luminosa schiera di maestri italiani ed europei, da Fubini a Contini, da Curtius ad Auerbach. Nuovi orizzonti gli sono stati inoltre dischiusi dalla multiforme e affascinante *Nouvelle critique* d'Oltralpe. Preferisce definirsi *interprete* anziché *critico*, non per suggerire un'inattendibile giustapposizione tra i due termini, ma soltanto per segnalare che non si è dedicato alla critica militante.

Parole chiave: XX secolo; letteratura; interpretazione; critica; stilistica.

*The Evidence of an Interpreter of Literary Texts*

The author retraces with affection and gratitude some of the crucial stages of his academic career, evoking the rich and intense season of literary culture in the decades following in the wake of the post-war revival. His contact with the dominant thought of Croce began in his secondary school years and equipped him with precious antibodies against intervening determinisms. His meeting with Schiaffini, an academic who was greatly attracted by the problems of the literary language, fostered his interest in the stylistic criticism which was extremely fashionable in Europe at that time. He then also drew vital nourishment from a brilliant array of Italian and European masters, including Fubini, Contini, Curtius and Auerbach. The fascinating and multiform *Nouvelle critique* from beyond the Alps also opened up new horizons to him. He preferred to define himself as an interpreter rather than a critic, not to suggest an untenable juxtaposition of the two terms, but only to underscore the fact that he had not devoted himself to militant criticism.

Keywords: 20th century; literature; interpretation; criticism; stylistics.



MAURO SARNELLI

*Addenda alla Bibliografia parziale  
degli scritti di Maria Teresa Acquaro Graziosi*

Integrazione della bibliografia pubblicata in M. SARNELLI, *Traditio memoriae. Ritratto di Maria Teresa Acquaro Graziosi*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 4, 2015, pp. 257-290: 273-290. Per ciascun titolo è fornita un'esemplificazione dei tratti coi quali la studiosa usava delineare i suoi soggetti, con particolare attenzione alla tradizione classica.

Parole chiave: XX secolo; letteratura; critica; Maria Teresa Acquaro Graziosi; bibliografia; tradizione classica.

*Addenda to the Partial Bibliography  
of the Writings of Maria Teresa Acquaro Graziosi*

An integration of the bibliography published in M. SARNELLI, *Traditio memoriae. Ritratto di Maria Teresa Acquaro Graziosi*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 4, 2015, pp. 257-290: 273-290. An exemplification of the traits that the scholar used to delineate her subjects is provided for each title, with particular focus on the classical tradition.

Keywords: 20th century; literature; criticism; Maria Teresa Acquaro Graziosi; bibliography; classical tradition.



# Indici

a cura di Pietro Petteruti Pellegrino  
con la collaborazione di Francesca Tosi



## Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio

### BERLIN

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz [= D-B]  
Mus. ms. 897/4-7: 192n  
Mus. ms. 22015<sup>2</sup>: 180n

### BOLOGNA

Museo internazionale e biblioteca della musica [= I-Bc]  
*Carteggi martiniani*  
I 9 47: 211n  
I 16 103: 211n

### CAMPOBASSO

Biblioteca Provinciale Pasquale Albino [= I-Cbp]  
Pepe Ms. 313: 192n

### CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana  
*Archivio Santa Maria in Cosmedin*  
XIII 5: 150n  
*Mss. Barberiniani latini*  
5694: 72n, 74n, 75n, 76n, 77n, 78 e n  
*Mss. Chigiani*  
L.VIII.303: 78n  
*Mss. Rossiani*  
997: 60n  
*Stampati Barberini, Credenzino del Tasso*

2 (Plutarchi *Opuscula*, 1532): 138n  
24 (Ammonii *In Porphyrii Institutionem*, 1559): 128n

### COLONIA

Musikwissenschaftliches Institut der Universität [= D-Knmi]  
III 66 R: 180n

### COPENHAGEN

Thorvaldsens Museum  
*Arkivet*  
*Åkerblads liste over kunstnere i Rom*  
1798-99, nr. 123: 228 e n  
M 807: 240n  
m2 1806, nr. 1-2: 227 e n

### DONAUESCHINGEN

Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek [= D-DO]  
Don Mus. Ms. 293: 188n

### DRESDA

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek [= D-DI]  
Mus. 2693 D 1: 186n

### FANO

Biblioteca Comunale Federiciana  
Ms. Federici 59: 72n

## FIRENZE

Archivio di Stato

*Fondo Accolti*, b. 17, fasc. 17: 101n,  
103n

Biblioteca Nazionale Centrale

Ms. II 11 51: 10 e n

Ms. Palat. C.B.3.53: 21n

## GENOVA

Biblioteca del Conservatorio di musica

Niccolò Paganini [= I-GI]

D 3 40 1: 192n

D 3 40 10: 192n

## HAMBURG

Staats- und Universitätsbibliothek Carl  
von Ossietzky [= D-Hs]

Musiksammlung ND VI 2479: 185n

## LONDON

British Library [= Lbl]

Add. 32430: 177n

Harley MS 4425: 17

## MANTOVA

Biblioteca dell'Accademia Nazionale  
Virgiliana di Scienze Lettere e Arti  
[= I-Maav]

Cart. 1 nr. 15: 192n

## MODENA

Archivio di Stato

*Amministrazione dei Principi*Reg. 1063 (*Zornali de li denari con-*  
*tanti* di Laura Dianti): 40n

Biblioteca Estense Universitaria

*Autografoteca Campori**Beccadelli Ludovico*: 74n*Fiordibello Antonio*: 78n

## MÜNCHEN

Bayerische Staatsbibliothek [= D-Mbs]

Mus. ms. 250: 185n

Mus. ms. 550: 185n

## NAPOLI

Archivio di Stato

*Carte Farnesiane*, 252, I, 2: 85nBiblioteca del Conservatorio di musi-  
ca San Pietro a Majella [= I-Nc]

15 4 10: 193n

16 4 17-18: 194n

## OXFORD

Bodleian Library

*Mss. Ital.*

C. 23: 60 e n

C. 24: 67-69, 76 e n

C. 25: 64n, 67-68

## PARIS

Bibliothèque nationale de France [= F-Pn]

*Mss. Français*

102: 38n

112(1): 38n

*Mss. Mus.*

D 14425: 192n

D 15429-15430: 192n

D 15432: 192n

L 17028: 192n

## PARMA

Archivio di Stato

*Epistolario scelto*

b. 7, fasc. 2: 60n

b. 24, fasc. *Tomarozzo, Flaminio*: 81-82

Biblioteca Palatina

*Mss. Palatini*42 (*Tasso, Mondo creato* [= P]): 116n

972/1: 83-84

972/2: 84n

1019/1: 70n

1019/2: 70 e n, 71n

1019/10: 64n, 69n

1022/3: 65n, 67n, 68 e n

1022/11: 80n  
 1025/2: 64 e n, 68n, 69n, 70n  
 1026/1: 63n, 67n, 68 e n  
 1031/7: 74n, 75n  
 1031/8: 67n

## PESARO

Biblioteca Oliveriana  
 885, fasc. IX (Fabio Orsini): 106, 120

## ROMA

Archivio di Stato  
*Tribunale Criminale del Governatore di Roma*  
*Processi* (18-29 luglio 1602), vol. 19, processo nr. 2: 47n  
*Processi* (1604), vol. 35, processo nr. 14: 47n  
*Processi* (1607), vol. 7, processo nr. 2: 47n  
*Processi* (1609), vol. 75, processo nr. 2: 47n  
*Processi* (1609), vol. 75, processo nr. 11: 47n  
*Processi* (20 dicembre 1609-12 gennaio 1610), vol. 84, processo nr. 21: 47n

## Archivio Storico Capitolino

*Camera Capitolina*  
 Credenzione 1, t. 17: 66 e n  
 Credenzione 1, t. 36: 66 e n

## Biblioteca Angelica [= I-Ra]

*Archivio dell'Accademia dell'Arcadia*  
*Atti Arcadici* 1: 147-148  
*Atti Arcadici* 2: 147-149  
*Atti Arcadici* 5: 148-149, 156 e n, 157n  
*Atti Arcadici* 6: 148-149, 154 e n, 158n  
*Atti Arcadici* 7: 148-149, 238-239  
*Catalogo dei Pastori Arcadi* 5: 239 e n  
*Catalogo dei Pastori Arcadi* 6: 239 e n  
*Inventario de' quadri spettanti all'Arcadia [...]* 25 aprile 1824: 156 e n, 158-159

*Nota di tutti i ritratti esistenti nel Salone dell'Arcadia al Palazzo Altemps*: 162

*Verbale del 12 gennaio 1940*: 164n  
*Biblioteca dell'Accademia dell'Arcadia*  
 Ms. 14: 195-196

Ms. 17: 149n  
 Ms. 29: 204n, 205n, 210n  
 Ms. 31: 155n, 156n, 157n, 205n, 209n  
 Ms. 36: 196  
 Ms. 37: 157n

Biblioteca Archivio della Congregazione dell'Oratorio [= I-Rf]  
 AMCO G IV 1: 190 e n

Biblioteca Casanatense [= I-Rc]  
 Ms. 1290: 73n  
 Ms. 2807-2809: 194n

Biblioteca Vallicelliana  
*Fondo Alessandro Ferrajoli*  
 s. II, fasc. 84, cartella 10: 56n  
 s. II, fasc. 84, cartella 11: 56n

Museo di Roma  
*Archivio del Museo di Roma*  
*Cartella Deposito Arcadia, Verbale del 18 maggio 1956*: 143n

## TORINO

Archivio dell'Accademia Filarmonica [= I-Tf]  
 9 VII 36: 178n  
 10 I 3: 179n

## VENEZIA

Biblioteca del Museo Correr  
 INC. E 065 (*Ovidio methamorphoseos vulgare*, 1497): 29n

## WOLFENBÜTTEL

Niedersächsisches Landesarchiv [= D-Wa]  
 46 Alt 168: 186n





## Indice dei nomi e delle opere\*

- Abbati (Abati) Olivieri, Annibale degli  
 (*Neralbo Anfrasio*), 158 e n, 168, 173  
 Ritratto, 158 e n, 168, 173  
 Abdia, personaggio biblico, 187  
 Pizzi, *Nuvoletta di Elia*, 187  
 Acab, personaggio biblico, 187  
 Pizzi, *Nuvoletta di Elia* (Acabbo), 187  
 Académie Royale (Parigi), 234  
 Accademia degli Alterati (Firenze), 110,  
 113n, 116n  
 Accademia dei Filarmonici (Bologna),  
 180, 185, 189  
 Accademia dei Filarmonici (Rimini), 191  
 Accademia dei Lincei (Roma), 164  
 Accademia dei Pastori della Valle Tibe-  
 rina, 110  
 Accademia dell'Arcadia, 105n, 143-149,  
 151-166, 167n, 171n, 175-176, 181 e  
 n, 183-186, 188-189, 192, 195-196,  
 198-202, 204n, 205-209-211, 213-  
 215, 217n, 238-239, 259-260, 263,  
 268  
 Archivio e Biblioteca (Serbatoio),  
 143, 146-149, 152-155, 156n, 159-  
 160, 162, 167n, 171n, 238-239  
 Bosco Parrasio, 145n, 146, 151-155,  
 157n, 160, 165, 215  
*Leges Arcadum*, 146, 163  
 Accademia di Copenhagen, 220  
 Accademia di San Luca (Roma), 158,  
 199 e n, 228  
 Accademia Etrusca (Cortona), 223  
 Accademia Ligustica di Belle Arti  
 (Genova), 240  
 Scuola di pittura, 240  
 Accademia Tiberina (Roma), 201n  
 Accolti, Benedetto, cardinale, 88, 101 e  
 n, 102n, 103-104  
 Achille, personaggio mitologico, 112  
 Acidini Luchinat, Cristina, 18n  
 Acorambuono, Fabio, 61n  
 Acquaro Graziosi, Maria Teresa, 105n,  
 143n, 153n, 162n, 176n, 271-277  
 Acquaviva d'Aragona, Troiano, cardi-  
 nale, 177  
*Acta graduum academicorum Gymnasii  
 Patavini*, 71n  
 Adriano (Publio Elio Adriano), impera-  
 tore romano, 216  
 Metastasio, *Adriano in Siria*, 216

\* Sono registrate tutte le occorrenze, anche indirette, sia dei nomi propri di persona, personaggi, luoghi e istituzioni sia dei titoli di opere e documenti, tranne quelle presenti nei titoli della bibliografia secondaria. Il nome arcadico è riportato in corsivo, di seguito a quello civile, soltanto se citato nel volume.

- Adulterio di Marte e Venere*, miniatura dal *Roman de la Rose*, 17
- Adunanza tenuta dagli Arcadi* in lode del defunto Gioacchino Pizzi (1791), 155n, 178n
- Adunanza tenuta dagli Arcadi* per l'innalzamento del Ritratto di Stanislao I di Polonia (1753), 152n
- Adunanze degli Arcadi* per le nozze di Giacinta Orsini con Antonio Boncompagni Ludovisi (1757), 183-184
- Afrodite, dea, 15 e n
- Agamennone, personaggio mitologico, 115n
- Agostini, Niccolò degli, 10-11, 13-14, 21-23, 25n, 29-30, 33 e n
- Libri de Ovidio Methamorphoseos tradutti*, 10n, 13-14, 22-23, 25n
- Åkerblad, Johan David, 228 e n
- Alamanni, Luigi, 204
- Albacina, 90n, 97 e n
- Eremo di Santa Maria Acquarella, 90n
- Albani, Alessandro, cardinale, 146n, 177-179, 181 e n, 184n, 185
- Albani, Annibale, 146n
- Albani, Carlo, 146n
- Albani, Giovan (Giovanni) Francesco, cardinale, 182
- Albano, 225
- Alberici, Marzio, 47n
- Alberini, Marcello, 66 e n
- Ricordi*, 66 e n
- Alberti, Cherubino, 20 e n, 27n
- Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, 20 e n, 17
- Alberti, Francesca, 25n, 28 e n, 32n, 33n
- Albo offerto dagli Arcadi a S. S. Pio X* (1909), 162 e n
- Alborghetti, Giovanni Jacopo, 193 e n
- Gran Cid*, 193 e n
- Alceste, personaggio mitologico, 195
- Pizzi, *Alceste riconosciuto*, 195
- Alcide vd. Ercole
- Alcinoò, personaggio mitologico
- Omero, *Odissea*, 8
- Alcione, personaggio mitologico, 128n
- Aldebrando, santo, 191 e n
- Aldobrandini (Passeri), Cinzio, cardinale, 106, 111-112, 116n, 117-120, 140 e n, 141n
- Alembert, Jean Baptiste le Rond, detto d', 233n
- Alessandri, Felice, 193 e n, 197
- Creso* (Pizzi), 193 e n
- Donne vendicate* (1769), 197
- Alessandria, 24
- Alessandro Magno, 24
- Alessandro VI (Rodrigo Borgia), papa, 56n
- Alessio, Gian Carlo, 7n
- Alfieri, Vittorio, 169, 172
- Ritratto, 169, 172
- Alfonso X, re di Castiglia e León, detto il Saggio, 37
- Alfonso I d'Este, duca di Ferrara, 40, 56n
- Alfonso II d'Este, duca di Ferrara, 140n
- Alfonzetti, Beatrice, 151n, 152n, 181n, 202n, 254n
- Algarotti, Francesco, 159 e n, 169, 172
- Ritratto, 159 e n, 169, 172
- Alhaique Pettinelli, Rosanna, 143n
- Alibert, Giacomo d', conte, 192n
- Alibrandi, Ilario, 163n
- Alicarnasso, 240
- Mausoleo, 240
- Alizeri, Federigo o Federico, 239-240
- Guida artistica per la città di Genova*, 239 e n
- Notizie dei professori del disegno in Liguria*, 240n
- Alliata, Giuseppe Giovanni, principe, 181-182
- Alonge, Guillaume, 73n, 77n
- Alvarez, Domingo, 158
- Francisco Preciado de la Vega*, 158
- Amaduzzi, Giovanni Cristofano, 200 e n

- Amanti ridicoli*, 197  
 Amayden, Teodoro vd. Ameyden, Dirk van  
*Amazzonomachia*, bassorilievo del Mausoleo di Alicarnasso, 240  
 Ambrogio, santo, 116n  
*Esamerone*, 116n  
 Amburgo, 185n  
 Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky [= D-Hs], 185n  
 Ameyden, Dirk van, 56n  
 Aminta vd. Orsini, Fabio  
 Aminta, personaggio letterario, 107, 114n, 118, 195  
 Piccioli, *Prose Tiberine*, 107, 118  
 Pizzi, *Alceste riconosciuto*, 195  
 Tasso, *Rogo amoroso* di Tasso, 114n  
 Ammirato, Scipione, 111 e n, 113n, 115n, 117n, 136n, 140n, 141n, 142n  
*Orazione in morte di Torquato Tasso*, 111 e n, 113n, 115n, 117n, 136n, 140n, 141n, 142n  
 Ammirato, Scipione, il Giovane, 111n  
 Ammonio di Alessandria, 128n  
*In Porphyrii Institutionem, Aristotelis Categorias, et librum de interpretatione*, 128n  
 Amor della Patria, personificazione, 196  
 Pizzi, *Cantata* per il cardinal Oddi, 196  
 Amor Divino, personificazione, 196, 198  
 Bandini, *Cantata* per la Natività della Vergine, 198  
 Pizzi, *Componimento* per musica in due parti, 196  
 Amore, Adriano, 186n  
 Amore, dio, 15n, 51, 115n, 129n, 138, 141n, 182  
*Amor prigioniero* di Pizzi, 182  
 Amsterdam, 52n  
 Rijksmuseum, 52n  
 Anacreonte, 113n, 250n  
 Anassagora, 114n  
 Ancona, 183  
 Andreoli, Ilaria, 11n, 18n, 22n, 23n, 24 e n, 26n, 27n, 30n  
 Aneau Barthélemy, 31n  
*Meamorphose figurée*, 31n  
 Anfione, personaggio mitologico, 200n  
 Anfossi, Pasquale, 193  
*Creso* (Pizzi), 193  
 Anguillara, Giovanni Andrea dell', 11-13, 30-31, 32n, 33 e n  
*Metamorfosi di Ovidio*, 11-13, 32n  
 Anguissola, Europa, 38  
 Anguissola, Lucia, 38  
 Anguissola, Minerva, 38  
 Anguissola, Sofonisba, 38  
 Aniballe, segretario del cardinal Maffei, 81-82  
 Animosi, Cristiano, 241n  
 Anselmi, Antonio, 80 e n  
*Antéchrist* (1475), 25n  
 Antici Leopardi, Adelaide, 244n  
 Antolini, Bianca Maria, 199n  
 Antonelli, Roberto, 128n  
 Anversa, 19  
 Apelle, 218  
*Apocalisse della Santissima Madre di Dio*, 25  
 Apollo (Febo), dio, 42n, 134, 180, 205, 213  
 Pizzi, *Componimento drammatico* per Giuseppe I del Portogallo, 180  
 Apostoli, 184  
 Appennini, 254  
 Aprile, Giuseppe, detto Scirolo, 189  
 Arato, Franco, 237n, 240n  
 Arcadia, regione storica e mitica dell'antica Grecia, 195  
 «Arcadia. Periodico mensile di scienze, lettere ed arti», 163  
 «Arcadia – Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», 261, 263  
 Arcano, Giovanni Mauro d', 63n  
*Terze rime*, 63n  
 Ardissino, Erminia, 14n

- Ardito vd. Rinuccini, Alessandro  
 Arduino, Paolo, 219n  
 Ares vd. Marte  
 Aretino, Pietro, 43-44  
     *Carte parlanti (Dialogo nel quale si parla del gioco con moralità piacevole)*, 43-44  
     *Sei giornate*, 43 e n  
     *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa*, 43 e n  
 Arezzo, 194n, 200n  
 Argenvillières, Francesco d', 201n  
 Argo, nave degli Argonauti, 131n  
 Ariani, Marco, 67n  
 Ariosto, Ludovico, 12-13, 42 e n, 101 e n, 114n, 136n, 138n, 204, 266  
     *Cassaria*, 42 e n  
     *Orlando furioso*, 12-13, 42n, 101n, 114n, 136n, 138n  
 Arisi, Francesco, 152  
 Aristotele, 64, 108 e n, 111n, 270  
     *Poetica*, 108 e n  
     *Retorica*, 108 e n, 111n  
 Armando, David R., 158n  
 Armellini, Mariano, 56n  
 Armida, personaggio letterario, 129n  
     Tasso, *Gerusalemme liberata*, 129n  
 Arno, fiume, 130n  
 Asburgo d'Austria, famiglia, 178-179  
 Asia, 115n  
 Asor Rosa, Alberto, 109n  
 Assemani, Stefano Evodio (*Libanio Biblio*), 156, 172  
     Ritratto, 156, 172  
 Assuero, personaggio biblico, 188  
     Pizzi, *Ester*, 188  
 Astalli, Fulvio, 146n  
 Aste, Marcello d', cardinale, 165  
*Atti cavati dagli Archivi Capitolini e Arcadico* relativi alla coronazione di Bernardino Perfetti (1725), 150 e n  
 Attilio Regolo, Marco, console romano, 216  
     Metastasio, *Attilio Regolo*, 216  
 Audin, Amable, 28n  
 Auerbach, Erich, 261  
 Augusto (Gaio Giulio Cesare Ottaviano Augusto), imperatore romano, 215  
 Augusto III, re di Polonia, elettore di Sassonia, 182  
 Aulide, 115n  
 Aurelia, personaggio letterario, 197  
     *Donne vendicate* (1763), 197  
     *Donne vendicate* (1769), 197  
 Aurisicchio, Antonio, 179, 192  
     *Componimento drammatico* per l'onomastico di Francesco I di Lorena (Pizzi), 179  
     *Eumene* (Pizzi), 192  
 Austria, 178  
 Avalos, Ferrante Francesco d', 61  
 Aversa, 180 e n, 193n, 211  
 Avila, 65n  
 Avila, Pietro, 65n, 72n  
 Axon, William Edward Armytage, 38n  
 Azaria, personaggio biblico, 189, 191  
     Pizzi, *Coronazione di Bersabea*, 189  
     Pizzi, *Gratitudine di Salomone*, 191  
 Babbi, Anna Maria, 17n  
 Baburen, Dirk van, 45n  
 Bachelard, Gaston, 262  
 Bachtin, Michail Michajlovič, 261  
 Bacone (Bacon), Francesco (Francis), 267  
 Baffetti, Giovanni, 117n, 119n, 129n, 135n, 138n  
 Baglioni, famiglia, 41  
 Baldacci, Luigi, 259  
 Baldassarri, Guido, 252n, 254n  
 Baldini, Baccio, 41n, 42  
 Ballerini, Monica, 242n  
 Ballester, Federico, 163n  
 Banchemo, Giuseppe, 240n  
 Bandera, Sabrina, 41n  
 Bandettini, Teresa (*Amarilli Etrusca*), 158 e n, 170, 172  
     Ritratto, 158 e n, 170, 172

- Bandinelli, Ubaldino, 69 e n  
 Bandini, Gian Luca, 198 e n  
     *Cantata per la Natività della Beatissima Vergine (Natività di Nostra Donna)*, 198 e n  
 Banu, Georges, 32n  
 Barabino, Carlo, 236, 238  
 Baracco vd. Barak  
 Baragetti, Stefania, 176n  
 Barak (Barac), personaggio biblico, 187  
     Pizzi, *Trionfo delle donne forti* (Baracco), 187  
 Barbarisi, Gennaro, 54n, 249n  
 Bárberi Squarotti, Giorgio, 105  
 Barberini, Cornelia Costanza, principessa di Palestrina, 193  
 Barberini, Maria Grazia, 231n  
 Barbici, Michele, 199-200  
 Barcellona, 193n  
 Barchiesi, Alessandro, 128n, 129n  
 Bardazzi, Giovanni, 87n, 91n  
 Bargellini, [Francesco o Giuseppe], 167  
     Ritratto, 167  
 Barletta, Chiara, 39n  
 Barocchi, Paola, 46n  
 Barola, Paolo, 144, 160-162  
 Baronio, Angelo, 38n  
 Barroero, Liliana, 144n, 226n  
 Bartalini, Roberto, 18n  
 Barthes, Roland, 261  
 Bartolini, Agostino, 162-163  
 Bartsch, Adam Bernard von, 20n  
 Basile, Bruno, 113n, 125, 132n, 246n  
 Basilio di Cesarea, santo, 114n, 116n  
     *Ad adolescentes*, 114n  
     *Omellie sull'Esamerone*, 116n  
 Bassano del Grappa, 274n  
 Bassano Romano, 103n, 197n  
 Basso, Alberto, 40n  
 Batoni, Pompeo, 157n  
 Battaglini, Angelo (*Ergade Tiseo*), 178n, 181n  
     *Discorso funebre per Pizzi*, 178n, 181n  
 Bauci, personaggio mitologico, 29n  
 Beccadelli, Ludovico, 54n, 64 e n, 67 e n, 68n, 69n, 70 e n, 71n, 74-75, 80, 83-84  
 Becker, Philipp August, 57n, 58n, 59n  
 Bédier, Joseph, 267-268  
 Belardino, uomo processato dal Tribunale criminale di Roma, 47n  
 Bellandini, Zanobio, 103n, 104  
 Bellezza, conte, personaggio letterario, 197  
     *Donne vendicate* (1763), 197  
     *Donne vendicate* (1769), 197  
 Belli, Giuseppe Gioacchino, 163n, 266  
 Bellini, Lorenzo (*Ofelte Nedeo*), 147-148, 155n, 172  
     Ritratto, 147-148, 155n, 172 (vd. Milione, Vincenzo)  
 Bellori, Pietro, 49 e n, 50n  
     *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 49n  
 Bellosi, Luciano, 18n  
 Bellucci, Novella, 202n  
 Beltramini, Guido, 57n, 72n  
 Beltramini, Maria, 27n  
 Bembo, Bonifacio, 41n  
 Bembo, Elena, 71, 75, 77n  
 Bembo, Giovan Matteo, 62n  
 Bembo, Pietro, 41 e n, 53-55, 57, 58n, 59-65, 67 e n, 68n, 69-77, 78n, 79-84, 101  
     *Historia vinitiana*, 54n, 63n  
     *Motti inediti e sconosciuti*, 41 e n  
     *Prose*, 73  
     *Rime*, 61n, 62n, 64n, 71 e n  
 Bembo, Torquato, 75 e n, 81, 82n  
 Benedetti, Stefano, 80, 107n, 152n, 181n  
 Benedetto da Alatri, 93n  
 Benefial, Marco, 165  
 Benevento, 61-62  
 Bentivoglio d'Aragona, Cornelio, cardinale (*Entello Epiano*), 169, 173  
     Ritratto, 169, 173  
 Bergamo, 41n, 75n, 76n, 77-78, 119n, 240  
     Accademia Carrara, 41n

- Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici comunali, 119n  
 Convento di Santa Maria delle Grazie, 78, 80  
 Berlino, 38, 180n, 192n, 221n, 223n, 226  
   Friedrichsfelde, 226  
   Gemäldegalerie, 38  
   Staatliche Museen zu Berlin, 221n, 223n  
   Staatsbibliothek zu Berlin [= D-B], 180n, 192n  
 Bernardini Marzolla, Piero, 9n  
 Bernardini, Gaetano, 154  
 Bernardino d'Asti, 87n, 93n, 94n  
 Bernardino da Colpetrazzo, 86n, 89n, 91n  
   *Historia Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum*, 86n, 89n, 91n  
 Bernhard, Ernst, 263  
 Berni, Francesco, 42-43, 45n  
   *Capitolo del Gioco della Primiera*, 42-43, 45n  
 Bernis, François-Joachim de Pierre de, cardinale, 170  
   Ritratto, 170  
 Bernstorff, Andreas Peter, 223  
 Berra, Claudia, 55n, 75n, 78n, 79n, 80  
 Berra, Giacomo, 51n  
 Bersabea vd. Betsabea  
 Berti, Giordano, 39n, 40n, 42n  
 Bertini, Carlo Augusto, 56n  
 Bertola de' Giorgi, Aurelio, 200 e n  
   Carteggio con Amaduzzi, 200 e n  
 Bertrand, Gilles, 176n  
 Bertucci, Paola, 182n  
 Beta, Simone, 15n  
 Betsabea, personaggio biblico, 189-190  
   Pizzi, *Coronazione di Bersabea*, 189-190  
 Bettarini, Rosanna, 116n, 128n, 136n  
 Bettinelli, Saverio (*Diodoro Delfico*), 170-171  
   Ritratto, 170-171  
 Bettini, Alba, 240n  
 Bianchetti, Giovanni, 67  
 Bianchi, Francesco, 194  
   *Gran Cidde* (Pizzi, *Cid*), 194  
 Bianchini, Francesco, 147, 152, 172  
   Ritratto, 147, 152, 172  
 Bianchini, Scipione, 80  
 Biandrate di San Giorgio (dal 1596 anche Aldobrandini), Giovan Francesco, cardinale, 111  
 Biandrate di San Giorgio, Guido, conte, 110  
 Bibbia (*Biblia sacra vulgata*), 8, 25n, 39n, 127n, 140n, 141n, 187n  
   *Genesis*, 127n  
   *Iudicum*, 187n  
   *Iob*, 140n  
   *Psalmi*, 127n  
   *Ecclesiastes*, 127n  
   *Sapientia*, 127n  
   *Sirach*, 39n, 127n  
   *Apocalypsis*, 25n  
 Bibbiena, Bernardo Dovizi detto, 58 e n  
 Bibiena, Bartolomeo, 56n, 58 e n  
 Bieber, Margarete, 24n  
 Bielfeld, Detlev Friedrich Freiherr von, 225  
 Bigi, Emilio, 13n, 256  
 Bigioli, Filippo, 161 e n  
 Bigioli, Luisa, 161 e n  
   *Vincenzo Monti*, 161 e n  
 Bini, Pietro, 157  
   *Melchiorre Cesarotti*, 157  
 Binni, Walter, 242n, 247n, 265-266  
 Blasucci, Luigi, 249-250, 252 e n  
 Blübaum, Dirk, 228n  
 Blüm, Carsten, 49n  
 Bo, Carlo, 260  
   *Letteratura come vita*, 260  
 Boccaccio, Giovanni, 12n  
   *Decameron*, 12n  
 Boccage, Madame du (Anne-Marie Le Page Fiquet du Boccage o Bocage), 156n, 167, 173  
   Ritratto, 156n, 167, 173  
 Boccardo, Piero, 240n  
 Bocchino, Gianluca, 180n

- Bogh, Mikkel, 220n  
 Boiardo, Matteo Maria, 11, 13, 41 e n  
     *Orlando Innamorato*, 11, 13  
     *Tarocchi*, 41 e n  
 Boillet, Danielle, 107n  
 Boldù, Gabriele, 54n, 74, 80n  
 Bologna, 10, 26n, 61n, 63n, 65n, 67-68, 70-71, 74n, 75n, 76 e n, 80 e n, 101 e n, 148, 177n, 186, 192n, 194n, 211, 238  
     Museo internazionale e biblioteca della musica [= I-Bc], 117n, 192n, 194n, 211n  
     Chiesa della Madonna di Galliera, 186  
 Bologna, Ferdinando, 38n  
 Bolsena, lago, 53  
 Bonafede, Appiano (*Agatopisto Cromaziano*), 157n, 172  
     Ritratto, 157n, 172  
 Bonazzi, Gianni, 145n  
 Boncompagni Ludovisi, Antonio, 161, 183  
 Boncompagni Ludovisi, Ignazio Gaetano, cardinale, 173  
     Ritratto, 173  
 Boncompagni Ludovisi Rezzonico, Ippolita, 194  
 Bonelli, Michele, 47n  
 Bonora, Elena, 101n, 102n, 103n  
 Bonora, Ettore, 269  
 Bonsignori, Giovanni dei, 10-11, 13-14, 16-17, 20-25, 26n, 28-30, 33 e n  
     *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 10 e n, 13-14, 16 e n, 21, 23n, 25n, 26n, 29  
 Borboni, famiglia, 179  
 Borchardt, Rudolf, 272n  
 Borcht, Pieter van der, 19  
     *Ovidii Nasonis Metamorphoses*, 19  
 Bordone, Benedetto, 22 e n  
 Borghetti, Vincenzo, 175n  
 Borghi, Giovanni Battista, 193 e n  
     *Creso re di Lidia* (Pizzi, *Creso*), 193 e n  
 Borgia, Lucrezia, 56n  
 Borgia, Stefano, cardinale, 170  
     Ritratto, 170  
 Borgo, Giovanni, 186  
     *Per la festa dell'Assunzione* (Pizzi), 186  
 Borsi, Franco, 56n  
 Borsieri, Pietro, 257 e n  
     Rec. di Martignoni, *Del Bello e del Sublime*, 257 e n  
 Borso d'Este, duca di Ferrara, 41  
 Bosco Parrasio vd. Arcadia  
 Bosco, Umberto, 276n  
 Boskovits, Miklós, 18n  
 Bottarelli, Giovanni Gualberto, 194, 197  
     *Cid*, 194  
     *Donne vendicate* (1769), 197  
 Bouchardon, Edme, 221n, 223 e n  
     *Philipp von Stosch*, 223 e n  
 Boulogne, Valentin de, 50  
 Bourbon Del Monte, Francesco Maria, cardinale, 49  
 Boverio, Zaccaria (in religione Zaccaria da Saluzzo), 86n, 90n, 91n  
     *Annalium seu Sacrarum historiarum Ordinis Minorum S. Francisci*, 86n  
 Bracci, Pietro, 231  
     Monumento funebre di Fabrizio Pellegri, 231  
 Brambilla, Giovanni, 41n  
 Branca Tedallini, Sebastiano di, 56n  
 Braun, Emil, 240  
 Brembo, fiume, 130n  
 Brescia, 35n  
 Brettoni, Augusta, 257n  
 Brindisi, 25  
     Chiesa di Santa Maria del Casale, 25  
 Briseide, personaggio mitologico, 112  
     Omero, *Iliade*, 112  
 Brito, Manuel Carlos de, 180n  
 Brogi, Giuseppe (*Acamante Pallanzio*), 144, 153-154, 158-159, 165, 168, 171  
     Ritratto, 168, 171  
 Brughi, Giovanni Battista, 150 e n  
 Brumana, Biancamaria, 178n, 179n  
 Brun, Friederike, 224-225  
 Brun, Ida, 224n  
 Brun, Robert, 18n

- Brundin, Abigail, 87n, 98n  
 Brunelli, Bruno, 154n, 201n  
 Brunelli, Giampiero, 68n  
 Bruni, Antonio, 106n  
     *Veneri*, 106n  
     *In morte del Signor Torquato Tasso*, 106n  
 Bruni, Arnaldo, 67n  
 Bruno, Cola, 54 e n, 59n, 60 e n, 67, 69 e n, 70n, 71 e n, 72n, 74 e n, 76n  
 Bruno, Giordano, 45 e n  
     *Candelaio*, 45 e n  
 Bruxelles, 158n  
     Musée Royaux des Beaux Arts, 158n  
 Bucchi, Gabriele, 7n, 11n, 12n, 26n, 32n  
 Buffon, Georges-Louis Leclerc de, 232  
 Buganza, Stefania, 39n  
 Bukdahl, Else Marie, 220n  
 Bull, Malcolm, 20n  
 Bullard, Melissa Meriam, 66n  
 Bullock, Alan, 98n  
 Buoninsegni, Tommaso, 45 e n  
     *Del giuoco*, 45 e n  
 Bur, Michel, 178n  
 Burke, Edmund, 252 e n, 253n  
     *Philosophical Enquiry*, 252 e n, 253n  
 Burla, Giovanni Francesco, 59n  
 Burns, Howard, 57n  
 Busch, Daniel Heinrich, 220  
 Busch, Johann Joachim, 220, 227  
 Busch, Johann Jürgen, 219-236, 238-239  
     *Asmus Jacob Carstens*, 229  
     *Baccanale e pescatore*, 221, 226  
     *Baccante giovanetta*, 221, 222n  
     *Caterina II di Russia*, 228-229  
     *Charles de Secondat, barone de Montesquieu*, 219, 228-230, 232-236, 238-239  
     *Era*, 221 e n  
     *Eros che accende una torcia*, 221, 222n  
     *Eros con le armi*, 221 e n  
     *Eros*, 221, 22n  
     *Fauno e capro*, 225-226  
     *Friederike Brun*, 222-225, 232  
     *Jean-Jacques Rousseau*, 219, 228-230, 234-235, 238-239  
     *La Notte coi suoi figli, Morte e Sonno*, 229  
     *Musa/Venere "di Arles"*, 221-222  
     *Venere (Afrodite)*, 221 e n  
     *Venere medicea*, 221, 222n  
 Busseto, 76 e n  
 Buzzano, Carlo, 207n  
 Cafaro, Pasquale, 193  
     *Creso (Pizzi)*, 193  
 «Caffè di Petronio», 242 e n  
 Caillois, Roger, 36-37  
 Caira Lumetti, Rossana M., 209n  
 Calandra, Edoardo, 42n  
 Calandro, Nicola, detto Frascia, 185-186  
     *Corone (Pizzi)*, 185-186  
 Calaresu, Melissa, 182n  
 Caligorante, personaggio letterario, 12  
     *Ariosto, Orlando furioso*, 12  
 Calitti, Floriana, 107n  
 Calliope, musa, 200  
 Callot, Jacques, 52 e n  
     *Bisca*, 52n  
 Calmar, personaggio mitologico, 247  
     *Ossian*, 247  
 Calvino, Italo, 9n, 42n, 44 e n  
     *Castello dei destini incrociati*, 44 e n  
     *Tarocchi*, 44n  
 Calzecchi Onesti, Rosa, 8n  
 Camaioni, Michele, 85n, 86n, 87n, 93n, 98n, 102n  
 Cambiaso, Michelangelo, doge di Genova, 158 e n, 170, 173  
     *Ritratto*, 158 e n, 170, 173 (vd. Maron, Anton von)  
 Cambiatori, Tommaso, 271 e n  
     Trad. dell'*Eneide* di Virgilio, 271n  
 Camerarius, Joachim (padre), 275n  
     *Meditatio in adversis*, 275n  
 Camerarius, Joachim (figlio), 275n  
     *Epistolae et carmina*, 275n



- Camerino, 89n, 189, 191  
 Camerino, Giuseppe Antonio, 241 e n, 243n, 248n  
 Camilla, madre di Flaminio Tomarozzo, 56  
 Camille, Michael, 32 e n  
 Campa, Cecilia, 209n  
 Campagnano di Roma, 217n  
 Campagnolo, Matteo, 233n  
 Campana, Augusto, 276n  
 Campanini, Saverio, 114n  
 Campbell, Timothy, 235n  
 Campeggi, Tommaso, 71n  
 Campi, Emidio, 87n  
 Campo, Cristina, 263  
 Campobasso, 192n  
     Biblioteca Provinciale Pasquale Albino [= I-Cbp], 192n  
 Canali, Luca, 132n  
 Cancellieri, Francesco, 161n  
 Canciani, Fulvio, 273  
 Canfora, Luciano, 121  
 Canone, Eugenio, 40n  
 Canova, Antonio, 219, 224 e n, 228, 237, 238n  
     *Maddalena penitente*, 238n  
 Cantilena, Renata, 225n  
 Cantù, Cesare, 163n  
 Capasso, Gaetano, 72n  
 Capitelli, Giovanna, 225n, 226n  
 Caponetto, Salvatore, 101n  
 Cappelletti, Francesca, 19n, 21n, 23n, 26 e n, 28n, 30n  
 Cappelletti, Adriano, 125  
 Caprara, Alessandro, 146n  
 Caproni, Giorgio, 273n  
     *Opera in versi*, 273n  
     *Passaggio d'Enea*, 273n  
 Capua, Rinaldo da, 178  
     *Componimento drammatico* per l'elezione di Francesco I di Lorena (Pizzi), 178  
 Capurro, Pietro, 160  
     *Gaspare Mollo*, 160  
 Carabellese, Pantaleo, 260  
 Caraccio, Antonio, 147  
     Ritratto, 147  
 Carafa, Gian Pietro, 71n  
 Caraglio, Gian Giacomo, 20  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi, detto, 49-50  
     *Bari*, 49  
     *Buona ventura*, 49  
     *Conversione di San Matteo*, 49  
 Cardano, Girolamo, 43 e n  
     *Liber de Ludo Aleae*, 43 e n  
 Cardieletti, Grisofano, pseud. di Scarfò, Giovanni Grisostomo  
 Careri, Enrico, 198n  
 Caretti, Giovanni Battista, 160 e n  
 Caretti, Lanfranco, 129n  
 Cargnoni, Costanzo, 85n, 86n, 87n, 91n, 92 e n, 93n, 94 e n, 96n  
 Carini, Anna Maria, 128n, 138n  
 Càriti, divinità, 15n  
 Carlani, Carlo, 185n  
 Carlo V, imperatore, 63, 92 e n  
 Carlo III, re di Spagna, 177, 179, 182, 194  
 Carlo di Borbone, re delle Due Sicilie  
     vd. Carlo III, re di Spagna  
 Carnazzi, Giulio, 249n  
 Carnesecchi, Pietro, 65n  
 Carofano, Pierluigi, 51n  
 Carolina, personaggio letterario vd. Lotte, personaggio letterario  
 Carpegna, Gasparo, 146n  
 Carracci, Ludovico, 38  
     *Due giocatori di scacchi*, 38  
 Carrai, Stefano, 79n, 276n  
*Carro di Venere* per la *Mascherata della Genealogia degli Dei*, disegno (attr. a Vasari e aiuti), 20, 21 e n, 27  
 Carroll, Lewis, 44 e n  
     *Alice's Adventures in Wonderland*, 44 e n  
 Carrozzini, Andrea, 243n  
 Carstens, Asmus Jacob, 220-221, 229-230, 232

- Baccanale e pescatore*, 221  
*Notte coi suoi figli, Morte e Sonno*, 229, 230n  
 Cartari, Vincenzo, 7, 34  
*Imagini de i dei de gli antichi*, 7, 34  
 Cary, famiglia, 41n  
 Casale Monferrato  
 Casalegno, Giovanni, 43n  
 Casali, Giambattista (1490-1536), vescovo, 59n  
 Casali, Giovanni Battista o Giambattista (1715-1792), musicista, 184-185  
*Per la festività dell'Assunzione* (Pizzi), 184  
*Roveto di Mosè* (Pizzi), 185  
 Cassetta, Paolo, 163  
 Cassi Lazzari, Geltrude, 241  
 Cassino, 54n  
 Università degli studi di Cassino e del Lazio meridionale, 54n  
 Castellani Brancaleoni, Giovanni Battista, 163n  
 Castellani, Fulvio, 269  
 Castellani, Giuseppe, 184n  
 Castellano, Mariano, 57n, 59n  
 Castelvechi, Alberto, 121  
 Castelvetro, Ludovico, 108 e n  
*Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 108 e n  
 Castiglione, Baldassarre, 35, 57  
*Cortegiano*, 35  
 Catalano, Claudia, 241n  
 Catalisano, Gennaro, 199n  
*Grammatica-armonica fisico-matematica*, 199n  
 Cataneo, Maurizio, 118n, 119-120  
 Catanio, Prospero, 131n  
*Vigile Tasso, pellegrino ingegno*, 131n  
 Caterina de' Medici, regina di Francia, 64n  
 Caterina II, zarina di Russia, 229  
 Catone, Marco Porcio, detto Uticense, 216  
*Metastasio, Catone in Utica*, 216  
 Cattaneo, Danese, 82n  
 Catucci, Marco, 152n  
 Cavalchini, Guidobono, 195  
 Cavalli, Nicolò, 35  
 Cavarzere, Alberto, 276n  
 Caxton, William, 38 e n  
 Celletti, Rodolfo, 105  
 Cenci, Cristoforo, 56n  
 Cenci, famiglia, 56  
 Centenari, Margherita, 254n  
 Ceracchi, Giuseppe, 228  
 Ceragioli, Fiorenza, 242n  
 Cerere, dea, 182  
 Pizzi, *Amor prigioniero*, 182  
 Cerisy-la-Salle, 261-262  
 Cervantes, Miguel de, 173  
 Ritratto, 173  
 Cerveteri, 145n  
 Cesare, Gaio Giulio, dittatore romano, 136n  
*De bello Gallico* VIII (Aulo Irzio), 136n  
 Cesarotti, Melchiorre, 157 e n, 169, 172, 247 e n, 249-250, 252n, 257  
*Poesie di Ossian*, 247 e n, 249-250, 252n, 257  
*Fingal*, 247, 250  
*Morte di Cucullino*, 252n  
*Dartula*, 250  
 Ritratto, 157, 169, 172 (vd. Bini, Pietro)  
 Cesena, 191n  
 Ceserani, Remo, 101n  
 Cesi Ruspoli, Francesco Maria, 145n, 149  
 Cesi Ruspoli, Maria Isabella, 145n  
 Ceva, Bernardo (*Evomilo Forcida*), 171  
 Ritratto, 171  
 Ceva, Teobaldo, 155n  
 Ceva, Tommaso, 152  
 Chabod, Federico, 260  
 Chabouillet, Jean Marie Anatole, 221n  
 Chacón, Alfonso, 82n  
*Vitae et res gestae Pontificum Romanorum*, 82n

- Chaulieu, Guillaume Amfrye de, 203-204  
 Chegai, Andrea, 209n  
 Chiabrera, Gabriello, 204  
 Chiappini di Sorio, Ileana, 158n  
 Chiaramonte vd. Clermont  
 Chiari, 35n  
     Pinacoteca Repossi, 35n  
 Chiarini, Gioachino, 128n  
 Chicco, Adriano, 38n  
 Chieti, 71n  
 Chigi, Agostino, 18n  
 Chigi, Sigismondo, principe di Campagnano, 153, 206 e n, 207n, 217 e n  
 Chines, Loredana, 107n  
 Chiodo, Domenico, 105, 106n  
 Chiorboli, Ezio, 43n  
 Chisci, Elisa, 241n  
 Choiseul, Étienne François de, 196  
 Christine de Pizan, 15n, 29  
     *Épître d'Othéa*, 15n, 29  
 Cian, Vittorio, 41n, 54n, 55n, 69n, 70n, 74n  
 Ciaralli, Antonio, 88n  
 Cibo, Caterina, duchessa di Camerino, 86n, 89-91, 99n  
 Ciccolini, Stefano, 162  
 Cicerone, Marco Tullio, 114n  
     *De imperio Cnei Pompei*, 114n  
 Cicognara, Leopoldo, 237, 240  
 Cieri Via, Claudia, 18n, 24 e n, 26n, 28, 29n  
 Cingoli, 89n  
     Eremo di San Michele Arcangelo, 89n  
 Cini, Giuseppe, 154  
 Cipriani, Angela, 144n  
 Cipriani, Antonio, 151n, 152n, 176n  
 Cipro, 25  
 Cirocchio, Pimarino, detto l'Abbatuzzo, 47n  
 Cirulli, Beatrice, 143n, 152n, 155n, 159n, 175n  
 Cisterna, Eugenio, 163  
 Città del Vaticano, 48, 128n, 160, 178, 180, 189, 191n  
 Basilica di San Pietro, 178  
 Biblioteca Apostolica Vaticana [= I-Rvat], 128n, 160, 191n  
 Capitolo Vaticano, 189  
 Claudiano, Claudio, 136n  
     *De raptu Proserpinae*, 136n  
 Clavarino, Antonio, 239n  
     *Annali della Repubblica ligure*, 239n  
 Clelia, leggendaria eroina romana, 216  
     Metastasio, *Trionfo di Clelia*, 216  
 Clemente VII (Giulio de' Medici), papa, 63 e n, 64n, 65 e n, 89n, 90, 91n, 101n  
 Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini), papa, 111n, 112, 116n, 140n, 141n  
 Clemente IX (Giulio Rospigliosi), papa, 82n  
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), papa, 145n, 146-147, 149, 150n, 155  
     Ritratto, 150n  
     Statua, 146-147  
 Clemente XII (Lorenzo Corsini), papa, 146n  
 Clemente XIII (Carlo Rezzonico), papa, 155  
 Clementi, Filippo, 201n  
 Clermont, 115n  
 Clio, musa, 106n  
 Clorinda, personaggio letterario, 131n  
     Tasso, *Gerusalemme liberata*, 131n  
     Tasso, *Gerusalemme conquistata*, 131n  
 Cobenzl, Guidobaldo (di), 208  
 Cocca, Paola, 241n  
 Cock, Hieronymus, 27  
 Codino, Fausto, 8n  
 Cola, cognato di Flaminio Tomarozzo, 54n, 76 e n, 82n  
 Colas, Damien, 193n  
 Coleti, Niccolò, 111n  
 Colini, Antonio Maria, 164n  
 Colleoni, famiglia, 41n  
 Collezione Piranesi (ex), 50n  
 Colonia, 180n

- Musikwissenschaftliches Institut der Universität [= D-Knm], 180n  
*Colonie dell'Accademia dell'Arcadia*, dipinto, 163  
 Colonna, famiglia, 56, 102, 181  
 Colonna, Ascanio, 102n  
 Colonna, Fabrizio, VIII principe di Paliano, 181n  
 Colonna, Felice, moglie di Giuseppe Giovanni Alliata, 181-182  
 Colonna, Francesco, 21, 22n  
   *Hypnerotomachia Poliphili*, 21, 22n  
 Colonna, Giovanni, 272 e n  
   *De viris illustribus*, 272n  
   *Mare historiarum*, 272n  
 Colonna, Girolamo, cardinale, 196  
 Colonna, Marcantonio (1478-1522), condottiero, 56  
 Colonna, Marcantonio (1724-1793), cardinale, 181 e n  
 Colonna, Nicola, principe di Stigliano, 202n  
 Colonna, Pompeo, 61 e n  
 Colonna, Prospero, 56  
 Colonna, Vittoria, 61 e n, 72 e n, 74 e n, 85-104  
   *Carteggio*, 72n, 74n, 88n, 91n, 92-93, 94n, 96n, 101n, 102n  
   *Rime*, 98n  
 Colucci, Valentina, 47n  
 Coluccia, Giuseppe, 243n  
 Consalvi, Brunacci, 160n  
 Contarini, Gasparo o Gaspare, 68n, 73n, 75, 84, 91 e n, 93 e n, 95 e n, 97, 99  
 Conte, Gian Biagio, 124 e n, 130n, 132n  
 Conti, Natale, 34  
   *Mythologiae*, 34  
 Contini, Giambattista, 145n  
 Contini, Gianfranco, 35n, 261, 264  
 Copello, Veronica, 88n, 91n, 92n, 98n, 103n  
 Copenhagen, 219n, 222n, 223n, 224n, 225n, 226 e n, 227-228, 232, 240n  
 Thorvaldsens Museum, 219n, 222n, 223n, 224n, 225n, 226-228  
 Coppini, Donatella, 277n  
 Corbara, 197n  
 Cori, 225  
 Corinna, personaggio letterario, 118  
   Tasso, *Rogo amoroso*, 118  
 Corneille, Pierre, 193, 202  
 Cornelio, pseud. citato da Flaminio Tomarozzo, 75n  
 Corradini, Marco, 116n  
 Corsaro, Antonio, 40n, 67n  
 Corsini, Edoardo o Odoardo, al secolo Silvestro (*Eraspo* o *Filolao Azominio*), 169, 171  
   Ritratto, 169, 171  
 Corti, Maria, 263  
 Corvi, Domenico, 158, 165  
 Cosentino, Paola, 109n  
 Cossu, Barbara, 105n  
 Costantini, Danilo, 183n  
 Costanzi, Giambattista, 177, 182  
   *Amor prigioniero* (Pizzi), 182  
   *Componimento* per il genetliaco di Carlo di Borbone (Pizzi), 177  
*Costituzioni delli frati minori detti della vita eremitica*, 97 e n  
 Coustou, Guillaume II, detto anche Coustou il Giovane, 222  
 Cremona, 193n, 194n  
 Cremonini, Stefano, 107n  
 Crescimbeni, Giovan Mario (*Alfesibeo Cario*), 144-153, 155, 159, 163, 165, 168, 171  
   *Arcadia*, 145-150, 159  
   *Breve notizia dello stato antico e moderno dell'Adunanza degli Arcadi*, 147 e n, 149 e n  
   Ritratto, 144n, 152 (vd. Grazzini, Giulio Cesare)  
 Creta, 25  
 Criscuolo, Vincenzo, 88n  
 Crisobolo, personaggio letterario, 42  
   Ariosto, *Cassaria*, 42

- Crisolino, Flavio, 62n, 63, 76n, 78 e n  
 Crispi, Pietro Maria, 187  
     *Ester* (Pizzi), 187  
     *Gara divota* (Pizzi), 187  
     *Giuditta* (Pizzi), 187  
     *Nuvoletta di Elia* (Pizzi), 187  
 Cristante, Lucio, 15n  
 Cristiani, Giovanni, 237n  
 Cristina di Svezia (Cristina Alessandra o Alessandrina), regina, 146, 157n, 169, 173  
     Ritratto, 157n, 169, 173  
 Cristofani, Carlo de, 187  
 Crivelli, Tatiana, 87n  
 Crocco, Antonio, 236n  
 Croce, Benedetto (*Eudoro Diano*), 259-260, 263, 265-266, 270  
     *Arcadia e la poesia del Settecento*, 259  
     *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 259  
     *Giovanni Verga*, 265  
     *Poesia e non poesia*, 266  
 Croce, Giulio Cesare, 26n  
 Crowe, Yolande, 235n  
 Crozat du Châtel, Louise Honorine, 196  
 Cucullino, personaggio mitologico, 252n  
     *Ossian*, 252n  
 Cugnoli, Giuseppe, 161n, 162n  
 Cunich, Raimondo (*Perelao/Pereleo Megaride* o *Megarense* oppure *Pere-laos Megaris*), 168, 172  
     Ritratto, 168, 172  
 Cupella, Antonio, 47n  
 Cupramontana, 89n  
 Curlandia, ducato di, 226  
 Curtarolo, 62n  
     Villa Bozza, 62n  
 Curtius, Ernst Robert, 128n, 261, 272 e n  
 D'Alatri, Mariano, 96n  
 D'Alençon, Edouard, 86n, 89n, 94 e n  
 D'Amelia, Marina, 102n  
 D'Andrea, Francesco, 147  
     Ritratto, 147  
 D'Annunzio, Gabriele, 263, 266, 276n  
 Da Porto, Luigi, 59n  
 Da Pozzo, Giovanni, 72n  
 Damigella, Anna Maria, 150  
 Daniele, Florio, 208 e n  
     *In morte del celebre signor abate Metastasio*, 208n  
 Daniello, Bernardino, 128n, 274n  
     Trad. delle *Georgiche* di Virgilio, 274n  
 Danimarca, 220, 223, 226, 228-229  
 Dante Alighieri, 35 e n, 136n, 141n, 204, 268, 272n, 276n  
     *Commedia*, 35 e n, 136n, 141n, 272n, 276n  
     *Purgatorio*, 35 e n, 136n, 141n  
     *Paradiso*, 136n  
 Danubio (Istro), fiume, 130n, 231  
 Danzi, Massimo, 81n, 82n  
 Daolmi, Davide, 175n  
 Dassier, Jean, 233  
     *Montesquieu*, 233  
 Datteroni, Silvia, 241n  
 David, Michel, 262  
 Davy du Perron, Jacques, 118n  
     *Oraison funèbre sur la mort de Monsieur de Ronsard*, 118n  
 De Angelis Salducci, Amalia, 161  
     *Gabriele Laureani*, 161  
 De Caro, Stefano, 225n  
 De Gasperis, Giovanni, 161n  
 De Girolami Cheney, Liana, 20n  
 De Jong, Jan L., 20n  
 De Maldé, Vania, 125, 127n  
 De Martino, Ernesto, 262  
 De Marzi, Chiara, 241n  
 De Monticelli, Roberta, 267  
 De Negri, Emmina, 238n  
 De Rogati (De Rogatis), Francesco Saverio, 250n  
     *Odi di Anacreonte e Saffo*, 250n  
 De Rosa, Pier Andrea, 230n  
 De Rossi, Francesco, 161

- De Rossi, Giovanni Gherardo (*Perinto Sceo*), 158 e n, 171  
*Del moderno teatro comico italiano*, 158n  
 Ritratto, 171
- De Rubeis, uomo processato dal Tribunale criminale di Roma, 47n
- De Ruggiero, Guido, 260
- De Sanctis, Erminia, 163n
- De Sanctis, Gaetano, 260
- De Sanctis, Guglielmo, 163n, 167
- De Seta, Vittorio, 263
- De Somalia vd. Somaglia, Giulio Maria Cavazzi della
- De Teron, Giovanni [Jean Colbert de Terron?], 173  
 Ritratto, 173
- Debenedetti, Elisa, 231n
- Debenedetti, Giacomo, 263
- Debora, personaggio biblico, 187  
 Pizzi, *Trionfo delle donne forti* (Debora), 187
- Decembrio, Pier Candido, 277n  
*Principium libri XIII Aeneidos*, 277n
- Decio da Orte, Antonio (*Edrasto* nell'Accademia dei Pastori della Valle Tiberina), 109  
*Acripanda*, 109
- Defranchi, Carlo, 194 e n  
*Gran Cidde* (Pizzi, *Cid*), 194 e n
- Degam, uomo non identificato, 168  
 Ritratto, 167
- Dei, Adele, 273n
- Del Moro, Marco, 160n
- Delcò-Toschini, Sabrina, 254n
- Delfino (Dolfin), Federico, 62n
- Della Casa, Giovanni, 54 e n, 63n, 64 e n, 67-68, 75, 78-80, 82n  
*Galateo*, 54 e n  
*Opere*, 64n, 67-68  
*Petri Bembi vita*, 54n  
*Rime*, 79n
- Della Corte, Francesco, 130n, 271
- Della Porta, Guglielmo, 27n
- Della Rovere, Guidobaldo II, 73 e n
- Della Torre, Francesco, 72n
- Della Torre, Giovan Battista, 60 e n
- Della Torre, Raimondo, 60
- Delle lettere [...] a Mons. Pietro Bembo scritte*, 53 e n, 57-58, 59n, 61-65, 67 e n, 70 e n, 71n, 72n, 73-74, 76-77, 78n, 79n, 80 e n
- Delle Noci, Angelo, 147  
 Ritratto, 147
- Demodoco, personaggio mitologico, 8  
 Omero, *Odissea*, 8
- Der Mugrdechian, Barlow, 235n
- Derla, Luciano, 257n
- Deschmann, Sandi, 165n
- Deucalion, personaggio mitologico, 29n
- Di Capua, Leonardo, 147
- Di Capua, Matteo, principe di Conca, 119n
- Di Costanzo, Angelo, 204
- Di Fabio, Clario, 238n, 240n
- Di Lieto, Carlo, 262
- Di Majò, Elena, 219n
- Di Negro, Gian Carlo (*Eudoro Menalio*), 236-240  
*Anacreontiche e endecasillabi*, 240n  
*Odi liriche*, 240n  
*Sermoni sacri*, 240n  
*Vita di Gian Carlo di Negro patrizio genovese scritta da esso*, 236n
- Di Profio, Alessandro, 193n
- Di Santo, Federico, 109n
- Diana, dea, 32n, 34, 115n, 195  
 Pizzi, *Alceste riconosciuto*, 195
- Dianti, Laura, nota anche come Laura d'Este, 40
- «Diario ordinario», 177n, 178n, 179n, 180n, 182n, 184n, 185n, 186n, 187n, 188n, 190n, 191n, 198n, 199n
- Diderot, Denis, 233n
- Didone, personaggio mitologico, 216, 272  
 Metastasio, *Didone abbandonata*, 216

- Diels, Hermann, 114n  
 Dilthey, Wilhelm, 264, 270  
 Dio (cristiano), 42n, 69, 74, 83, 92, 94-95, 97, 113n, 115n, 116n, 118n, 134-135  
 Diogene Laerzio, 114n  
 Diol, Giacomo, 167  
 Dionigi, Domenico, 157  
 Dionisotti, Carlo, 54n, 62n, 69n, 77n, 176n, 205n  
 Dodgson, Charles Lutwidge, pseud. di Carroll, Lewis  
 Doglio, Maria Luisa, 135n  
 Dolce, Lodovico, 11, 12n  
*Trasformationi*, 11, 12n  
 Dolfi, Anna, 67n  
 Domenichi, Ludovico, 274n  
 Donati, Lamberto, 22n, 23n, 24n  
 Donati, Pier Paolo, 18n  
 Donato, Maria Pia, 176n  
 Donaueschingen, 188n  
 Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek [= D-DO], 188n  
 Doni Carlo, 165  
*Vita del cardinale Marcello d'Aste*, 165  
*Donne vendicate* (1763), 197 e n  
*Donne vendicate* (1769), 197  
 Donnini, Andrea, 61n  
 Dorffmeister, Joseph, 240 e n  
*Genio della musica*, 240  
 Dori, personaggio letterario, 183  
 Pizzi, *Per le felicissime nozze*, 183  
 Doria Pamphilj, Filippo, 162n  
 Dorigo, Ermes, 208n  
 Dorina, personaggio letterario, 197  
*Donne vendicate* (1769), 197  
 Dorsi, Marina, 165n  
 Dossena, Giampaolo, 49  
 Dovizi Bernardo vd. Bibbiena  
 Dresda, 186n  
 Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek [= D-DL], 186n  
 Dublino, 237  
 Ducci, Lorenzo, 110, 111n, 112n, 114n, 118n  
*Oratione funerale nell'Essequie di Torquato Tasso*, 110, 111n, 112n, 114n, 118n  
 Due Sicilie, Regno delle, 189  
 Dunand, Louis, 25n  
 Durante, Sergio, 199n  
 Eckmann, Sonja, 277n  
 Edimburgo, 235  
 National Gallery of Scotland, 235  
 Edipo, personaggio mitologico, 215  
 Edrasto vd. Decio da Orte, Antonio  
 Efesto, dio, 8n, 15 e n  
 «Effemeridi letterarie di Roma», 202n  
 Egina, personaggio mitologico, 185, 195  
 Pizzi, *Alceste riconosciuto*, 195  
 Pizzi, *Corone*, 185  
 Egisippo, pseud. citato da Flaminio Tomarozzo, 75n  
 Eiche, Sabine, 81n  
 Einem, Herbert von, 225n, 230n  
 Eisler, William, 233n  
 Ekserdjian, David, 33n  
 Elam, Carolin, 27n  
 Elia, personaggio biblico, 187  
 Pizzi, *Nuvoletta di Elia*, 187  
 Elicona, monte, 35n, 141n  
 Elide, regione storica della Grecia, 146  
 Ellero, Maria Pia, 125  
 Elvira, personaggio letterario, 244 e n  
 Leopardi, *Consalvo*, 244 e n  
 Emilia Romagna, 63, 67  
 Emilia, via, 238  
 Encerrabodes, António Freire de Andrade, 180 e n  
 Enea, personaggio mitologico, 114n, 207, 216, 273 e n  
 Enrico II, re di Francia, 11n, 64n  
 Enrico IV, re di Francia, 116n, 119n  
*Epistolae clarorum virorum*, 69 e n  
 Eraclidi, personaggi mitologici, 195  
 Pizzi, *Alceste riconosciuto*, 195

- Erasmus (Desiderio Erasmo) da Rotterdam (Geert Geertsz), 39, 138n  
*Elogio della follia*, 39  
 Trad. lat. di Plutarco, *Quomodo adulator ab amico internoscatur*, 138n
- Erato, musa, 200
- Ercolani, Carlo, 252 e n  
 Trad. di Burke, *Philosophical Enquiry*, 252 e n
- Ercolani, Giuseppe Maria (*Neralco Castrimeniano*), 155n, 172, 186 e n  
*Per la festività dell'Assunzione di Maria Vergine*, 186n  
 Rime, 186 e n  
 Ritratto, 155n, 172 (vd. Milione, Vincenzo)
- Ercolano, 225n  
 Villa dei papiri, 225n
- Ercole II d'Este, duca di Ferrara, 102
- Ercole, personaggio mitologico, 217
- Ergasto vd. Piccioli, Antonio
- Ericani, Giuliana, 238n
- Eritreo, Giano Nicio (Gian Vittorio Rossi), 109n  
*Pinacotheca*, 109n
- Erlandsen, Eric, 222n
- Ermafrodito, personaggio mitologico, 12n
- Erminia, personaggio letterario, 139n  
 Tasso, *Gerusalemme liberata*, 139n
- Ernst, Germana, 40n
- Eroli, Giovanni, 189n
- Eros, dio, 250
- Ester, personaggio biblico, 188  
 Pizzi, *Ester*, 188
- Etruria, 216
- Euripide, 113n, 216
- Europa, 19-20, 166, 203, 209-211, 234, 236-238, 260-261
- Euterpe, musa, 106n, 200
- Evil-Merodach, re di Babilonia, 37
- Évreux, 118n
- Ezio (Flavio Ezio), generale romano, 216
- Metastasio, *Ezio*, 216
- Fabi Montani, Francesco, 144-145, 153-154, 158n, 159n, 160-161
- Fabretti, Raffaele, 147  
 Ritratto, 147
- Fabrini, Giovanni, 273 e n  
 Trad. e commento dell'*Eneide* di Virgilio, 273n
- Fabrizio Luscino, Gaio, 180n
- Faenza, 111n, 140n, 193n  
 Cattedrale, 111n
- Falcone, Giandomenico, 176n, 202n, 204n, 205n
- Falcucci, Cristina, 66n
- Fama, personificazione, 112n
- Fancelli, Maria, 242n
- Fano, 63n, 68-70
- Fanti, Giovanni Agostino, 63 e n, 65n, 67 e n, 68n
- Farnese, Alessandro, cardinale, 72 e n
- Fasce, Francesco Antonio (*Demarete Focense*), 172  
 Ritratto, 172
- Fauno (*Satiro*) e capro, gruppo scultoreo, 225-226
- Febo vd. Apollo
- Fede, personificazione, 198  
 Bandini, *Cantata* per la Natività della Vergine, 198
- Federico V, re di Danimarca e di Norvegia, 222 e n
- Federico Cristiano Saverio, elettore di Sassonia, 173  
 Ritratto, 173
- Fejfer, Jane, 220n
- Felice, Domenico, 237n
- Felici, Carlo, 156 e n
- Felici, Lucio, 176n, 203n, 204n, 251n
- Felicità de' Popoli, personificazione, 196  
 Pizzi, *Cantata* per il cardinal Oddi, 196
- Felicità, personificazione, 180



- Pizzi, *Componimento drammatico* per Giuseppe I del Portogallo, 180
- Fellini, Federico, 263
- Fenice, animale mitologico, 131n
- Fenzi, Enrico, 105n
- Fera, Cesare, 236
- Fera, Stefano, 238n
- Ferdinando VI, re di Spagna, 177
- Ferdinando IV, re di Napoli (I come re delle Due Sicilie), 194
- Ferdinando I di Borbone, duca di Parma, 202
- Fernow, Carl (Karl) Ludwig, 221n, 222, 225 e n, 227-228, 230  
*Asmus Carstens*, 221n
- Ferrajoli, Alessandro, 56n  
*Ruolo della corte di Leone X*, 56n
- Ferramonte, personaggio letterario, 197  
*Donne vendicate* (1763), 197  
*Donne vendicate* (1769), 197
- Ferrara, 17n, 24, 40-42, 56n, 101, 103, 111 e n, 113n, 140n  
Castello, 111n  
Palazzo Schifanoia, 17n, 24
- Ferraton, Yves, 178n
- Ferrero, Ermanno, 72n, 88n
- Ferretti, Iacopo o Giacopo o Giacomo (*Leocrito Erminiano*), 162n, 171, 201 e n  
*Alcune pagine della mia vita*, 201 e n  
Ritratto, 171
- Festa pastorale celebrata dagli Arcadi* per il Ritratto di Cesarotti (1785), 157n
- Festa, Nicola, 163
- Fidia, 240
- Figurelli, Fernando, 257n, 265
- Filemone, personaggio mitologico, 29n
- Fileno, personaggio letterario, 120n  
Orsini, *Poteo Morte rapir quel ch'in nascendo*, 120n
- Filicaia, Vincenzo (*Polibo Emonio*), 171  
Ritratto, 171
- Filippo Maria Visconti, duca di Milano, 41n
- Findlen, Paula, 81n
- Fingal (o Finn), personaggio mitologico, 251  
*Ossian*, 251
- Fiordibello, Antonio, 78n
- Firenze, 20-21, 43, 50, 64n, 85n, 101 e n, 103 e n, 193-194, 223, 238  
Archivio di Stato, 85n, 101 e n, 103n  
Biblioteca Nazionale Centrale, 21n  
Galleria degli Uffizi, 21n, 50  
Palazzo Vecchio, 20  
Piazza della Signoria, 43
- Firpo, Massimo, 71n, 72n, 77n, 78n
- Fischer-Hansen, Tobias, 220n
- Fischer, Bonifatius, 39n, 141n
- Flaminio, Marcantonio, 53, 55, 58n, 72n, 73
- Flora, Francesco
- Florio, Daniele
- Foà, Simona, 41n
- Fondazione Benetton, 47n
- Fontainebleau, 27
- Fontana, Bartolomeo, 86n, 102n
- Fontana, Bernardino, 71n
- Fontanini, Giusto, 54n  
*Biblioteca dell'eloquenza italiana*, 54n
- Fontenelle, Bernard le Bovier de (*Pigasto Delio*), 170, 172  
Ritratto, 170, 172
- Forcellino, Antonio, 57n
- Fornari, Raffaele, 160
- Fort Worth, 49  
Kimbell Art Museum, 49
- Forteguerra (anche Fortiguerra), Niccolò (anche Nicola), vescovo (*Nidalmo Tiseo*), 168, 171  
Ritratto, 168, 171
- Fortini, Laura, 69n, 88n
- Foscolo, Ugo, 243 e n  
*Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, 243n  
*Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 243
- Fossa, Evangelista, 274 e n

- Galvano*, 274n  
*Virgiliana*, 274n  
 Trad. delle *Bucoliche* di Virgilio, 274n  
 Fossombrone, 191 e n  
 Fracastoro, Girolamo, 60  
 Fragnito, Gigliola, 55n, 67n, 71n, 76n, 77n, 83n, 84n, 87n, 90n, 101n, 103n  
 France, Anatole, 270  
*Vie littéraire*, 270  
*À Monsieur Adrien Hébrard*, 270  
 Franceschi, Francesco de', 11n  
 Francesco d'Assisi, santo, 97n, 98n  
 Francesco I, imperatore, 177-179, 207  
 Francesco I, re di Francia, 64n  
 Francesco I Sforza, duca di Milano, 41n, 47n  
 Franchi, Saverio, 151n, 176n, 177n, 178n, 180n, 183n, 184n, 188n, 190n, 199n  
 Francia, 27, 193, 196, 202-204, 209-210, 221, 234-235, 237-238, 261-262, 268  
 Francioni, Stefania, 38n  
 Francoforte, 19  
 Frank, Cristoph, 226n  
 Franzoni, Francesco Antonio, 231  
 Monumento funebre di Maria Flaminia Odescalchi Chigi, 231  
 Frascia vd. Calandro, Nicola  
 Frede, Hermann Josef, 39n  
 Fredenheim, Carl Fredrik, 157n  
 Fredriksborg, 222n  
 Museum of National History, 222n  
 Fregoso, Costanza, 73, 74n  
 Fregoso, Federico, 73, 77  
 Freud, Sigmund, 262-263  
 Frisio, Niccolò, 57  
 Frommel, Christoph Luitpold, 56n  
 «Frontespizio», 260  
 Frugoni, Alessandro (*Comante Eginetico*), 168, 172  
 Ritratto, 168, 172  
 Fubini, Mario, 256, 261, 276n  
 Fulgenzio, 15 e n  
*Mythologiae*, 15 e n  
 Fumagalli, Edoardo, 256n  
 Fusconi, Lorenzo, 169  
 Ritratto, 169  
 Gabbrielli (Gabrielli), Pirro Maria, 146n, 147  
 Ritratto, 147  
 Gabrielli, Caterina, 185n  
 Galimberti, Cesare, 242n  
 Galletti, Giovan Battista, 47n  
 Galletto, Geronimo, 47n  
 Gallo, Daniela, 219n, 223n  
 Gallo, Giovanni Guglielmo, 189-190  
*Coronazione di Bersabea* (Pizzi), 189-190  
*Gratitudine di Salomone* (Pizzi), 190  
*Isacco figura del Redentore* (Metastasio), 189 e n  
 Ganière, Jean, 50 e n  
*Disputa dei giocatori*, 50 e n  
 Gareffi, Andrea, 42n, 67n  
 Gargallo Montalto, Tommaso, marchese (*Lirnesso Venusio*), 170-171  
 Ritratto, 170-171  
 Garzoni, Tommaso, 47 e n  
*Piazza universale di tutte le professioni*, 47 e n  
 Gasparotto, Davide, 57n, 72n, 75n  
 Gasparri, Francesco Maria (*Eurindo Olimpico*), 155n, 169, 172  
 Ritratto, 155n, 169, 172 (vd. Milione, Vincenzo)  
 Gasparri, Giulia, 164  
 Gaulli, Giovanni Battista, detto Baciccia o Bacciccio, 150  
 Gavazzeni, Franco, 118n, 119n, 125, 241n  
 Gelli, Jacopo, 49n  
 Genetelli, Christian, 254n, 256n  
 Genette, Gérard, 261  
 Genio, personaggio mitologico, 177, 179  
 Pizzi, *Componimento* per Carlo di Borbone (Genio romano), 177, 179  
 Genova, 158n, 170, 192n, 219-220, 230 e n, 232-233, 235-240

- Biblioteca del Conservatorio di musica Niccolò Paganini [= I-GI], 192n  
 Musei di Strada Nuova, 158n, 239n  
 Museo di Arte Orientale, 236  
 Museo di Sant'Agostino, 219, 230 e n, 232-233, 235  
 Villa di Negro (Villetta), 230n, 236, 238-240  
 Genzano, 225  
 Gerace, 165n  
     Duomo, 165n  
 Gerdil, Giacinto Sigismondo, cardinale (*Laurisco Leonte* o *Leontio/Leonzio*), 156, 170, 173  
     Ritratto, 156, 170, 173  
 Geri, Lorenzo, 83n  
 Germania, 224, 231, 240  
 Germania, personificazione, 179  
     Pizzi, *Componimento* per l'elezione di Francesco I di Lorena, 179  
 Gerusalemme (Sion), 115n  
 Gervasio di Tilbury, 272n  
     *Otia Imperialia*, 272n  
 Gessner, Salomon, 257  
     *Idyllen*, 257  
 Gesù Cristo, 46, 94, 95n, 96-98, 115n, 116n, 160, 189, 190n  
 Getto, Giovanni, 107n, 132n  
 Gheri, Cosimo, 63n, 64 e n, 65n, 66-68, 69n, 70 e n, 83-84  
 Gheri, Filippo, 83  
 Ghezzi, Giuseppe, 165  
 Ghezzi, Pierleone, 165  
 Ghidetti, Enrico, 242n, 247n  
 Ghidini, Ottavio, 116n  
 Ghinato, Angela, 110n  
 Ghio, Lilli, 240n  
 Ghisalberti, Fausto, 10n  
 Giaccone, Gabriella, 43n  
 Giachery, Emerico, 259-270  
 Giachino, Luisella, 107n  
 Giacomini Tebalducci Malespini, Lorenzo, 110 e n, 113n, 114n, 115n, 116n, 117n, 118n, 130n, 140n  
     *Oratione in lode di Torquato Tasso*, 110, 113n, 114n, 115n, 116n, 117n, 118n, 130n, 140n  
 Giacomo, uomo processato dal Tribunale criminale di Roma, 47n  
 Giaele (Iael), personaggio biblico  
     Pizzi, *Trionfo delle donne forti* (Jaele), 187  
 Gianfranceschi, Michela, 46n, 50n  
 Giannachi, Francesco G., 25n  
 Gianni, Francesco (*Tirteo Megarense*), 161, 172  
     Ritratto, 161, 172  
 Gibellini, Pietro, 7n, 116n  
 Giberti, Gian Matteo, 61 e n, 92n, 93, 99 e n  
 Gigante, Claudio, 106n, 116n  
 Gigli, Gerolamo, 146n  
 Giglioli, Girolamo, 140n  
 Gigliucci, Roberto, 107n  
 Ginevra, 233-234  
 Ginzburg, Carlo, 8n, 17n  
 Ginzburg, Natalia, 263  
 Gioanola, Elio, 262  
 Giordani, Giulio, 119n, 120  
 Giordano, Luca, 159-162, 168  
     *Natività*, 159-162, 168  
 Giorgetti Vichi, Anna Maria, 186n, 211n  
 Giorgi Bertola, Aurelio de' vd. Bertola de' Giorgi, Aurelio  
 Giorgio (Zorzi), Francesco, 114n  
 «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», 163  
 Giovanna d'Austria, granduchessa di Toscana, 21  
 Giovannelli, Roberto, 231n  
 Giovanni, apostolo, santo, 25n, 184  
     Pizzi, *Per la festività dell'Assunzione*, 184  
 Giovanni V, re del Portogallo, 170, 173  
     Ritratto, 170, 173  
 Giovanni del Virgilio, 10  
 Giove, dio, 28n, 63, 71, 179, 256

- Pizzi, *Componimento drammatico* per l'onomastico di Francesco I di Lorena, 179
- Pizzi, *Componimento drammatico* per Giuseppe I del Portogallo, 181
- Giovio, Paolo, 63, 71
- Girardin, Fernand de, 235n
- Girelli, Francesca, 219n
- Girone, personaggio letterario
- Leopardi, *Telesilla*, 245n
- Gironimo, monsignore, citato da Vittoria Colonna, 85n
- Giuditta, personaggio biblico, 188
- Pizzi, *Giuditta*, 188
- Giudizio universale*, affresco della chiesa di Santo Stefano a Soletto, 25
- Giulio Romano (Giulio Pippi), 27, 55
- Giunone, dea, 10, 28n, 179
- Pizzi, *Componimento drammatico* per l'onomastico di Francesco I di Lorena, 179
- Giuochi olimpici [...] per onorare la memoria* di Pietro Metastasio, 208 e n
- Giuseppe, santo, 25n
- Giuseppe (José) I, re del Portogallo, 179-181, 211
- Giustizia, personificazione, 196
- Pizzi, *Componimento per musica in due parti*, 196
- Gloria, personificazione, 177, 179
- Pizzi, *Componimento* per Carlo di Borbone, 177, 179
- Gluck, Christoph Willibald, 205
- Antigono*, 205
- Gnan, Pietro, 11n
- Gnoli Gualandi, Teresa, 163n
- Gnoli, Domenico, 58n
- Godard, Luigi (*Cimante Micenio*), 154, 155n, 156 e n, 158-160, 162, 167-171, 175n, 205, 239
- Ritratto, 171
- Goethe, Johann Wolfgang von, 242-243, 249-250, 253 e n
- Dolori del giovane Werther*, 242-243, 249-250, 253 e n
- Goffredo di Buglione, conte (Godefroy de Bouillon), 115n, 117n, 133-134
- Gogol', Nikolaj Vasil'evič, 266
- Goldoni, Carlo (*Polisseno Fegeio*), 158, 170, 172, 203 e n, 205 e n
- Pamela*, 203 e n, 205 e n
- Ritratto, 158, 170, 172
- Golfieri, Gaetano, 163n
- Golt, Gaetano (*Euridalgo Corinto*), 205
- Gonzaga, Cesare, 58
- Gonzaga, Eleonora, 73 e n, 76n, 92, 96n
- Gonzaga, Ercole, cardinale, 91 e n, 92n, 96n, 101-102
- Gonzaga, Vespasiano, 131n
- Gonzaga di Castiglione, Luigi, principe, 157, 211 e n
- Riflessioni filosofico-politiche*, 211n
- Riflessioni sulla poesia e sulla musica*, 211 e n
- Gotor, Miguel, 86n, 101n
- Gotti, Aurelio, 276n
- Gotti, Vincenzo Ludovico, 152
- Gradara, Mario, 191n
- Gran Bretagna, 198
- Grandesso, Stefano, 219n, 223n, 224n, 226n, 231n, 232n
- Grassi, Gaetano, 242n
- Grassi, Liliana, 107n
- Gravina, 183n, 192
- Gravina, Gian Vincenzo, 155n, 172
- Ritratto, 155n, 172 (vd. Milione, Vincenzo)
- Gravina, Pietro, 170
- Ritratto, 170
- Grazzini, Giulio Cesare, 144n, 147, 152
- Giovan Mario Crescimbeni*, 144n, 152
- Grecia, 210
- Gregory, Andrew, 60n, 61n
- Grewolls, Grete, 228n
- Gribomont, Iohannes (Jean), 39n, 141n
- Grillo, Angelo, 120
- Grimal, Pierre, 273

- Grimaldi, Marco, 83n  
 Grimani, Marino, 65 e n, 67-68, 70  
 Grisellini, Francesco, 52 e n  
     *Dizionario delle arti e de' mestieri*, 52 e n  
 Grossi Bianchi, Luciano, 236  
 Gryson, Roger, 39n, 141n  
 Gualteruzzi, Carlo, 54 e n, 62-65, 67-68, 70 e n, 72 e n, 74-80, 82n  
 Guarducci, Tommaso, 185n  
 Guarino, Sergio, 157n  
 Gubbio, 73, 76-77, 82  
 Guerra, personificazione, 179  
     Pizzi, *Componimento* per l'elezione di Francesco I di Lorena, 179  
 Guglielmo, personaggio letterario, 138n  
     Tasso, *Gerusalemme conquistata*, 138n  
 Gui, Francesco, 90n, 102n  
 Guidi, Alessandro (*Erilo Cleoneo*), 170, 172  
     Ritratto, 170, 172  
 Guillaume de Lorris, 16-17, 29, 32  
     *Roman de la Rose*, 16-17, 29, 32  
 Gulbenkian, Roberto, 235n  
 Gullino, Giuseppe, 77n  
 Guspelti, Giuseppe, 187, 189  
 Gustavo III, re di Svezia, 156-157, 169, 173  
     Ritratto, 156-157, 169, 173  
 Guthmüller, Bodo, 7n, 8-9, 10n, 11n, 12n, 13n, 17n, 18n, 19n, 21n, 22n, 28n, 29n  
 Guyot, Alain, 176n  
  
 Hackert, Georg Abraham, 226n  
 Hackert, Jacob Philipp, 225-226  
 Hamilton, Gavin, 231  
 Hankins, James, 277n  
 Hatzfeld, Helmut, 260  
 Hautecoeur, Louis, 228n  
 Hédou, Jules, 232n  
 Heenes, Volker, 132n  
 Hegner, Kristina, 228n  
 Heidelberg, 185n  
     Universitätsbibliothek [= D-HEu], 185n  
 Heinz, Marianne, 225n  
 Hendel, William Thomas, 234n  
 Hennig, Mareike, 230n  
 Henriët, Maurice, 234n  
 Henriquez, Benoît-Louis, 234  
     *Charles de Secondat de Montesquieu*, 234n  
 Hewetson, Christopher, 157  
 Hills, Helen, 182n  
 Hochmann, Michel, 82n  
 Holbein, Hans, il Giovane, 49  
 Hollstein, Friedrich Wilhelm, 52n  
 Horn, Hans-Jürgen, 18n, 20n  
 Horsfall, Nicholas, 273  
 Hubert, Gérard, 219n, 228n  
 Huizinga, Johan, 36 e n  
 Hume, David, 235  
  
 Iacopo da Cessole, 37  
     *Ludus scacchorum*, 37  
 Iacovella, Marco, 53n  
 Ietro (Jetro), personaggio biblico, 185 e n  
     Pizzi, *Roveto di Mosè*, 185 e n  
 Ifigenia, personaggio mitologico, 115n  
 Igino, 15n  
     *Fabulae* 15n  
 Ignazio di Loyola, santo, 187n  
 Incisa della Rocchetta, Giovanni, 143n  
 Ingegneri, Angelo, 140n, 141n  
 Inghilterra, 235  
 Innocenzo XIII (Michelangelo Conti), papa, 150n  
     Ritratto, 150n  
 Ippocrene, fonte sacra alle Muse, 214  
 Irlanda, 251  
 Irzio, Aulo, 136n  
     Libro VIII del *De bello Gallico* di Cesare, 136n  
 Ischia, 91n  
 Isella, Dante, 268  
     Sereni, *Al distributore*, 268  
 Isotta, personaggio dell'epica bretone, 38

- Issel, Alberto, 236n  
 Istro vd. Danubio  
 Italia, 19, 40, 49, 95, 114n, 166, 175, 200, 202-204, 209-211, 222, 224, 226, 228, 237-238, 262  
 Italia, Paola, 241n  
 Iulio, segretario del cardinal Farnese, 81  
 Izzi, Giuseppe, 69n, 88n
- Jacopo da Strasburgo (Jacobus Argentoratensis), 22  
 Jacquier, François (*Diofanto/Deiofanto Amicleo o Ecateo* oppure *Ecateo Cerinatico*), 155n, 169, 171  
 Ritratto, 155n, 169, 171  
 Jaele vd. Giaele  
 Jakobson, Roman, 261  
 Jamme, Armand, 66n  
 Jaspers, Karl, 261  
 Jatta, Barbara, 165n  
 Jean de Meun, 16 e n, 29, 32  
*Roman de la Rose*, 16 e n, 29, 32  
 Jeancolas, Louis, 28n  
 Jerace, Francesco, 163, 165n  
*Pio X*, 163, 165n  
 Jode, Pietro de, 19  
 Jommelli, Niccolò (*Anfione Eteoclide*), 179-180, 192, 193n, 198 e n, 200, 211  
*Cantata* per la Natività della Vergine (Bandini), 198 e n  
*Componimento drammatico* per il genetliaco di Giuseppe I del Portogallo (Pizzi), 179-180, 211  
*Creso* (Pizzi), 192, 193n, 200, 211  
 Jørnaes, Bjarne, 219n, 221n  
 Jossa, Francesca, 63n  
 «Journal de Strasbourg», 235  
 Julliot, Jean-François, 238n  
 Jung, Carl Gustav, 263, 267
- Kahn, Gustav, 276n  
 Kassel, Rudolf, 108n  
 Kessler, Hans-Ulrich, 223n  
 Kirchner, Thomas, 49n  
 Klenze, Leo von, 229  
 Koch, Joseph Anton, 230  
 Koch, Ludovica, 129n  
 Kragelund, Patrick, 230n  
 Kranz, Walther, 114n
- La Fontaine, Jean de, 203-204  
 La Motte, Antoine Houdart de, 203-204  
 La Penna, Antonio, 132n, 273  
 La Tour, Georges du Mesnil de, 50  
 Labò, Mario, 236  
 Labriola, Ada, 37n  
 Lacan, Jacques, 263  
 Lagni, Alfonso de', signore di Bassano Romano, 103n  
 Lalli, Rossella, 85n  
 Lancellotti, Carlo, 191 e n  
*Gratitudine di Salomone* (Pizzi), 191 e n  
 Lanciani, Rodolfo, 56n, 57n  
 Lancisi, Giovanni Maria, 150n  
 Ritratto, 150n  
 Lando, Agostino, 60 e n  
 Lando, Ortensio, 39-40  
*Paradossi*, 39, 40n  
 Lanfranchi, Ariella, 198n  
 Lanzi, Luigi, 162n  
 Lari, divinità, 215  
 Latini, popolo, 113n  
 Lattarico, Jean-François, 34n  
 Lauber, Rosella, 81n, 82n  
 Laureani, Gabriele (*Filandro Geronteo* o *Gerometeo*), 160-161, 171  
 Ritratto, 161, 171 (vd. De Angelis Salducci, Amalia)  
 Lazio, 56, 90n  
 Lazzarini, Domenico (*Felicio Orcomeniano* od *Orcomenio*), 173  
 Ritratto, 173  
 Le Mire, Noël, 232-233, 235  
 Incisione d'apertura dell'*Esprit des loix* di Montesquieu, 232-233, 235  
 Le Tarot, associazione culturale, 39n

- Leibniz, Gottfried Wilhelm, 272n  
 Lelio, Antonio, 58n  
 Lemarchand, Philippe, 25n  
 Lensi, Alfredo, 49  
 Leo, Leonardo, 193  
     *Gran Cid* (Alborghetti), 193  
 Leoncini, Paolo, 265  
 Leone XII (Annibale della Genga Ser-  
     mattei), papa, 160  
 Leone XIII (Vincenzo Gioacchino Pecci),  
     papa, 163  
 Leone, Francesco, 238n  
 Leoni, Rossella, 157n  
 Leonio, Vincenzo, 150n  
     Ritratto, 150n  
 Leopardi, famiglia, 243, 247n, 252 e n  
 Leopardi, Giacomo, 240n, 241-257,  
     265-268  
     *Canti*, 241-248, 250-257, 265  
       4. *Nelle nozze della sorella Paoli-*  
       *na*, 251-252, 256  
       8. *Inno ai Patriarchi*, 245, 250  
       9. *Ultimo canto di Saffo*, 241, 245,  
       251-252, 255-257  
       10. *Il primo amore* (*Elegia I*), 241,  
       243, 246  
       12. *L'infinito*, 267  
       15. *Il sogno*, 242, 245  
       17. *Consalvo*, 244  
       18. *Alla sua donna*, 245  
       20. *Il Risorgimento*, 244  
       21. *A Silvia*, 268  
       22. *Le ricordanze*, 254-255  
       29. *Aspasia*, 244  
       33. *Il tramonto della luna*, 266  
       34. *La ginestra*, 265  
       38. *Io qui vagando al limitare intor-*  
       *no* (vd. anche *Poesie disperse*, *Ele-*  
       *gia II*), 253  
 Poesie disperse  
     *Inno a Nettuno d'incerto autore*,  
     254 e n  
     *Avvicinamento della morte* (*Appres-*  
     *samento della morte*), 253 e n  
     *Elegia II* (vd. anche *Canti*, 38),  
     241, 243, 246-248, 252-253, 255  
 Argomenti e abbozzi di poesie  
     *Argomenti di elegie*, 242, 245 e n,  
     248-253, 255  
     *Argomenti di idilli*, 242, 254 e n  
     (*Le fanciulle nella tempesta*)  
     *Telesilla*, 245n  
 Saggi e discorsi  
     *Saggio sopra gli errori popolari*  
     *degli antichi*, 251 e n, 255 e n  
     *Lettera ai Sigg. compilatori della*  
     *Biblioteca Italiana*, 249  
     *Discorso di un italiano intorno*  
     *alla poesia romantica*, 249, 257  
     *Discorso sopra lo stato presente*  
     *dei costumi degl'italiani*, 246 e n  
 Volgarizzamenti in prosa  
     *Trattato del sublime*, 257  
 Memorie e Disegni letterari  
     *Diario del primo amore* (*Memorie*  
     *del primo amore*), 241-246  
     *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*,  
     244 e n  
     *Disegni letterari*, 244n (*Eugenio*),  
     257 (*Comento a Longino*)  
     *Zibaldone*, 242 e n, 244, 246 e n,  
     249-250, 252n, 253, 257  
 Leopardi, Monaldo, 250n  
 Lesbo, isola, 256n  
 Lévinas, Emmanuel, 268  
 Levitsky, Dmitry Grigorevich, 229  
     *Caterina II di Russia*, 229  
 Licida, personaggio letterario, 186, 188n  
     Pizzi, *Gara divota*, 188n  
     Pizzi, *Per la festa dell'Assunzione*, 186  
 Licori, personaggio letterario, 185, 195  
     Pizzi, *Alceste riconosciuto*, 195  
     Pizzi, *Corone*, 185  
 Liechtenstein, principato, 146n  
 Lievens, Jan  
 Ligi Bussi, Antonio, 161n  
 Ligure, Repubblica, 237  
 Lindora, personaggio letterario, 197

- Donne vendicate* (1763), 197  
*Donne vendicate* (1769), 197  
 Lione, 18-20, 28, 40n, 49  
 Lippomano, Pietro, 77n  
 Lips, Johann Heinrich, 221n  
     *Asmus Carstens*, 221n  
 Lisbona, 180, 194n  
 Lissok, Michael, 220n, 227n  
 Livorno, 193n  
 Lo Bianco, Anna, 223n  
 Lodovisi, cardinale vd. Boncompagni  
     Ludovisi, Ignazio Gaetano  
 Lombardi, Maria Maddalena, 241n  
 Lombardia, 268  
 Lonardi, Gilberto, 109n, 252n  
 Londra, 27 e n, 177n, 178n, 179n, 180n,  
     181n, 183n, 185n, 186n, 187n, 188n,  
     189n, 190n, 193n, 194, 197, 223n,  
     235, 237, 240  
     British Library [= Lbl], 177n, 178n,  
     179n, 180n, 181n, 183n, 185n, 186n,  
     187n, 188n, 189n, 190n  
     British Museum, 27 e n, 240  
     Her Majesty's Theatre (King's The-  
     atre), 197  
     Victoria & Albert Museum, 223n  
 Longino (Pseudo-Longino o Dionisio  
     Longino), 257  
     *Del sublime*, 257  
 Longo, Vincenzo, 15n  
 Longolio, Cristoforo (Christophe de  
     Longueil), 56-60  
     *Orationes duae*, 57n, 58-60  
 Lopomo, Nicolle, 277n  
 Lord, Carla, 24, 29 e n  
 Lorenzetti, Stefano, 184n  
 Lorenzini, Francesco Maria (*Filacida  
     Luciniano*), 151-152, 158, 171, 173  
     Ritratto, 158, 171, 173 (vd. Salvi,  
     Petronilla)  
 Loreti, Camillo, 156-157  
     *Giacinta Orsini Boncompagni Ludo-  
     visi*, 156-157  
 Lori, Andrea, 274 e n, 275n  
     *Egloghe*, 274n  
     Trad. delle *Bucoliche* di Virgilio, 274n  
 Lotte, personaggio letterario, 243-244  
     Goethe, *Werther* (Carolina nel *Verter*  
     di Salomon), 243-244  
 Lowenthal, Anne W., 20n  
 Lozzi, Domenico, 183 e n  
     *Rime*, 183 e n  
 Luberti, Raimondo, 39n  
 Lucano, Marco Anneo, 114n, 273n  
     *Farsalia*, 114n  
 Lucca, 95n  
 Lucchesini, Federica, 241n  
 Luciano, 15 e n, 33 e n  
     *De saltatione*, 15 e n  
     *Dialogi deorum*, 15n, 33 e n  
 Lucifero, 48  
 Lucioli, Francesco, 107n, 152n, 181n  
 Lucrezio Caro, Tito, 109n, 273n  
     *De rerum natura*, 109n  
 Ludger, Corrado, 243n  
 Ludovici, Sergio Samek, 44n  
     *Tarocchi*, 44n  
 Ludovico I (anche Luigi I), re di Bavie-  
     ra, 229 e n  
 Ludovico da Fossombrone (Ludovico  
     Tenaglia), 89n, 90n, 96 e n, 97n  
 Ludwigslust, 221, 224, 227  
 Luigi I, re di Baviera vd. Ludovico I, re  
     di Baviera  
 Luigi XIV, re di Francia, 221n  
 Luitpold Frommel, Christoph, 27n  
 Lully, Jean-Baptiste, 209-210  
 Luna, 248  
 Lunel, Vincenzo, 92  
 Luparia, Paolo, 116n  
 Lupi, Maria, 87n  
 Lusciano, 160  
 Lustrini, Bartolomeo, 187, 191  
     *Gratitudine di Salomone* (Pizzi), 191  
     *Trionfo delle donne forti* (Pizzi), 187  
 Luzio, Alessandro, 101n, 102n  
 Maas, Paul, 121



- Maaz, Bernhard, 228n  
 Macchia, Giovanni, 260  
 Macerata, 145  
 Machiavelli, Niccolò, 115n  
   *Principe*, 115n  
 Macioce, Stefania, 47n  
 Macpherson, James, 247n, 251, 252n  
   *Poesie di Ossian*, 247n, 251, 252n  
 Macrobio, Ambrosio Teodosio, 272n  
 Macsotay, Tomas, 219n  
 Madonna vd. Maria Vergine  
 Madrid, 238  
 Maestro Andreoli, 18  
   *Marte e Venere nella rete di Vulcano*, 18  
 Maestro dei Giochi Borromeo, 39  
 Maffei, Bernardino, 81-82  
 Maffei, Scipione, 172, 202  
   *Merope*, 202  
   Ritratto, 172  
 Magalotti, Lorenzo (*Lindoro Elateo*), 172  
   Ritratto, 172  
 Magaudo, Ausilia, 183n  
 Magdeburg, 221n  
   Deutsche Zentrum Kulturgutverluste, 221n  
 Maggi, Carlo Maria, 147  
   Ritratto, 147  
 Magliabechi, Antonio, 151  
 Magnanini, Giuseppina, 56n  
 Mahony Giustiniani, Cecilia, principessa di Bassano Romano, 197n  
 Maier, Bruno, 125  
 Maillard de Tournon, Carlo Tommaso, 167, 173  
   Ritratto, 167, 173  
 Malpighi, Marcello, 147, 149, 153, 165  
   Ritratto, 147, 149, 153, 165  
 Malvezzi Campeggi, Leonello, 56n  
 Manacorda, Giorgio, 244n  
 Mancini, Vincenzo, 11n  
 Mancurti, Francesco Maria, 144n, 148n, 165 e n  
   *Vita di Gio. Mario Crescimbeni*, 144n, 148n, 165 e n  
 Mandel, Gabriele, 41n  
 Manetti, Latino Giovenale, 56n  
 Manetti, Roberta, 16n  
 Manfredi, Bartolomeo, 50-51  
   *Giocatori di carte*, 50  
 Manfredi, Eustachio (*Aci Delpusiano*), 168, 172  
   Ritratto, 168, 172  
 Manganelli, Giorgio, 263  
 Mangini, Giorgio, 209n  
 Mannheim, 185n  
 Manni, Luigi, 25n  
 Manso, Giovan Battista, 113n  
   *Vita di Torquato Tasso*, 113n  
 Mantegna, Andrea, 41  
 Manto, personaggio mitologico, 131n  
 Mantova, 192n, 193n  
   Biblioteca dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti [= I-Maav], 192n  
 Manuzio, Aldo, 21, 211  
 Maratti Zappi, Faustina (*Aglaura Cidonia*), 168, 171  
   Ritratto, 168, 171  
 Maratti, Carlo, 154, 165  
 Marburg, 222n, 223n  
   Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte Bildarchiv Foto Marburg, 222n, 223n  
 Marcello II (Marcello Cervini), papa, 71n  
 Marcenaro, Giuseppe, 237n  
 Marche, 90n  
 Marchese, Cassandra, 62n  
 Marchetti, Alessandro (*Alterio Eleo*), 150n, 171  
   Ritratto, 150n, 171  
 Mardocheo, personaggio biblico, 188  
   Pizzi, *Ester*, 188  
 Maria Vergine, 184-191  
 Maria d'Enghien, contessa di Lecce, regina consorte del Regno di Napoli, 25  
 Maria Antonia di Baviera, elettrice di Sassonia (Maria Antonia Walpurgis), 156 e n, 169

- Maria Casimira, regina di Polonia, 146n  
 Maria Clementina Sobieski, regina d'Inghilterra, Scozia e Irlanda, 192n  
 Maria Teresa d'Asburgo, regina di Boemia, imperatrice consorte, 177-179, 206-207, 214 e n  
 Mariette, Pierre-Jean, 221n  
 Marini, Marino, 11n  
 Marino, 91n, 182  
 Marino, Giovan Battista o Giambattista, 51 e n, 119  
     *Amori*, 51 e n  
 Mario da Mercato Saraceno (al secolo Andrea Fabiani), 86n, 91n  
     *Relationes de origine Ordinis Minorum Capuccinorum*, 86n, 91n  
 Maritain, Jacques, 260  
 Maritain, Raïssa, 260  
 Markey, Tim, 132n  
 Maron, Anton von, 158 e n, 165  
     *Michelangelo Cambiaso*, 158 e n  
 Marot, Clément, 31  
 Marsiglia, 64n  
 Marsilli, Pietro, 39n  
 Marte (Ares), dio, 7-10, 12-18, 19n, 22-29, 31n, 33 e n, 51, 182  
     Pizzi, *Amor prigioniero*, 182  
*Marte e Venere abbracciati e distesi sul letto*, incisione, 27  
*Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, affresco della villa di Blosio Palladio a Monte Mario, 20n  
*Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, disegno (attr. a Girolamo da Carpi), 27  
*Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, disegno (copia da Peruzzi), 20n  
*Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, disegno (Louvre, Inv. RF 515, Recto), 27  
*Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, disegno (Louvre, Inv. RF 516, Recto), 27  
 Martelli, Francesco, 146n  
 Martelli, Mario, 109n  
 Martellozzo Forin, Elda, 71n  
 Marti, Mario, 268  
 Martignone, Vercingetorige, 109n, 125  
 Martignoni, Ignazio, 257 e n  
     *Del Bello e del Sublime*, 257 e n  
 Martinelli, Nello, 121  
 Martini, Alessandro, 51n  
 Martini, Elisa, 42n  
 Martini, Giambattista (*Aristosseno Anfione*), 210-211  
     *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, 211n  
     *Storia della musica*, 211n  
 Martino, Valentina, 47n  
 Marzinotto, Marica, 143n  
*Mascherata della Genealogia degli Dei*, spettacolo e disegni relativi, 21n, 27  
 Masi, Felice, 189  
 Mason Rinaldi, Stefania, 33 e n, 82n  
 Massa, Eugenio, 101n  
 Massano, Riccardo, 243n, 244n  
 Masséna, Victor, principe di Essling, 21n  
 Massi, Francesco, 163n  
     Ritratto, 163n  
 Massi, Gaspare, 150  
 Massimi Petronilla vd. Paolini Massimi, Petronilla  
 Massimiliano I Giuseppe, re di Baviera, 229n  
 Massolo, Lorenzo (al secolo Pietro), 83 e n  
     *Sonetti morali*, 83n  
 Mastrofini, Marco, 161n  
 Matham, Jacob, 52 e n  
     *Lotta tra due uomini*, 52n  
 Mattei, famiglia, 153  
 Mattei, Lorenzo, 175n, 211n  
 Mattei, Saverio o Francesco Saverio (*Callidio Crissano*), 169, 173  
     Ritratto, 169, 173  
 Matteo da Bascio, 89n  
 Matthews-Grieco, Sara F., 25n  
 Matthieu, Georg David, 220n  
     *Johann Joachim Busch*, 220n  
 Mattia da Salò (al secolo Paolo Bellintani), 86n, 97n

- Historia Capuccina*, 86n, 97n  
 Maurach, Gregor, 275n  
 Maurenbrecher, Berthold, 131n  
 Mayer, Thomas Frederick, 59n  
 Mazza, Angelo, 155n  
 Mazzali, Francesco, 22  
 Mazzanti, Ferdinando, 187  
 Mazzarelli, Carla, 166n, 226n  
 Mazzetti, Domenica, 167  
 Mazzocca, Fernando, 219n  
 Mazzucco, Gabriele, 83n  
 Mazzuchelli, Giammaria o Gian Maria, 69 e n  
 McClymonds, Marita P., 180n  
 McGuigan, John F. Jr, 229n  
 McGuigan, Mary K., 229n  
 Meclenburgo-Schwerin, Friedrich Ludwig di, principe ereditario, 222n  
 Meclenburgo, ducato, 220-221, 226n, 227-228, 229n  
 Medea, personaggio mitologico, 215  
 Medici, famiglia, 43  
 Medici, Caterina de', 64n  
 Medici, Francesco de', 21  
 Medici, Giovanni de' (*Sincero* nell'Accademia dei Pastori della Valle Tiberina), figlio naturale di Cosimo I granduca di Toscana, 110, 114n  
 Medici, Giuliano de', 57  
 Medici, Lorenzo de', figlio di Ferdinando I granduca di Toscana, 111n  
 Medinaceli, ducato spagnolo, 146n  
 Mehmed III, sultano, 115n  
 Meijers, Marcus, 223  
     *Marcello Venuti*, 223  
 Melani, Silvio, 16n  
 Melchiorre da Pobladura, 86n  
 Melli, Grazia, 116n  
 Melpomene, musa, 200 e n, 215  
 Meluzzani, Germano, 41n  
 Menandro retore, 111, 112n  
     *Sui discorsi epidittici*, 111, 112n  
 Menenio Agrippa, 66  
 Ménestrier, Claude-François, 52  
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 273n  
 Mengs, Anton Raphael, 156, 158, 165, 231  
 Mensching, Eckart, 114n  
 Menzini, Benedetto (*Euganio Libade*), 147-148, 155n, 170, 172  
     Ritratto, 147-148, 155n, 170, 172 (vd. Milione, Vincenzo)  
 Mercati, Angelo, 76n  
 Mercurio, dio, 12, 32, 34, 179  
     Pizzi, *Componimento drammatico* per l'onomastico di Francesco I di Lorena, 179  
 Merenda, Apollonio, 63, 71n  
 Merida, Raphael, 53n  
 Merisalo, Outi, 11n, 12n  
 Merola, Nicola, 145n  
 Mertens Schaaffhausen, Sibilla, 240  
 Metastasio (Trapassi), Pietro (*Artino Corasio*), 153 e n, 154n, 158, 159n, 170, 172, 185, 189 e n, 200-201, 203-209, 213-218  
 Melodrammi  
     *Adriano in Siria*, 207, 216  
     *Attilio Regolo*, 207, 216  
     *Catone in Utica*, 207, 216  
     *Clemenza di Tito*, 207, 216  
     *Didone abbandonata*, 207, 216  
     *Ezio*, 207, 216  
     *Trionfo di Clelia*, 207, 216  
 Oratori  
     *Isacco figura del Redentore* (*Sacrificio di Isacco*), 189 e n  
 Poesie  
     *Voti pubblici*, 207 e n, 214n  
 Lettere, 154n, 158, 200-201, 205-208  
 Ritratto, 153, 158, 159n, 172, 206-207, 213, 214n, 217n  
 Meucci, Faustino, 161  
     *Angelo Maria Ricci*, 161  
     *Bartolomeo Pacca*, 161  
 Mezzofanti, Giuseppe Gaspare o Gasparo, cardinale, 162, 173  
     Ritratto, 162, 173  
 Miccoli, Giovanni, 89n, 97n, 98n, 99n

- Michelangelo Buonarroti, 221 e n, 226  
 Micheli, Parrasio, 42  
 Michiel, Marcantonio, 68n  
 Migne, Jacques-Paul, 114n  
 Milano, 41n, 193n, 234n  
     Biblioteca nazionale Braidense, 193n  
     Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertelli, 234n  
     Pinacoteca di Brera, 41n  
 Milione, Vincenzo, 147-148, 152, 155 e n, 159 e n, 175 e n  
     *Benedetto Menzini*, 147-148, 155n  
     *Francesco Maria Gasparri*, 155n  
     *Gian Vincenzo Gravina*, 155n  
     *Gioacchino Pizzi*, 159, 175 e n  
     *Giuseppe Ercolani*, 155n  
     *Isacco Newton*, 155n  
     *Lorenzo Bellini*, 147-148  
     *Melchiorre di Polignac*, 155n  
     *Silvio Valenti Gonzaga*, 152  
 Millo d'Altare, Francesco Carlo, 183  
 Millo d'Altare, Giovanni Giacomo, cardinale, 183  
 Milord Bonfil, personaggio letterario, 203 e n  
     Goldoni, *Pamela*, 203 e n  
 Mincio, 130 e n, 131n  
 Minerva, dea, 28n  
 Miniadi o Minieidi, personaggi mitologici, 12n  
 Ministri del Tempio, personaggi letterari, 195  
     Pizzi, *Alceste riconosciuto* di Pizzi, 195  
 Minuti, Rolando, 237n  
 Miranda, Bartolomeo de, 106n  
 Miranda, Tiago Costa Pinto dos Reis, 180n  
 Mireo, personaggio letterario, 183-184  
     Pizzi, Cantata per le nozze di Giacinta Orsini, 183-184 (vd. Morei, Michiel Giuseppe)  
 Misericordia, personificazione, 196  
     Pizzi, Componimento per musica in due parti, 196  
 Mistichelli, Giacomo (*Polimedonte Eutresio*), 184  
 Mitridate VI Eupatore, re del Ponto, 114n, 131n  
 Modena, 99, 237-238  
     Collegio San Carlo, 237  
 Moffa, Rosy, 180n  
 Möglich, Tobias Friedrich, 231 e n  
     *Gavin Hamilton*, 231 e n  
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin detto, 203  
     *Tartufo*, 203  
 Mollo, Gaspare, duca di Lusciano (*Felcineo Eriseo*), 160, 172  
     Ritratto, 160, 172 (vd. Capurro, Pietro)  
 Molza, Francesco Maria, 64 e n  
 Monaco di Baviera (München), 185n, 190n, 198n, 219n, 229 e n  
     Bayerische Staatsbibliothek [= D-Mbs], 185n, 190n, 198n  
     Bayerische Staatsgemäldesammlungen Neue Pinakothek, 219n, 229 e n  
 Monreale, 177  
 Montagu, Jennifer, 231n  
 Montale, Eugenio, 268-269  
     *La bufera*, 268  
 Montanari, Elio, 121  
 Montano, personaggio letterario, 195  
     *Alceste riconosciuto* di Pizzi, 195  
 Monte San Giovanni Campano, 96n  
 Monte, Lucia, 244n  
 Montègre, Gilles, 176n  
 Montesquieu, Charles de Secondat, barone de, 219, 232-235, 237n, 238  
     *Addio a Genova*, 237n  
     *Esprit des lois*, 233n  
     *Oeuvres*, 233 e n  
 Monti, Vincenzo (*Autonide Saturniano*), 161 e n, 172  
     Ritratto, 161 e n, 172 (vd. Bigioli, Luisa)  
 Morace, Rosanna, 116n  
 Morandi, Giovan Battista, 54n  
 Morandi, Giovanni Maria, 165

- Morei, Michel o Michele Giuseppe (*Mireo Rofeatico*), 152-153, 155, 165, 168, 171, 181n, 184 (vd. anche Mireo) *Memorie storiche*, 152-153, 181n
- Morelli, Arnaldo, 199n
- Morelli, Maria Maddalena (*Corilla Olimpica*), 157, 172  
Ritratto, 157, 172
- Moreto, Giovanni, 19
- Moretti, Daniela, 163n
- Morfeo, personaggio mitologico, 128n
- Morgana, fata, personaggio dell'epica bretone, 45
- Morone, Giovanni, 99
- Moroni, Ornella, 64n
- Morsolin, Bernardo, 72n
- Morte, personificazione, 196  
Pizzi, Componimento per musica in due parti, 196
- Mosca, 229  
Galleria Tret'jakov, 229
- Moscheni, Angelica, 183
- Mosè, personaggio biblico, 185 e n  
Pizzi, *Roveto di Mosè*, 185 e n
- Mostefai, Ourida, 235n
- Môtiers, 234
- Motolese, Matteo, 88n
- Mugenkian, Roberto 000
- Müller, Giuseppe, 72n, 88n
- Müller, Rainer A., 38n
- Murari Della Corte, Girolamo, conte, 170  
Ritratto, 170
- Muratori, Ludovico Antonio (*Leucoto Gateate* o *Gateale/Galeate*), 169, 172  
Ritratto, 169, 172
- Muscetia, Carlo, 266
- Muse, personaggi mitologici, 216
- Nabucodònosor, re di Babilonia, 37
- Nacinovich, Annalisa, 176n, 205n, 211n
- Nadin Bassani, Lucia, 39n
- Napoleone, 237
- Napoli, 45, 47n, 56, 61, 62n, 85, 91n, 92n, 106, 119, 130 e n, 177, 179n, 182-183, 193-194, 198 e n, 225n, 226, 238, 251  
Archivio di Stato, 85, 92n  
Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella [= I-Nc], 193n, 194n  
Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III [= I-Nn], 182n, 198n, 251  
Museo archeologico nazionale, 225n  
Palazzo Reale (palazzo di Spagna), 177  
Teatro San Carlo, 194  
Sepolcro di Virgilio, 130 e n
- Napoli, Regno di, 237
- Narete, personaggio letterario, 195  
Pizzi, *Alceste riconosciuto*, 195
- Narni, 188-190  
Cattedrale, 189  
Monte Sant'Angelo, 188  
Ponte di Augusto, 189  
Santuario della Madonna del ponte, 188-189;
- Natan, personaggio biblico, 189-190  
Pizzi, *Coronazione di Bersabea*, 189-190  
Pizzi, *Gratitudine di Salomone*, 191
- Natività*, dipinto, 162
- Navone, Giovanni Domenico, 161n
- Necchi, Rosa, 207n
- Negri, Girolamo, 68n
- Negro, Angela, 143n, 162n, 223n
- Neralco, personaggio letterario, 186 e n, 188n (vd. Ercolani, Giuseppe Maria)  
Pizzi, *Gara divota*, 188n  
Pizzi, *Per la festa dell'Assunzione*, 186 e n
- Nerone (Nerone Claudio Cesare Druso Germanico), imperatore romano, 15
- Nettuno, dio, 24, 28-29
- Neuchâtel, Cantone, 234
- «Neue Teutsche Merkur (Der)», 227
- New Haven, 41n  
Beinecke Rare Book & Manuscript Library, 41n  
Yale University, 41n

- New York, 28n, 41n  
 Biblioteca Pierpont-Morgan, 41n  
 Metropolitan Museum, 28n  
 Newton, Isacco, 155n, 170, 172  
 Ritratto, 155n, 170, 172 (vd. Milione, Vincenzo)  
 Nice, personaggio letterario, 185  
 Pizzi, *Corone*, 185  
 Nicolaci, Michele, 47n  
 Nicolai, Giuseppe, 189  
 Nicolò, Cecilia, 180n  
 Nielsen, Marjatta, 220n  
 Ninfe, personaggi mitologici, 195  
 Pizzi, *Alceste riconosciuto*, 195  
 Nivildo, personaggio letterario, 183-184, 186 (vd. Pizzi, Gioacchino)  
 Pizzi, Cantata per le nozze di Giacinta Orsini, 183-184  
 Pizzi, *Per la festa dell'Assunzione* di Pizzi, 186  
 Nolfi, Francesco, 80  
 Nordera, Marina, 15n  
 Nordhoff, Claudia, 226n, 230n  
 Norimberga (Nürnberg), 49, 231  
 Noris, Enrico, 147  
 Ritratto, 147  
 Normandia, 261  
 Nova, Alessandro, 49n  
*Nuova scelta di rime di diversi illustri poeti* (1592), 131n  
 Nutrice, personaggio letterario, 188  
*Giuditta* di Pizzi, 188  
 Nykiaer, Mogens, 230n  
 Ochino, Bernardino, 86n, 87 e n, 93n, 96-97, 98n, 99 e n, 102n  
 Oddi, Niccolò, 196  
 Odescalchi Chigi, Maria Flaminia, 231  
 Oehler, Lisa, 225n  
 Offenbergh, Heinrich von, 226 e n  
 Olimpo, monte, 33  
 Olivieri, Annibale vd. Abbati (Abati)  
 Olivieri, Annibale degli  
 Oloferne, personaggio biblico, 188  
 Pizzi, *Giuditta*, 188  
 Omero, 8 e n, 113n, 114n, 115n, 130, 226-227, 237, 249, 273n, 275n, 277n  
*Iliade*, 114n, 227n  
*Odissea*, 8 e n, 114, 227n  
 Omodeo, Christian, 144n  
 Ondodei Albani, Maria Bernarda, 145n  
 Onorati, Franco, 153n  
 Orano, Domenico, 66n  
 Orazio Coclite, leggendario eroe romano, 216  
 Metastasio, *Trionfo di Clelia*, 216  
 Orazio Flacco, Quinto, 46, 50, 131n, 133n, 231n  
*Ars poetica*, 133n  
*Carmina*, 131n  
*Epistole*, 50, 231n  
*Orazione e componimenti poetici in lode delle belle arti* (1766), 199-200  
 Orfei Dionigi, Enrica, 161n  
 Orfeo, personaggio mitologico, 131 e n  
 Oriente, 115n, 234, 234  
 Orologi, Giuseppe, 11n  
 Orsi, Giuseppe Agostino (*Anassimandro*), cardinale, 170, 173  
 Ritratto, 170, 173  
 Orsini, signora (non specificata «Signora di casa Orsina»), 119n  
 Orsini, Camillo, 99n  
 Orsini, Fabio (*Aminta* nell'Accademia dei Pastori della Valle Tiberina), 106-111, 117n, 119-120, 127-142  
*Dove giacque Maron, Tasso nascesti*, 107n, 119-120, 127n  
*Poteo Morte rapir quel ch'in nascendo*, 106, 120, 127-142  
 Orsini, Latino, 106n  
 Orsini, Raimondello, 25  
 Orsini, Virginio II, duca di Bracciano (*Tirsi* nell'Accademia dei Pastori della Valle Tiberina), 107n  
 Orsini Boncompagni Ludovisi, Giacinta, duchessa di Gravina e duchessa consorte di Arce (*Euridice Ajacidense*)

- o *Aiacense*), 156-157, 170, 173, 183 e n, 192  
 Ritratto, 156-157, 170, 173 (vd. Loretti, Camillo)
- Ortis, Jacopo, personaggio letterario, 243-244  
 Foscolo, *Ortis*, 243-244
- Orvieto, 47n, 102n
- Ossian, personaggio mitologico, 249  
*Ossian*, 249
- Ottaviano, Silvia, 130n
- Ottavio, uomo processato dal Tribunale criminale di Roma, 47n
- Ottoboni, Pietro, 146n
- Ovidio Nasone, Publio, 7-10, 12, 14, 17, 19-20, 21n, 23 e n, 26 e n, 29-31, 33, 128n, 129n, 207, 214, 273n  
*Ars amatoria*, 8 e n, 12  
*Metamorfosi*, 7-9, 11, 17, 20, 21n, 23 e n, 26, 29-31, 33, 128n, 129n
- Pacca, Bartolomeo, cardinale, 161, 173  
 Ritratto, 161, 173 (vd. Meucci, Faustino)
- Pacca, Vinicio, 136n
- Paccarié, Renata, 164n
- Pace Pieri, Maria, 15 e n
- Pacetti, Vincenzo, 231  
 Monumento funebre di Anton Raphael Mengs, 231
- Padova, 54n, 57n, 58-60, 61n, 62-64, 65n, 66, 67n, 68 e n, 69n, 70-71, 72n, 74-76, 80n, 82 e n, 113n  
 Basilica del Santo (basilica di Sant'Antonio), 54n, 82 e n
- Paganelli, Giuseppe, 240 e n  
*Arti liberali*, 240
- Pagano, Sergio, 78n, 87n, 88n
- Paisiello, Giovanni, 194  
*Gran Cid*, 194
- Paleotti, Gabriele, 46 e n  
*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 46 e n
- Palermo, 199
- Palestina, 115n, 225
- Paliano, 102, 181n  
 Rocca, 102
- Palleano, Giorgio, 72 e n
- Palma il Giovane, Jacopo Negretti, detto, 33  
*Danae*, 33
- Pamela, personaggio letterario, 203  
*Pamela* di Goldoni, 203
- Pamphilj, Benedetto, cardinale, 146n, 162n  
 Ritratto, 162n
- Panfilo, Pietro, 73n, 74n
- Paoli, Sebastiano, 149  
 Ritratto, 149
- Paolini Massimi, Petronilla Anna Maria (*Fidalma Partenide*), 150 e n, 167-168, 171  
 Ritratto, 150 e n, 167-168, 171
- Paolino, Laura, 136n
- Paolo, apostolo, santo, 97
- Paolo III (Alessandro Farnese), papa, 65, 67-68, 76, 81-82, 85 e n, 86n, 89, 91-95, 102-103
- Paolucci, Giuseppe (*Alessi Cillenio*), 144 e n, 147, 152, 172  
 Ritratto, 144 e n, 152, 172
- Paradisi, Agostino, 155n
- Pareyson, Luigi, 265
- Parigi, 27, 38 e n, 50n, 192n, 196, 221n, 237  
 Bibliothèque nationale de France [= F-Pn], 38 e n, 192n, 221n  
 Musée du Louvre, 27, 221n, 222
- Parini, Giuseppe, 161n
- Parlatore, Modesto, 163
- Parma, 22, 33, 76n, 81-82, 116n, 202 e n, 238  
 Archivio di Stato, 81-82  
 Biblioteca Palatina, 116n  
 Galleria Nazionale, 33
- Parmigianino, Francesco Mazzola (Mazzuoli), detto, 33  
*Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, 33

- Parodi, Ernesto Giacomo, 276n  
 Parretti, Cristiana, 144n, 157n  
 Partenope, personaggio mitologico, 130 e n  
 Parti, antica popolazione iranica, 216  
 Pasch, Lorenz, il Giovane, 157n  
 Pascoli, Giovanni, 276n  
     *Poemi conviviali*, 276n  
     *L'ultimo viaggio*, 276n  
 Pasquali, Giorgio, 121  
 Passe, Crispijn van de, il Vecchio, 45 e n  
     *Giocatori di backgammon*, 45n  
 Passionei, Domenico Silvio, cardinale, 191n  
 Pastor, Ludwig von, 76n  
 Pastori di Arcadia, personaggi letterari, 195  
     Pizzi, *Alceste riconosciuto*, 195  
 Pastori di Tessaglia, personaggi letterari, 195  
     Pizzi, *Alceste riconosciuto*, 195  
 Paulowna (Pavlovna Romanova), Elena, granduchessa di Russia, 222n  
 Pavia, 61, 193  
 Pecci, Federica, 143n, 144n, 149n  
 Pedrojetta, Guido, 256n  
 Peleo, personaggio mitologico, 29n  
 Pellegrini, Fabrizio, 231  
 Pellegrini, Lelio, 106 e n, 110, 114n, 116n, 117n, 118n, 119 e n, 120n, 130n, 136n, 140n  
     *Oratio in obitum Torquati Tassi*, 106 e n, 114n, 116n, 117n, 118n, 119 e n, 120n, 130n, 136n, 140n  
 Pellizer, Ezio, 276  
 Penna, Agostino, 231  
     monumento funebre di Maria Flaminia Odescalchi Chigi, 231  
 Peretti Orsini, Flavia, 108  
 Perfetti, Bernardino (*Alauro Euroteo* o *Euroleo*), 150-153, 165, 172  
     Ritratto, 150-153, 165, 172  
 Pericoli Ridolfini, Cecilia, 144 e n, 158n, 164n  
 Pernetty, Jacques, 27n  
 Pernot, Laurent, 111n  
 Perocco, Daria, 63n  
 Perticari, Giulio, 161n  
 Pertile, Lino, 63n  
 Perugia, 68-70, 194n, 196  
 Peruzzi, Baldassarre, 18n, 20n, 27, 28n  
     *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, affresco perduto, 20n  
 Pesaro, 76n, 119n, 120  
     Biblioteca Oliveriana, 120  
 Pesavento, Giulio, 22n  
 Pescara, 85, 89 e n, 101n  
 Pescia, 221n  
 Pestarino, Rossano, 241n  
 Peters, Ursula, 219n, 228n  
 Petit, Aimé, 17n  
 Petrarca, Francesco, 35 e n, 41, 116n, 128n, 130n, 134n, 136n, 137n, 204, 215, 242, 245-246, 256, 264, 266  
     *Rerum vulgarium fragmentum*, 35n, 116n, 128n, 130n, 134n, 136n, 137n, 256, 264  
     *Triumphus*, 41, 136n  
     *Triumphus Mortis*, 136n  
 Petrobelli, Pierluigi, 199n  
 Petrocchi, Giorgio, 35n, 141n  
 Petrosellini, Domenico (*Eniso Pelasgo*), 172  
     Ritratto, 172  
 Petrosellini, Giuseppe, 197  
     *Donne vendicate* (1763), 197  
 Petteruti Pellegrino, Pietro, 105n, 107n, 152n, 181n, 219n, 239n  
 Pettinelli Alhaique, Rosanna, 105n  
 Pettinelli, Rosanna, 271n  
 Piacentini, Paola, 56n  
 Piacenza, 60n, 193n, 238  
 Piazza, Vincenzo, 152  
 Piccinni, Niccolò, 193, 194n, 197  
     *Donne vendicate* (1763), 197  
     *Donne vendicate* (1769), 197  
     *Gran Cid* (Pizzi), 193, 194n



- Piccioli, Antonio (*Ergasto* nell'Accademia dei Pastori della Valle Tiberina), 107 e n  
*Prose Tiberine*, 107 e n
- Piccioni, Matteo, 47n
- Piccirillo, Federica, 273
- Piccolomini, Alessandro, 108n, 111n  
 Trad. della *Retorica* di Aristotele, 108n, 111n
- Piccolomini, Paolo, 56n
- Pier Luigi Farnese, duca di Parma e Piacenza, 70
- Pierro, Albino, 262-263
- Pietrangeli, Carlo, 143n, 158n, 164n
- Pietro, apostolo, santo, 184  
 Pizzi, *Per la festività dell'Assunzione*, 184
- Pietrobono, Luigi, 143n, 164n
- Pigalle, Jean-Baptiste, 222
- Pignatelli, Francesco, 146n
- Pignatti, Franco, 69n
- Pindaro, 113n
- Pindemonte, Ippolito, 237
- Pinelli, Pier Luigi, 237n
- Pinnau, Ruth Irmgard, 225n
- Pio VI (Giovanni Angelo o Giannangelo Braschi), papa, 191n, 236
- Pio VII (Barnaba Chiaramonti), papa, 160, 168  
 Ritratto, 160, 168
- Pio IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti), papa, 161
- Pio X (Giuseppe Melchiorre Sarto), papa, 163, 165n  
 Busto, 163, 165n (vd. Jerace, Francesco)
- Pio da Carpi, Rodolfo, 72 e n
- Pio, Marco, signore di Sassuolo, 140n
- Piovan, Francesco, 57n, 58n, 59n, 71n, 74n
- Piperno, Franco, 199n
- Piramo, personaggio mitologico, 12n
- Pirandello, Luigi, 262
- Piranesi, [Giovanni Battista o il figlio Francesco], 169  
 Ritratto, 169
- Pirani, Federica, 157n
- Pirra, personaggio mitologico, 29n
- Pirrotta, Nino, 198n
- Pirzio Biroli Stefanelli, Letizia, 230n
- Pisa, 238
- Pistoia, 179n
- Pizzi, Gioacchino (*Nivildo Amarinzio*), 144, 153-159, 169, 171, 175-211, 213-218
- Libretti celebrativi  
*A sua eccellenza il signor principe di Tarsia*, 182-183  
*Amor prigioniero*, 181-182  
 Cantata per le nozze di Giacinta Orsini con Antonio Boncompagni Ludovisi, 183 e n, 186  
*Componimento drammatico* per l'elezione di Francesco I di Lorena, 177-180  
*Componimento drammatico* per il genetliaco di Giuseppe I del Portogallo, 179-181, 211  
*Componimento drammatico* per l'onomastico di Francesco I di Lorena e Maria Teresa d'Asburgo, 179  
*Componimento* per il genetliaco di Carlo di Borbone re delle Due Sicilie, 177, 179-180, 182  
*Per le felicissime nozze* di Francesco Carlo Millo d'Altare con Angelica Moscheni, 183
- Libretti di argomento sacro  
*Coronazione di Bersabea (Il trionfo di Bersabea)*, 187-190  
*Corone*, 185  
*Ester*, 187-188  
*Gara divota*, 188 e n  
*Giuditta*, 188  
*Gratitudine di Salomone*, 187, 190-191  
*Nuvoletta di Elia*, 187  
*Per la festa dell'Assunzione di Maria Vergine*, 186-188

- Per la festività dell'Assunzione di Maria Vergine*, 184  
*Roveto di Mosè*, 185  
*Trionfo delle donne forti*, 187 e n  
 Drammi per musica  
   *Cid* (anche *Cidde* o *Gran Cid* o *Gran Cidde*), 193-194, 200-201  
   *Creso*, 192-193, 200-201, 206, 211  
   *Eumene*, 192 e n  
 Altri testi  
   *Al chiarissimo signor abate Pietro Metastasio*, 153 e n, 206, 213-218  
   Capitolo in terzine per Metastasio, 208  
   *Del disegno*, 200 e n  
   Introduzione dei *Giocchi olimpici* per Metastasio, 208  
   *Osservazioni generali su la francese letteratura*, 204-205, 210  
   *Per gli eccellentissimi sposi*, 182  
   *Ragionamento sulla tragica e comica poesia*, 202-205, 207-209, 210n  
 Testi inediti  
   *Alceste riconosciuto*, 195, 197  
   *Cantata a una voce di soprano per la partenza da Roma* di Luise Honorine Crozat, 196  
   *Cantata per la degnissima promozione alla sacra porpora* di Niccolò Oddi, 196-197  
   *Cantata per la ricuperata salute* del cardinal Girolamo Colonna, 196  
   Componimento per musica in due parti, 196-197  
   *In occasione del felicissimo giorno natalizio di sua altezza serenissima la principessa palatina del Reno di Due Ponti*, 195-196  
   Lettere, 205n, 208-211  
   Ritratto, 159, 171 (vd. Milione, Vincenzo)  
 Planche-Touron, Marie-Claire, 232n  
 Platone, 128n, 138, 270  
   *Fedro*, 128n  
   *Filebo*, 128n  
 Plauto, Tito Maccio, 151  
 Plutarco di Cheronea, 113n, 138n  
   *Moralia (Opuscula)*, 138n  
   *Quomodo adulator ab amico interoscatur*, 138n  
 Po, fiume, 130n, 131n  
 Pohrt, Rudolf, 225n  
 Pole, Reginald, cardinale, 59 e n, 84, 97  
 Polesini, Giovanni Paolo, 165n  
 Polidoro Caldara da Caravaggio, 20n  
 Polignac, Melchior de (*Teodosio Cefisio*), cardinale, 152, 155n, 170, 173  
   Ritratto, 155n, 170, 173 (vd. Milione, Vincenzo)  
 Polimedonte, personaggio letterario, 183-184 (vd. Mistichelli, Giacomo)  
   Pizzi, Cantata per le nozze di Giacinta Orsini, 183-184  
 Polonia, 38, 182  
 Polverino, Francesco, abate, 130n  
 Poma, Luigi, 128n  
 Pompeo Magno, Gneo, 114n  
 Poncet, Olivier, 66n  
 Ponchioli, Daniele, 35n  
 Pont, Pont du, 108  
 Pontani, Anna, 60n  
 Ponto, 214  
 Porena, Manfredi, 241 e n  
 Porfirio, 128n  
   *Isagoge*, 128n  
 Porot, Bertrand, 193n  
 Porpora, Nicola Antonio, 192n  
   *Eumene* (Zeno), 192n  
 Porsenna, re degli etruschi, 216  
   Metastasio, *Trionfo di Clelia*, 216  
 Portal, Emanuele, 143n, 151n, 173  
 Portalis, Roger, 232n  
 Portici, 225n, 226  
   Museo, 226  
   Reggia, 225n  
 Portogallo, 180 e n  
 Portomaggiore, 40  
   Delizia del Verginese, 40

- Porzio, Annalisa, 225n  
 Posfortunato, Lorenza, 254n  
 Posi, Paolo, 231  
     Monumento funebre di Maria Flaminia Odescalchi Chigi, 231  
 Posthius, Johannes, 19  
     *Tetrastica*, 19  
 Poulet, Georges, 261  
 Poznan, 38  
     National Museum, 38  
 Pozzo, Andrea, 223n  
 Pozzo, Giovanni Battista, 223, 231  
     *Philipp von Stosch*, medaglia, 223, 231  
 Pozzo, Matteo, 236n  
 Pozzobonelli, Giuseppe, cardinale, 167  
     Ritratto, 167  
 Pradalbino, 64n, 65n, 67-68, 83  
     villa Beccadelli, 64n, 67-68  
 Preciado de la Vega, Francisco (*Parrasio Tebano*), 158, 167, 173, 199n  
     Ritratto, 158, 167, 173 (vd. Alvarez, Domingo)  
 Predieri, Daniela, 145n  
 Preziadi o Preziado, Francesco vd. Preciado de la Vega, Francisco  
*Principi della poesia bucolica*, dipinti, 147  
 Prinzivalli, Virginio, 120n, 140n  
 Priuli, Pietro, 146n  
 Procaccioli, Paolo, 43n, 88n  
 Procuste, personaggio mitologico, 267  
 Profili, Felice, 161n  
*Programma offerto alle Muse italiane*, 202n  
 Proserpina, dea, 182  
     Pizzi, *Amor prigioniero*, 182  
 Prosperi, Valentina, 105n, 115n  
 Proteo, dio, 183  
     Pizzi, *Per le felicissime nozze*, 183  
 Prussia, 226  
 Puccini, Giacomo, 269  
     *Madama Butterfly*, 269  
 Pulsoni, Carlo, 53n  
 Puppo, Mario, 259  
 Putnam, Michael C. J., 277n  
*Quelques pas en Italie (Fragmens)*, 240n  
 Querini Massolo, Elisabetta, 72n, 78-79, 83  
 Querini, Girolamo, 53-54, 75 e n, 76n, 78-79, 82n  
 Questa, Cesare, 105  
 Quinault, Philippe, 203-204  
 Quiñones, Francesco, cardinale, 89n, 92 e n  
 Quinterio, Francesco, 56n  
 Quintiliano, Marco Fabio, 138n  
     *Institutio oratoria*, 138n  
 Quirino vd. Romolo  
 Quondam, Amedeo, 80, 145n  
 Raboni, Giulia, 256n  
 Racine, Jean, 202, 232  
 Radicchi, Giuseppe, 191 e n  
     *Trionfo di Bersabea* (Pizzi, *Coronazione di Bersabea*), 191 e n  
 Raffaele, Alessandro, 47n  
 Raggi, Alessandro, 191n  
 Raggi, Luigi, 191n  
 Raggi, Oreste, 175n  
 Raimondi, Ezio, 117n, 119n, 129n, 135n, 136n, 138n  
 Rak, Giovanna, 219n, 239n  
 Ramazzini, Bernardo, 150n  
     Ritratto, 150n  
 Rameau, Jean-Philippe, 209-210  
 Ramsay, Allan, 235  
     *Jean-Jacques Rousseau*, 235  
 Ramsey, Paul A., 66n  
 Ranieri, Concetta, 69n, 85n, 87n, 88n, 98n, 150n  
 Rasario, Giovanni Battista, 128n  
 Rathje, Annette, 220n  
 Ratisbona, 73n  
 Ravenna, 88, 101-103, 196  
 Recalcati, Ambrogio, 85 e n, 91 e n, 96n  
 Recanati, 191  
 Redi, Francesco (*Anicio Traustio*), 147, 153-154, 168, 172  
     Ritratto, 147, 153-154, 168, 172

- Reed, Joseph D., 128n  
 Regensburg, 229  
     Walhalla, 229  
 Regio, Raffaele, 21-22, 23n, 29-30  
     *Ovidii Metamorphosis*, 21 e n, 23n, 29n  
 Regnier, Nicolas, 50  
 Rehberg, Andreas, 66n  
 Religione, personificazione, 179  
     Pizzi, *Componimento* per l'elezione di Francesco I di Lorena, 179  
 Renazzi, Filippo Maria, 201 e n  
     *Storia dell'Università*, 201 e n  
 Renier, Rodolfo, 41n  
 Reno, fiume, 130n, 229  
 Reposiano, 15 e n  
     *Concubitus Martis et Veneris*, 15 e n  
 Residori, Matteo, 107n  
 Resta, Gianvito, 277n  
 Reusner, Nicolas, 19  
     *Picta poesis ovidiana*, 19  
 Rezzano, Francesco, 168, 173  
     Ritratto, 168, 173  
 Riccardi, Lorenzo, 47n  
 Riccardo, personaggio letterario, 197  
     *Donne vendicate* (1769), 197  
 Riccelli, Luca, 159, 167n, 170  
 Ricci, Angelo Maria (*Filidemo Liciense*), 161, 171  
     Ritratto, 161, 171 (vd. Meucci, Faustino)  
 Richard, Jean-Pierre, 261, 264  
 Ricoeur, Paul, 265  
 Riga, Pietro Giulio, 53n, 83n  
 Ringhieri, Innocenzo, 45n  
     *Cento giuochi liberali e d'ingegno*, 45n  
 Rino, personaggio mitologico, 251  
     *Ossian*, 251  
 Rinuccini, Alessandro (*Ardito* nell'Accademia degli Alterati di Firenze), 114n, 116n  
     *In obitum Torquati Tassi*, 114n, 116n  
 Ripa, Cesare, 34  
     *Iconologia*, 34  
 Riviera, Domenico, 146n  
 Rizzo, Vincenzo, 182n  
 Roberti Franco, Francesca, 156n  
 Roberti, Ercole de', 24  
     *Settembre*, 17n, 24  
 Rocca, Angelo, 46 e n  
     *Trattato per la salute dell'anime*, 46 e n  
*Rogazione delle Leggi*, dipinto, 147  
 Rohden, Johann Martin von, 225  
 Rolfi, Serenella, 144n  
 Rolle, Claudio, 87n  
 Rolli, Paolo (*Eulibio Brentiatico*), 168, 171  
     Ritratto, 168, 171  
 Roma, 18n, 20n, 27, 28n, 46-50, 53 e n, 54n, 55-69, 70n, 72-81, 82n, 83, 90-91, 102n, 103 e n, 109n, 114n, 117, 119 e n, 139, 140n, 143-147, 149n, 150-151, 153, 155-156, 157n, 159n, 162-164, 170, 175-176, 178, 179n, 180-184, 186, 189-203, 205-207, 209n, 211, 213, 215-216, 219-221, 223-225, 226n, 228-232, 234, 237-240, 260, 266  
     Archivio di Stato, 47n  
     Basilica di San Giovanni in Laterano, 48, 185  
     Basilica di Sant'Agostino in Campo Marzio (basilica dei Santi Trifone e Agostino), 164  
     Basilica di Santa Maria del Popolo, 231  
     Basilica di Santa Maria in Cosmedin, 145, 150-151  
     Basilica di Santa Maria in via Lata, 231  
     Biblioteca Angelica, 143, 149n, 155-156, 164 e n, 195, 203, 206, 238-239  
     Biblioteca Archivio della Congregazione dell'Oratorio [= I-Rf], 190n, 191n  
     Biblioteca Casanatense [= I-Rc], 188n, 194n  
     Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo [= I-Rb], 197n  
     Biblioteca Nazionale Centrale [= I-Rn], 184n

- Biblioteca Universitaria Alessandrina, 164  
 Campidoglio, 80, 150, 215  
 Chiesa dei Santi Michele e Magno, 231  
 Chiesa del Gesù, 184, 191  
 Chiesa del Santissimo Sudario, 175n  
 Chiesa di San Carlo al Corso, 162-163  
 Chiesa di San Girolamo degli Schiavoni, 73  
 Chiesa di San Girolamo della Carità, 187, 191  
 Chiesa di San Luigi dei Francesi, 49  
     Cappella Contarelli, 49;  
 Chiesa di San Marcello al Corso, 231  
 Chiesa di San Nicola in Arcione (demolita), 153, 159n, 175n  
 Chiesa di Santa Maria dei Miracoli, 90 e n  
 Cimitero acattolico, 229, 232  
 Colle Aventino, 145n  
 Colle Esquilino, 90, 145n  
 Colle Palatino, 57n, 216  
 Collegio Mattei vd. Palazzo Ogetti  
 Collegio Nazareno, 198 e n  
 Congregazione dei Nobili, 184-185, 187, 190  
 Congregazione dell'Oratorio, 190  
 Convento di Santa Eufemia, 90  
 Fontana di Trevi, 162  
 Giardino Ginnasi, 145n  
 Largo del Tritone, 162  
 Istituto Centrale per la Grafica, 50 e n  
 Istituto di corrispondenza archeologica, 240  
 Ministero dell'Educazione Nazionale, 164  
 Monte Mario, 20n  
 Musei Capitolini, 49  
 Museo di Roma (palazzo Braschi), 143n, 155-156, 164, 175  
 Orti Farnesiani, 147  
 Ospedale di San Giacomo degli Incurabili, 90n  
 Osteria del Leoncino, 47n  
 Palazzo Albani Del Drago, 178  
 Palazzo Altemps, 162  
 Palazzo Altieri, 162  
 Palazzo Balami, 27  
 Palazzo Braschi vd. Museo di Roma  
 Palazzo Borghese, 151  
 Palazzo Capizucchi, 164  
 Palazzo Cenci (Maccarani Stati), 55  
 Palazzo Colonna, 181  
 Palazzo della Cancelleria, 48  
 Palazzo Ogetti, 144, 153, 155, 162  
 Palazzo Valentini, 47n  
 Piazza Campitelli, 164  
 Piazza Campo de' Fiori, 48  
 Piazza del Lavatore, 162  
 Piazza di Pasquino, 47 n  
 Piazza Navona (*Forum Agonale*), 109n  
 Piazza Santi Apostoli, 47n, 54n, 164  
 Piramide Cestia, 229, 232  
 Rione Sant'Eustachio, 55-56  
 Rupe Tarpea, 186n, 215  
 Teatro Argentina, 192-194, 201, 205n  
 Teatro Valle, 197 e n  
 Tribunale criminale del Governatore di Roma, 47n  
 Università Sapienza (Città Universitaria), 164, 260, 266  
 Facoltà di Lettere, 260, 266  
 Via dei Leutari, 151 e n  
 Via del Lavatore, 153  
 Via di Torre Argentina, 162  
 Villa di Blosio Palladio, 20n  
 Villa Farnesina, 20n, 27  
 Villa Umberto (villa Borghese), 164  
 Romagna, 196  
*Roman d'Énéas*, 16-17  
 Romani, Werther, 108n  
 Romano, Angelo, 43n  
 Romolo (Quirino), mitico fondatore di Roma, 215  
 Ronchi, Oliviero, 81n, 82n  
 Ronchini, Amadio, 61n, 82 e n  
 Rondot, Natalis, 18n  
 Ronsard, Pierre de, 118n

- Rosati, Gianpiero, 129n  
 Rosignoli, Carlo Gregorio, 46 e n  
     *Opere spirituali e morali*, 46 e n  
 Rosini, Sara, 241n  
 Rosino, Antonio, 38n  
 Roskilde, 222, 231  
     Cattedrale, 222, 231  
 Ross, William Davis, 108n  
 Rossetti, Antonio, 194  
     *Gran Cid* (Pizzi, *Cid*), 194  
 Rossetti, Marta, 47n  
 Rossi, Porzia de', 113, 137 e n  
 Rotili, Valeria, 143n  
 Rotondi Secchi Tarugi, Luisa, 13n  
 Rott, Herbert W., 219n  
 Rotta, Salvatore, 237n  
 Rotterdam, 52n  
     Museum Boymans van Beuningen, 52n  
 Rousseau, Jean-Jacques, 210, 219, 232, 234-234, 238  
     *Émile*, 234  
 Rousset, Jean, 261  
 Rozzo, Ugo, 40n  
 Rubini, Giovan Battista, 146n  
 Rucellai, Ludovico, abate, 274n  
 Ruchhöft, Berndt, 219n, 222n, 232n  
 Rudolph, Stella, 146n  
 Ruffini, Graziano, 219n  
 Ruffo, Fabrizio, cardinale, 237  
 Rusconi, Giorgio, 22, 29 e n  
 Russell, Donald A., 112n  
 Russo, Emilio, 88n  
 Russo, Francesco Paolo, 201n  
 Russo, Luigi, 262-263  
     *Giovanni Verga*, 265  
     *Personaggi dei Promessi Sposi*, 263  
 Sabatini, Francesco, 162 e n  
 Sabbadini, Remigio, 272n, 277n  
 Sabbatini, Giuliano, vescovo, 168  
 Sabbatini, Luigi Antonio, 210, 211n  
 Sablich, Barbara, 165n  
 Sacchini, Antonio, 192-194, 201  
     *Cid* (Bottarelli), 194  
     *Cidde* (Pizzi, *Cid*), 194 e n, 201  
     *Creso* (Pizzi), 193 e n  
     *Eumene* (Pizzi), 192 e n  
 Saccomani, Sabrina, 180n  
 Sacerdoti, personaggi letterari, 195  
     Pizzi, *Alceste riconosciuto*, 195  
 Sacripante, Carlo Maria, cardinale, 188-189  
 Sadoletto, Iacopo, 58n, 62n, 275 e n  
     *Curtius*, 275n  
     *De laudibus Philosophiae*, 275n  
     *De liberis recte instituendis*, 275n  
     *Laocoon*, 275n  
     *Philosophicae Consolationes et Meditationes in adversis*, 275n  
 Saffo, 248, 250 e n, 255-256  
     *Frammento* 47, 250 e n  
     Personaggio letterario  
         Leopardi, *Ultimo canto di Saffo*, 248, 255-256  
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 266  
     *Premiers lundis*, 266  
     *Nicolas Gogol*, 266  
 Sala Di Felice, Elena, 209n  
 Sala, Mariella, 273  
 Saliceti, Natale, 156n, 173  
     Ritratto, 156n, 173  
 Sallustio Crispo, Gaio, 131n  
     *Historiarum fragmenta*, 131n  
     *Epistula Mithridatis*, 131n  
 Salmace, personaggio mitologico, 12n  
 Salom, Michiel, 242-244, 247-251, 253, 255, 257  
     *Verter*, 242-244, 247-251, 253, 255, 257  
 Salomon, Bernard, 18-20, 26-29, 31-33  
     *Métamorphose d'Ovide figurée*, 18 e n, 26, 29, 31  
     *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, 18  
 Salomone, personaggio biblico, 189-190  
     Pizzi, *Coronazione di Bersabea*, 189-190

- Saluzzo Roero, Diodata, 161n, 162n  
 Salvarani, Renata, 58n  
 Salvi, Petronilla, 158  
     *Francesco Maria Lorenzini*, 158  
 Salviani, Caterina Zefirina, 181n  
 Salvini, Anton Maria (*Aristeo Cratio*),  
     146n, 152, 172  
     Ritratto, 152, 172  
 Sambucus, Iohannes, 275n  
 San Felice Circeo, 78n  
 San Lorenzo alle Grotte (San Lorenzo  
     vecchio), 53  
 San Pietroburgo, 18  
     Museo statale Ermitage, 18  
 Sanbenedetti, Benedetto, 86n, 90n, 91n  
     *Annali de' frati minori cappuccini*  
     (trad. di Boverio, *Annalium seu*  
     *Sacrarum historiarum Ordinis Mino-*  
     *rum S. Francisci*), 86n, 90n, 91n  
 Sandoz, Mark, 234n  
 Sandrart, Joachim von, 49 e n  
     *Teutsche Academie*, 49 e n  
 Sannazaro, Iacopo o Iacobo (Azio Sin-  
     cero), 107, 110, 145-146, 148  
     *Arcadia*, 107, 110, 145  
 Sansedoni, Alessandro, 274n  
     Trad. dell'*Eneide* di Virgilio, 274n  
 Santa Sede, 177  
 Santacroce, Valerio, principe di Oliveto,  
     191  
     Pizzi, *Gratitudine di Salomone*, 191  
 Santagata, Marco, 136n  
 Santi, Bruno, 18n, 150n  
 Santini, Gaspare, 226n  
 Santucci, Loreto (*Larindo Teseio*), 159-  
     161, 170-171  
     Ritratto, 161, 171  
 Sanvitale, [Jacopo Antonio], conte, 169  
     Ritratto, 169  
 Sapegno, Maria Serena, 87n  
 Sarnelli, Mauro, 105n, 107n, 118n,  
     120n, 129n, 271n, 276n  
 Sartori, Claudio, 175n, 177n, 178n,  
     179n, 180n, 181n, 182n, 183n, 184n,  
     185n, 186n, 187n, 188n, 189n, 190n,  
     191n, 192n, 193n, 194n, 197n, 198n  
 Sartori, Orietta, 151n, 177n, 178n,  
     180n, 183n  
 Sassari, 105n  
     Università, 105n  
 Sassonia, 156, 169, 173, 182  
 Sassonia-Gotha-Altenburg, Louise di,  
     principessa, duchessa consorte di  
     Meclenburgo-Schwerin, 222n  
 Sauli, Stefano, 59n  
 Savonarola, Girolamo, 43  
 Sborgi, Franco, 240n  
 Scalea, 182  
 Scarcia, Riccardo, 132n  
 Scarfò, Giovanni Grisostomo (Grisofa-  
     no Cardieletti), 148n  
     *Giunta al primo tomo del Giornale*  
     *de' Letterati d'Italia*, 148n  
 Scarpati, Claudio, 84n  
 Scarpelli, Antonio (*Alesindo Latmio*),  
     178n-179n, 200 e n, 206n  
     *Elogio funebre di Nivildo Amarinzio*,  
     178n-179n, 200n  
     *Tragedia*, ode, 200 e n  
 Scarpellini, Caterina, 162n  
 Scarpellini, Feliciano, 162n  
 Scevola, Gaio Mucio, leggendario eroe  
     romano, 216  
     Metastasio, *Trionfo di Clelia*, 216  
 Schiaffini, Alfredo, 260, 276n  
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst,  
     264  
 Schlie, Friedrich, 222n  
 Schneider, Katja, 228n  
 Schreurs, Anna, 49n  
 Schwerin, 219n, 220, 228, 229n, 231  
     Schloss Ludwigsburg, 220n  
     Staatliche Museum, 219n  
 Sciommeri, Giacomo, 175n  
 Scirolo vd. Aprile, Giuseppe  
 Scizia, 214  
 Scrivano, Riccardo, 260  
 Sebeto, fiume, 130 e n, 131n

- Secco Suardo Grismondi, Paolina (*Lesbia Cidonia*), 157n, 169, 173  
 Ritratto, 157n, 169, 173  
 Secondo Maestro del Grifo, 22  
 Sefora, personaggio biblico, 185 e n  
 Pizzi, *Roveto di Mosè*, 185 e n  
 Segre, Cesare, 17n, 138n, 263, 268  
 Selmi, Elisabetta, 109n  
 Selvaggio, personaggio letterario, 195  
 Pizzi, *Alceste riconosciuto*, 195  
 Seneca, Lucio Anneo, 132n  
*Ercole Eteo (olim attr.)*, 132n  
*Fedra*, 132n  
*Ottavia (olim attr.)*, 132n  
 Sénéchal, Philippe, 219n, 223n  
 Serassi, Pier (Pietro) Antonio (*Desippo Focense*), 171, 231  
 Ritratto, 171  
 Serbaldi, Pier Maria (detto anche Pier Maria da Pescia o Tagliacarne), 221n  
*Baccanale*, 221 e n, 226  
 Sereni, Vittorio, 268  
*Gli strumenti umani*, 268  
*Al distributore*, 268  
 Serianni, Luca, 121  
 Serio, Alessandro, 56n  
 Servio, commentatore di Virgilio, 272n, 273n  
 Sève, Jacques de, 232-233, 235  
 Disegno di apertura dell'*Esprit des loix* di Montesquieu, 232-233, 235  
 Sez nec, Jean, 18n  
 Sforza, famiglia, 41  
 Shackleton Bailey, David Roy, 131n  
 Sharratt, Peter, 19n, 26n, 27n, 29n, 31 e n  
 Sicilia, 56, 181  
 Siena, 18, 76, 238  
 palazzo Chigi, 18  
 Silvestroni, Dino, 49  
 Silvia, personaggio letterario, 268  
 Leopardi, *A Silvia*, 268  
 Simar, Théophile, 57n, 58n  
 Simeoni, Gabriello, 18 e n, 19n, 31 e n  
*Vita et metamorfoseo d'Ovidio*, 18 e n, 31 e n  
 Simi Bonini, Eleonora, 187n, 191n  
 Simintendi, Arrigo, 9-10  
*Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate*, 9-10  
*Simmolachri, historie et figure de la morte* (1549), 49  
 Simoncelli, Paolo, 77n, 90n  
 Simone, Vincenzo, 186n  
 Simonin, Michel, 118n  
 Sincero vd. Medici, Giovanni de'  
 Sincero, Azio vd. Sannazaro, Iacopo  
 Sinner, Louis de, 240n  
 Sion vd. Gerusalemme  
 Sipione, Marialuigia, 116n  
 Siracusa, 131n  
 Siracusano, Luca, 82n  
 Sirene, personaggi mitologici, 131 e n  
 Sisi, Carlo, 219n  
 Sisto V (Felice Peretti), papa, 48  
 Skjothaug, Laila, 219n  
 Skopas, 240n  
 Soardi, Paolina vd. Secco Suardo Grismondi, Paolina  
 Socrate, 60, 128n  
 Soderini, Tiberio, 199  
 Sodoma, Giovanni Antonio Bazzi, detto, 18  
 Sofocle, 113n, 213n  
 Sole, Antonino, 54n  
 Sole, dio, 14, 15n, 23n, 28, 117n, 245, 247 e n  
 Solerti, Angelo, 105 e n, 106n, 110 e n, 111n, 119n, 120n, 125, 131n, 140n  
 Soleto, 25  
 Chiesa di Santo Stefano, 25  
 Solis, Virgil, 19  
 Somaglia, Giulio Maria della, cardinale (*Felcineo Fresio*), 170, 173  
 Ritratto, 170, 173  
 Somai, Antonio (*Ortodico Calcidense*), 171  
 Ritratto, 171



- Somai, Antonio Angelo (*Ila Orestasio*), 171  
 Ritratto, 171  
 Soranzo, Vittore, 63 e n, 64n, 67n, 77  
 Sormoen, Oddbjorn, 230n  
 Sorrento, 131n  
 Sozzi, Bortolo Tommaso, 118n  
 Spadolini, Giovanni, 56n  
 Spagna, 37, 72n, 92n, 201, 238  
 Sparks, Hedley Frederick Davis, 39n, 141n  
 Speciale, Lucinia, 38n  
 Speranza, personificazione, 198  
 Bandini, *Cantata* per la Natività della Vergine, 198  
 Spesso, Marco, 238n  
 Spinelli, famiglia, 183  
 Spinelli, Giovanni, 83n  
 Spinelli di Scalea, Fabrizio, 182  
 Spinelli di Tarsia, Ferdinando Vincenzo, VII principe di Tarsia, 182-183  
 Spinelli di Tarsia, Maria Antonia, 182  
 Spitzer, Leo, 260, 268  
 Spoleto, 191  
 Spreng, Johann, 19  
 Staël, Madame de (Anne-Louise-Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein), 249  
 Stanga, Geronimo, 47n  
 Stanislaw I, re di Polonia, 152 e n, 169  
 Ritratto, 152 e n, 169  
 Stanley Price, Nicholas, 229n  
 Stasi, Beatrice, 243n  
 Stati, Cesare, 56  
 Stati, Cristoforo di Paolo, 55, 56n  
 Stati Tomarozzi, famiglia, 55, 56n  
 Stay, Benedetto (*Areta Epidauriense* o *Epidaurense*), 169, 172  
 Ritratto, 169, 172  
 Stazio, Publio Papinio, 114n 273n  
*Tebaide*, 114n  
 Steger, Stefan, 229n  
 Stigliano, 202n  
*Storia dell'Anticristo*, 25n  
 Stosch, Philipp von, 223, 231  
 Strinati, Claudio, 150n  
 Strocchi, Andrea, 111n  
 Strocchi, Dionigi, 161n  
 Strozzi, famiglia, 65  
 Strozzi, Antonio, 161n  
 Strozzi, Filippo, 66  
 Strozzi, Leone (*Nitilio Geresteo*), 146n, 148  
 Stuck, Jean-Baptiste, 193n  
*Gran Cid* (Alborghetti), 193n  
 Subleyras, Pierre, 152, 159  
 Susinno, Stefano, 143n, 144n, 219n  
 Svarano, personaggio mitologico, 251  
*Ossian*, 251  
*Svelamento dell'adulterio di Venere con Marte e cattura nella rete*, incisione (ed. 1497 dell'Ovidio di Bonsignori, attr. a Jacopo da Strasburgo), 18  
*Svelamento dell'adulterio di Venere con Marte e cattura nella rete*, incisione (ed. 1517 dell'Ovidio di Regio), 22  
*Svelamento dell'adulterio di Venere con Marte e cattura nella rete*, incisione (ed. 1522 dell'Ovidio di Niccolò Degli Agostini), 23  
*Svelamento dell'adulterio di Venere con Marte e cattura nella rete*, incisione (ed. 1518 dell'Ovidio di Regio), 30  
 Svizzera, 224, 238  
 Tabor, monte, 267  
 Tacchi Venturi, Pietro, 85-86, 91n, 92n, 95n, 96n, 103n, 184n  
 Taddei, Rosa, 163n  
 Tamborini, Massimo, 43n  
 Tancredi, personaggio letterario, 139n  
 Tasso, *Gerusalemme liberata*, 139n  
 Tasso, *Gerusalemme conquistata*, 139n  
 Tansillo, Luigi, 204  
 Tanzi, Marco, 41n  
 Taraval, Hugues, 234-235  
*Jean-Jacques Rousseau*, 234-235  
 Tarocchi, gioco di carte, 39-40, 43, 45

- Imperatore*, 41n  
*Matto*, 39  
*Ruota della Fortuna*, 41n  
*Tarocchi Brera Brambilla*, 41n  
*Tarocchi del Mantegna*, 41  
*Tarocchi Pierpont-Morgan Bergamo* (o *Colleoni-Bagliani o di Francesco Sforza*), 41n  
*Tarocchi Visconti-Sforza*, 41  
 Tarrant, Richard, 128n, 129n  
 Taruffi, Giuseppe Antonio, 157n  
     Lettere, 157n  
 Tasso, Bernardo, 113, 129, 137 e n  
 Tasso, Torquato, 40, 105-110, 112-120, 125, 127-142, 215, 246 e n  
     *Aminta*, 109, 114, 132 e n  
     *Dialoghi*, 112, 116-117, 119, 129n, 135n, 136n, 138n  
         7. *Padre di famiglia*, 116, 135n  
         19. *Costante ovvero de la clemenza*, 116-117, 136n  
         21. *Manso ovvero de l'amicizia*, 117, 119, 138n  
         22. *Ficino ovvero de l'arte*, 129n  
         *Forno ovvero de la nobiltà*, 116, 135n, 136n  
         25. *Conte ovvero de l'impresie*, 112  
     *Discorsi del poema eroico*, 128n  
     *Discorsi dell'arte poetica*, 128n  
     *Discorso della virtù femminile e donnesca*, 116, 135n  
     *Gerusalemme conquistata*, 106n, 131n, 136n, 138n, 139n, 140n, 141n  
     *Gerusalemme liberata*, 113n, 114, 129n, 132n, 136n, 138n, 139n  
     *Mondo creato*, 109n, 116 e n, 130n, 132n, 135n  
     *Re Torrismondo*, 110, 114, 132n  
     *Rime*, 106, 113n, 125, 128n, 129n, 130n, 131n, 134n, 141n, 246 e n  
     *Rogo amoroso* (o *Rogo di Corinna*), 106, 112, 118n, 119n, 131n, 136n, 138n  
 Tatti, Silvia, 165n, 208n  
*Teatri rustici*, dipinto, 147  
 Tebaldeo, Antonio, 59n, 60, 63  
 Tebro vd. Tevere  
 Tellini Santoni, Barbara, 196n  
 Tempesta, Antonio, 19  
     *Metamorphoseon*, 19  
         *Martem Veneremque adulterantes*  
         *Vulcanus reti suo implicat*, 19  
 Tempo, personificazione, 177, 179-180  
     Pizzi, *Componimento* per Carlo di Borbone, 177, 179  
     Pizzi, *Componimento drammatico* per Giuseppe I del Portogallo, 180  
 Tenaglia, Raffaele, 89n  
 Tennyson, Alfred, 276n  
     *Poems*, 276n  
     *Ulysses*, 276n  
 Teocrito, 131n, 146  
 Teodoli vd. Theodoli  
 Terenzio, Publio, 151  
 Teresa d'Avila, santa, 178  
 Terziani, Pietro, 193  
     *Creso* (Pizzi), 193  
 Tesauro, Emanuele, 45 e n  
     *Cannocchiale aristotelico*, 45 e n  
 Teti, personaggio mitologico, 29n  
 Tevere (Tebro), fiume, 90n, 130 e n, 131n, 215  
 Texas, 49  
 Theodoli, [Girolamo], 170  
     Ritratto, 170  
 Thiele, Walter, 39n, 141n  
 Thomasson, Fredrick, 228n  
 Thorvaldsen, Bertel, 219, 221-232, 240 e n  
     *Andreas Peter Bernstorff*, 223, 231-232  
     *Ida Brun*, 224n  
 Tiburzio, personaggio letterario, 197  
     *Donne vendicate* (1769), 197  
 Tienen, Cornelis van, 51  
 Timotheos, 240n  
 Tintoretto, Iacopo Robusti, detto, 32n  
 Tintori, Elena, 241n  
 Tiraboschi, Girolamo (*Cratillo Ideo*), 169, 172

- Ritratto, 169, 172  
 Tirreno, mare, 131n  
 Tirsi vd. Orsini, Virginio II  
 Tirsi, personaggio *Rogo amoroso* di Tasso, 131n  
 Tisbe, personaggio mitologico, 12n  
 Titiro, personaggio *Bucoliche* di Virgilio, 114n  
 Tito (Tito Flavio Vespasiano), imperatore romano, 216  
     Metastasio, *Clemenza di Tito*, 216  
 Tittoni, Maria Elisa, 150n, 157n  
 Tivoli, 225  
 Tomani Amiani, Stefano, 76n  
 Tomarozzo, Flaminio, 53-84  
 Tomarozzo, Giulio, 56-58, 60-61, 71n  
 Tomasi, Franco, 254n  
 Tomasi, Giuseppe Maria, santo, cardinale (*Alcidamo Aridio*), 168, 173  
     Ritratto, 168, 173  
 Tomeo, Niccolò Leonico, 60 e n, 61n, 83  
 Tommasi, Giuseppe vd. Tomasi, Giuseppe Maria  
 Tommaso, apostolo, santo, 184  
     Pizzi, *Per la festività dell'Assunzione*, 184  
 Tonnini o Tognino, Antonio, 47n  
 Tonolo, Elena, 175n, 193-194  
 Tordi, Domenico, 72n, 73 e n, 88n  
 Torino, 178n, 179n, 193, 194  
     Archivio dell'Accademia Filarmonica [= I-Tf], 178n, 179n  
 Torre Astura, 56  
 Toscana, 238  
 Toschi Cavaliere, Chiara, 110n  
 Tournes, Jean de, 18-19  
 Tournon, Carlo Tommaso vd. Maillard de Tournon, Carlo Tommaso  
 Tozzi, Pierluigi, 130n  
 Tozzi, Simonetta, 157n  
 Traetta, Tommaso, 180 e n  
     *Quando avvien che in calma rida*, 180n  
 Tranquillo, personaggio letterario, 131n  
     Tasso, *Gerusalemme conquistata*, 131n  
 Trapassi, Leopoldo, 153, 205 e n, 206n, 207  
 Trapassi, Pietro vd. Metastasio, Pietro  
 Trapp, Joseph Burney, 130n  
 Trasinondo, Camillo, 161n  
*Trattato dei giuochi e dei divertimenti permessi o proibiti ai cristiani*, 46 e n  
 Travi, Ernesto, 53n, 64n, 71n  
 Trento, 80, 90  
 Trieste, 165n  
     Biblioteca Civica, 165n  
 Trionfi, gioco di carte, 39 e n, 43  
 Trissino, Gian Giorgio, 109n  
*Tristano e Isotta bevono il filtro giocando a scacchi*, miniatura, 38n  
*Tristano e Isotta giocano a scacchi*, miniatura, 38n  
 Tristano, personaggio dell'epica bretone, 38  
 Tufano, Lucio, 153n, 180n, 184n, 211n  
 Tura, Adolfo, 72n  
 Turchetti, Maria Francesca, 200n  
 Turno, personaggio mitologico, 114n  
     Virgilio, *Eneide*, 114n  
 Turrini, Ferdinando Gasparo, 185 e n  
     Pizzi, *Roveto di Mosè*, 185 e n  
 Uberti, Farinata (Manente) degli, 68  
 Udine, 54n, 208  
     Università, 54n  
 Ughelli, Ferdinando, 111n  
 Ugurgieri, Ciampolo di Meo degli, 276 e n  
     Trad. dell'*Eneide* di Virgilio, 276n  
 Ulisse, personaggio mitologico, 276 e n  
 Umanità, personificazione, 196  
     Pizzi, *Componimento per musica in due parti*, 196  
 Umbria, 73n, 90n  
 Ungaretti, Giuseppe, 266, 269  
     *Sentimento del tempo*, 269  
     *Sera*, 269  
     *Ricordo d'Affrica*, 269  
 Ungheria, 240

- Unni, antica popolazione asiatica, 216  
*Uomini illustri d'Arcadia defunti*, ritratti, 147, 149-150, 152-154  
 Urbanelli, Callisto, 89n, 90n, 97n  
 Urbino, 58n
- Vagni, Giacomo, 58n  
 Valenti Gonzaga, Silvio, cardinale, 152, 169, 173  
 Ritratto, 152, 169, 173 (vd. Milione, Vincenzo)  
 Valerio Flacco, Gaio, 114n  
*Argonautiche*, 114n  
 Valéry, Paul, 270  
 Valladolid, 238  
 Valletta, Giuseppe, 150n  
 Ritratto, 150n  
 Varese, 268  
 Varrone, pseud. citato da Flaminio Tomarozzo, 75n  
 Vasari, Giorgio, 20  
 Vasio, Giovanni Paolo, 271n  
 Vecce, Carlo, 61 e n, 62n  
 Vecellio, Tiziano, 17n  
 Vegio, Maffeo, 277 e n  
*Aeneidos liber XIII*, 277n  
*Antonias*, 277n  
*Astyanax*, 277n  
*De educatione liberorum*, 277n  
*De perseverantia religionis*, 277n  
*Declamatio seu Disputatio inter Solem, Terram et Aurum*, 277n  
*Disticha*, 277n  
*Elegiae*, 277n  
*Epigrammata*, 277n  
*Rusticanalia*, 277n  
*Vellus aureum*, 277n  
 Vela, Claudio, 54n  
 Velletri, 225  
 Vendettini, Giuseppe, 156n, 167  
*Venere Callipigia*, scultura, 27  
 Venere, dea, 7-10, 12-18, 19n, 22-30, 32-33, 114n, 182  
 Pizzi, *Amor prigioniero*, 182
- Venezia, 10-11, 23, 29n, 30, 40, 41n, 42n, 47, 53 e n, 56n, 58n, 59n, 62n, 63n, 64n, 65n, 71-72, 73n, 75-76, 78n, 79-80, 82n, 103, 192-193, 194n, 203, 205, 265  
 Biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello [= I-Vc], 194n  
 Università Ca' Foscari, 265  
 Ventimiglia di Belmonte, Anna Maria, 156n, 172  
 Ritratto, 156n, 172  
 Ventra, Stefania, 143n  
 Venturi, Gianni, 110n  
 Venuti, Filippo, 273n  
 Trad. e commento dell'*Eneide* di Virgilio, 273n  
 Venuti, Marcello, 223  
 Venuti, Teresa, 175n  
 Verdino, Stefano, 109n, 110n, 219n, 236n  
 Verga, Giovanni, 265-267  
 Vergelli, Anna, 176n, 195n, 205n, 209n  
 Vergine vd. Maria Vergine  
 Verità, Girolamo, 60  
 Verona, 60n, 61 e n, 73n, 77n, 92n, 193n  
 Verri, Alessandro (*Aristandro Pentelico*), 169, 171  
 Ritratto, 169, 171  
 Verri, Pietro (*Midonte Priamideo*), 169, 171  
 Ritratto, 169, 171  
 Versaci, Roberto, 175n  
*Viaggiatori*, 197  
 Viardot, Luis, 266  
 Vico, Giambattista, 167, 172  
 Ritratto, 167, 172  
 Vienna, 20n, 27, 153, 185 e n, 205n, 206, 217n, 237  
 Albertina, 20n, 27  
 Österreichische Nationalbibliothek [= A-Wn], 185n  
 Vienne, 28n  
 Viganò, Marino, 125  
 Vigolo, Giorgio, 266  
 Villanova, badia nel veronese, 75

- Violante, personaggio letterario, 197  
*Donne vendicate* (1769), 197
- Virgilio Marone, Publio, 113, 114n, 130n, 131n, 132n, 136n, 138n, 146, 213n, 215, 271-277  
*Bucoliche*, 130n, 213n  
*Eneide*, 131n, 132n, 138n  
*Georgiche*, 130n, 132n, 136n, 138n
- Virtù, personificazione, 180  
 Pizzi, *Componimento drammatico* per Giuseppe I del Portogallo, 180
- Virtù, personificazioni, 198  
 Bandini, *Cantata* per la Natività della Vergine, 198
- Visconti, famiglia, 41n
- Visconti, Ennio Quirino, 161n
- Visconti, Pietro Ercole, 161n
- Visconti di Modrone, famiglia, 41n
- Vita del signor abate Pietro Metastasio* (1786), 153 e n
- Vita Spagnuolo, Vera, 199n
- Vitali, Andrea, 39n, 40n
- Vite degli Arcadi illustri*, 148-152, 165 e n  
*Parte prima* (1708), 148  
*Parte terza* (1714), 149, 165 e n  
*Parte quarta* (1727), 149-150  
*Parte quinta* (1751), 150-152
- Viterbo, 74 e n, 102-104  
 Monastero di Santa Caterina, 104
- Vivant Denon, Dominique, 226
- Viviani, Vincenzo, 147, 153  
 Ritratto, 147, 153
- Volkonskaj, Zinaida, 266
- Volpato, Giovanni, 50 e n  
*Lusores*, 50 e n
- Volpillac-Augier, Cathérine, 233n
- Volpino, personaggio letterario, 42  
 Ariosto, *Cassaria*, 42
- Voltaire, François-Marie Arouet, detto, 202-204
- Vos, Cornelis de, 51
- Voß, Johann Heinrich, 226n
- Vulcano, dio, 7-10, 12-14, 15n, 16-18, 20 e n, 22-24, 25n, 28-30, 32-33
- Wagenseil, Georg Christoph, 185 e n  
*Roveto di Mosè* (Pizzi), 185 e n
- Walter, Hermann, 18n, 20n
- Watelet, Claude-Henri, 234-235  
*Jean-Jacques Rousseau*, 234-235
- Weber, Robert, 39n, 141n
- Weimar, 230n  
 Staatliche Kunstsammlungen-Schloßmuseum, 230n
- Werther, personaggio letterario, 243-244, 247, 249, 253  
 Goethe, *Werther* (Verter nella trad. di Salom), 243-244, 247, 249, 253
- Wiedewelt, Johannes, 220, 222, 230-231  
 Monumento funebre del re Federico V di Danimarca, 222, 230-231  
*Riflessioni sul Gusto e le Arti in generale*, 220
- Wijngaerde, Frans van den, 52n  
*Morte e i giocatori di carte*, 52n
- Wilson-Okamura, David Scott, 277n
- Wilson, Nigel G., 112n
- Winckelmann, Johann Joachim, 220, 222
- Windholz, Angela, 226n
- Wolfenbüttel, 186n  
 Niedersächsisches Landesarchiv [= D-Wa], 186n
- Wolkonskaia vd. Volkonskaj
- Woolfson, Jonathan, 60n, 61n
- Wtewael, Joachim, 34  
*Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, 34
- Wübbena, Thorsten, 49n
- Xerses (Philometor), filosofo, 37
- Zabughin, Vladimiro, 276n
- Zaccaria, Francesco Antonio (*Claristo Sicionio*; anche *Ancorde Ecalio*), 169, 172  
 Ritratto, 169, 172
- Zamagna, Bernardo (*Tifilo Cefiseo* o *Tiphilos Cephisis*), 172

- Ritratto, 172  
 Zampieri, Camillo (*Alceta Eseno*), 157n,  
 168, 171  
 Ritratto, 157n, 168, 171  
 Zanato, Tiziano, 72n  
 Zapperi, Roberto, 78n  
 Zappi, Giovanni Battista (*Tirsi Leuca-*  
*sio*), 150n, 153-154, 168, 171  
 Ritratto, 150n, 153-154, 168, 171  
 Zarattino Castellini, Giovanni, 140n  
 Zatti, Sergio, 101n  
 Zedda, Alberto, 105  
 Zeno, Apostolo (*Emaro Simbolico*), 54 e  
 n, 169, 172, 192  
*Eumene*, 192  
 Ritratto, 169, 172  
 Zeusi, 218  
 Ziani, Marcantonio, 192  
*Eumene* (Zeno), 192  
 Ziefer, Anka, 27 e n, 28n  
 Ziino, Agostino, 198n  
 Ziosi, Roberta, 110n  
 Zocconi, Caterina, 165n  
 Zorli, Girolamo, 39n  
 Zottoli, Angelo Andrea o Angelandrea,  
 41n  
 Zuliani, Luca, 273n  
 Zwierlein, Otto, 132n