

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



# Atti e Memorie dell'Arcadia

4

2015



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA



«Atti e Memorie dell'Arcadia»

4



BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



# Atti e Memorie dell'Arcadia

4

2015



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, Nino Borsellino, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñoz Muñoz, Manlio Pastore Stocchi, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Albert Russell Ascoli, 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 978-88-6372-854-5

© Accademia dell’Arcadia, 2015

*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, 24  
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50  
e-mail: [info@storiaeletteratura.it](mailto:info@storiaeletteratura.it)  
[www.storiaeletteratura.it](http://www.storiaeletteratura.it)

## INDICE DEL VOLUME

AGOSTINO ZIINO «Po' che veder non posso la mie donna»: una ballata adespota tra Francesco Landini e Paolo da Firenze?.....	7
ANNA CAVALLARO Antoniazio Romano “pictor Urbis” .....	37
LORENZO GERI Le Muse dei Bonarelli. Il teatro di Prospero e l'eredità di Guidubaldo..	69
VALERIA DELLA VALLE Pietro Della Valle, pellegrino e lessicologo .....	109
PASQUALE GUARAGNELLA Una «ragione retorica» tra Vico e Antonio Genovesi .....	127
ENRICO ZUCCHI «Or che sta sotto il pericolo,   quant'è dolce la reina!». Una proposta di lettura dell' <i>Andromeda</i> di Gravina .....	155
EUGENIO RAGNI 9 agosto 1781: un'adunanza nuziale in Arcadia.....	189
FRANCESCO BRUNI Tra <i>due secoli</i> : l'Arcadia alla svolta dell'Ottocento .....	219
MAURO SARNELLI <i>Traditio memoriae</i> . Ritratto di Maria Teresa Acquaro Graziosi.....	257
<i>Abstracts</i> .....	291
<i>Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio</i> .....	295
<i>Indice dei nomi e delle opere</i> .....	297



AGOSTINO ZIINO

«PO' CHE VEDER NON POSSO LA MIE DONNA»:  
UNA BALLATA ADESPOTA  
TRA FRANCESCO LANDINI E PAOLO DA FIRENZE?

a Giuseppe Tavani

L'idea di studiare la ballata adespota *Po' che veder non posso la mie donna*, a tre voci – tramandata in *unicum* nel codice Reina, c. 51v (Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds nouv. acq. frç. 6771, sigla: R) –, che io “istintivamente” ho sempre pensato potesse essere di Landini, mi è venuta dalla lettura di un articolo di Jeannie Ma. Guerrero dedicato alla ballata *Checc'a tte piaccia*, al termine del quale la studiosa affaccia l'ipotesi che «the anonymous *Po' che veder non posso* in **Reina** appears to have been authored by Paolo»<sup>1</sup>. D'altra parte già Alessandra Fiori nella sua monografia su Francesco Landini, dopo aver illustrato la posizione del musicista fiorentino all'interno di R, aveva escluso che questa ballata – insieme ad altre due, *Come 'n fra l'altre donne* e *O graciosa petra margarita* – potesse essere di Landini:

Di queste intonazioni, tutte prive di attribuzione, 7 appartengono a Landini. Le rimanenti – *Come 'n fra l'altre donne*, *O graziosa Petra* e *Po' che veder non posso* – sono *unica*. Ad un primo sguardo i brani parrebbero assai simili a quelli del com-

<sup>1</sup> Vd. J. MA. GUERRERO, *Musical Analysis and the Characterization of Compositional Identity: New Evidence for the Anonymous «Checc'a tte piaccia»*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, VIII. *Beyond 50 years of Ars nova studies at Certaldo 1959-2009. Atti del Convegno internazionale di studi (Certaldo, Palazzo Pretorio, 12-14 giugno 2009)*, a cura di M. Gozzi, A. Ziino e F. Zimei, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 325-352. Mi piace far notare che alla fine del suo articolo la Guerrero, dopo aver analizzato alcune differenze stilistiche tra Landini e Paolo da Firenze, afferma che «Ziino attributes *Chosa non è ch'a sé tanto mi tiri* from **Lo** to Francesco on stylistic analysis; the features described above also illuminate further reasons to support this attribution»; cfr. GUERRERO, *Musical Analysis*, p. 352 nota 27; vd. A. ZIINO, «*Chosa non è ch'a sé tanto mi tiri*: una ballata anonima nello stile di Landini», in *La Toscana nel secolo XIV. Caratteri di una civiltà regionale*, a cura di S. Gensini, Pisa, Pacini, 1988, pp. 519-538. Ringrazio Francesco Badaloni, Antonio Calvia, Francesco Facchin e Pedro Memelsdorff per l'aiuto e i preziosi consigli.

positore per l'assetto di testo e voci e per la scelta del ritmo; uno di essi racchiude, inoltre, il *senhal* «Petra», contenuto anche nella ballata landiniana *Orsù gentili spirti*. Un esame poco più approfondito del tessuto armonico e contrappuntistico smentisce però tale apparenza, facendo tutt'al più pensare ad un modesto epigono: impacciano il trattamento delle dissonanze, poco interessante la linea melodica, troppo simili fra loro le due sezioni delle ballate<sup>2</sup>.

Ma, proprio la sua posizione all'interno del codice, presumibilmente non casuale e legata ad un progetto organizzativo ben preciso e pianificato già in precedenza, unita ad altre considerazioni di tipo formale e stilistico, mi inducono a mettere in discussione queste due ipotesi e a valutare con più attenzione la possibilità di un'attribuzione a Francesco Landini.

### 1. *Il testo poetico: struttura metrica, concordanze lessicali e ripetizioni verbali*

Ecco per prima cosa il testo poetico, anch'esso adespo<sup>3</sup>:

Po' che veder non posso la mie donna  
 che d'onestate è luce,  
 a morte duro m'è che sia mia duce,  
  
 ché minor pena mi serà 'l morire  
 che non veder costei,  
 per cui se struge 'l cor con dur languire,  
 che mirar non pò lei.  
 Lasso, dolente sempre dic'omei,  
 po' ch'a l'amar m'induce;  
 pegio ch'a morte ognora mi aduce.

E partiamo subito dalla sua struttura metrica:

Y x X / A b, A b, B x X  
 11 7 11 11 7 11 7 11 7 11

Linda Pagnotta nel suo repertorio metrico registra solo tre ballate con questo schema metrico/strofico: *Perché quel che mi trasse* di Petrarca, *Non si lagnò l'anima mia* di Dondi dall'Orologio e *Po' che veder non posso*<sup>4</sup>. Certamente è strano che questo schema metrico, nonostante il modello petrarchesco, abbia avuto così poca fortuna, anche nell'ambito della

<sup>2</sup> A. FIORI, *Francesco Landini*, Palermo, L'Epos, 2004, p. 144.

<sup>3</sup> Il testo è quello pubblicato in G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, pp. 355-356, nr. 23.

<sup>4</sup> L. PAGNOTTA, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. 95, nrr. 90, 91, 92.

cosiddetta “poesia per musica”; comunque sia, il fatto che non figuri né in Landini né in Don Paolo non significa che non possa essere stato adottato almeno per una volta da uno di questi due musicisti<sup>5</sup>.

Più interessante, forse, è il discorso sul testo poetico. Difatti solo in Landini e in Paolo ho trovato *incipit* simili a questo: tre in Landini (*Po' ch'amor ne' begli ochi più non vedo, Po' che partir convienmi, donna cara e Poi che da te mi convien partir via*) e uno in Paolo (*Po' ch'anno di mirar gli ochi mie stanchi*)<sup>6</sup>. Sul piano lessicale – solo per limitarci a un aspetto facilmente documentabile ma anche molto generalizzato – mi sembra inoltre significativo che, pur nella genericità del linguaggio poetico adottato, la parte finale del v. 8, «Lasso, dolente sempre dic'omei», trovi una concordanza, quasi identica, in Paolo («l' tremo di dolceza e dico oimei») e due, molto simili, in Landini («né ancor trova' piatà per dir omei» e «Ferm'e costante senza dir omei») <sup>7</sup>.

Consideriamo ora il problema delle ripetizioni di sillabe e/o parole *extra metrum*. Come si può osservare, il Cantus di *Po' che veder* inizia con un breve vocalizzo di tre battute (d'ora in poi: b./bb.) sulla sillaba «Po'» che si conclude su quella successiva «che»; dopo questo episodio le due sillabe suddette vengono ricantate immediatamente ma l'una di seguito all'altra, senza l'interruzione che si era creata in precedenza attraverso l'inserimento del vocalizzo («Po'...che, po' che») <sup>8</sup>. Questo tipo di ripetizione nella “classificazione” che avevo proposto molti anni fa appartiene a quella che avevo denominato “categoria B” <sup>9</sup>. Il Tenor, invece, si comporta diversamente in

<sup>5</sup> Un problema simile me lo pose anche la ballata *Chosa non è*, il cui schema metrico non figura tra quelli adottati da Landini, ma nulla esclude che egli possa averlo utilizzato ugualmente, sia pure una sola volta; vd. A. ZIINO, «*Chosa non è ch'a sé tanto mi tiri*», pp. 520-522.

<sup>6</sup> Se ne vedano i testi completi in CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, rispettivamente p. 212, nrr. 108 e 109, p. 213, nr. 110, p. 282, nr. 15.

<sup>7</sup> Vd. *ivi*, rispettivamente p. 278, nr. 9 (Paolo, *La vaga luce, che fa invidia al sole*, v. 3), p. 140, nr. 8 (Landini, *Amor in te spera' lungo tempo*, v. 6), p. 210, nr. 105 (Landini, *Per servar umiltà la mente spera*, v. 4).

<sup>8</sup> Si tenga presente inoltre che in coincidenza del v. 8, primo della volta, cantato sulla stessa musica, anche la parola «Lasso» dovrebbe essere spezzata parimenti in due sillabe: «Las...so, lasso», anche se nella fonte non risulta dato che il testo della volta figura, insieme a quello del secondo piede, nel cosiddetto “*residuum*” posto sul quarto sistema subito dopo la parte del Tenor.

<sup>9</sup> A. ZIINO, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14., und 15. Jahrhunderts*, Kassel-Basel-London, Bärenreiter, 1984, pp. 93-119; sullo stesso argomento vd. D. BAUMANN, *Silben- und*

quanto inizia con un vocalizzo sulla sillaba «Po'» per ripeterla subito dopo insieme alla sillaba successiva: «Po'...po' che»; questo tipo di ripetizione, che è molto frequente specialmente nelle composizioni più antiche, appartiene a quella che ho chiamato “categoria A”. Potrebbe sembrare strano che nessuno di questi due tipi di ripetizione figurino anche nella parte del Contratenor, a meno che non si tratti di un Contratenor aggiunto successivamente, dopo la composizione della ballata e da un musicista diverso da quello che – Landini o Paolo – potrebbe esserne stato l'autore<sup>10</sup>. Ciò non toglie, però, che questo diverso trattamento tra le tre voci potrebbe risalire anche allo stesso compositore in quanto è legato strettamente alla musica e allo stile impiegato. A differenza di tanti altri autori italiani (o trapiantati in Italia) vissuti più o meno tra il 1330 e il 1440 Landini ricorre a questa tec-

*Wortwiederholungen im italienischen Liedrepertoire des späten Trecento und frühen Quattrocento*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit*, pp. 77-91. Avverto il lettore che questo mio articolo si basava esclusivamente sulle più importanti edizioni allora esistenti, quali il *Corpus Mensurabilis Musicae* (CMM) e *Polyphonic Music of Fourteenth Century* (d'ora in poi PMFC). Però, se andiamo a vedere i diversi codici che ci hanno tramandato un determinato pezzo ci accorgiamo che alcune divergenze riguardano proprio la presenza o meno delle ripetizioni. Difatti una certa ripetizione può figurare in un manoscritto ma non in un altro; in tal caso è difficile stabilire se è una scelta dell'autore oppure se è opera di un determinato copista. Inoltre, non tutti gli apparati critici nelle edizioni citate danno conto di questa tipologia di varianti. Il mio articolo, quindi, è puramente indicativo: difatti nel caso di pezzi tramandati in più manoscritti solo il ricorso alle fonti originali, ai singoli testimoni, può fornirci questo tipo di informazioni e di varianti. Questo discorso vale anche per il numero delle voci corredate del relativo testo poetico. Difatti uno stesso pezzo, ammettiamo a tre voci, in un codice può avere il testo poetico in tutte e tre le voci (in questo caso si indica così: 3<sup>3</sup>), in un altro solo in due (3<sup>2</sup>) e in un altro ancora solo in una (3<sup>1</sup>). Inoltre, in un codice può essere a tre voci mentre in un altro solo a due. Come si vede, la presenza o meno delle ripetizioni, il numero delle voci fornite di testo e il numero delle voci sono dati assolutamente elastici in quanto possono variare da un codice all'altro.

<sup>10</sup> Un caso abbastanza simile si presenta nella ballata di Landini *L'alma mie piange*, a tre voci e con il testo poetico in tutti i testimoni (3<sup>3</sup>) tranne che in Lo (3<sup>2</sup>), nella quale il Tenor e il Cantus iniziano senza impiegare ripetizioni («L'al...ma»), mentre il Contratenor adotta una ripetizione del tipo A («L'al...l'alma»); vd. PMFC, vol. IV, p. 148, bb. 1-4. In realtà, però, *Po' che veder*, a differenza de *L'alma mie*, contiene due tipi di ripetizioni mentre quest'ultima ne ha solo una. Tutte le composizioni di Francesco Landini sono state pubblicate in PMFC, vol. IV, a cura di Leo Schrade, Les Remparts, Monaco, Édition de L'Oiseau-Lyre, 1958. Per quanto riguarda le ballate attribuite a Paolo mi sono rifatto all'elenco pubblicato in coda alla voce *Paolo da Firenze* redatta da David Fallows nel *New Grove on line*. Tutte le composizioni di Paolo sono pubblicate in PMFC, voll. IX e XI, a cura di W. Thomas Marrocco, Les Remparts, Monaco, Édition de L'Oiseau-Lyre, 1975 e 1978.

nica retorico-musicale solo in sei composizioni su 154<sup>11</sup>, rispettivamente in quattro ballate (su 140)<sup>12</sup> e in due madrigali (su 13): il fenomeno ha, quindi, un'incidenza molto relativa, ma non per questo meno significativa, sul suo modo di accostarsi al testo poetico<sup>13</sup>. Tra le ballate la ripetizione del tipo B è presente, in tutte le fonti (Sq, Panc, Pit, R), solo all'inizio di *Ama donna chi t'ama*, a due voci, ma solo nella parte del Cantus («A...ma, ama»)<sup>14</sup>. In *D'amor mi biasmo* e *Nella tuo luce* applica invece la categoria A in ambedue le voci, Cantus e Tenor (ad esempio: «D'a...d'amor»)<sup>15</sup>. Nel primo verso della stanza di *Non arà mai pietà*, testo di Bindo d'Alesso Donati, a tre voci (3<sup>2</sup> in Sq e Pit; 3<sup>1</sup> in Panc, Lo, e R), Panc, Lo e Pit utilizzano la categoria A («Se...s'ella») – Pit in ambedue le voci, Lo e Panc ovviamente solo nel Cantus –, mentre Sq e R non ricorrono a nessun tipo di ripetizione («S'ella»)<sup>16</sup>. A differenza di Landini, Paolo da Firenze fa invece un uso maggiore delle ripetizioni testuali, sia nei madrigali che nelle ballate, distribuite perfino su più versi. Prevalgono per lo più le ripetizioni di tipo A, C e D, impiegate talvolta anche differentemente tra le due parti vocali (nelle ballate di Paolo il Contratenor non ha mai il testo)<sup>17</sup>. Quella di tipo B figura solo in due casi: all'inizio del primo verso della stanza della ballata *Doglia continua*, in ambedue le voci («L'al...ma, l'alm'angosciosa»)<sup>18</sup> e nella parte del Cantus, secondo verso, di *Che l'agg' i' fatto* («Che cha...che chavato»)<sup>19</sup>. Da questo punto di vista la differenza tra Landini e Paolo non sembra quindi così significativa da offrire indicazioni in favore dell'uno o dell'altro.

<sup>11</sup> Da questo computo, però, bisogna escludere il *virelai* francese *Adiu, adiu, dous dame* e la caccia *Chosì pensoso* (rispettivamente nrr. 141 e 154 nell'ed. curata da Leo Schrade in PMFC, vol. IV).

<sup>12</sup> Nell'ed. di Schrade, che prendo come punto di riferimento, le ballate a due voci sono 91 e quelle a tre 49.

<sup>13</sup> Vd. ZIINO, *Ripetizioni di sillabe e parole*, pp. 103-104.

<sup>14</sup> Vd. PMFC, vol. IV, p. 24. Sq = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Palatino 87 (codice Squarcialupi); Panc = Firenze, Biblioteca nazionale Centrale, ms. Panciatichi 26; Pit = Paris, Bibliothèque nationale de France, it. 568. Avverto che da ora in poi citerò le fonti solo nel caso in cui presentino divergenze tra loro.

<sup>15</sup> Vd. PMFC, vol. IV, pp. 10 e 54.

<sup>16</sup> Vd. PMFC, vol. IV, pp. 144-145.

<sup>17</sup> Per un'illustrazione delle categorie C e D vd. ZIINO, *Ripetizioni di sillabe e parole*. Aggiungo che la categorizzazione proposta potrebbe essere usata anche come indicatore di cronologia, di genere e di "stile" personale.

<sup>18</sup> Vd. PMFC, vol. IX, p. 121, bb. 27-29.

<sup>19</sup> Vd. PMFC, vol. IX, p. 113, bb. 9-13. Il Tenor invece è trattato con una ripetizione di tipo C: «Che...che...cha...che cha...che cavato», battute 10-15. Sulla ripetizione di tipo C vd. ZIINO, *Ripetizioni di sillabe e parole*, p. 98.

## 2. Posizione di «Po' che veder non posso» all'interno del codice Reina

Qualche indicazione a favore di un'attribuzione a Landini potrebbe offrircela, invece, la posizione della ballata all'interno di R<sup>20</sup>, copiata in una sola facciata (c. 51v) all'inizio del *Gathering* 5 (che comprende le cc. 49-62), dal copista principale del codice (denominato con la lettera "S"), il quale fino a questo momento si era alternato con altri copisti nella redazione del codice e che con questa ballata era giunto alla fine del suo impegno scritto. Difatti a partire dalla c. 52r gli altri fogli del quinto fascicolo saranno completati da altri due copisti (l'intero codice comprende nove fascicoli)<sup>21</sup>. È importante osservare per prima cosa che nel caso del codice Reina nessun brano, tranne quattro<sup>22</sup>, reca il nome dell'autore o in testa al foglio (o alla facciata) sul quale è stato copiato o accanto alla composizione stessa. Cerchiamo ora di illustrare la successione delle composizioni contenute nei primi fogli del quinto fascicolo secondo la ricostruzione proposta da John Nádas<sup>23</sup>:

- c. 49r [Landini], *Vita non è più misera* (esagrammi 1-5), C, T;  
 [Landini], *S' i' ti so stat' e voglio esser fedele* (esagrammi 6-8), C  
 (il Tenor si trova in fondo a c. 48v, l'ultima del quarto fascicolo);  
 c. 49v [Anonimo], *Com 'n fra l'altre donne* (esagrammi 1-6), C, T, Ct<sup>24</sup>;

<sup>20</sup> Se ne vedano la descrizione e l'indice in *Repertoire International des Sources Musicales* [d'ora in poi RISM], B IV/3 = *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, a cura di Kurt von Fischer, München-Duisburg, G. Henle Verlag, 1972, vol. I, pp. 485-549.

<sup>21</sup> Vd. J. NÁDAS, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Ph. D. Diss., New York University, 1985, pp. 118-215; ID., *The Reina Codex Revisited*, in *Essay in Paper Analysis*, edited by S. Spector, London and Toronto, Associated University Presses, 1987, pp. 69-114.

<sup>22</sup> Si tratta delle ballate *Perch' i' non sepi passar* attribuita esplicitamente a «Dompni Pauli» (c. 25r), *Il capo biondo i capilli d'oro* attribuita a «Henrici» (c. 25v), *Cbi ama ne la lingua* attribuita a «Jacobeli Bianchy» (cc. 25v-26r) e *L'ochi mie piangne* attribuita sempre a «Jacobeli Bianchi» (c. 26v). Sarà interessante osservare che la prima di queste ballate, *Perch' i' non sepi*, apre il terzo fascicolo. Ricordo che W. Thomas Marrocco, sempre a proposito di questa ballata, pur inserendola nella sua edizione, scrive: «This composition is of doubtful authenticity. Although it is not in the style of Paolo, it is included here merely on the grounds that the name *Dompni pauli* appears on the top of the page» (PMFC, vol. IX, p. 203). Anche Kurt von Fischer aveva dichiarato esplicitamente, molti anni prima, il suo dubbio in proposito: «Ob der in *PR Dompnus Paulus* genannte Komponist mit Paolo identisch ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden» (K. VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, Haupt, 1956, p. 65 Anmerkung 313).

<sup>23</sup> C = Cantus; T = Tenor; Ct = Contratenor.

<sup>24</sup> Von Fischer scrive: «Vielleicht von Landini?» (RISM, B IV/3, p. 510, nr. 98).

- c. 50r [Landini], *Quanto più caro fay* (esagrammi 1-6), C, T, Ct;  
 c. 50v [Anonimo], *O graciosa petra margarita* (esagrammi 1-6), C, T, Ct<sup>25</sup>;  
 [Landini], *De non fugir da me* (esagrammi 7-8), T;  
 c. 51r [Landini], *Chi preghio vole* (esagrammi 1-5), C, T; [Landini], *De non fugir da me* (esagrammi 6-8), C;  
 c. 51v [Anonimo], *Po' che veder non posso* (esagrammi 1-6), C, T, Ct;  
 c. 52r [Landini], *Non arà mai pietà* (esagrammi 1-6), C, T, Ct;  
 c. 52v [Landini], *Zentil aspetto* (esagrammi 1-8), C, T, Ct.

Come si vede, in alcuni casi, in una stessa facciata sono copiati *in toto* o in parte ben due composizioni di Landini: a c. 49r figurano nella parte superiore Cantus e Tenor di *Vita non è più misera* e in quella inferiore il Cantus di *S' i' ti so stat' e vogl'esser fedele* (il cui Tenor è in fondo a c. 48v); a c. 50v prima le tre voci complete della ballata adespota, ma forse anche di Landini, *O graciosa petra margarita*, e sotto il Tenor di *De non fugir da me*; a c. 51r prima Cantus e Tenor di *Chi preghio vole* e sotto il Cantus di *De non fugir da me*. In questo quadro tutto landiniano, tranne due ballate adespote (*Come 'n fra l'altre donne* e *O graciosa petra margarita*) per le quali peraltro Kurt von Fischer aveva suggerito una probabile attribuzione a Landini, non è da escludere che anche *Po' che veder* possa essere opera di quest'ultimo<sup>26</sup>. D'altra parte mi sembra improbabile che possa essere attribuita a Paolo da Firenze, dato che della sua unica composizione presente nel codice Reina, *Per ch'i' non sepi passar*, sia Kurt von Fischer che Thomas Marrocco hanno perfino messo in dubbio l'attribuzione, anche se esplicitamente assegnata a lui dal copista T (a c. 25r).

### 3. Cadenze e ripetizioni musicali

La pratica di utilizzare più volte stessi materiali musicali all'interno di una composizione, ovvero di ripetere a distanza uno stesso inciso melodico, si osserva in modo massiccio, specialmente nella parte del Cantus, anche in

<sup>25</sup> Von Fischer scrive: «Vielleicht von Landini?» (RISM, B IV/3, p. 510, nr. 100).

<sup>26</sup> Vere e proprie aggiunte "successive" potrebbero essere invece *Convien s'a fede*, inserito dal copista Y a c. 71r (penultima carta del sesto fascicolo) in mezzo a una serie di pezzi francesi; *Poy che da te me convien partir via* collocato dal copista S in fondo alle cc. 9v (la ripresa del Tenor nell'ultimo esagramma) e 10r (il Cantus completo e la stanza del Tenor), in mezzo a una serie di composizioni di Jacopo da Bologna (nel primo fascicolo); e infine *Ama donna chi t'ama*, aggiunto dal copista T in fondo a c. 26v (esagrammi 6-8: Cantus) e c. 27r (esagrammi 6-7: Tenor) tra una composizione di Jacobello Bianchi a c. 26v e una adespota (*Non per mio fallo*) in testa a c. 27r (terzo fascicolo); vd. NÁDAS, *The Transmission*, pp. 149, 145, 146 e 183.

*Po' che veder* (se ne veda la trascrizione musicale in Appendice)<sup>27</sup>. Il brano – che si muove in uno spazio sonoro incentrato sul Re – inizia con un breve vocalizzo affidato al Cantus che parte appunto dal Re, nota con la quale termina in corrispondenza con la seconda sillaba («Po'...che») attraverso una cadenza che tornerà più volte in tutta la ballata (bb. 1-4)<sup>28</sup>. Segue una ripetizione variata di questo stesso segmento melodico (bb. 4-8), che termina però con una cadenza sul Mi per enfatizzare la fine del primo emistichio, «posso»<sup>29</sup>. Il primo verso, un endecasillabo, si chiude alle bb. 11-12 sulla parola «donna» con una cadenza sul Re identica a quella che figura alle bb. 2-4. Il secondo verso, un settenario, è intonato – mi riferisco sempre alla parte del Cantus – su un segmento melodico per lo più a note ribattute che cadenza sul Mi (bb. 13-17), mentre il terzo, sempre un endecasillabo, con il quale termina la ripresa è suddiviso anch'esso in due emistichi, il primo dei quali è cantato sulla stessa musica con la quale si apre il brano (bb. 18-21 = bb. 1-4: cadenza sul Re)<sup>30</sup> – in questo caso non più in forma di vocalizzo ma distribuita su più sillabe («A morte duro m'è») –, mentre il secondo ricalca in parte l'andamento melodico delle bb. 4-8, concludendosi però sempre sul Re anziché sul Mi (bb. 22-25), con la stessa cadenza presente alle bb. 3-4, 11-12, 20-21 e al termine del secondo piede. Il primo verso di ciascuno dei due piedi inizia pure con la sonorità di Re ed è intonato

<sup>27</sup> La trascrizione pubblicata in Appendice, da me controllata sul ms. R, si allontana da quella edita da W. Th. Marrocco in PMFC, XI, pp. 122-23 solo nella distribuzione del testo sotto le note, nella grafia che corrisponde a quella dell'originale e nella parte del Contratenor, a b. 29, nella quale Marrocco elimina due pause di *minima* e un Sol *minima* (mantenendo la precedente pausa di *semibrevis*), mentre io preferisco eliminare la pausa di *semibrevis* e mantenere le due pause di *minima* seguite dal Sol *minima*. Faccio osservare che nel manoscritto per la cadenza “chiusa” il copista in tutte e tre le voci ha indicato come testo «Costey», mentre deve essere «pò ley»: non so se si tratta di un errore dell'amanuense o di un modo di procedere ricorrente. Ma basterà un rapido sguardo a tutto il codice per togliersi questo dubbio.

<sup>28</sup> Un procedimento simile, anche se questa volta non connesso a ripetizioni di parole, si incontra anche nella ballata *Altro che sospirar* di Paolo che inizia con un lungo melisma sulla prima parola, «Altro», bisillaba, e che si chiude con una chiara cadenza in Re (bb. 1-9); vd. PMFC, vol. XI, p. 2, nr. 2.

<sup>29</sup> Questa stessa cadenza ritornerà anche alle bb. 33-34 al termine del primo piede e, ma con qualche variante, alla fine del secondo, bb. 40-41. Faccio osservare però che a b. 34 cambia la “sonorità” finale per un diverso movimento del Contratenor, ma su questo punto si veda più avanti.

<sup>30</sup> Alessandra Fiori, a proposito di Landini, sembra parlare proprio di casi simili a questo: «Non è rara, inoltre, l'anticipazione del materiale melodico delle due principali cadenze, o la sua riaffermazione, in altri punti del brano, ad altezza diversa, oppure in contesto sillabico se, nella sua prima enunciazione, faceva parte di un melisma» (FIORI, *Francesco Landini*, p. 52).

su un segmento melodico nuovo che si conclude alle bb. 33-34 con una cadenza sul Mi uguale a quella presente nelle bb. 7-8; anch'esso inoltre è scandito in due emistichi, il primo dei quali termina con una cadenza su La (b. 29). Il secondo verso del primo piede si chiude con una cadenza "aperta"<sup>31</sup>, sempre sul Mi (bb. 41-42), una variante di quella precedente, mentre quello del secondo ne ha una "chiusa" sul Re identica a quella presente nelle bb. 4-5, 11-12, 20-21 e 24-25. Si osservi infine che il movimento cadenzale a bb. 31-32 è ripreso identico alle bb. 36-37: cambia solo la parte del Contratenor, il che comporta, però, qualche modificazione anche all'interno delle "sonorità" coinvolte. Come si vede, si tratta di un brano molto ripetitivo, specialmente per il ritorno frequente delle stesse cadenze e dei medesimi incisi musicali – anche se inseriti in campi sonori sempre, o quasi, diversi –, basato su procedimenti melodici spesso a note ribattute, all'interno di un *ambitus* molto limitato che non supera la settima. Mi sembra opportuno aggiungere che le varie sezioni musicali nelle quali si articola la ballata – identificabili, peraltro, anche attraverso la successione dei versi e degli emistichi – si distinguono tra loro tramite le cadenze del Cantus e del Tenor, dal momento che si muovono sempre parallelamente, mentre il Contratenor, come vedremo, ha un modo di procedere del tutto autonomo, indipendente dalle altre due voci e serve spesso da raccordo verbale e musicale tra una sezione e l'altra.

Alessandra Fiori afferma che nel caso di Landini «in taluni brani assistiamo ad un massiccio reimpiego di materiale musicale, secondo una logica di vero e proprio risparmio tematico»<sup>32</sup>; le ballate più significative in questo senso sono *Duolsi la vita*, che «consiste quasi per metà di materiale musicale riutilizzato» e *Questa fanciulla, Amor*, nella quale «le parti ripetute occupano la maggioranza dell'intero pezzo»<sup>33</sup>. Un caso a parte è rappresentato dalla "ballata" *Partesi con dolore* per avere la doppia cadenza alla fine della ripresa, «verto» (sul Mi) e «chiuso» (sul Re), e per essere assimilabile per quanto concerne la forma musicale, secondo Dorothea Baumann<sup>34</sup>, alla *ballade* francese.

<sup>31</sup> Nei manoscritti antichi, nel caso in cui i due piedi si chiudano con due cadenze diverse, troviamo le indicazioni «verto» per quella del primo piede (che è, appunto, "aperta") e «chiuso» per quella "chiusa" del secondo.

<sup>32</sup> FIORI, *Francesco Landini*, p. 36.

<sup>33</sup> Ivi, p. 37. In realtà la ripetizione più lunga e vistosa riguarda la cadenza della ripresa, di sette battute (bb. 15-21), che viene ripetuta alla fine del secondo piede (bb. 33-39). In *Partesi con dolore* le bb. 9-15 della ripresa vengono ripetute uguali nella stanza (bb. 43-49).

<sup>34</sup> D. BAUMANN, *Some Extraordinary Forms in the Italian Secular Trecento Repertoire*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, V. *Atti del III Congresso internazionale, sul tema La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975)*,

Ho l'impressione, comunque, che anche in assenza di percentuali nessuna delle ballate landiniane abbia al suo interno tante ripetizioni degli stessi incisi melodici o delle stesse formule cadenzali quante ne contiene *Po' che veder non posso*, che in tal senso rappresenta un "caso-limite"<sup>35</sup>. Rare sono invece le ripetizioni di singoli segmenti melodici nelle ballate di Paolo. Quella più significativa si trova nella ballata *Una cosa di veder* e consiste nel riutilizzo del segmento musicale con il quale inizia la stanza (bb. 28-30) anche nelle bb. 40-42, in corrispondenza con la parte centrale del secondo del piede. Si osserva inoltre che l'inciso melodico della b. 30 (ripetuto nella b. 42) è ripreso – ma in contesti "sonori" diversi – anche a b. 22 con la quale inizia la cadenza del ritornello<sup>36</sup>. Ma basta già questa circostanza a rendere più probabile un'eventuale attribuzione di *Po' che veder* a Landini invece che a Paolo?

Sempre in tema di ripetizioni melodiche, considerate specialmente in rapporto alle strutture formali, mi sembra giusto ricordare che nel corso della ballata polifonica di fine '300-inizi '400 si registra, come sappiamo, la tendenza ad utilizzare anche nella sezione finale della stanza parte del materiale musicale, compresa la cadenza (in questo caso, "chiusa"), con il quale si conclude la ripresa. Sempre Alessandra Fiori ha affermato che nella produzione di Landini

Circa un terzo delle ballate a due voci e ben tre quarti di quelle a tre presentano citazioni interne – letterali o variate – che consistono, solitamente, nell'importazione della cadenza conclusiva di A in fine di B; in genere si tratta della ripresa di brevi clausole, ma a volte la similitudine può protrarsi per un buon numero di misure<sup>37</sup>.

Ai nostri fini mi sembra importante rimarcare, con la Fiori, che in Landini questo fenomeno ricorre con più frequenza nelle ballate a tre voci rispetto a quelle a due. Difatti in queste ultime ben 73, su un totale di 91 (in PMFC, IV), hanno la cadenza con la quale si concludono i piedi completamente diversa da quella della ripresa. Per quanto concerne le rimanenti

sotto il patrocinio della Società italiana di musicologia, edizione curata da A. Ziino, Certaldo, Edizioni del Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, 1978, pp. 45-63: 49-51. Vd. anche PMFC, vol. IV, pp. 136-137, e CORSI, *Poesie musicali*, p. 205. Si osservi infatti che la ripresa, di quattro versi, è chiaramente divisa in due distici: il primo termina con la cadenza "aperta" mentre il secondo con quella "chiusa"; e che la stanza è formata dagli altri quattro versi, anch'essi suddivisi in distici, il primo dei quali termina con la cadenza "aperta" (bb. 25-30 = bb. 9-14) mentre il secondo con quella "chiusa" (bb. 43-49).

<sup>35</sup> Sulle ripetizioni melodiche in Landini vd. sempre FIORI, *Francesco Landini*, anche alle pp. 52-56.

<sup>36</sup> Vd. PMFC, vol. IX, pp. 178-179.

<sup>37</sup> FIORI, *Francesco Landini*, p. 52.

18, solo in due la sezione finale dei piedi è uguale a quella della ripresa per almeno cinque battute, mentre nelle altre 16 le due cadenze coincidono solo per un massimo di tre battute fino ad un minimo di tre note. Ovviamente questo scarto nel numero delle battute (e delle note) coinvolte dipende principalmente dal modo scelto dal compositore per “fondere” la melodia sulla quale vengono cantati i piedi con quella con cui si conclude la ripresa. Le percentuali però cambiano quando andiamo ad esaminare le ballate a tre voci (49, in PMFC, IV): in 17 le due cadenze, quella dei piedi e quella della ripresa, sono differenti, mentre in ben 24 sono uguali fino ad un massimo di tre battute; aumenta anche il numero delle ballate nelle quali le due sezioni coincidono per più di tre battute (fino ad un massimo di 12): otto.

Questa stessa tendenza si osserva anche nelle ballate di Paolo, secondo modalità riscontrabili in parte anche in Landini. Su 44 ballate a lui attribuite, 17 sono a due voci e 27 a tre. Tra quelle a due voci, dodici hanno cadenze diverse tra ripresa e piedi, mentre in cinque sono uguali (possono coincidere da un minimo di due battute fino a un massimo di cinque). Delle ballate a tre voci ben 23 hanno la cadenza “chiusa” identica a quella della ripresa<sup>38</sup>, mentre in quattro è diversa. Tra queste ultime, tre hanno stranamente la doppia cadenza<sup>39</sup>: si tratta delle ballate *Se per virtù*<sup>40</sup>, *Dolçe mia donna*<sup>41</sup>, e *Fatto m'è' sdegno*<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Bisogna però osservare che in *Amor, da po' che tu* quella “chiusa” termina sul Do mentre la ripresa si conclude sul Re (vd. PMFC, vol. IX, pp. 102-104, nr. 1), e che in *S'amor in cor gentil* l'identità tra le due cadenze si riduce in realtà alle ultime tre note del Cantus e per giunta con un ritmo diverso (vd. PMFC, vol. IX, pp. 164-166, nr. 24). Ho l'impressione che nella ballata *Che l'agg' i' fatto* il copista di Pit abbia per errore invertito le due cadenze alla fine dei piedi: la prima, “aperta”, sul La dovrebbe in realtà essere quella “chiusa”, dato che coincide perfettamente con quella della ripresa, mentre la seconda, sul Sol, dovrebbe essere in realtà quella “aperta”; vd. PMFC, vol. IX, pp. 112-113, nr. 5.

<sup>39</sup> La quarta è *Per ch' i' non sepi passar*, della quale peraltro è messa in discussione anche l'attribuzione a Paolo, la cui unica versione pervenuta non ha purtroppo il testo del secondo piede. In ogni caso ha una sola cadenza, che presumo “aperta” essendo su una “sonorità” di La (la ripresa cadenza sul Re), completamente diversa da quella della ripresa; vd. PMFC, vol. IX, pp. 158-161, nr. 22.

<sup>40</sup> Vd. PMFC, vol. IX, pp. 170-171, nr. 26. In realtà tra la cadenza della ripresa e quella “chiusa” del secondo piede in comune ci sono l'accordo finale: Sol-Re-Sol e nel Cantus le ultime quattro note.

<sup>41</sup> Vd. PMFC, vol. XI, pp. 56-57, nr. 28, nella quale la doppia cadenza, “aperta” e “chiusa”, figura non solo alla fine dei due piedi ma anche nella ripresa, tutt'è quattro diverse tra loro. In realtà tra la cadenza “chiusa” del secondo piede e quella “chiusa” della volta nel Cantus c'è in comune solo la nota finale, Fa, mentre nel Tenor e nel Contra coincidono le ultime due battute.

<sup>42</sup> Vd. PMFC, vol. XI, pp. 72-73, nr. 37. In realtà, le cadenze dei due piedi, “aperta” e “chiusa”, seppur diverse da quella della ripresa, sono quasi uguali tra loro: difatti il Cantus è perfettamente identico, parimenti anche il Tenor, mentre il Contratenor è diverso.

Nell'insieme mi sembra che *Po' che veder*, in cui solo le ultime cinque note del Cantus e le tre del Tenor al termine del secondo piede coincidono con quelle della cadenza della ripresa, sia assimilabile più ad alcune ballate di Landini che non a quelle di Paolo. Difatti nelle ballate di quest'ultimo l'identità musicale tra le due cadenze è sempre alquanto estesa e può arrivare anche a interessare fino a sei battute; solo in due casi si limita alle sole note conclusive: in *La vaga luce* e *S'Amor in cor gentil*<sup>43</sup>. D'altra parte in Landini troviamo un numero maggiore di casi nei quali l'identità melodica e "sonora" tra la cadenza con la quale terminano i piedi e quella della ripresa si limita a poche note o al massimo a una/due battute: si vedano, solo per fare qualche esempio, le ballate *Questa fanciulla*, *Po' che partir conviemmi*, *Nella mi' vita*, *Giunta vaga biltà*, *La mente mi riprende*, *Lasso, di donna* e *Amor c'al tuo soggetto*<sup>44</sup>.

#### 4. Il Contratenor

Come sappiamo, Dorothea Baumann ha inserito *Po' che veder*, avendo tutte e tre le voci fornite di testo (3<sup>3</sup>), nella categoria 3.1, cioè in quella categoria nella quale il Contratenor in quanto voce complementare aggiunta ha la funzione di «klangliche Ergänzungsstimme»<sup>45</sup>. Da molti anni si discute sulla reale funzione del Contratenor nelle composizioni a tre voci e se esso sia stato concepito contestualmente alle altre due voci o sia stato aggiunto successivamente, ma il dibattito è divenuto particolarmente vivace proprio ai nostri giorni<sup>46</sup>. Kurt von Fischer in un suo vecchio articolo ha studiato la natura e la funzione del Contratenor nelle ballate a tre voci di Landini prendendo come parametri principali la sua disposizione a intonare un testo poetico – ovvero se è di tipo vocale o strumentale – e il modo con cui riesce ad integrarsi o a interagire con le altre due voci, il che dipende non

<sup>43</sup> Per *La vaga luce* vd. PMFC, vol. IX, pp. 136-137, nr. 14.

<sup>44</sup> Vd. PMFC, vol. IV, pp. 116-117, nr. 97; pp. 118-119, nr. 98; pp. 120-121, nr. 99; pp. 124-125, nr. 102; pp. 132-133, nr. 106; pp. 138-139, nr. 109; p. 183, nr. 135.

<sup>45</sup> D. BAUMANN, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, Baden-Baden, Koerner, 1979, p. 37. La Baumann elenca anche altre caratteristiche generali del sottogruppo 3.1: «Contratenor in Mittel- oder Tenorlage, Kreuzungen mit Superius und Tenor (bis zum Unteroktav), vorallem durch das rhythmische Verhalten klanglich verdichtend».

<sup>46</sup> Vd. S. ROTTER-BROMAN, *Was there an Ars contratenoris in the Music of the Late Trecento ?*, «Studi Musicali», XXXVII, 2008, pp. 339-357; EAD., *Komponieren in Italien um 1400*, Olms Verlag, Hildesheim 2012; P. MEMELSDORFF, «Ars non inveniendi»: riflessioni su una straw-man fallacy e sul contratenor quale paratesto, «Acta Musicologica», LXXXI, 2009, 2, pp. 1-22.

solo dalla struttura “contrappuntistica” del brano ma anche dalle diverse possibilità di disporre il testo sotto le note<sup>47</sup>. Nel caso di ballate nelle quali tutte e tre le voci hanno il testo (3<sup>3</sup>), questo è quasi sempre declamato simultaneamente da parte di tutte le voci: è quindi molto probabile che questa tipologia, nel caso di Landini, sia quella autentica, quella originale, voluta così dal compositore. Ma il discorso di von Fischer si fa più sottile nel caso in cui una ballata abbia il testo in alcune fonti solo nel Cantus (3<sup>1</sup>), in altre anche nel Tenor (3<sup>2</sup>) – con il Contratenor che si configura come una voce complementare – e in altre ancora nel Cantus e nel Contratenor (3<sup>2c</sup>), con funzioni di secondo Cantus. In molti di questi casi von Fischer dimostra in modo persuasivo che la struttura originale è 3<sup>2</sup>, dato che in quella a 3<sup>3</sup> il Contratenor, o perché mal si accorda con le altre due voci che procedono simultaneamente – venendo quindi ad impedirne la comprensibilità – o perché ha un andamento poco adatto ad essere intonato con un testo poetico, sembra essere stato aggiunto in un secondo momento. In alcuni casi von Fischer arriva a ipotizzare che l’assegnazione del testo anche al Contratenor potrebbe essere un’iniziativa del copista. Ovviamente la casistica è molto più ampia di quanto ora schematizzato, ma resta comunque il principio, come ha scritto von Fischer, che «la valutazione delle diverse versioni deve, in ogni caso, partire dall’analisi musicale»<sup>48</sup>. Ora, questo è certamente vero, ma non dobbiamo dimenticare che nella valutazione del ruolo da assegnare al Contratenor molto dipende anche da come si colloca il testo poetico sotto le note, operazione tutt’altro che facile, senza punti di riferimento certi e condivisi e nella quale i margini lasciati all’arbitrio del copista medievale o del moderno editore sono purtroppo ancora molto ampi.

Il fatto che la nostra ballata ci sia giunta in una sola fonte nella quale tutte e tre le voci hanno il testo non esclude la possibilità che possano esistere versioni, non pervenute, strutturate in 3<sup>2</sup> o addirittura perfino in 2<sup>2</sup>. Tuttavia, se proviamo ad analizzare il Contratenor sul piano musicale ci rendiamo subito conto che si tratta di una voce le cui funzioni, non solo a livello “contrappuntistico” ma anche per quanto concerne la collocazione del testo sotto le note, sembrano essere state studiate a volte abbastanza

<sup>47</sup> Vd. K. VON FISCHER, *Text Underlay in Landini's Ballate for three voices*, «Current Musicology», 45-47, 1990, pp. 179-197 (in questa sede mi riferirò alla trad. it. con il titolo *La disposizione del testo nelle ballate a tre voci di Francesco Landini*, in *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, a cura di A. Delfino e M. T. Rosa-Barezzani, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 181-196).

<sup>48</sup> VON FISCHER, *La disposizione del testo*, p. 195.

attentamente, forse per non disturbare la declamazione complessiva del testo poetico, proprio come fa Landini in molte delle sue composizioni. Questo comunque non significa affatto che la parte del Contratenor sia stata composta dalla stessa persona che ha composto le altre due, né tanto meno che questo fantomatico musicista sia Landini: potrebbe trattarsi anche di un'aggiunta posteriore. Ma, a ben vedere, le funzioni del nostro Contratenor vanno ben oltre, non solo per la sua sostanziale "cantabilità", quanto soprattutto perché interagisce, anche attraverso il testo poetico, con le altre due voci. Si vedano le bb. 1-5 nelle quali anticipa parte del primo verso («Po' che veder non posso»), 8-9 nelle quali precede le altre due voci sulla parola più importante («la mie donna»), oppure le bb. 12-15 e 16-22 nelle quali anticipa rispettivamente tutto il secondo verso («che d'onestat'è luce») e parte del terzo («a morte duro m'è che sia mia du[ce]»). Lo stesso vale per il secondo verso del primo piede («che non veder coste[i]»)⁴⁹. Il Contratenor, quindi, non è solo un arricchimento del contesto "sonoro" ma, essendo anch'esso fornito di testo come le altre due voci e anticipandone le "entrate" – di mezza battuta (bb. 8 e 12) e di una battuta e mezzo (bb. 15-17 e 34-35) – con l'intonazione di un nuovo verso o di un emistichio, svolge anche una funzione di collegamento tra le varie sezioni musicali nelle quali si articola la ballata. Pertanto, detto questo, è anche abbastanza evidente che le voci portanti sono comunque il Tenor e il Cantus, procedendo quasi sempre insieme e simultaneamente.

Passando ora a Landini osserviamo che su 49 ballate a tre voci, solo dieci hanno il testo in tutte e tre le parti, stando almeno all'edizione curata da Leo Schrade⁵⁰. Di queste, otto presentano collegamenti musicali tra un verso e l'altro, mentre in due, *L'alma mie piange* e *Care mie donna*, le tre voci procedono quasi sempre simultaneamente iniziando e terminando l'intonazione di un verso tutte e tre insieme⁵¹. Tra queste otto, inoltre, solo in tre – *Guard' una volta* (bb. 5-6, 9 e 21), *Per seguir la speranza* (b. 20), e *Quanto più caro fay* (b.

⁴⁹ Ovviamente lo stesso discorso vale anche per i versi simmetrici, in questo caso il secondo verso del secondo piede; e negli esempi citati in precedenza il primo, secondo e terzo della volta.

⁵⁰ Nel computo non ho considerato la ballata *Perché di novo sdegno* politestuale, ovvero che presenta tre testi poetici differenti, uno per ciascuna voce. Si tenga presente, comunque, che non siamo assolutamente sicuri che la presenza o meno del testo in tutte le parti o solo in alcune sia una scelta precisa del compositore: difatti potrebbe dipendere anche dalle abitudini dei vari amanuensi oppure dalle fonti a loro disposizione. Prendiamo quindi questo tipo di informazioni e di problematiche con tutta la cautela necessaria.

⁵¹ Vd. PMFC, vol. IV, pp. 148 e 188. Su *L'alma mie piange* vd. M. GOZZI, *La ballata L'alma mie*, in *Col dolce suon che da te piove*, pp. 339-365.

4)<sup>52</sup> – il compito di legare sul piano musicale alcuni versi tra loro anticipando di una battuta o poco più le entrate delle altre voci è affidato al Contratenor (ma nell'ultima canta insieme al Tenor), mentre in cinque il legame tra alcuni versi è realizzato dal Cantus solo o insieme al Tenor, ma con entrate sfalsate. Come si vede, si tratta di dati certamente significativi, ma forse troppo esigui per definire le preferenze di Landini in questo tipo di procedimenti<sup>53</sup>. Per quanto concerne Paolo, come sappiamo, in nessuna delle ballate a tre voci pervenute il Contratenor è fornito di testo poetico: esse hanno quindi la struttura 3<sup>2</sup>. L'unica composizione in 3<sup>3</sup> è il madrigale *Godi Firenze*, ma questo è un caso a parte, trattandosi di un brano chiaramente celebrativo.

### 5. "Sonorità" e dissonanze

La Guerrero, accennando a *Po' che veder*, ha osservato tre occorrenze di una dissonanza che si presenta per lo più in cadenza e che la studiosa – anche sulla scorta di Sarah Fuller<sup>54</sup> – chiama «structural T6/5 progression»<sup>55</sup>:

<sup>52</sup> Vd. PMFC, vol. IV, pp. 110, 112 e 130.

<sup>53</sup> In questa ottica potrebbe essere interessante capire se anche per *Guard' una volta e Per seguir la speranza* si possa ipotizzare che il Contratenor sia stato aggiunto in un secondo momento e che la versione originale sia stata a due voci.

<sup>54</sup> Dobbiamo a Sarah Fuller l'introduzione di questo termine per definire una successione verticale di suoni nella musica medievale al posto del tradizionale "accordo"; vd. S. FULLER, *On Sonority in Fourteenth-Century Music: Some Preliminary Reflections*, «Journal of Music Theory», XXX, 1986, pp. 35-70.

<sup>55</sup> GUERRERO, *Musical Analysis*, p. 336; EAD., *Francesco's Dream: Musical Logic in Landini's Three-Voice Ballate*, «Music Theory Online», XIII, 2007, pp. 1-40. Margaret Bent usa le espressioni «bifocal dissonance» oppure «bifocal superimposition», termini che secondo Pedro Memelsdorff «denotano la combinazione di diverse consonanze rispetto al tenor, tra loro incompatibili (per esempio un cantus alla sesta superiore, assieme ad un contratenor alla quinta superiore rispetto allo stesso tenor; cantus e contratenor si trovano tra loro in intervallo dissonante di seconda)» (MEMELSDORFF, «Ars non inveniendi», p. 5 nota 19; vd. M. BENT, *The grammar of early music: preconditions for analysis*, in *Tonal Structures in Early Music*, edited by C. C. Judd, New York-London, Garland, 1998, pp. 15-59; EAD., *Some aspects of the motets in the Cyprus manuscript*, in *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino J.II.9. Report of the International Musicological Congress [...]*, edited by U. Günther and L. Finscher, [Middleton], The American Institute of Musicology – Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1995, pp. 357-375; EAD., *The 'Harmony' of the Machaut Mass*, in *Machaut's Music: New Interpretations*, edited by E. E. Leach, Woodbridge, Boydell Press, 2003, pp. 75-94; EAD., *Ciconia, Prosdocimus and the Working of Musical Grammar as exemplified in O felix templum and O Padua*, in *Johannes Ciconia musicien de la transition*, edited by Ph. Vendrix, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 65-106; M. T. ROSA-BAREZZANI, *La cadenza 'alla Landini' dal manoscritto all'edizione: problemi di tradizione e di edotica*, in *Col dolce suon che da te piove*, pp. 141-180; D. SABAINO, *Per un'analisi delle strutture compositive nella musica*

si tratta della progressione diretta  $T6/5 \rightarrow R8/5$  che «harbors an expanding sixth along with parallel fifths in the lowest two voices» (vd. Es. 1)<sup>56</sup>. La Guerrero non dice quali siano queste tre occorrenze<sup>57</sup>, ma credo di averle individuate nelle bb. 9-10 (ma senza la quinta)<sup>58</sup>, 11-12 e 16-17 (quest'ultima è uguale alla prima, ma con la quinta)<sup>59</sup>. Nel repertorio delle ballate a tre voci la progressione  $T6/5 \rightarrow R8/5$  figura, stando ai calcoli e alle statistiche della Guerrero, solo 39 volte: 21 in Paolo, 5 in Landini<sup>60</sup>, e 13 tra Ser Feo, Bartolino e ballate adespote, tra le quali *Po' che veder* e *Checc'a tte piaccia*, ambedue con tre occorrenze ciascuna (di quest'ultima la studiosa parlerà approfonditamente proponendone l'attribuzione a Paolo proprio in virtù di queste tre occorrenze)<sup>61</sup>. In conclusione la studiosa afferma che «in fact,

*di Francesco Landini: il caso della ballata Contemplant le gran cose*, in *Col dolce suon che da te piove*, pp. 259-321.

<sup>56</sup> GUERRERO, *Musical Analysis*, p. 335. Le altre progressioni cadenzali prese in esame dalla Guerrero, sempre sulla scorta di Sarah Fuller, sono:  $T6/3 \rightarrow R8/5$ ;  $T10/6 \rightarrow R12/8$ ;  $T5/3 \rightarrow R5/1$ .

<sup>57</sup> Ivi, p. 342, Table 3.

<sup>58</sup> In realtà nel Contratenor la quinta Si è preceduta da due pause di semiminima (croma, nella mia trascrizione).

<sup>59</sup> Si osservi però che nella risoluzione del primo, a b. 10, manca la quinta, il Si.

<sup>60</sup> Due figurano nella ballata *La dolce vista* che si muove in uno spazio sonoro incentrato sul Fa con il segno del Si bemolle in chiave nelle parti del Tenor e del Contratenor. La Guerrero però, dato che questa ballata in altre tre fonti è a due voci, ritiene che la versione a tre voci, presente solo nel codice Reina, potrebbe non essere di Landini; cfr. GUERRERO, *Musical Analysis*, p. 341, Table 2. Le altre tre occorrenze dovrebbero essere, se ho visto bene (dato che la Guerrero non lo dice), nella b. 22 di *Selvagia fera*, campo sonoro Fa (PMFC, IV, p. 182), nelle bb. 34-35 della ballata *Che pena è quest'al cor*, campo sonoro incentrato sul Re (PMFC, IV, p. 163), e nella b. 60 di *Orsù, gentili spirti*, campo sonoro incentrato sul Do (PMFC, IV, p. 184). In *Selvagia fera* la progressione  $T6/5 \rightarrow R8/5$  figura proprio con le stesse note di bb. 9-10 e 16-17 di *Po' che veder*:  $T6/5$ : Fa-Do-Re  $\rightarrow$   $R8/5$ : Mi-Si-Mi. Anche nella ballata, sempre di Landini, *Perché di novo sdegno*, anch'essa in uno spazio sonoro basato sul Re, nelle bb. 4-5 è presente una progressione simile:  $T6/5 \rightarrow R8/3$ , Fa-Do-Re, che però risolve su una cadenza transitoria o mediana, Re-Re-Si, nella quale il Re del Cantus, invece di salire di grado scende sul Si passando prima sul Do, il Fa del Tenor scende al Re passando prima sul Do, e infine il Do del Contratenor sale al Re.

<sup>61</sup> GUERRERO, *Musical Analysis*, pp. 351-352: «The three-voice ballata *Checc'a tte piaccia* employs three structural  $T6/5$  progressions, which are particularly idiomatic of Paolo. The three progressions fall on the same degrees within the tonal type as several other ballate by Paolo». Ma in *Checc'a tte piaccia*, secondo la Guerrero, figurano anche altri elementi che lo avvicinano a Paolo: «The piece also extends an inflected tone within an imperfect sonority for a great length of time, a feature that further characterizes Paolo's music. In addition to its placement within **Pit**, *Checc'a tte piaccia* thus exhibits many signs that highly suggest Paolo's authorship, a possibility not seriously entertained before» (ivi, p. 352).

## Esempio 1

The image shows a musical score for a vocal line and a bass line. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bass line is in bass clef. The score is divided into two measures. The first measure shows a vocal line starting on G4, moving to A4 (sharped), then B4, C5, and D5. The bass line starts on G3, moving to F3, E3, and D3. The second measure shows a vocal line starting on E5, moving to D5, C5, B4, and A4. The bass line starts on C3, moving to B2, A2, and G2.

$$T \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \rightarrow R \begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \end{smallmatrix}$$

$$T \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \rightarrow R \begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \end{smallmatrix}$$

Paolo makes the most idiomatic usage of structural  $T6/5 \rightarrow R8/5$  progressions out of all composers represented in the repertoire»<sup>62</sup>, e aggiunge che, analogamente a *Checc'a tte piaccia*, anche «the anonymous *Po' che veder non posso* in **Reina** appears to have been authored by Paolo», e questo solo per la presenza di tre progressioni del tipo  $T6/5 \rightarrow R8/5$ <sup>63</sup>. Ora, pur apprezzando la cautela della Guerrero, ritengo che un discorso basato solo sulle percentuali, anche se certamente significative come nel caso di Paolo, potrebbe avere una maggior forza persuasiva qualora fosse supportato da altri elementi altrettanto consistenti.

Ci sono, comunque, anche altre differenze tra il linguaggio musicale di Landini e quello di Paolo; tra queste, come scrive la Guerrero: «With decidedly more frequency than Francesco, Paolo's pieces contain extended inflected tones within emergent T sonorities as part of large-scale directed progressions»<sup>64</sup>. Ma anche questa particolarità del linguaggio musicale di Paolo non trova riscontro alcuno in *Po' che veder non posso*.

<sup>62</sup> Ivi, p. 338.

<sup>63</sup> Ivi, p. 352 nota 27.

<sup>64</sup> Ivi, p. 343. Anche Kurt von Fischer osservava: «In diverse ballate 3<sup>2</sup>, Paolo si allontana da Landini nella misura in cui sviluppa una tecnica compositiva più raffinata e complessa, nella direzione dello stile dell'*ars subtilior*: si guardi la costituzione di alcuni suoi Contratenores privi di testo. [nella nota 24 fa riferimento alle ballate *Amor, da po' che tu e Lena virtù*]» (VON FISCHER, *La disposizione del testo*, p. 196).

Bisogna tener presente, tuttavia, che nella nostra ballata adespota ci sono altre tipologie di dissonanze assimilabili molto probabilmente a quelle che Margaret Bent chiama «bifocal», abbastanza frequenti, seppure in contesti diversi, anche nelle ballate a tre voci di Landini e di Paolo – particolarmente in quelle in 6/8 e in 9/8 e in uno spazio sonoro incentrato sul Re –, pur se in percentuali forse leggermente più basse all'interno di uno stesso pezzo rispetto a *Po' che veder*<sup>65</sup>. In questa sede, però, più che verificare in che misura e in quali contesti le suddette “sonorità” di tipo «bifocal» sono presenti nelle ballate a tre voci di Landini e di Paolo, potrebbe essere forse utile provare ad analizzare – per quanto possibile – la loro natura e la funzione all'interno di *Po' che veder non posso*<sup>66</sup>.

Il primo problema da valutare è se dobbiamo ragionare in termini di successione verticale di suoni, cioè di “sonorità”, di campi sonori oppure di movimenti orizzontali di suoni, cioè di linee melodiche che si intersecano e si sovrappongono tra loro secondo varie modalità. Partiamo dalla “sonorità” Sol-Re-Mi di b. 13. Credo che la nota che crea la dissonanza sia il Re del Contratenor che si scontra con il Mi del Cantus. In questo caso la “sonorità” si presenta come un vero e proprio 6/5, che non risolve su 8/5 ma su una sorta di cadenza “mediana” (La-Do-Fa), dal momento che se il Cantus e il Contratenor salgono e scendono “regolarmente” di grado (passando rispettivamente al Fa e al Do), il Tenor invece di scendere sul Fa sale al La (comportando questo, per giunta, le due seste parallele ascendenti tra Tenor e Cantus): si tratta di un errore dell'amanuense o di una “scorrettezza” del compositore? Non credo, anche se non sono ipotesi da scartare a priori. Ritengo piuttosto che proprio le due seste parallele potrebbero essere una “spia” per capire la vera (o probabile) natura di questa dissonanza: difatti esse sono la struttura portante, “originale”, di questo passaggio, se lo valutiamo nel quadro di una concezione diadica, cioè in un'ottica a due voci, nelle quali si sarebbe inserito dopo il Contratenor. In secondo luogo si tenga presente che il Contratenor in questo passaggio è molto

<sup>65</sup> Si tenga presente, però, che in *Po' che veder* le ripetizioni di alcune “sonorità” sono legate alla reiterazione di determinate formule melodiche, e per giunta sempre sulle stesse note, specialmente nelle cadenze: si vedano ad esempio le bb. 2, 5, 18, 23, 32 e 6, 22. Sul trattamento delle dissonanze in Landini vd. anche C. SCHACHTER, *Landini's Treatment of Consonance and Dissonance. A Study in Fourteenth-Century Counterpoint*, «The Music Forum», II, 1970, pp. 130-186.

<sup>66</sup> Analizzerò in modo particolare le seguenti dissonanze: Sol-Mi-Re (bb. 2, 5, 18), La-Re-Do (b. 6), Sol-Re-Mi (b. 13), Do-La-Sol (b. 15), Fa-Re-Do (b. 22), Sol-Mi-Re (b. 32), La-Re-Mi (b. 36). Indico nell'ordine dal basso in alto: Tenor-Contratenor-Cantus; quando il Contratenor è in un *ambitus* più basso del Tenor lo indico in corsivo.

importante in quanto declama velocemente tutto il primo emistichio del secondo verso, sovrastando le altre due parti, su una progressione melodica discendente di tipo formulare molto usata da Landini (bb. 12-14)<sup>67</sup>. A mio parere, quindi, in questo caso più che le ragioni di tipo “verticale” prevalgono quelle legate ad una concezione “orizzontale” della musica, le sole che possono spiegare la presenza di questa dissonanza. Se consideriamo la “sonorità” Sol-Mi-Re presente nelle bb. 2, 5 e 18 ci rendiamo subito conto che la nota che crea la dissonanza potrebbe essere il Mi del Contratenor. Si tratta di una dissonanza che “arricchisce” senza dubbio la “sonorità” prescelta e che prosegue e si risolve sempre in modo diverso. E questo è proprio l’aspetto interessante, in quanto potrebbe essere una scelta precisa del compositore o di colui che ha composto il Contratenor. Difatti la prima, a b. 2, risolve sulla “sonorità” di Fa; la seconda, a b. 5, prosegue sulla “sonorità” di La (La-Re-Do, b. 6), ugualmente dissonante per la presenza del Re del Contratenor; la terza, infine, a b. 18, rimane nella “sonorità” di Sol. A proposito della dissonanza di b. 6 si osservi che si ripresenta a b. 22, ma in questo caso fa parte di una “sonorità” fondata sul Fa (Fa-Re-Do): il Do del Cantus appartiene sia alla “sonorità” di La che di Fa e la nota che provoca la dissonanza sembrerebbe essere quindi il Re del Contratenor. Nella dissonanza Sol-Mi-Re di b. 32 il Re del Cantus sembra la nota che si scontra con il Mi del Contratenor, ma, in quanto nota di passaggio, potrebbe avere invece una funzione di raccordo tra il Sol precedente e il Mi all’inizio di b. 33: lo stesso passaggio melodico e con la medesima funzione figura ad esempio in *Gientil aspetto* (bb. 35-36)<sup>68</sup> e in *Amar sì gli alti* (b. 29)<sup>69</sup> di Landini e nella ballata *Una cosa di veder* (b. 3)<sup>70</sup> di Paolo da Firenze. La dissonanza Do-La-Sol nella b. 15 trova una sua soluzione nella “sonorità” successiva, La-Re-La, con il Cantus che sale di grado al La, il Tenor che scende di terza, anch’esso al La, e il Contratenor che scende al Re con un salto di quinta. Infine, nella “sonorità” La-Re-Mi alla fine di b. 36 la nota che crea dissonanza è il Re del Contratenor. Si osservi però che un passaggio quasi uguale ricorre a b. 31: Cantus e Tenor sono gli stessi, cambia solo il modo di procedere del Contratenor, la qual cosa comporta, però, due campi sonori diversi. Anche in questo caso la presenza di due seste parallele discendenti tra Tenor e Cantus (Si/Sol → La/Fa) a b. 31 fa pensare che la voce del Contratenor sia stata aggiunta successivamente e con modalità

<sup>67</sup> Vd. FIORI, *Francesco Landini*, pp. 69-70.

<sup>68</sup> Vd. PMFC, IV, p. 135.

<sup>69</sup> Vd. PMFC, IV, p. 176.

<sup>70</sup> Vd. PMFC, IX, p. 178.

differenti: a b. 31 raddoppiando il movimento del Cantus all'ottava sotto e concludendo sul Mi, a b. 36 anticipando rispetto alle altre due voci il lungo vocalizzo sulla penultima sillaba che terminerà con la cadenza finale a b. 41. In questi casi, se ipotizzare qualche errore di copiatura può sembrare certamente la soluzione più facile, di comodo, non è però sempre vero che sia la più corretta o la più probabile.

Giunti a questo punto, visto che le “sonorità” più problematiche sembrerebbero essere causate, forse, anche da un trattamento del Contratenor che talvolta non tiene conto dello spazio sonoro nel quale si muovono le altre due voci, non si può escludere l'ipotesi che questa ballata possa essere stata in origine a due voci e che il Contratenor sia stato aggiunto in un secondo momento. Si tratta inoltre di un Contratenor nel quale se da una parte la distribuzione del testo sotto le note sembra realizzata in modo abbastanza accurato interagendo anche con le altre voci e contribuendo a legare tra loro le varie sezioni nelle quali si articola la ballata, dall'altra sul piano musicale non sempre riesce a “riempire” alcune parti che in una versione a due voci risulterebbero, in termini di “sonorità”, vuote e quindi deboli. Mi riferisco in particolare alle “sonorità” presenti nelle battute 8 (Mi-Sol-Mi), 14 (Sol-Si-Sol), 29 (La-La-La), 32 (Sol-Mi-Sol), 34 (Mi-Do-Mi) e 37-38 (Sol-Sol-Sol). In alcuni passaggi sembra davvero una linea melodica assolutamente autonoma, quasi avulsa dal contesto nel quale è inserita. D'altra parte è anche vero che in una ipotizzata versione a due voci non solo tutte le cadenze sarebbero in ottava, ma anche molti inizi o fine di versi ed emistichi o in coincidenza di punti strategici nella struttura musicale e versale, come ad esempio a b. 4 al termine del primo vocalizzo su «Po'...che», a b. 10 in corrispondenza con l'inizio del vocalizzo sulla penultima sillaba del verso («la mie donna»), a b. 16 all'interno del melisma su «luce», a b. 32 su «*morire*» e infine a b. 37 su «*veder*». Senza contare le due quinte di seguito alle bb. 4-5 su «po' che» o a b. 18 su «*morte*». Una ipotetica versione a due voci di *Po' che veder*, nonostante tutte queste “sonorità” assolutamente “vuote”, non sarebbe comunque un caso eccezionale: difatti situazioni di questo tipo sono abbastanza frequenti anche nelle ballate a due voci di Landini e, ma in misura molto minore, di Paolo. Difatti, nel caso di Landini, su 91 ballate, in ben 27 – cioè quasi un terzo – tutte le cadenze si concludono con un'ottava, mentre nelle rimanenti possono terminare, oltre che con l'ottava, anche – in maggioranza – con una quinta, una sesta o una terza. Inoltre ben 31 iniziano, invece che con la quinta, con un'ottava. Ma il fenomeno può riguardare anche l'inizio dei piedi che in molti casi cominciano anch'essi con un'ottava, talvolta perfino nella stessa “sonorità” di quella con cui si apre l'intero brano.

6. “*Campi sonori*”, *strutture metriche e musicali*

In *Po' che veder* la scelta dei “campi sonori” e la loro articolazione al suo interno sembrano dipendere, in generale, non solo dalla struttura metrica ma anche dalla sua suddivisione in emistichi. Difatti, come si è visto, è chiaramente riconoscibile una struttura musicale a sezioni, collegata per lo più a quella metrica e nella quale le varie sezioni sono distinte tra loro tramite cadenze, alternativamente sul Re, sul Mi e sul La. Il primo verso – come abbiamo già accennato – è suddiviso in due emistichi, il primo dei quali («Po' che veder non posso») si conclude a b. 8 con una cadenza “mediana” sulla “sonorità” Mi-Sol-Mi. Il secondo emistichio («la mia donna») si conclude a b. 12 con una cadenza sul Re (stando a Fuller/ Guerrero: T6/5 → R8/5). Il secondo verso («Che d'onestate è luce») comprende le bb. 12/13-17 e si conclude con una cadenza finale su Mi, anch'esso di tipo T6/5 → R8/5 (ma il Contratenor fa da raccordo con il verso successivo). Il terzo («a morte duro m'è | che sia mia duce») con cui si conclude la ripresa è scandito anch'esso in due emistichi e quindi in due sezioni musicali ben distinte tra loro che terminano ambedue con una “sonorità” incentrata sul Re e con una cadenza (T6/3 → R8/5) alle bb. 20-21 e 24-25. Anche in questo caso il Contratenor fa da raccordo tra i due emistichi. I due piedi (vv. 4-5/6-7) sono anch'essi bipartiti: difatti il primo verso<sup>71</sup> è diviso in due sezioni musicali, come suggeriscono una pausa di *semibrevis* nel Cantus (di semiminima puntata nella nostra trascrizione; b. 29) e la scansione del verso in due emistichi («Che minor pena | mi serà 'l morire»)<sup>72</sup>; inoltre la sezione iniziale si apre con la “sonorità” Re-Sol-Re e termina con una cadenza “mediana” sul La (b. 29), mentre la seconda si chiude a b. 34 su una “sonorità” di Mi. Il secondo verso, «Che non veder costei» (v. 5), inizia su una “sonorità” di La e si chiude, come già accennato, con una cadenza “aperta” sul Mi. La sezione musicale corrispondente al secondo piede si chiude però, come la ripresa, con una cadenza “chiusa” sulla “tonica” Re, la “sonorità” sulla quale si fonda tutta la ballata.

È molto interessante il fatto che la “sonorità” di b. 34 (Mi-Do-Mi) si modifichi subito dopo in R(8)/5 (Mi-Si), con il Contratenor che dal Do scende al Si, come d'altra parte suggerisce anche l'inizio della cadenza a b. 33 con il movimento “frigido” del Cantus che sale di grado all'ottava (Mi) e il Tenor che da Fa scende al Mi. Questo mi aveva spinto a ipotizzare che il Do

<sup>71</sup> Il discorso vale ovviamente anche per i due versi del secondo piede: 6-7.

<sup>72</sup> Tuttavia nel Tenor la pausa non c'è e il testo del Contratenor è posizionato in modo da ricordare i due emistichi.

del Contratenor potesse essere un errore del copista, emendabile forse in un Si, con il La precedente, croma, che sale appunto di grado, come avviene nella stessa cadenza a bb. 40-41<sup>73</sup>, ma successivamente mi sono convinto che forse potrebbe essere una precisa scelta di colui che ha composto la parte del Contratenor, dato che si tratta chiaramente dell'inizio di una linea melodica discendente per gradi congiunti sulla quale il Contratenor intona il secondo verso («che non veder costei»; bb. 33-35). Si tratta di una cadenza – come ci conferma anche la pausa nella parte del Cantus a b. 34 – che chiude sì un discorso musicale, ma dalla quale ne inizia un altro affidato al Contratenor. Ci troviamo quindi di fronte ad un passaggio fondato non su un concetto di “sonorità”, in quanto successione verticale di suoni, ma su istanze connesse ad una concezione “orizzontale” della composizione, vista come sovrapposizione di diverse linee melodiche. In questa ottica il Do intonato dal Contratenor a b. 34 potrebbe essere interpretato solo come una nota di passaggio di una linea melodica che, partita da un La, sale fino al Do per poi riscendere per gradi congiunti fino al Mi (b. 36).

Nel caso di Landini c'è da dire innanzitutto che su 91 ballate a due voci 37 sono nella “sonorità” di Re, quindi poco più di un terzo rispetto al totale; questa percentuale, come si è visto, sale notevolmente nelle ballate a tre voci, delle quali 23 su 49 – quasi la metà, quindi – appartengono a un campo sonoro basato fondamentalmente sul Re. Inoltre, tra quelle a due voci solo 17 (su 91) hanno versi che cadenzano sul Mi<sup>74</sup>, mentre in quelle a tre voci questo avviene in venti casi su 23<sup>75</sup>, cioè nella quasi totalità. Sarà interessante notare che in *Po' che veder* – seguendo anche la tendenza all'iterazione e alla ripetitività – tutte le cadenze “chiuse” (bb. 3-4, 11-12, 20-21, 24-25 e 56-57) dal punto di vista musicale sono trattate in modo assolutamente identico, con il Tenor che scende per gradi dal Fa al Re. Lo stesso vale per le cadenze “aperte” (bb. 7-8, 33-34 e 40-41) con il Tenor che scende per gradi dal Sol al Mi<sup>76</sup>. Ma questo avviene anche in molte delle cadenze consimili presenti nelle ballate in Re, e possibilmente anche in 6/8, di Landini, tra le quali ricordo, a solo titolo d'esempio, *Questa fanciulla* e *Po' che partir convienmi*, nelle quali, tra l'altro, il primo verso termina proprio con una cadenza sul Mi<sup>77</sup>. Sotto

<sup>73</sup> Un'altra soluzione – sempre se si ipotizza un errore da parte del copista – potrebbe essere che, in analogia con un passo identico a bb. 7-8, il La del Contratenor scenda al Sol.

<sup>74</sup> Si tratta delle ballate 20, 22, 31, 33, 34, 38, 39, 46, 51, 64, 67, 75, 76, 77, 84, 87 e 88 (dell'ed. di Schrade).

<sup>75</sup> Si tratta della ballate 1, 5, 6, 7, 8, 11, 15, 17, 18, 23, 24, 25, 28, 31, 32, 33, 34, 37, 40, 44.

<sup>76</sup> In realtà fa eccezione parzialmente la cadenza alle bb. 40-41.

<sup>77</sup> Vd. PMFC, vol. IV, pp. 116 e 118.

questo aspetto penso che Landini potrebbe essere benissimo anche l'autore anche di *Po' che veder non posso*. Tuttavia anche nella produzione di Paolo da Firenze si può osservare una buona percentuale di ballate composte nella "sonorità" di Re: difatti su 44 ballate, 28, cioè più della metà, sono in questo tipo di "sonorità"; di queste, otto sono a due voci e venti a tre. Tra queste ultime segnalo, in quanto più vicine alle soluzioni musicali presenti in *Po' che veder* e nelle succitate ballate di Landini, *Lena virtù* (v. 2: cadenza sul Mi), *Non c'è rimasa fè* (primo piede) e infine *Altro che sospirar* e *Fatto m'a' sdegno* (v. 1)<sup>78</sup>.

### 7. Consonanze parallele, ambitus, ritmo e procedimenti melodici

Restano ancora da analizzare, a mio avviso, molti altri parametri che potrebbero concorrere alla definizione di quello che genericamente chiamiamo "linguaggio" musicale, nel tentativo di individuare, per quanto possibile, lo stile individuale di questi due compositori. Operazione, questa, senza dubbio molto complessa trattandosi di una materia estremamente sfuggente e che abbraccia problematiche per le quali non disponiamo ancora di metodologie scientifiche condivise e di strumenti analitici adeguati.

Un indicatore interessante e significativo potrebbe essere quello della presenza o meno di quarte, quinte e ottave parallele. Maria Caraci Vela ha richiamato recentemente l'attenzione degli studiosi su questo parametro non solo per quanto concerne lo stile individuale ma soprattutto come possibile indicatore di cronologia anche all'interno della produzione di uno stesso autore<sup>79</sup>. *Po' che veder* presenta un numero tutto sommato abbastanza considerevole di casi: due per quanto concerne le quinte parallele (bb. 30, tra Contratenor e Cantus e 16-17, tra Tenor e Contratenor), due per le ottave (bb. 6 e 28-9, tra Contratenor e Cantus)<sup>80</sup> e uno per le quarte nella penultima battuta di tutta la composizione (tra Tenor e Contratenor), ma risolte sulla quinta nella battuta seguente trattandosi di una cadenza "chiusa". In questo contesto, però, dato che movimenti paralleli di consonanze perfette sono presenti in larga misura – per quanto ho potuto verificare sulla base

<sup>78</sup> Vd. PMFC, vol. IX, pp. 138, 148; e vol. XI, pp. 2 e 72.

<sup>79</sup> Vd. M. CARACI VELA, *Le intonazioni polifoniche de «La fiera testa che d'uman si ciba»: problemi di contestualizzazione e di esegesi*, in *Musica e Poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»*, a cura di A. Calvia e M. S. Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2015, pp. 93-141.

<sup>80</sup> Stando strettamente alla grammatica del contrappunto trecentesco l'unico caso incerto potrebbe essere quello presente a b. 31, che difatti non considero; vd. CARACI VELA, *Le intonazioni polifoniche*, p. 102.

di ricerche purtroppo non sistematiche – anche nelle ballate di Landini e di Paolo<sup>81</sup>, ritengo che si tratti di un parametro probabilmente poco significativo ai fini dell'individuazione o della definizione di uno "stile" individuale. In ogni caso penso che, stando ai numeri, è più facile che il presunto autore sia Landini, dato che, come ha evidenziato la Caraci Vela, su 16 ballate a tre voci di Paolo, due sole presentano più di una occorrenza di consonanze parallele, mentre ben quattordici, probabilmente più recenti, non ne hanno nessuna o al massimo solo una<sup>82</sup>. Questi dati, tutt'al più, potrebbero valere come indicatori di cronologia; in tal senso non escluderei che potremmo trovarci di fronte ad una composizione "giovanile" di Landini dato che contiene un discreto numero di consonanze perfette parallele: difatti più si va avanti negli anni e più l'impiego delle consonanze parallele tende pian piano a diminuire, come ci ha illustrato molto bene Maria Caraci Vela<sup>83</sup>.

Per quanto concerne il trattamento della melodia bisogna riconoscere che *Po' che veder* presenta, come si è detto, una linea melodica – mi riferisco al Cantus – alquanto ripetitiva, statica e poco articolata. Ciò che più colpisce, però, è l'*ambitus* estremamente ristretto nel quale si muove: una settima (dal Si sotto il rigo al La nel secondo spazio). Tra le ballate di Landini non ne ho trovato nessuna con un *ambitus* così limitato; quello più piccolo è di ottava: si vedano ad esempio *L'alma leggiadra* tra le ballate a due voci e *Donna 'l tuo partimento* tra quelle a tre, ambedue strutturate in uno spazio sonoro incentrato sul Re<sup>84</sup>, oppure *Che pena è quest'al cor*, sempre a tre voci.<sup>85</sup> In generale prevalgono quelli di nona e decima. A mio avviso, comunque, più che l'*ambitus* reale potrebbe essere utile considerare in quale registro vocale si muove per lo più una composizione, anche se occasionalmente lo supera: ad esempio *Ecco la primavera*, a due voci, solo in un caso raggiunge l'ottava bassa<sup>86</sup>, *De sospirar sovente*, anch'essa a due voci<sup>87</sup>, si muove normalmente in un ambito di ottava e solo una volta, in cadenza, raggiunge la nona nel registro basso; *Duolsi la vita*, sempre a due voci e dall'andamento melodico

<sup>81</sup> Nel caso di Landini, su 157 composizioni pervenute ci almeno una sessantina non presentano consonanze parallele, o al massimo ne presentano solo una (ciò significa che le rimanenti 97 ne hanno almeno più di una, da due in poi); nel caso di Paolo da Firenze su sette ballate a due voci, tre ne hanno più di una (da due in poi) mentre quattro non ne hanno nessuna o solo una; vd. *ivi*, pp. 123-124.

<sup>82</sup> Vd. *ivi*, p. 124.

<sup>83</sup> Vd. *ivi*, pp. 117-124.

<sup>84</sup> Vd. PMFC, vol. IV, pp. 34 e 106.

<sup>85</sup> Vd. PMFC, vol. IV, p. 162.

<sup>86</sup> Vd. PMFC, vol. IV, p. 58.

<sup>87</sup> Vd. PMFC, vol. IV, p. 80.

senza dubbio statico e uniforme, solo quattro volte raggiunge l'ottava<sup>88</sup>. Comunque sia, è evidente che questa particolarità presente nel Cantus di *Po' che veder* fa sorgere molti dubbi sulla possibilità di attribuirlo a Landini. Anche in Paolo prevalgono per lo più gli ambiti di ottava, nona e decima, ma in un caso, in *Amor, merçè*, la melodia affidata al Cantus non supera l'ambito di una settimana (dal Do al Si superiore)<sup>89</sup>. Ora, è sufficiente questo elemento a rafforzare l'ipotesi di un'attribuzione a Paolo?

*Po' che veder* è in *tempus imperfectum cum prolatione perfecta* (*senaria imperfecta* o *senaria gallica* secondo la notazione italiana), trascrivibile modernamente, ma con riduzione, con 6/8, ritmo adoperato da Landini in nove ballate a due voci (su 91) e in quattordici a tre (su 49). In Paolo ne abbiamo due a due voci (su 17) e nove a tre (su 27). Anche questo elemento mi sembra quindi poco significativo e consistente, almeno ai nostri fini.

Si è visto in precedenza che l'anonimo autore di *Po' che veder* organizza il discorso musicale in sezioni distinte corrispondenti ciascuna a un emistichio risultante dalla suddivisione del primo e del terzo verso della ripresa (rispettivamente in 7+4 e 6+5) e del primo/terzo delle mutazioni (5+6), anche se il Contratenor, come abbiamo visto, sembra avere spesso una funzione di raccordo tra i versi e gli emistichi – ma anche tra le varie sezioni musicali – o anticipandone il testo nella battuta precedente (come nelle bb. 8, 12, 19 e 27)<sup>90</sup>, oppure sovrapponendosi – quasi incuneandosi – con le prime sillabe alle ultime del verso precedente cantate dalle altre due voci (vedi le bb. 16, 29 e 33), sempre che la collocazione delle sillabe sotto le note sia giusta. Ora, anche Landini, come ho già detto, tende in generale a organizzare il discorso musicale allo stesso modo, tranne poche eccezioni. Tra i casi più interessanti nei quali Landini preferisce prendere come riferimento gli emistichi ricordo, ad esempio, le ballate *Questa fanciulla*, *Amor*, il cui primo verso, un endecasillabo, è scandito in 6+5 con un chiaro stacco dopo «amor»<sup>91</sup>, *Nella mi vita*, nella quale sono i due piedi a essere scomposti in due emistichi («Dolente parto po' | che vuol fortuna» e «Che mi costringe pur | che così sia», ambedue in 6+5)<sup>92</sup>, e *Caro signor palesa*, nei vv. 2 e 3 («La tuo legge a costei | che non ha sdegno» e «Che se n'acquist'il

<sup>88</sup> Vd. PMFC, vol. IV, p. 74.

<sup>89</sup> Vd. PMFC, vol. XI, p. 7. Sulla forma di questa ballata vd. BAUMANN, *Some Extraordinary Forms*, pp. 51-52.

<sup>90</sup> In realtà nella b. 27 è il Tenor che entra per primo, il Contratenor per secondo e il Cantus per terzo.

<sup>91</sup> Vd. PMFC, vol. IV, p. 116.

<sup>92</sup> Vd. PMFC, vol. IV, p. 120.

ben | del dolçe regno», ambedue in 6+5)<sup>93</sup>. Anche nella produzione di Paolo figurano ballate strutturate in sezioni distinte tra loro sulla base della versificazione, in alcune delle quali, però, possono intervenire talvolta elementi di raccordo sia testuali che musicali. Ma la cosa più interessante è che alcune ballate sono costruite senza alcuna distinzione tra le varie sezioni, quasi *durchkomponiert*, con un discorso musicale più articolato nel quale le due/tre voci – in Paolo, però, quelle fornite di testo sono solo due – si alternano, si interrompono, procedono quasi in “imitazione” l’una dopo l’altra o cantano simultaneamente. Tra i casi nei quali l’organizzazione del discorso musicale è legata alla struttura metrica e versale, in uno soltanto sembrano entrare in gioco, oltre al verso singolo, anche i due emistichi nei quali potrebbe essere suddiviso: mi riferisco alla ballata *Già la speranza*<sup>94</sup>, in cui il verso introduttivo è interpretato sul piano musicale come se fosse scomposto, appunto, in due emistichi: «Già la speranza in te | GIOVANNA perse». Si tratta comunque di un caso del tutto isolato e quindi poco rappresentativo per tentare di definire le scelte tecniche e stilistiche messe in atto dal compositore nell’accostarsi a un testo poetico.

Vediamo infine come si comporta Landini per quanto concerne il trattamento melodico del Cantus, specialmente nel caso di ballate nelle quali questo si presenti particolarmente statico e ripetitivo, com’è quello che caratterizza *Po’ che veder*. Riporto in nota l’elenco delle ballate più interessanti in tale contesto con l’intento di cercare di illustrare quali potrebbero essere eventuali elementi o aspetti in comune con la nostra ballata anonima<sup>95</sup>. Quelli che colpiscono subito la nostra attenzione sono innanzitutto il ritmo in 6/8, il campo sonoro incentrato sul Re e l’*ambitus* vocale – del Cantus – tutto sommato abbastanza ristretto, mediamente tra la nona e l’undicesima.

<sup>93</sup> Vd. PMFC, vol. IV, p. 126. In realtà, per quanto riguarda la presenza del testo poetico, di *Questa fanciulla* ci sono rimaste le seguenti versioni: Pit e Sq 3<sup>2</sup> (come PMFC), Panc 3<sup>1</sup> e varie altre che in questa sede non prendo in considerazione; di *Caro signor palesa*: Sq 3<sup>2c</sup> (cioè con il testo nel Cantus e nel Contratenor), Panc 3<sup>1</sup> (come in PMFC) e in Pit 3<sup>2</sup> (testo nel Cantus e nel Tenor); *Nella mi’ vita*: Sq e Panc 3<sup>1</sup> (come in PMFC).

<sup>94</sup> Vd. PMFC, vol. XI, p. 78.

<sup>95</sup> Ballate a due voci: *Non creder donna*, nr. 4; *Se pronto non sarà*, nr. 26; *Ognor mi trovo*, nr. 51; *Dappo’ c’a te rinasce*, nr. 72; *L’aspetto è qui*, nr. 73; *Nella più cara parte*, nr. 88. Ballate a tre voci: *Quel sol che raggia*, nr. 5; *Questa fanciulla*, nr. 6; *Po’ che partir convienmi*, nr. 7; *Nella mi’ vita*, nr. 8; *El mie dolce sospir*, nr. 10; *Giunta vaga biltà*, nr. 11; *La mente mi riprende*, nr. 15; *Gientil aspetto*, nr. 16; *Partesi con dolore*, nr. 17; *S’i’ fossi certo*, nr. 19; *Perché di novo sdegno*, nr. 21; *El gran desio*, nr. 23; *Convien s’a fede*, nr. 25; *O fanciulla giulia*, nr. 28; *Posto che dall’aspetto*, nr. 29; *Donna per farmi guerra*, nr. 31; *Amar sì gli alti*, nr. 39; *Amor c’al tuo soggetto*, nr. 44.

Ma l'elemento più caratterizzante è forse quel certo andamento melodico di tipo formulare e ripetitivo basato principalmente su note ribattute e su progressioni a gradi congiunti sia ascendenti che discendenti, andamento che talvolta, come in *Po' che veder* ma non solo in questa, ad un ascoltatore moderno potrebbe risultare monotono e statico. In *Po' che veder*, tuttavia, mancano quelle improvvisate e straordinarie impennate verso l'acuto – che nel contesto sonoro impostato soprattutto sul Re possono arrivare anche fino al La o al Si sopra le righe – che danno alla melodia un “respiro” e una “luce” del tutto particolari e che distinguono in modo molto preciso alcune delle ballate landiniane che abbiamo preso in esame. Tra le 44 ballate di Paolo, almeno quattro – ma, a ben vedere, ce ne sarebbero anche altre – presentano, pur con molte differenze e in contesti diversi, alcuni dei caratteri stilistici ora sinteticamente illustrati e derivati in parte da Landini, del quale egli è stato seguace: si tratta delle ballate *Benchè partito da te, Maria, ver di te, Una cosa da vedere* e *Deh, dolce morte*, tutte in 6/8 e in uno spazio sonoro che ha per base il Re, tranne la seconda che è in Fa. Ma, detto questo, è anche vero che le ballate di Paolo per altri versi si differenziano molto da quelle di Landini, sia dal punto di vista melodico che nei procedimenti riguardanti il campo delle “sonorità”. D'altra parte bisogna tener presente che egli appartiene alla generazione successiva a quella di Landini – quest'ultimo muore nel 1397 e Paolo nel 1439 – e che questo significa pur qualcosa anche sul piano storico e stilistico.

#### 8. Considerazioni finali

I dati fin qui raccolti – anche se in modo non sempre sistematico ed esaustivo e senza finalità di tipo statistico ma solo in quanto indicativi di una tendenza – non ci permettono di assegnare con assoluta certezza la ballata *Po' che veder non posso* né a Landini né a Paolo; tuttavia alcuni parametri tra quelli analizzati – ad esempio certi procedimenti melodici ripetitivi e poco articolati, le cadenze, la struttura a blocchi, le ripetizioni di intere sezioni musicali, il rapporto tra verso/emistichio e strutture musicali e infine la posizione all'interno del codice – mi fanno propendere più per l'ipotesi Landini. Gli argomenti che ho preso in considerazione sono di varia natura, ma tutti mi sembrano compatibili con questa ipotesi di attribuzione, anche se la certezza assoluta in questo campo non si potrà mai avere, a meno di non trovare documenti o argomenti assolutamente incontrovertibili (ma questa evenienza, come sappiamo, è molto rara, specialmente nell'ambito della musica medievale). Se pensiamo che le dissonanze presenti nella nostra ballata, alcune delle quali causate forse dal Contratenor e non tutte riscon-

trabili in ugual misura nella produzione di Landini (e di Paolo) all'interno di uno stesso pezzo, possano rappresentare un ostacolo a questa ipotesi, rimane pur sempre la possibilità che si tratti di una ballata a due voci – compatibilissima con il resto della produzione di Landini – alla quale sarebbe stata aggiunta successivamente la parte del Contratenor. Quello che però mi sento di escludere è l'ipotesi che possa trattarsi di un «modesto epigono», del tutto oscuro, ma che avrebbe avuto comunque l'onore di essere accolto forse con questo unico pezzo non solo in un codice così importante come il Reina ma per giunta anche in una posizione privilegiata e programmata fin dall'inizio nel corpo principale del codice, non a piè di pagina o come aggiunta successiva e casuale. Mi sembra quindi più ragionevole pensare che ci si trovi di fronte a un pezzo probabilmente non sempre ben riuscito – almeno secondo alcuni parametri moderni – ma i cui numerosi e significativi rimandi stilistici e musicali alle ballate di Landini ci suggeriscono di poter aggiungere, forse legittimamente, al suo peraltro già ampio catalogo.

APPENDICE

PO' CHE VEDER NON POSSO

◆ =  $\frac{1}{2}$ .

Cantus

Contratenor

Tenor

10

der non pos - so / len - te sen - so pre la mie do - / di - c'ho - me -

- - - so la mie do - / - - - pre di c'ho - me -

der non pos - so / len - te sen - so pre la mie do - / di - c'ho - me -

15

na, Che d'o - ne - sta - te é lu - ce, A mor - te / y, Po' ch'a l'a - mar m'in - du - ce, Pe - gio ch'a

na, Che d'o - ne - sta - t'è lu - ce, A mor - te / y, Po' ch'a l'a - mor m'in - du - ce, Pe - gio ch'a

na, Che d'o - ne - sta - te é lu - ce, A mor - te / y, Po' ch'a l'a - mar m'in - du - ce, Pe - gio ch'a

20

du - ro m'è che sia mia du - ce.  
mor - te o - gno - ra mi con - du - ce.  
m'è che sia mia du - ce.  
gno - ra mi con - du - ce.

25

2. Che mi - nor pe - na mi se - rà'l mo -  
3. Per cuy se - stru - ge'l cor con dur lan -

30

2. Che mi - nor pe - na mi se - rà'l mo -  
3. Per cuy se - stru - ge'l cor con dur lan -  
gui - - - -

35

ri re, Che non ve der co -  
gui - re, Che mi - rar - non po -

40

1 ste - y.  
le - y.  
ste y.  
le - y.

2

le - - - - y.

Ho ommesso la pausa di semibrevis, superflua, presente nell'originale.

ANNA CAVALLARO

## ANTONIAZZO ROMANO “PICTOR URBIS”

### 1. *La mostra di Palazzo Barberini (2013-2014)*

La recente prima mostra monografica su Antoniazzo Romano, che si è tenuta a Palazzo Barberini dall'1 novembre 2013 al 2 marzo 2014, e il relativo catalogo<sup>1</sup> hanno restituito centralità ad un pittore che è stato protagonista indiscusso della sua epoca, ma che, dopo la breve menzione del Vasari, che lo ricordava «tra i migliori che furono allora in Roma»<sup>2</sup>, è stato presto dimenticato nelle fonti e nelle cronache romane.

Noto agli studi – ad iniziare da Roberto Longhi, che nel 1927 scrisse il memorabile saggio dal titolo *In favore di Antoniazzo Romano*<sup>3</sup> – Antonio Aquili detto Antoniazzo Romano non era ancora conosciuto dal grande pubblico. Obiettivo della mostra è stato quello di restituire ai cittadini romani il loro “pictor Urbis”, un pittore che nel Quattrocento ha tenuto bottega nel cuore della città, nell'odierna piazza Rondanini, e che fu profondamente radicato nell'Urbe, lavorando esclusivamente per committenti romani e laziali, con una ricca produzione di pale d'altare e quadri

<sup>1</sup> *Antoniazzo Romano. Pictor Urbis. 1435/1440-1508. Catalogo della mostra, Roma, Palazzo Barberini, 1 novembre 2013 – 2 marzo 2014*, a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013. Tra le numerose recensioni alla mostra e al catalogo si segnala G. DE SIMONE, *Antoniazzo Romano: Rome*, «The Burlington Magazine», 156, 2014, 1332, pp. 201-202.

<sup>2</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1971, vol. III, p. 565.

<sup>3</sup> R. LONGHI, *In favore di Antoniazzo Romano*, «Vita Artistica», II, 1927, 11-12, pp. 226-233, poi in ID., *Opere complete. Saggi e ricerche 1925-28*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 245-256; F. NEGRI ARNOLDI, *Madonne giovanili di Antoniazzo Romano*, «Commentari», XV, 1964, pp. 202-212; ID., *Maturità di Antoniazzo*, «Commentari», XVI, 1965, pp. 225-244; G. NOEHLES, *Antoniazzo Romano. Studien zur Quattrocentomalerei in Rom*, Königsberg 1973; A. CAVALLARO, *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine, Campanotto, 1992; A. PAOLUCCI, *Antoniazzo Romano. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1992.

di devozione destinati ad un pubblico di alti prelati della curia romana, comunità conventuali, istituzioni religiose e illustri esponenti dei ceti nobiliari laziali.

Attraverso un'ampia selezione delle sue opere, la mostra ha potuto mettere in rilievo la qualità dei dipinti dell'artista romano e la sua versatilità di pittore impegnato su diversi fronti, dalle raffinate tavole a fondo oro, dove egli appose la sua firma, ai grandi cantieri di pittura murale, dei quali fu abile organizzatore, agli allestimenti di apparati effimeri per processioni e feste confraternali. L'esposizione – che ha riscosso un buon consenso di pubblico e di critica, al punto da venire prorogata di un mese oltre il termine previsto – ha ricostruito per intero la fisionomia del pittore e lo spettro della sua produzione attraverso la riunione di un buon numero di opere sparse tra musei, collezioni private e soprattutto chiese provenienti dal territorio nazionale, molti dei quali dalla stessa città di Roma. Una mostra delicata per la tipologia delle opere esposte – tavole a tempera e affreschi staccati, codici miniati e pergamene – ma certamente fattibile per la consistente presenza di dipinti del pittore e della sua cerchia a Roma e nel Lazio. Visitatori non professionisti hanno potuto apprezzare la qualità alta delle opere di Antoniazio Romano, la padronanza della tecnica pittorica, in una parola, la bellezza: quella dei suoi volti femminili che riprendono le sembianze delle giovani donne dell'epoca, o quelle dei ritratti realistici dei committenti, espressione di intensa devozione religiosa. Ancora la preziosità dei fondi d'oro che nell'ultima produzione del pittore assumono la parvenza di broccati, la capacità di rendere anche nella profusione degli ori e nella sacralità delle immagini, la naturalezza e la modernità dei sacri personaggi attraverso dettagli quasi impercettibili come la trama venosa di una mano, le rughe di un volto, la barba o la sottile peluria di un santo francescano, i capelli dorati e inanellati di una santa. L'esposizione tracciava un percorso cronologico, ma anche tematico della produzione antoniazzesca, con uno sguardo anche alle influenze esercitate sui pittori dell'Italia centrale, ed era corredata da una ricca sezione di documenti e lettere autografe che hanno consentito di definire storicamente la personalità dell'artista e la sua vita privata. Si ripercorrono qui di seguito i momenti significativi della mostra con una rassegna anche delle opere che non vi erano presenti, per difficoltà di prestito o per inamovibilità.

## *2. Dati biografici*

Antonio Aquili detto Antoniazio Romano, attivo nell'Urbe per oltre quattro decenni dalla seconda metà del Quattrocento al primo Cinquecento,

nasce intorno al 1435 da Benedetto Aquili, pittore della regione Colonna con bottega in via della Cerasa, l'odierna piazza Rondanini, tra piazza della Maddalena e San Luigi dei Francesi<sup>4</sup>. Qui, nel cuore di Roma, a due passi dal Pantheon, compie la sua prima formazione insieme ai fratelli, Nardo e Giuliano. Appartenente ad una famiglia di pittori specializzati nella decorazione di apparati effimeri, Antoniazzo sarà l'unico della famiglia a fare il salto di qualità da pittore-artigiano a primo pittore di Roma attivo tra il 1460 e il 1508. Il suo nome di battesimo ANTONIUS, che compare nei dipinti giovanili, viene presto sostituito dal soprannome nella forma latina ANTONATIUS ROMANUS, con il quale egli firma le sue opere a partire dagli anni settanta.

La posizione di primo pittore di Roma è sancita nel 1478, quando con il ruolo di console della corporazione dei pittori di Roma, redige gli statuti per regolare l'organizzazione delle botteghe pittoriche romane. Il prezioso codice dell'Accademia di San Luca contenente il testo degli statuti presenta nel frontespizio una bellissima miniatura che illustra l'atto della consegna a san Luca, protettore della corporazione, del codice appena ultimato con le prescrizioni relative al culto e alle regole per disciplinare il lavoro delle botteghe: il santo seduto allo scrittoio riceve il codice dalle mani di Antoniazzo, che è seguito dal pittore Cola Sacoccia e dal miniatore Jacopo Ravaldi (fig. 1). Negli statuti sono elencati una trentina di pittori e miniatori attivi in quegli anni a Roma, tra i quali i più noti sono Antonio da Viterbo e Melozzo da Forlì, detto "pictor papalis".

### 3. Le prime commissioni

L'esordio dell'Aquili si colloca nel settimo decennio del secolo quando inizia ad essere attivo per la committenza romana e laziale. La qualità straordinaria dei suoi dipinti rivela un artista partecipe delle grandi novità rinascimentali ma ancora sensibile agli splendori del Medioevo nella profusione degli ori e nella bellezza sacrale dei personaggi.

Nel giro di pochi anni la sua pittura si apre sempre più alle novità rinascimentali: se nella *Madonna con il Bambino e il committente* del 1464 (fig. 2) appare ancora legato al decorativismo tardogotico, già nel trittico di Subiaco del 1467 e nella *Sant'Anna con la Madonna e il Bambino* di collezione privata milanese (fig. 3) si apre ai valori prospettici del primo

<sup>4</sup> Per i dati biografici si fa riferimento a A. CAVALLARO, *Antoniazzo Romano, pittore "dei migliori che furono allora in Roma"*, in *Antoniazzo Romano. Pictor Urbis*, pp. 20-47.

Rinascimento, mentre nella *Natività* di Civita Castellana (1475 circa) si palesa la conoscenza del raffinato linearismo fiorentino.

Roma fu la cornice e il luogo privilegiato dell'attività del pittore: non si hanno notizie di viaggi o spostamenti né di lavori eseguiti al di fuori dei confini di Roma e dintorni. Nell'Urbe, che nella seconda metà del Quattrocento era diventata un osservatorio privilegiato sulla nuova arte italiana, si svolgono anche la formazione e gli aggiornamenti della sua pittura. Antoniazio Romano fu infatti spettatore dei grandi eventi artistici che si susseguirono durante i pontificati degli ultimi decenni del secolo, e seppe continuamente aggiornarsi sui nuovi linguaggi dell'Italia centrale, riuscendo a fondere in equilibrata sintesi tradizione e modernità, uno stile devoto e arcaizzante con le novità che giungevano dai sempre nuovi e stimolanti contatti con i pittori italiani presenti a Roma per le grandi imprese papali. La conoscenza dell'attività romana di Benozzo Gozzoli, di Piero della Francesca e di Domenico Ghirlandaio, e le collaborazioni documentate con Melozzo da Forlì, Piermatteo d'Amelia e il Perugino diventano occasione di nuove sollecitazioni e di svolte fondamentali nella sua produzione pittorica.

#### 4. *Alla corte dei Caetani*

Tra i committenti più prestigiosi del pittore è il conte Onorato Caetani di Fondi, uno dei condottieri più celebri dell'area centro-italiana, rappresentato in un ritratto di straordinaria verità – primo della serie di devoti personaggi della Roma quattrocentesca che sfileranno nei suoi dipinti – nel trittico che egli volle dedicare alla Vergine nel 1476 (fig. 4). Legato alla corte aragonese, grazie alla sua florida posizione economica, Onorato aveva creato nella cittadina laziale una corte signorile, alla quale conferì anche un notevole prestigio culturale e artistico. Ricordato dai contemporanei come signore colto, amante dei classici, illuminato mecenate e collezionista di opere d'arte, egli promuove l'ammodernamento della cittadina di Fondi a partire dagli anni sessanta del Quattrocento, rivolgendosi ad artisti di cultura napoletana per interventi su scala urbana, a cui fa seguire un'intensa committenza di dipinti, sculture, argenterie e suppellettili ai più affermati artisti dell'area centro-meridionale, oggi solo in parte sopravvissuta<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Vd. A. ZUCCARI, *Onorato II Caetani, collezionista, umanista e mecenate*, in *Fondi e la committenza Caetani nel Rinascimento. Atti della giornata di studi, Fondi, Palazzo Caetani, 24 maggio 2012*, a cura di A. Acconci, Roma, De Luca, 2014, pp. 19-25.

Nel trittico fondano il Caetani è rappresentato di profilo con lo sguardo fisso di fronte a sé in un tentativo di idealizzazione secondo la tradizione ritrattistica italiana; ma la sua figura è realisticamente indagata, dai particolari fisionomici ai dettagli preziosi dell'abito. L'efficacia del ritratto del signore di Fondi dà la misura della straordinaria abilità ritrattistica di Antoniazzo.

Più tardi Onorato Caetani è rappresentato in età più avanzata nello straordinario *San Sebastiano* di Palazzo Barberini inserito in un paesaggio che richiama il territorio di Fondi. Per il fratello di Onorato, l'arcivescovo Giordano Caetani, dipinge la *Madonna con il Bambino e i santi Stefano e Lucia*, posta come ornamento della sua cappella sepolcrale nella cattedrale di Capua<sup>6</sup>.

### 5. La devozione mariana

Durante il pontificato sistino e in coincidenza con il giubileo del 1475, Antoniazzo è impegnato in un'intensa produzione di quadri da camera per il culto privato e di immagini mariane per la devozione pubblica, dove la Madonna si affaccia a mezza figura, elegantemente abbigliata, dal basso davanzale di una finestra, su cui trattiene il Figlio (fig. 5), secondo una tipologia ideata a Firenze dal Verrocchio e in seguito diffusa anche nelle regioni dell'Italia centrale.

Di piccolo formato e spesso racchiusi in cornici a forma di edicola con la funzione di piccoli altaroli per l'arredo domestico e la devozione privata, i quadri da camera contano straordinari esemplari: nella *Madonna con il Bambino e il committente* oggi a Houston (fig. 6), un signore romano non identificabile, ritratto di profilo e di proporzioni ridotte, è inginocchiato in adorazione della Madonna, veste il mantello di velluto dei notabili con il cappello portato dietro la schiena e nella posa di orante esprime la sua speranza di salvezza per intercessione della Vergine, sottolineata dalla presenza del cardellino nella mano del Figlio. Di grande raffinatezza è il dettaglio del velo trasparente che avvolge morbidamente il Bambino e il volto giovanile ed elegante della Vergine che si affaccia a mezza figura da un davanzale sul quale poggia in piedi il Bambino<sup>7</sup>. Databile nella fase giovanile, tra il 1475 e

<sup>6</sup> A. CAVALLARO, *Antoniazzo Romano e la committenza Caetani a Fondi e a Capua*, in *Fondi e la committenza Caetani*, pp. 73-84.

<sup>7</sup> Fu definita da LONGHI, *In favore di Antoniazzo*, p. 254, «l'esemplare più solenne» dei dipinti mariani di Antoniazzo e paragonata per la qualità e l'abilità prospettica, alle *Madonne* di Antonello da Messina e di Giovanni Bellini.

il 1476, caratterizzata dal raffinato linearismo di origine fiorentina, la composizione godrà di grande fortuna presso i committenti romani e a partire dal settimo decennio del secolo dalla bottega di via della Cerasa esce una serie numerosa di immagini mariane derivate da questo prototipo, talvolta con varianti o in controparte. Introdurre varianti o utilizzare il cartone del maestro in controparte era una pratica propria del lavoro di bottega, che consentiva di realizzare in tempi rapidi un buon numero di tavole diverse all'apparenza, ma basate su un unico modello, e soddisfare in questo modo una vasta clientela che chiedeva per sé opere nuove e originali.

### 6. *Il recupero dei temi medievali*

Felicemente definito un «Cavallini minore» del Quattrocento romano da Longhi<sup>8</sup>, il pittore è legato alla grande tradizione del Medioevo romano, e affianca alle pale d'altare, una produzione di trittici, dipinti murali e quadretti per il culto privato che ripropongono i temi della tradizione medievale romana: le icone bizantineggianti della Vergine, il culto del Salvatore benedicente, la copia di celebri mosaici come la *Navicella* di Giotto nel vecchio San Pietro.

Significativa e di grande successo fu la sua attività di copista delle icone bizantineggianti della Vergine che nella seconda metà del XV secolo, a seguito anche della caduta di Costantinopoli, erano oggetto di devozione da parte di signori e prelati romani che ne richiedevano copie per le proprie cappelle. Alle icone era attribuito anche un potere miracoloso in occasione di pestilenze, e alcune di esse venivano portate in processione per scongiurare il dilagare delle epidemie: Gaspare Pontani ricorda la grandiosa processione dell'icona di Sant'Agostino in occasione della peste che aveva colpito Roma e il Lazio nel 1483<sup>9</sup>. Una copia di tale icona fu richiesta ad Antoniazio nel 1486 dai cittadini di Velletri come ex-voto al termine dell'epidemia di peste che dal 1483 al 1486 aveva colpito la città: la tavola, oggi nel museo di Velletri (fig. 7), presenta la Madonna a figura intera, seduta su un trono privo di schienale e coperto da un cuscino, che tiene in braccio, secondo l'iconografia bizantina dell'*Hodigitria*, il Bambino con una veste lumeggiata in oro e benedicente alla maniera greca. È firmata ANTONIATIS ROMANUS e datata 1486 nell'ultima parte

<sup>8</sup> Ivi, p. 255.

<sup>9</sup> L'icona, oggi sull'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino, era stata portata in solenne processione, nell'agosto del 1485, fino a San Pietro dai frati di Sant'Agostino per quindici giorni, durante i quali aveva ogni giorno stazionato in una chiesa diversa: cfr. G. PONTANI, *Il diario romano, già riferito al Notaio del Nantiporto. 30 gennaio 1481 – 25 luglio 1492*, a cura di D. Toni, Città di Castello, Lapi, 1907, pp. 49-50.

dell'iscrizione dipinta in una tabella sul gradino del trono dove è spiegato l'evento funesto che ne determinò la richiesta. Il dipinto possiede i caratteri di un'icona bizantina tradotti in linguaggio moderno e rende efficacemente le capacità di mimesi del pittore romano nel copiare un'opera del passato. A differenza del modello (fig. 8), la Madonna è a figura intera, ma la sua fisionomia ne ripropone fedelmente le caratteristiche bizantineggianti: gli occhi incavati definiti da ombreggiature con le sopraciglia sottili che si saldano al naso allungato, la bocca piccola e serrata. È identico, e di grande raffinatezza, il motivo del manto che avvolge come una benda il capo della Vergine. Il Bambino, a figura intera come nel modello, ha proporzioni e fattezze più reali. Antoniazzo salva ad un tempo le ragioni di culto e le più moderne esigenze artistiche: le figure sono regolate da una precisa scala proporzionale che manca nel modello e si collocano con senso del volume e della prospettiva contro l'astratto fondo dorato.

### 7. *Le grandi pale d'altare*

Richieste per ornamento di altari di chiese e cappelle romane o per edifici conventuali laziali, le pale dipinte negli anni della maturità (1480-1490) annoverano capolavori di straordinaria qualità come la tavola con *San Vincenzo di Saragozza, santa Illuminata, san Nicola da Tolentino* (figg. 9 e 9a), per la cappella del cardinale portoghese Giorgio Costa in Santa Maria del Popolo, e dall'inizio del Cinquecento trasferita a Montefalco. Databile al 1488-1489, l'opera rivela l'influsso della maniera nobile e grandiosa di Melozzo da Forlì, conosciuto a Roma negli anni ottanta: il forte senso di vitalità che anima i volti si unisce allo squadro monumentale delle figure, rivelando lo studio attento degli angeli melozzeschi dei Santi Apostoli, evidente nella rotondità dei volti dalle caratteristiche labbra socchiuse, negli sguardi e nelle espressioni più naturali, nella tavolozza di colori chiari e luminosi. L'importante restauro terminato nel 1985 ha rivelato la perdita identità delle figure, coincidente solo in parte con l'attuale. Le tre figure rappresentavano inizialmente santa Caterina d'Alessandria (oggi santa Illuminata), sant'Antonio da Padova (oggi san Nicola da Tolentino) e san Vincenzo da Saragozza, rimasto invariato. Le modifiche furono realizzate sovrapponendo nuovi attributi iconografici a quelli originali e aggiungendo le iscrizioni identificative sotto ogni figura<sup>10</sup>. Tali trasformazioni avvennero

<sup>10</sup> La santa Caterina al centro, con la corona, il libro e la palma, fu trasformata in santa Illuminata, nascondendo con il pannello la ruota, attributo specifico della martire. Alla sua sinistra, il sant'Antonio da Padova perse il saio grigio per divenire san

all'inizio del Cinquecento, quando il dipinto venne rimosso dalla sede originaria e trasferito in Umbria, nel convento agostiniano di Santa Illuminata a Montefalco.

La tavola con *San Vincenzo Ferrer e il committente* del Museo del Convento di Santa Sabina (fig. 10), in origine anch'essa pala d'altare, richiama i ritratti dell'affresco di Melozzo con *Sisto IV e il Platina* nel volto del santo domenicano attentamente definito nella fisionomia e nelle rughe, che sottolineano l'età avanzata; di grande rilievo è anche il ritratto del committente, un laico raffigurato di profilo a mani giunte, una delle prove più vitali e genuine della ritrattistica romana del Quattrocento.

Tra le più solenni e rappresentative pale d'altare vi è la *Madonna degli uditori di Rota*, in origine sull'altare della cappella del tribunale della Sacra Rota in Vaticano, oggi nella Biblioteca privata di Sua Santità (figg. 11 e 11a). La grande ancona raffigura i dodici uditori che componevano il Tribunale della Rota disposti con dimensioni minori in due gruppi simmetrici in adorazione della Vergine. Fu commissionata dal vescovo ternano Giovanni Cerretani: il suo stemma con due zampe di felino che reggono una spada sormontata da una mitria vescovile è dipinto sul gradino del trono, accanto al simbolo del Tribunale della Rota raffigurante una ruota sormontata dalla colomba dello Spirito Santo.

Personaggio in vista della Roma curiale vicino alla famiglia Della Rovere, il Cerretani era uditore di Rota dal 1448<sup>11</sup>, e in prossimità della sua morte volle abbellire con preziosi ornamenti i luoghi della sua carriera religiosa: nel testamento rogato a Roma il 13 dicembre 1488 lasciava quaranta ducati «pro ornamento fiendo ad altare dominorum de Rota ducatos XL.ta pro eius anima»<sup>12</sup>, ossia per un ornamento per l'altare dei signori di Rota per la salvezza della sua anima. Non è specificata la natura dell'ornamento che l'alto prelato voleva per onorare il sacro collegio del quale era stato membro per numerosi anni, ma la cifra di quaranta ducati che lascia nel testamento

Nicola ed il manto degli agostiniani coprì il cordone e i piedi scalzi del santo francescano. Persino il giglio, tra le sue mani, divenne un crocifisso, mentre un sole antropomorfo veniva aggiunto sopra la veste divenuta nera. Per l'intervento di restauro vd. F. FLOCCIA, *Ancora un contributo, e un'ipotesi, per Antoniazio Romano*, «Storia dell'arte», LIII, 1985, pp. 15-21.

<sup>11</sup> F.-C. UGINET, *Cerretani, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 23, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1979, p. 811.

<sup>12</sup> Il testamento è riportato da G. MAZZATINTI, *I manoscritti della Biblioteca vescovile di Nocera*, «Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria», vol. I, fasc. III, 1884, pp. 541-556: 554, il quale scrive di averlo ricevuto da Adamo Rossi, illustre bibliotecario umbro, ma non fornisce alcuna indicazione archivistica per la ricerca dell'originale.

può ragionevolmente riferirsi alla tavola dove si trova il suo stemma. Poiché il Cerretani muore a Roma nell'estate del 1492, la tavola può essere datata tra la fine del 1488, data del testamento, e il 1492, anno della sua morte. Forse fu egli stesso a commissionare il dipinto all'Aquili, o questo fu realizzato subito dopo la sua morte, alla fine del 1492, sulla base della sua volontà testamentaria.

Il Tribunale di Rota era l'istituto preposto alle questioni giudiziarie della Santa Sede che aveva competenza in materia ecclesiastica e civile; i suoi membri erano esperti di diritto canonico di chiara fama e di vasta cultura, erano tutti ecclesiastici e venivano nominati direttamente dal papa. Nel dipinto gli uditori vestono l'abito religioso dei cardinali, composto da un ampio mantello (chiamato *cappa*) foderato di ermellino e provvisto di un cappuccio che, rivoltato, formava una mantellina sulle spalle; il lembo estremo del cappuccio si portava appoggiato su una spalla. I mantelli variano di colore, alcuni sono neri e marroni, altri invece sono rossi, a denotare forse una diversa gerarchia tra gli uditori. Osservando il gruppo degli uditori, si ha l'impressione di una ritrattistica a metà tra la verità storica e l'intento simbolico, in quanto a visi rotondi in scorcio di una ritrattistica piuttosto convenzionale si alternano fisionomie più espressive, come se i primi fossero semplici comparse per lasciare spazio a personaggi eminenti. Solo alcuni uditori sembrano ritratti dal vero e sono memori della ritrattistica di Melozzo da Forlì: in quello più anziano a destra, perfettamente di profilo e con i capelli bianchi (fig. 11), si può forse riconoscere il committente Giovanni Cerretani, che all'epoca aveva circa settantacinque anni, mentre per la figura a sinistra in primo piano, accanto al margine della tavola (fig. 11a), si propone l'identificazione con il decano di Rota, Guglielmo de Pereriis, aggregato al Tribunale di Rota come rappresentante della Francia dal 1484: le sue fattezze si ritrovano simili in una medaglia di Giovanni Candida databile intorno al 1491<sup>13</sup> (fig. 12). È certo che attraverso gli uditori prende vita la Roma aristocratica e intellettuale del Quattrocento: decani, giuristi famosi, rappresentanti delle nazioni estere, vescovi, prelati e chierici; quanto basta per affermare che con quest'opera Antoniazzo Romano esce dai confini della committenza devozionale per varcare la soglia della Roma curiale.

<sup>13</sup> G. F. HILL, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, London, British Museum, 1930, vol. I, p. 218, nr. 842, e vol. II, tav. 136, nr. 842. La medaglia risale al 1491, anno in cui il Candida era a Roma, e reca sul *recto* la scritta GUILLERMUS DE PERERIIS AUDITOR ROTE e sul *verso* lo stemma composto da tre alberi.

## 8. *Cantieri di pittura murale*

L'Aquila fu artista versatile, raffinato pittore su tavola, ma anche organizzatore di cantieri di pittura murale affiancato da collaboratori o allievi della bottega. La sua bottega di via della Cerasa fu un centro attivo di commissioni in grado di rispondere all'insistente richiesta di immagini sacre della società romana e laziale del Quattrocento. Ad essa si rivolgevano prelati di curia e signori di provincia, comunità e ordini religiosi di Roma e del Lazio, esponenti di nazionalità estere come francesi e spagnoli. Qui, insieme a stretti collaboratori, operava la «turba de lavoranti»<sup>14</sup> reimpiegando modelli del maestro in nuove composizioni pittoriche, o affiancandolo nelle più importanti imprese di pittura murale.

All'attività giovanile risale la decorazione della cappella funeraria del cardinal Bessarione nella chiesa dei Santi Apostoli, realizzata con largo intervento di collaboratori tra il 1464 e il 1467: della cappella, il cui splendore può essere immaginato sulla base delle accurate descrizioni contenute nei contratti di Antoniazzo con il Bessarione<sup>15</sup>, oggi sopravvive soltanto parte della parete absidale, compresa tra la muratura perimetrale della chiesa e quella del confinante Palazzo Colonna. La causa di tale scomparsa sta in una serie di eventi che hanno interessato la chiesa nel corso dei secoli: scialbata nel Seicento per rimediare all'umidità, la cappella fu in seguito occultata da un monumentale altare dedicato a sant'Antonio costruito da Carlo Rainaldi a ridosso dell'abside. Quando poi all'inizio del XVIII secolo la chiesa subì una completa demolizione per essere riedificata tra il 1702 ed il 1723, tutta la struttura della cappella venne demolita con il resto dell'edificio, ad eccezione della parete absidale, che fu mantenuta oltre la nuova parete terminale e finì inglobata nell'adiacente cortile di Palazzo Colonna; da allora si perse memoria della sua esistenza fino al 1959, anno nel quale si misero in luce alcune brevi porzioni affrescate tramite saggi di pulitura; solo all'inizio degli anni novanta del secolo scorso è stato realizzato il restauro che ha riportato in piena visibilità gli affreschi ottimamente conservati sotto lo scialbo seicentesco<sup>16</sup>. L'abside riscoperta raffigura il *Miracolo di san Michele Arcangelo* nel quale il santo appare sotto forma di toro in una grotta sul

<sup>14</sup> Dalla lettera dell'1 novembre 1490 di Antoniazzo Romano a Gentil Virginio Orsini: vd. oltre nota 17.

<sup>15</sup> Vd. *Appendice documentaria* a cura di C. D'AVOSSA, in *Antoniazzo Romano. Pictor Urbis*, pp. 176-177, nrr. 2 e 4.

<sup>16</sup> Per la ricostruzione dell'intera vicenda vd. da ultimo L. FINOCCHI GHERSI, *La basilica dei SS. Apostoli a Roma. Storia, arte e architettura*, Roma, Artemide, 2011, pp. 78-82.

monte Gargano e respinge le frecce degli arcieri, la *Processione dei vescovi* guidata dal vescovo di Siponto che si reca alla grotta del toro (fig. 13), e un frammento della decorazione absidale con angeli musicanti. L'impresa presenta la partecipazione di pittori di diverse culture, probabilmente non romani, con i quali l'Aquili strinse rapporti di collaborazione occasionale: alla mano del maestro sembra spettare soltanto il gruppo della processione guidata dal vescovo di Siponto, ammantato di un sontuoso piviale in damasco azzurro e oro che copre la sua solenne figura.

L'impresa più nota realizzata da Antoniazio Romano con la sua bottega negli anni giovanili sono le *Storie di santa Francesca Romana* nel convento di Tor de' Specchi, commissionate nel 1468 in ricordo della fondatrice, Francesca Bussa Ponziani, dalle "bizzoche" della "casa santa" di Tor de' Specchi, un tipo di associazione religiosa caratteristica del Quattrocento romano, comprendente piccoli gruppi di donne nubili o vedove che vivevano in comunità sotto la direzione di una principale dedicandosi alla preghiera e alle azioni caritative.

Esempio della suddivisione del lavoro tra il maestro e gli allievi è il complesso pittorico della Camera di Santa Caterina, commissionato da una comunità religiosa femminile alla fine dell'ottavo decennio del secolo per decorare la stanza dove la santa senese era morta un secolo prima nella sua casa di via di Santa Chiara. Il ciclo con l'*Annunciazione*, la *Crocifissione* e i *Santi* è stato smontato nel 1637 dalla sede originaria, su iniziativa del cardinale Francesco Barberini, e le mura affrescate sono state divise tra la Camera di Santa Caterina alla Minerva e il convento di Santa Caterina a Magnanopoli. Nelle parti trasferite alla Minerva la mano del maestro è ravvisabile nella *Crocifissione*, dove le singole figure sortiscono effetti d'intensa espressività: la Vergine dolente, il Cristo dal modellato potente, il san Domenico realisticamente delineato, la bellissima figura della Maddalena rappresentata secondo il consueto tipo della penitente con il lungo mantello rosso e i capelli dorati sciolti sulle spalle (fig. 14).

La decorazione absidale di Santa Croce in Gerusalemme con *Storie della Vera Croce* fu commissionata dal cardinale spagnolo Pedro González de Mendoza tra il 1492 e il 1495, a seguito dell'evento miracoloso del ritrovamento di una reliquia della croce nella chiesa, durante lavori di rinnovamento della zona absidale. Le scene illustrano l'*Invenzione*, connessa alle origini della basilica, che la tradizione vuole eretta da sant'Elena per custodire le preziose reliquie della Croce, e l'*Esaltazione della Croce*, con l'imperatore Eraclio che riporta la sacra reliquia nella Città Santa, una Gerusalemme che in realtà riproduce una veduta di Roma. La grandiosa abside fu realizzata dall'Aquili con largo interventi di collaboratori di diverse formazioni culturali, con accenti melozzeschi e

umbro-signorelliani. Ma il pittore riserva a sé l'intervento nelle parti più importanti della decorazione, le due figure centrali ai lati della croce, il committente Pedro Mendoza raffigurato in adorazione della Croce, e la bellissima figura di sant'Elena (figg. 15 e 15a), memore delle migliori sante antoniazzesche.

### 9. *Alla corte degli Orsini di Bracciano*

Negli anni novanta Antoniazzo Romano lavora per Gentil Virginio Orsini, uno dei maggiori esponenti della nobiltà laziale, protagonista del rilancio culturale del castello di Bracciano nella seconda metà del Quattrocento, impegnato a fare della sua residenza luogo d'incontro di umanisti e letterati, e di trasformarla in una corte rinascimentale.

Una lettera autografa conservata nell'Archivio Capitolino di Roma ci presenta l'artista nella sua veste di abile imprenditore a capo di un'affollata bottega<sup>17</sup>. Il pittore rassicura l'Orsini d'essere pronto a recarsi al più presto presso di lui non desiderando «altro nocte et di si no(n) de venire ad servir la vostra Illustris(si)ma S(ignoria)». Il lavoro che lo attende è «all'arco», ossia in un luogo all'aperto e poco agevole nella stagione invernale in corso a causa de «li fredti (et) giacci grandissimi», che potevano compromettere la buona riuscita dell'affresco facendo ghiacciare la colla e i colori con la conseguenza che la «vostra S(ignoria) Illustris(si)ma no(n) veneria ad esser ben servita da me». Pertanto il pittore preferisce rimandare il lavoro alla primavera con «li tempi dolci» ma, ben attento a non far perdere tempo alla sua impegnatissima bottega, si rende disponibile a recarsi al castello con la sua «turba de lavoranti» non appena ultimato l'allestimento dei ponteggi.

Il grande affresco (11m × 4m), che si trovava in origine su una parete dell'arcone d'ingresso al cortile e oggi è conservato nella sala dei Cesari al pianoterra del castello, è una cronaca figurata dei momenti più significativi della vita diplomatica e militare di Gentil Virginio Orsini: la visita a Bracciano nel 1487 del nipote Piero de' Medici e la trionfale cavalcata che Gentil Virginio fece a Bracciano il 28 ottobre 1489 per festeggiare la nomina di capitano generale delle truppe aragonesi ricevuta da Ferdinando d'Aragona (fig. 16). Per il loro significato militare e diplomatico le scene dovevano essere immediatamente visibili a chi entrava nel castello e per tale motivo era stato scelto il grande arcone porticato che conduceva al cortile – definito nella lettera «arco». Il dipinto mostra forti cadute di qualità nella traduzione pittorica di un felice progetto compositivo, mentre una certa

<sup>17</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Archivio Orsini*, s. 1, vol. 102, f. 304: vd. la scheda di P. D'ACHILLE – A. CAVALLARO, in *Antoniazzo Romano. Pictor Urbis*, pp. 168-169, nr. 48.

finezza d'esecuzione si osserva nei particolari sullo sfondo, nelle decorazioni che impreziosiscono vesti e armature nella cavalcata, o nei cavalieri su cavalli lanciati al galoppo. È evidente la non appartenenza alla mano di Antoniazio, pittore di raffinati dipinti su tavola a fondo oro, né a quella dei suoi seguaci che sul finire del secolo popolavano la scena artistica romana. Contrariamente a quanto farebbe supporre la lettera dell'1 gennaio 1490 in cui il pittore si dichiara «paratissimo» a cominciare il lavoro, è certo che egli svolse in quest'occasione il ruolo di imprenditore, accordandosi con il committente per il progetto generale, ma affidando l'esecuzione alla sua «turba de lavoranti», ossia ai lavoranti della bottega, poco esperti della pittura di genere narrativo e poco vincolati allo stile del capocantiere, ma abili nelle notazioni miniaturistiche che rivelano il tratto fine e veloce dei decoratori.

#### 10. *Il giubileo del 1500 e gli ultimi anni*

L'ultima opera di Antoniazio apre il nuovo secolo: per il giubileo del 1500 firma e data l'*Annunciazione e il cardinale Torquemada* per la confraternita dell'Annunziata, che intendeva celebrare il proprio compito istituzionale del "maritaggio" attraverso l'episodio della consegna della dote ad un gruppo di giovani fanciulle e insieme ricordare il proprio fondatore, il cardinale domenicano Juan de Torquemada, ritratto al centro (fig. 17). Il pittore si congedava dalla sua città con un dipinto di forte impronta arcaizzante, ma non esente da aperture verso la raffinata eleganza della pittura fiorentina di fine secolo. L'opera è ben documentata: firmata e datata 20 marzo 1500, giorno della consegna, è corredata anche da una nota di pagamento del libro della confraternita dell'Annunziata relativa al versamento dell'ultima rata al pittore avvenuto il giorno stesso della festa della confraternita, dopo la stima fatta fare dal priore Giovanni Staglia a «certi pentori»<sup>18</sup>. La pala destinata all'altare della cappella del sodalizio, fu dunque richiesta con grande urgenza per solennizzare la festa della confraternita del 25 marzo nell'anno giubilare 1500.

Segue negli anni successivi il declino e il definitivo abbandono della scena romana con lo spostamento della bottega in provincia, nel reatino, dove figli e nipoti sotto la guida del figlio maggiore Marcantonio proseguono con successo l'attività del maestro. Il pittore ebbe due mogli e numerosi figli: dalla prima unione con Paolina Vessecchia, figlia e sorella di pittori, nasceranno sei figli, Geronimo, Marcantonio, Mario, Giulia, Graziosa e Camilla. Dal matrimonio con la seconda moglie Gerolama Iannangeli

<sup>18</sup> Roma, Archivio di Stato, *Ss. Annunziata*, 554, c. 40v: vd. la scheda di A. CAVALLARO, in *Antoniazzo Romano. Pictor Urbis*, p. 173, nr. 51.

nascerà Bernardino, l'unico della famiglia ad intraprendere la carriera ecclesiastica. Il testamento del 28 marzo 1508 ci conferma la grande religiosità del pittore: «infirmus corpore sanus tamen mente», rivolge i suoi ultimi pensieri alla Vergine Maria e alla corte celeste e dispone di essere seppellito nella chiesa di San Luigi dei Francesi, lasciando venticinque fiorini alla confraternita del Gonfalone affinché si occupi di celebrare ogni anno una messa per la salvezza della sua anima. Designa eredi universali i figli maschi Geronimo, Marcantonio e il minore Bernardino, mentre all'altro figlio, Mario, lascia solo dieci ducati. Alle tre figlie, Giulia, Graziosa e Camilla, conferma la dote matrimoniale<sup>19</sup>. Muore a Roma il 17 aprile 1508 e la data della sua morte – rimasta finora incerta – è stata di recente ritrovata nelle carte della confraternita del Gonfalone dell'Archivio Segreto Vaticano, dove nel *verso* dell'ultima carta di un registro “di case” del Gonfalone, una mano non identificata ha annotato questa breve nota:

Recordo como mastro Antonazo pentore morse a dì 17 di aprile e lasò per li aniversari a la compagnia del Gonfalone fl. 25, li quale se ave a pagare dal presente dì a uno anno proximo. Promise messer Geronimo so figl[i]o per mano de Ianni Pauli secretario<sup>20</sup>.

E fu proprio il figlio Geronimo, che si dimostra il più affidabile e affezionato dei figli, a pagare questa somma il 17 aprile 1509, esattamente un anno dopo la morte del padre, seguendo alla lettera quanto da lui disposto nel testamento.

Sarà lo stesso figlio Geronimo a dettare l'epigrafe della tomba paterna in San Luigi dei Francesi, dove già riposava la prima consorte dell'artista, Paolina Vessecchia (morta sul finire del XV secolo). Nell'epitaffio, scritto in latino umanistico e oggi perduto, Antoniazzo veniva definito ‘pittore incomparabile’, per lasciare ai posteri memoria della sua grandezza d'artista:

EST ANTONATI MANIBUS DUM PICTA TABELLA | QUAE SPRETO MORTIS VIVERET ARBITRIO  
INVIDA MORS DICENS NIL EST HAC FALCE RELICTUM | O SCELUS! EGREGIUM SUBTULIT ATRA  
VIRUM | ANTONATIO AQUILIO PICTORI INCOMPARABILI AC | PAULINAE VESSECHIAE UXORI |  
HIERONYMUS PARENTIBUS BENEM AC SIBI SUISQUE POSTERIS POSUIT<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Roma, Archivio di Stato, *Collegio dei Notai Capitolini*, 1317, cc. 340v-342r: vd. la scheda di C. D'AVOSSA, in *Antoniazzo Romano. Pictor Urbis*, p. 174, nr. 52.

<sup>20</sup> A. ESPOSITO, *La Roma delle confraternite nell'età di Antoniazzo*, in *Antoniazzo Romano. Pictor Urbis*, p. 62.

<sup>21</sup> V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, vol. III, pt. I, Roma, Tip. Delle Scienze Matematiche e Fisiche, 1873, p. 12, nr. 26.

La sua eredità viene divisa tra i figli maschi del primo e del secondo matrimonio, attestando una posizione di benessere raggiunta dal pittore che lasciava denari, immobili e terreni tra cui due case nel rione Colonna e una vigna sul Tevere all'altezza di Porta del Popolo<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Documento del 6 marzo 1520, in Roma, Archivio di Stato, *Collegio dei Notai Capitolini*, 1631, cc. 16v-17r: vd. la scheda di C. D'AVOSSA, in *Antoniazio Romano. Pictor Urbis*, p. 175, nr. 53.

Le riproduzioni fotografiche pubblicate come figure 11 e 11a sono tratte dalla fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti. Le opere riprodotte alle figure 13, 14, 15 e 17 rientrano nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto, amministrato dal Ministero dell'Interno – Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione – Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto.



Fig. 1. Maestro dei Messali della Rovere, *Statuta Artis Picturae*, frontespizio, 1478, Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, ms. 1.



Fig. 2. Antoniazio Romano (Roma 1435/40-1508), *Madonna con il Bambino e il committente*, tavola firmata e datata 1464, Rieti, Museo Civico, Sezione Storico-Artistica.



Fig. 3. Antoniazio Romano (Roma 1435/40-1508), *Sant'Anna con la Madonna e il Bambino*, tavola, Milano, collezione privata.



Fig. 4. Antoniazio Romano (Roma 1435/40-1508), *Madonna con il Bambino e i santi Pietro e Paolo e il committente Onorato Caetani*, trittico firmato e datato 1476, Fondi, San Pietro, cappella della Croce.



Fig. 5. Antoniazio Romano (Roma 1435/40-1508), *Madonna con il Bambino*, tavola, Velletri, Museo Diocesano, inv. 4.



Fig. 6. Antoniazio Romano (Roma 1435/40-1508), *Madonna con il Bambino e il committente*, tavola, Houston (USA), Museum of Fine Arts, inv. 44.551.



Fig. 7. Antoniazio Romano (Roma 1435/40-1508), *Madonna con il Bambino*, tavola firmata e datata 1486, Velletri, Museo Diocesano, inv. 3.

Fig. 8. Pittore romano del XIV secolo, *Madonna con il Bambino*, tavola, Roma, Sant'Agostino, altare maggiore.



Figg. 9 e 9a. Antoniazio Romano (Roma 1435/40-1508), *San Vincenzo di Saragozza, santa Illuminata (già santa Caterina d'Alessandria), san Nicola da Tolentino (già sant'Antonio da Padova)*, insieme e particolare, tavola, Montefalco, Museo di San Francesco, inv. 59.



Fig. 10. Antoniazio Romano (Roma 1435/40-1508), *San Vincenzo Ferrer e il committente*, tavola, Roma, Museo del Convento di Santa Sabina.



Fig. 11. Antoniazzo Romano (Roma 1435/40-1508), *Madonna con il Bambino, i santi Pietro e Paolo e i dodici uditori di Rota*, tavola, Città del Vaticano, Biblioteca dell'Appartamento Nobile Pontificio, inv. 279.



Fig. 11a. Antoniazio Romano (Roma 1435/40-1508), *Madonna con il Bambino, i santi Pietro e Paolo e i dodici uditori di Rota*, particolare.

Fig. 12. Giovanni Candida, *Medaglia di Guglielmo de Pereris* (da G. F. HILL, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, London, British Museum, 1930, vol. II, tav. 136, nr. 842).



Fig. 13. Antoniazio Romano (Roma 1435/40-1508), *La processione dei vescovi*, particolare delle *Storie di san Michele Arcangelo*, 1464-1467, affresco, Roma, Santi Apostoli, cappella di Sant'Eugenia.

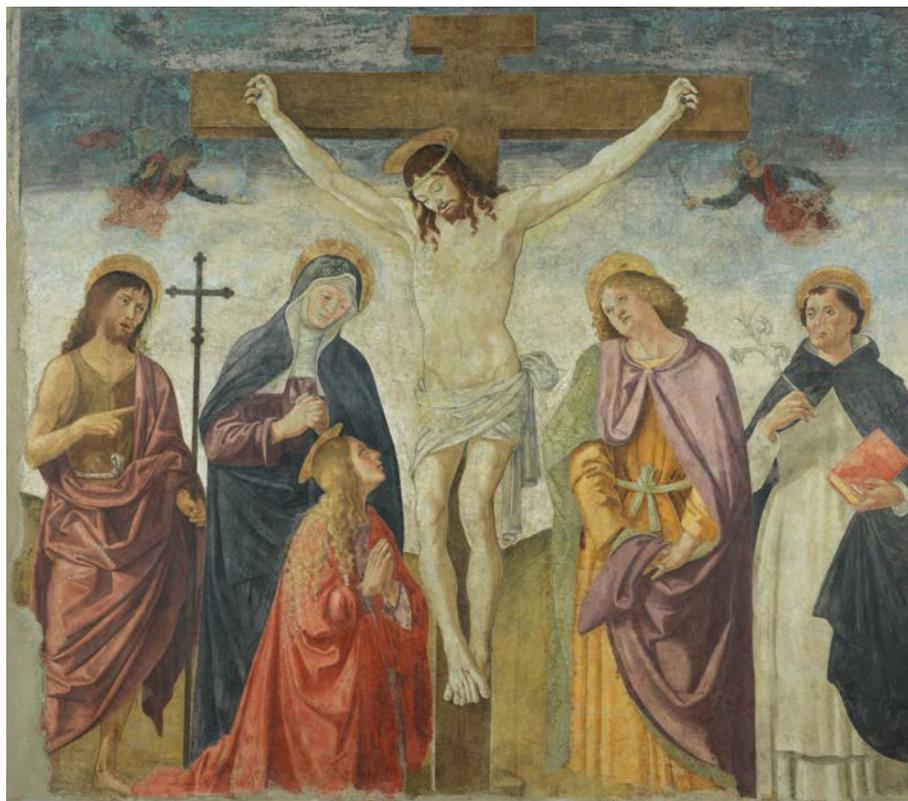


Fig. 14. Antoniazio Romano (Roma 1435/40-1508), *Crocifissione e santi*, affresco staccato, Roma, Santa Maria sopra Minerva, Camera di Santa Caterina.

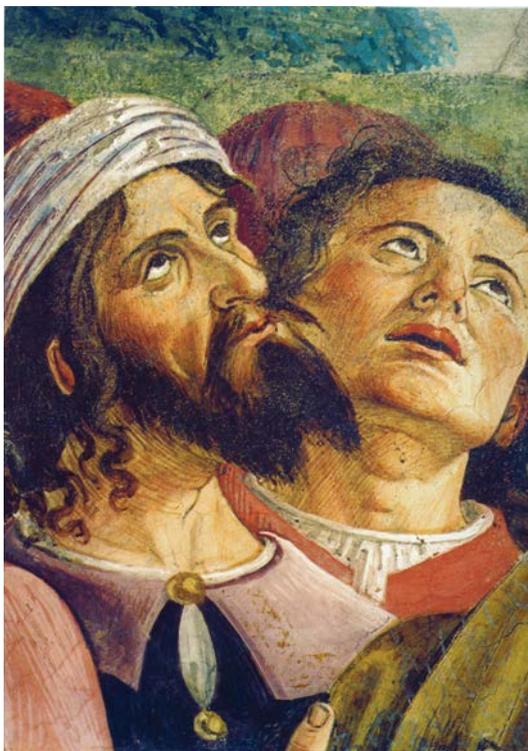
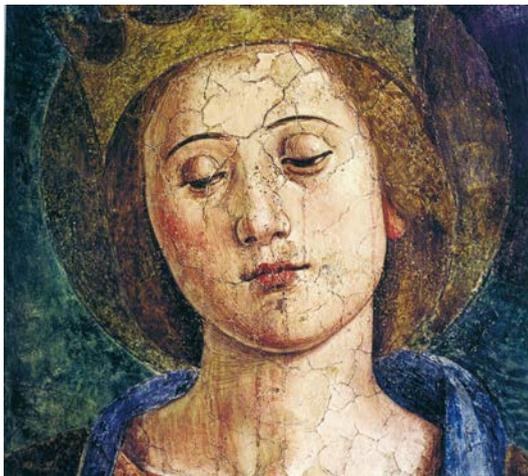


Fig. 15 e 15a. Antoniazio Romano (Roma 1435/40-1508), *Storie della Vera Croce*, particolari, 1492-1495, affresco, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, abside.



Fig. 16. Bottega di Antoniazzo Romano, *La cavalcata di Gentil Virginio Orsini a Bracciano al comando delle truppe aragonesi*, 1490, affresco, Bracciano, castello Orsini Odescalchi, sala dei Cesari.



Fig. 17. Antoniazzo Romano (Roma 1435/40-1508), *Annunciazione e il cardinale Torquemada che presenta alla Vergine le fanciulle povere*, tavola firmata e datata 1500, Roma, Santa Maria sopra Minerva, cappella dell'Annunziata.

LORENZO GERI

## LE MUSE DEI BONARELLI

IL TEATRO DI PROSPERO E L'EREDITÀ DI GUIDUBALDO\*

Tra i pochi testi teatrali barocchi entrati a far parte del canone letterario italiano si annoverano le opere dei due fratelli Bonarelli, Guidubaldo (1563-1608) e Prospero (1588-1659)<sup>1</sup>. Tanto la *Filli di Sciro* (1607), unico

\* Indico qui di seguito le sigle da me adottate: ASF = Archivio di Stato di Firenze; ASM = Archivio di Stato di Mantova; *Lettere 1636* = *Lettere in varii generi a precipi e ad altri del Signor conte PROSPERO BONARELLI DELLA ROVERE con alcune discorsive intorno al primo libro de gl'Annali di Cornelio Tacito, all'elezione degl'ambasciatori, al modo di vivere in corte et altre non più date in luce*, Bologna, Nicolò Tebaldini, 1636; *Lettere 1641* = *Lettere in varii generi a precipi e ad altri del Signor conte PROSPERO BONARELLI DELLA ROVERE con alcune discorsive intorno al primo libro de gl'Annali di Cornelio Tacito, all'elezione degl'ambasciatori, al modo di vivere in corte et altre non più date in luce*, Firenze, Amadore Massi e Lorenzo Landi, 1641; *Lettere 1666* = *Lettere in vari generi a precipi e ad altri del conte PROSPERO BONARELLI DELLA ROVERE con alcune discorsive particolarmente sopra l'Istoria d'Erodoto. Parte seconda*, Bologna, Giacomo Monti, 1666; *Supplica* = *Supplichevole ragionamento al serenissimo Ferdinando II il Pio granduca di Toscana di PROSPERO BONARELLI, ASF, Ducato di Urbino*, cl. III, filza 34, *Repertorio di scritture di liti dello Stato d'Urbino*, vol. I. A-B, cc. 272r-274v, cito dalla trascrizione pubblicata in Appendice. Nella trascrizione dei testi e dei documenti adotto i seguenti criteri: distinzione di *u* e *v* secondo l'uso moderno; ammodernamento dell'interpunzione, degli accenti e degli apostrofi; eliminazione dell'*h* etimologica e pseudo-etimologica; ammodernamento della grafia latineggiante *-ti-* (o *-tti-*) + vocale, resa con *-zi-* (o *-zz-*) + vocale; scioglimento delle note tironiane; uniformazione dell'esito *ij* in *i*; modernizzazione dell'uso delle maiuscole.

<sup>1</sup> Il presente contributo rielabora i risultati di un'indagine sulla biografia e sulle opere di Prospero e Guidubaldo Bonarelli da me condotta su diversi versanti. Nell'ambito della mia partecipazione ad *Archilet reti epistolari* (<http://www.archilet.it/HomePage.aspx>) ho studiato e schedato l'epistolario a stampa di Prospero; per la descrizione del progetto vd. C. CARMINATI, *Archilet reti epistolari. Progetto per un archivio in rete delle corrispondenze letterarie italiane in età moderna (sec. XVI-XVII)*, «Studi Secenteschi», LI, 2011, pp. 377-378. A partire da questo primo nucleo ho proseguito la ricerca sulla famiglia Bonarelli nell'ambito del progetto di ricerca *European Network for Baroque Culturale Heritage* con il contributo *Strategie familiari di promozione sociale e letteraria in età barocca. I Bonarelli tra corte, accademia e tipografia (1604-1669)*, consultabile nel sito [www.enbach.eu](http://www.enbach.eu). A tali indagini di carattere biografico sto affiancando uno studio, tutt'ora in corso, sulla storia spettacolare e sul testo

esperimento scenico del dilettante di genio Guidubaldo, quanto il *Solimano* (1619), brillante esordio di un letterato che avrebbe sperimentato i più disparati generi teatrali, riscossero nel corso del Seicento un successo straordinario in Italia ed in Europa<sup>2</sup>. La fortuna delle due opere, anche in virtù della notorietà di entrambe in terra francese, si consolidò nel primo Settecento. La *Filli di Sciro* venne considerata per «sentimento comune dei dotti» la terza tra le pastorali italiane dopo l'*Aminta* e il *Pastor Fido*<sup>3</sup>, men-

della *Filli di Sciro* i cui primi risultati ho esposto nei seguenti seminari: panel *Il "commento" ai testi del Seicento: cantieri e riflessioni. III* (coordinatori Roberto Puggioni ed Elisabetta Selmi), XVII Congresso ADI, Roma, Sapienza Università di Roma, 9 settembre 2013; seminario *I Classici Italiani. Edizioni e commenti (II)*, Padova, Dipartimento di Studi linguistici e letterari, 16 gennaio 2014; panel *Drammaturgia del '600: edizioni di testi, dibattito storiografico e apparati commentativi. I* (coordinatori Roberto Puggioni ed Elisabetta Selmi), XVIII Congresso Nazionale ADI, Padova, 12 settembre 2014. Colgo l'occasione per ringraziare Elisabetta Selmi, Roberto Puggioni e Luca Beltrami, con i quali ho discusso in merito alle mie ricerche, Maria Gabriella Barilli, che mi ha gentilmente spedito il suo articolo sul soggiorno a Novellara di Pietro Bonarelli, e quanti hanno letto le pagine di questo articolo in diverse fasi della sua stesura: Francesco Ferretti, Paolo Marini, Pietro Giulio Riga, Alessandra Paola Macinante, Emilio Russo.

<sup>2</sup> Per la fortuna europea della *Filli di Sciro* vd. É. ROY, *Les premiers cercles du XVII<sup>e</sup> siècle: Mathurin Régnier et Guidubaldo Bonarelli della Rovere*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», IV, 1897, pp. 1-34; D. DALLA VALLE, *La fortune française de la «Filli di Sciro» au XVII<sup>e</sup> siècle*, «Revue de littérature comparée», XLVI, 1972, 3, pp. 333-359; EAD., *Aspects de la Pastorale dans l'Italianisme du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995, pp. 75-106; EAD., *Alla ricerca dell'intreccio tragicomico. Dal cambiamento di lingua al cambiamento di genere*, «Franco-Italia», 33-34, 2008, pp. 151-162; D. MAURI, *La Filli di Sciro del Bonarelli e le due versioni francesi di Simon du Cros*, in *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, Réunis par P. Carile, G. Dotoli, A. M. Raugei, Paris, Klincksiek, 1993, II, *XVIII<sup>e</sup> siècle – XX<sup>e</sup> siècle*, pp. 959-974; D. B. J. RANDALL, *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1995, pp. 184-207: 191; D. BOILLET, *Les premières traductions françaises de la Filli di Sciro de Guidubaldo Bonarelli*, «Collection de l'écrit», 12, 2010, pp. 11-72; per la fortuna europea del *Solimano* vd. D. DALLA VALLE, *Prospero Bonarelli, Mairet, Vion d'Alibray: un momento cruciale dell'italianismo francese nel Seicento*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, Edizioni dell'Arciere, 1984, pp. 261-273 [riproposto col medesimo titolo in «Franco-Italia», 33-34, 2008, pp. 151-162], S. MUNARI, *Introduzione* in C. VION D'ALIBRAY, *Le Soliman tragi-comédie*, a cura di S. Munari, Roma, Aracne, 2004, pp. 5-29; EAD., *Teoria della traduzione e crisi dei generi nella tragicommedia di Vion d'Alibray. Le Soliman (1637): l'invenzione di un nuovo esotismo*, «Franco-Italia», 33-34, 2008, pp. 131-150; S. A. MORETTI, *Vestite alla turchesca. Travestimenti, alterità e desiderio nel teatro comico del Seicento*, «Studi Secenteschi», LII, 2011, pp. 69-85: 82-83.

<sup>3</sup> Cfr. *Storia della letteratura italiana del cavaliere abate GIROLAMO TIRABOSCHI* [...]. Seconda edizione modenese riveduta corretta ed accresciuta dall'Autore. Tomo VIII. *Dall'Anno MDC all'Anno MDCC*. [...], 2 ptt., Modena, Società Tipografica, 1793, II, p. 488.

tre il *Solimano*, lodato tra gli altri da Apostolo Zeno<sup>4</sup>, entrò a far parte del *Teatro* tragico di Scipione Maffei<sup>5</sup>. Dopo un parziale oblio nel corso dell'Ottocento, entrambi i testi andarono incontro nella prima metà del secolo scorso ad una discreta fortuna editoriale (in assenza, però, di un'edizione critica<sup>6</sup>) riscuotendo una certa attenzione da parte degli studiosi<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Cfr. *Biblioteca dell'Eloquenza italiana di Monsignore GIUSTO FONTANINI [...] con le Annotazioni del signor APOSTOLO ZENO [...]*, 2 tt., Venezia, Giambattista Pasquali, 1753, I, p. 484.

<sup>5</sup> *Il Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena*, vol. III, Verona, Iacopo Vallarsi, pp. XI-XVI e 1-130.

<sup>6</sup> Le edizioni moderne della pastorale sono le seguenti: *Filli di Sciro*, a cura di G. Gambarin, Bari, Laterza, 1941 (testo basato sulla *princeps*); *La Filli di Sciro favola pastorale*, a cura di S. Zavatti, Forlì, Tip. O. Marchesini, 1941 (riproduce il testo Gambarin); *Teatro del Seicento*, a cura di L. Fassò, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, pp. 328-461 (riproduce il testo Gambarin); *Filli di Sciro*, Introduzione di R. Manica, Manziana, Vecchiarelli, 2001 (rist. anast. della *princeps*); *Phyllis of Scyros*, Edited and Translated by N. J. Perella, New York, Italica Press, 2007 (adotta come testo base quello dell'edizione di Milano, Melchion & Eredi d'Agostino Tradate, 1612). Del *Solimano* Roberto Ciancarelli ha curato una rist. anast. dell'edizione fiorentina pubblicata da Pietro Ceconelli nel 1620: *Il Solimano. Strategie teatrali di un dilettante nel Seicento*, saggio introduttivo di R. Ciancarelli, Roma, E & A, 1992.

<sup>7</sup> Dopo la stagione positivista, con gli importanti contributi di G. CAMPORI, *Commentario della vita e delle opere del conte Guidubaldo Bonarelli della Rovere*, Modena, Carlo Vincenzi, 1875, e G. MALAGOLI, *Studi, amori e lettere inedite di Guidubaldo Bonarelli*, «Giornale storico della letteratura italiana», XVII, 1891, pp. 177-211, la bibliografia su Guidubaldo Bonarelli annovera i seguenti studi: G. P. MARAGONI, *Il carattere del genere drammatico pastorale e la «Filli di Sciro» di Guidubaldo Bonarelli*, «Critica letteraria», VIII, 1980, pp. 559-580; ID., *Vademecum per i Discorsi di Guidubaldo Bonarelli* [1982], in ID., *Syntaxis plantaria. Studi di prosa dell'età barocca*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, pp. 25-31; A. GODARD, *La «Filli di Sciro» di Guidubaldo Bonarelli: précédents littéraires et nouveaux impératifs idéologique*, in *Réécritures. II. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1984, pp. 141-225; E. TAMBURINI, *Per un'indagine intertestuale dell'iconografia teatrale: l'esempio della pastorale ferrarese*, in *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 569-602: 589-594 e 599-600; R. GIGLIUCCI, *Precipitando Aminta scende* [2002], in ID., *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, pp. 9-34: 29-31; L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, *ad indicem*; EAD., «Su le carte e fra le scene». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008, *ad indicem*; EAD., *L'arcadia «in mano»*. *Illustrazioni editoriali della favola pastorale (1583-1678)*, II. *Album*, pp. 223-245; R. PUGGIONI, «Ha per te fatta il Cielo l'infedeltà innocente». *Retorica e moralità sceniche nella «Filli di Sciro» di Bonarelli*, in *Dibattito sul teatro: voci, opinioni, interpretazioni*, a cura di C. Dente, Pisa, ETS, 2006, pp. 109-121; A. MORINI, *Schegge pastorali: la Filli di Sciro del Bonarelli (1607) nella genealogia romanzesca*, in *Il mito d'Arcadia: pastori e amori nelle arti del rinascimento. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino, 14-15 marzo 2005*, a cura di D. Boillet e A. Pontremoli, Firenze, Olschki, 2007, pp. 65-79. Con l'eccezione di una monografia di inizio Novecento di non

Nel presente contributo intendo concentrare l'attenzione su un fenomeno non ancora indagato, vale a dire le modalità con le quali Prospero mise a frutto l'eredità ideale e materiale di Guidubaldo nell'intraprendere la sua attività teatrale. Prospero, infatti, non soltanto esordì come autore scenico con la stesura di un *Prologo* per la rappresentazione anconetana della *Filli di Sciro* da lui organizzata nel carnevale 1609<sup>8</sup> e curò la pubblicazione dei

particolare pregio (A. LA TORRE, *Notizie sulla vita e sulle opere di Prospero Bonarelli seicentista anconetano*, Matera, Benvenuto B. Conti, 1910), da integrare con l'importante articolo di Marco Salvarani sull'attività spettacolare ad Ancona (M. SALVARANI, *Tornei ed intermedi all'Arsenale di Ancona*, «Rivista italiana di musicologia», XXIV, 1986, 2, pp. 306-329), gli studi dedicati a Prospero Bonarelli si concentrano sul *Solimano*: R. CIANCARELLI, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 81-106 (cap. *Strapazzare il mestiere*); M. SARNELLI, *La sintesi drammaturgica di Prospero Bonarelli* [1998] in Id., «Col discreto pennel d'alta eloquenza». «Meraviglioso» e Classico nella tragedia (e tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento, con Premessa di M. T. Acquaro Graziosi, Roma, Aracne, 1999, pp. 67-118: 67-112 (ed *Appendice* al cap. II, pp. 119-126); Id., «Effigiata al vivo»: esempi barocchi di *ékphrasis*, «Sigma», XX, 1995, 4, pp. 81-103: 81-85; P. COSENTINO, *La tragedia secentesca fra spettacolo e romanzo. Sulle metamorfosi di un genere*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca. Atti del convegno di studi. Genova, Auditorium di Palazzo Rosso, 5-7 ottobre 2006*, a cura di S. Morando, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 237-243: 233-237; M. ALBERTI, *Le parti «scannate» per il Solimano di Prospero Bonarelli*, in *Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 180-189; TH. STEIN, *Nel nome del gran Torquato. Gerusalemme Liberata e drammaturgia secentesca*, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 285-286 e *ad indicem*. Della rimanente produzione teatrale di Prospero, costituita da una tragedia di lieto fine (*Il Medoro incoronato*), tre pastorali (*L'Imeneo*, *La Fidalma*, *L'Amor Finto*), tre commedie (*Gl'Abbagli Felici*, *I Fuggitivi Amanti*, *Lo Spedale*), gli «Intramezzi» per la pastorale *L'Eriminda* di Giuseppe Teodoli (*Le Metamorfosi d'Amore*), ed una raccolta di opere per musica (*Melodrammi*), sono stati oggetto di interesse da parte della critica la prima e l'ultima, per le quali vd. nell'ordine: SARNELLI, *La sintesi drammaturgica*, pp. 112-118; M. PIERI, *Cavalieri armi amori: una scorciatoia per il tragico*, in *Eroi della Poesia Epica nel Cinque-Seicento. Atti del XXVII Convegno Internazionale. Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale. Roma, 18-21 settembre 2003*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, pp. 201-231: 227-228 (in entrambi i casi, per *Il Medoro incoronato*); P. COSENTINO, *La tragedia secentesca*, pp. 234-238; M. SALVARANI, *Sui melodrammi di Prospero Bonarelli e d'altri «cavalieri»*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di P. Fabbri, Lucca, LIM, 1999, pp. 167-177: 172-176; e F. EOZAN, *Objectif lune: les voyages d'Astolphe de l'Arioste au dramma per musica vénitien*, «Italiés», 17/18, 2014, pp. 507-530. Si muove nella direzione di uno studio complessivo della produzione pastorale di Bonarelli Alice Palumbo nella Tesi «*L'Amor Finto*», pastorale di Prospero Bonarelli, Sapienza Università di Roma, a.a. 2013-2014, relatore L. Geri, correlatore E. Russo, e nel saggio «*L'Amor Finto*» di Prospero Bonarelli, in *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo (II)*. XVIII Congresso dell'Associazione degli italianisti (Adi), Padova, 10-13 settembre 2014, i.c.s.

<sup>8</sup> *Relatione delle feste carnevalesche fatte nella città d'Ancona il presente anno 1609, dove si descrive il modo col quale fu rappresentata una Pastorale, una Comedia e una Barriera scritta*

*Discorsi in difesa del doppio amore della sua Celia*, del quale custodiva gelosamente le carte, ma rivendicò più volte, in modo implicito o esplicito, la continuità tra la sua produzione teatrale e la pastorale del fratello, universalmente considerata un capolavoro.

L'accorta gestione dell'eredità letteraria di Guidubaldo da parte di Prospero richiede di essere interpretata alla luce delle vicende della famiglia Bonarelli nel suo complesso tra l'ultimo quarto del Cinquecento e la seconda metà del secolo successivo. Per entrambi i fratelli, infatti, la ricerca del successo letterario è parte di una strategia volta a sollevare le sorti della casa dopo il rovescio subito dal padre Pietro, potente ministro di Guidubaldo II, privato nel 1575 dei feudi e dei beni allodiali posseduti nel ducato di Urbino in seguito ad un processo sommario voluto dal nuovo duca Francesco Maria II. Con un'unità d'intenti che lega insieme primogeniti e cadetti, i Bonarelli nel corso di oltre ottant'anni si adoperarono per recuperare i beni perduti, mobilitando la rete sociale a loro disposizione. La mia ricostruzione si basa principalmente sull'epistolario di Prospero<sup>9</sup> e sulla supplica del medesimo a Ferdinando II de' Medici (1639) conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze in un corposo incartamento relativo alla causa intentata dai Bonarelli nel tentativo di ottenere la restituzione dei beni allodiali sequestrati da Francesco Maria II e passati in eredità alla granduchessa di Toscana Vittoria Della Rovere<sup>10</sup>.

da FRANCESCO VALENTINI *anconitano dottor di leggi*, Ancona, Marco Salvioni, 1609. Su questa *Relazione* vd. SALVARANI, *Sui melodrammi*, pp. 169-171.

<sup>9</sup> L'epistolario di Prospero Bonarelli, allo stato delle mie conoscenze, annovera 375 lettere a stampa e 136 manoscritte. L'edizione delle *Lettere* pubblicata nel 1636 contiene 191 lettere, riprodotte nell'edizione del 1641 con l'aggiunta di 22 pezzi; l'edizione bolognese del 1666 non è una ristampa delle precedenti edizioni ma un libro del tutto nuovo che ospita ulteriori 162 lettere. Come è abitudine nelle stampe del tempo, le missive a stampa sono, con pochissime eccezioni, prive di date. Per quanto riguarda i manoscritti, ho individuato nell'Archivio di Stato di Firenze 17 lettere di Prospero conservate tra i carteggi di Ferdinando II e Vittoria Della Rovere (ASF, *Archivio Mediceo del Principato*, 1000, 1003, 1004, 1008, 1009, 1011, 1388, 1390, 5306, 5465, 6154), e un faldone contenente 116 lettere autografe ad Andrea Cioli, risalenti al biennio 1620-1621, tutte relative alla costruzione di un ospedale per i pellegrini fiorentini presso il Santuario di Loreto, lavori seguiti da Bonarelli per conto del granduca (ASF, *Miscellanea medicea*, 283). A tale consistente fondo si aggiunge la lettera al duca di Mantova Vincenzo I da me citata più avanti. È possibile che nuovi materiali epistolari emergano nel corso di ulteriori ricerche presso archivi e biblioteche.

<sup>10</sup> ASF, *Ducato di Urbino*, cl. III, filza 34, *Repertorio di scritture di liti dello Stato d'Urbino*, vol. I. A-B. Il fascicolo relativo ai Bonarelli, aperto dal sopramenzionato *Supplichevole ragionamento al serenissimo Ferdinando II il Pio granduca di Toscana*, contiene una serie di pareri legali richiesti dal granduca, la copia a stampa delle sentenze emesse dalla Camera Apostolica e tre inventari dei beni sequestrati alla famiglia da Francesco Maria II.

Le pagine che seguono si articolano in quattro parti. La prima parte prende in esame le modalità con le quali Prospero tematizza la continuità tra la sua produzione letteraria e quella del fratello nel paratesto delle *Opere* di Guidubaldo, nell'epistolario e nella supplica a Ferdinando II. Dopo tale attraversamento tematico di carattere preliminare, la seconda parte ricostruisce le vicende familiari tra il 1575 e il 1655. Una volta chiarito lo sfondo sul quale si colloca l'attività teatrale dei Bonarelli, la terza parte analizza come Prospero amministrò l'eredità letteraria del fratello, tra le scene e la tipografia, in un periodo compreso tra il 1608, data di morte di Guidubaldo, e il 1612. La parte conclusiva si sofferma sulle modalità con le quali Prospero mise a frutto la rete di contatti ereditata dal fratello in occasione del suo esordio in veste di autore teatrale con il *Solimano*.

### 1. Le «*Muse Bonarelle*» e il Supplichevole ragionamento

Nel 1640 comparve a Roma per i tipi di Ludovico Grignani un'edizione delle *Opere* di Guidubaldo Bonarelli con dedica al cardinale Antonio Barberini che riunisce in un unico volume la *Filli di Sciro* e i *Discorsi in difesa del doppio amore della sua Celia*. La stampa costituiva ad un tempo un omaggio al cardinal nipote e un'orgogliosa rivendicazione del valore della favola pastorale, apprezzata dalle «più dotte accademie d'Italia» e dai letterati d'Olttralpe<sup>11</sup>. L'ideazione della raccolta, affidata alle cure di Francesco Ronconi, si deve molto probabilmente a Prospero, da tempo intento ad annodare stretti legami tra la sua famiglia, i Barberini e il partito francese<sup>12</sup>. Nella prima parte

<sup>11</sup> «Ella [la *Filli di Sciro*] possiede gli applausi delle più dotte accademie d'Italia: tradotta nell'idioma francese, fu da Madama Reale di Savoia colle sue Dame rappresentata; superate le Alpi, trionfò nelle lodi datele dalle penne francesi, oggi al pari delle spade gloriose, e specialmente nell'elogio del gran cardinal e duca di Richelieu, registrato da mons. Isnardi [*Preface par les S.r* ISNARD, in *La Filis de Scire comedie-pastoral tirée de l'Italien par le Sieur PICHOU dédiée a Monseigneur Frère unique du Roy*, Paris, François Targa, 1631, c. e3r-v]» (*Opere del conte GUIDUBALDO DELLA ROVERE*, Roma, Ludovico Grignani, 1640, cc. \*2v-3r). Anche l'avvertimento *Ai Lettori* rivendica il successo europeo della *Filli*: «L'opere del conte Guidubaldo Bonarelli, in diverse parti dell'Europa publicate con le stampe, e non solamente nell'idioma natio dell'autore, ma in varie lingue straniera da celebri scrittori nobilmente tradotte, hanno sempre ricevuto con tanto applauso, che non pur si stima povero colui che privo di esse si trova, ma appariscono anche sterili le stampe medesime, che abundantemente l'hanno alla publica luce prodotte» (ivi, c. \*4r).

<sup>12</sup> Nel corso del 1634 Pietro venne scelto da Antonio Barberini, nonostante la «tenera età» (*Lettere* 1666, p. 126), come parte del seguito del cardinale Mazzarino in partenza per la nunziatura di Francia: cfr. *Lettere* 1636, pp. 64, 102-104; *Lettere* 1666, pp. 126-127, 127-129, 132-133. Nell'epistolario si leggono anche una lettera con la quale Alessandro Bichi infor-

della dedica, infatti, viene menzionata espressamente la protezione offerta da Antonio Barberini a Pietro (1615 ca.-1669), primogenito di Prospero e nipote di Guidubaldo<sup>13</sup>. Nel corredo paratestuale delle *Opere*, d'altronde, viene rivendicato più volte il prestigio che alla famiglia Bonarelli derivava dalla fama di Guidubaldo, «fenice de' Cavalieri letterati d'Italia». L'ampia ed informata *Vita* che precede le *Opere* non manca di mettere in evidenza una continuità ideale nella famiglia aristocratica dei Bonarelli. La duplice eredità di Guidubaldo, figura eccezionale di letterato e cavaliere, uomo di corte e filosofo, viene idealmente suddivisa tra i fratelli minori Antonio e Prospero:

Restarono dopo il conte Guidubaldo, il conte Antonio e il conte Prospero suoi fratelli minori; seguì il conte Antonio l'esercizio dell'armi, ed avendo servito il re Sigismondo di Polonia, ritornato in Italia morì l'anno 1625 nel servizio di N.S. papa Urbano VIII, comandando l'armi di sua Santità nella provincia dell'Umbria. Vive oggi il conte Prospero, che per non offender la sua modestia lasseremo che di esso parlino le stampe e la stima che non meno i letterati che i principi fanno del suo valore<sup>14</sup>.

Nonostante il riferimento alla «modestia» la pagina sopra citata mette in evidenza il legame ideale tra la *Filli di Sciro*, occasionale svago poetico del dotto Guidubaldo<sup>15</sup>, e la variegata produzione teatrale di Prospero.

ma Antonio Barberini in merito al comportamento di Pietro durante il soggiorno francese, lodandone le «maniere gentili» che lo hanno fatto apprezzare da tutti i nobili della città di Avignone (ivi, pp. 135-136), e un breve biglietto con il quale lo stesso Giulio Mazzarino informa Francesco Barberini che il giovane è stato costretto, per motivi di salute, ad abbandonare anzitempo la Francia (ivi, pp. 133-134).

<sup>13</sup> «La *Filli di Sciro* e la sua *Difesa*, vaghissimo componimento della fenice de' cavalieri letterati d'Italia, rinata alle stampe sen vola a V. E. la quale è fenice tra' magnanimi principi del nostro secolo; queste imagini espressive d'un sì nobile intelletto, queste figlie spiritose dell'ingegno vivace del conte Guidubaldo un non so che ritengono del prudente e dell'amoroso dell'autor loro che le sospinge là dove egli gl'indirizzerebbe se ora vivesse. Ma che dubbio ha che il conte ambirebbe a far ombra alla sua *Filli* collo splendore della porpora, che protegge il conte Pietro suo nipote; e che goderebbe rendere omaggio de' più cari parti dell'animo a quel Signore, a' cui servigi consecrato vedesse il sangue suo?» (*Opere del conte GUIDUBALDO DELLA ROVERE*, c. \*2r-v).

<sup>14</sup> *Vita del conte Guidubaldo Bonarelli Della Rovere descritta da* FRANCESCO RONCONI, ivi, pp. 1-12: 11.

<sup>15</sup> «Valevano tali trattenimenti [presso la corte del duca di Ferrara] per invito a gl'ingegneri pellegrini, che servivano sua altezza a farsi udir nella corte con alcun leggiadro componimento: onde il conte Guidubaldo volendo anch'esso, senza l'aiuto altrui, spiegar poeticamente qualche suo pensiero, ritolse tal volta l'ingegno dalle speculazioni della teologia, e lasciando per breve tempo l'altezza del cielo si tratteneva nel Parnaso con alcuna composizione poetica. E fra questi esercizi venne così felicemente a comporre la vaghissima pastorale *Filli di Sciro*» (ivi, p. 6).

Tale rivendicazione non appare isolata a chi legga l'epistolario dell'autore del *Solimano*. In una lettera indirizzata al segretario di Francesco I d'Este Raimondo Zenobi, databile al 1641, ad esempio, Prospero, per esprimere la sua riconoscenza nei confronti del duca di Modena, che aveva lodato la sua regipastorale *Fidalma*, si compiace di mettere in relazione il casato estense con l'attività letteraria dei Bonarelli:

Nella reggia de' gran prencipi d'Este àno avuto i lor primi natali le Muse Bonarelle; qualunque volta però per lor fortuna in quella capitano, non possono non esservi come ancelle domestiche benignamente gradite<sup>16</sup>.

Proprio a partire dagli anni Quaranta del secolo, una volta promossa la stampa delle *Opere* del fratello, Prospero intraprese la pubblicazione di buona parte della sua produzione teatrale, sino a quel momento inedita, con l'eccezione del *Solimano*, pubblicato nel 1619<sup>17</sup>. In tale occasione Prospero incaricò i figli Pietro e Lorenzo di seguire la stampa rispettivamente del *Medoro incoronato* e dei *Melodrami*. In una lettera databile al 1647 Prospero si riferisce a tale circostanza ricorrendo ancora una volta all'immagine delle «Muse Bonarelle», lasciate in eredità ai figli, curatori dei suoi testi teatrali e, si intuisce tra le righe, futuri continuatori della sua opera:

Quanto poi alle Muse, àno elle ormai dismessa affatto la mia pratica; l'entusiasmo, che è uno spirito tutto caldo, fugge dalle teste nevoe; non ho dunque che strambotti giovanili, e gli ho lasciati a' miei giovani. Onde Pietro e Lorenzo miei figliuoli àno voluto mandar fuori uno il *Medoro*, e l'altro i *Melodrammi*<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> *Lettere* 1666, pp. 51-52: 51.

<sup>17</sup> *La Fidalma regipastorale al serenissimo arciduca Leopoldo*, Bologna, Nicolò Tebaldini, 1641; *L'Imeneo opera teotragicomica pastorale fatta ad istanza del serenissimo arciduca Leopoldo fratello della maestà di Ferdinando terzo imperatore l'anno 1638*, Bologna, Nicolò Tebaldini, 1641; *G'abbagli felici comedia*, Macerata, Agostino Grisei, 1642; *I fuggitivi amanti comedia*, Macerata, Agostino Grisei, 1642; *Il Medoro incoronato tragedia di lieto fine al serenissimo Francesco II d'Este*, s.n.t. [Roma, Francesco Moneta, 1645: cfr. S. FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII. 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede* con la collaborazione di O. Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, p. 260]; *Lo spedale comedia*, Macerata, Agostino Grisei, 1646; *Melodrami cioè opere da rappresentarsi in musica. Alla serenissima D. Vittoria gran duchessa di Toscana*, Ancona, Marco Salvioni, 1647. A queste opere si affianca la pubblicazione dell'epistolario (*Lettere in varii generi a prencipi e ad altri con alcune discorsive*, Firenze, Amadore Massi e Lorenzo Landi, 1641) e di un romanzo, *Delle fortune d'Erosmando e Floridalba istoria*, Bologna, Nicolò Tebaldini, 1642 (sul quale vd. M. CAPUCCI, *Un romanzo di testa: le "Fortune d'Erosmando e Floridalba" di Prospero Bonarelli*, «Studi secenteschi», XL, 1999, pp. 97-118).

<sup>18</sup> *Lettere* 1666, p. 162: la lettera (ivi, pp. 161-162) è in risposta a quella del padre Aurelio Bocalini, che la precede (ivi, pp. 161-162). Testimoni delle cure editoriali esercitate dai due

Mentre Lorenzo sarebbe morto due anni più tardi, senza lasciare traccia di un'attività letteraria, Pietro avrebbe coltivato a lungo il teatro, rivendicando esplicitamente nei paratesti delle sue stampe il prestigio derivante da tale tradizione familiare<sup>19</sup>.

Alla consuetudine con la scrittura teatrale caratteristica della sua famiglia Prospero si era appellato due anni prima in un documento privato, la già menzionata supplica indirizzata a Ferdinando II. In apertura del testo, infatti, alla rievocazione delle vicende familiari sotto forma di «tragedia» si unisce un riferimento al *Solimano*, dedicato nel 1619 a Cosimo II:

Serenissimo principe, vengo alla Real presenza di V. A. introdotto per mano dalla vostra benignità e dalla mia servitù; in mezzo a costoro non posso da Voi esser mirato che con occhio piacevole, che con orecchie sofferenti. Vengo a rappresentarvi una tragedia che al dispetto della fortuna sarà di quelle di lieto fine, se l'animo vostro generosissimo presterà, come spero, per lei comodo a dispiacere ed a misericordia. Questa sorte di componimento è fatta ormai così familiare al mio genio come proporzionata alla mia fortuna. Ne dedica*ci* un'altra già sono 20 anni alla gloriosissima memoria del duca Cosimo Padre di V. A., da me fatta con qualche invenzione sopra avvenimenti infelici della casa ottomana; ne porto or questa a Voi composta senza favoreggiamenti dal mio destino, sopra sfortunati successi della casa mia. Sono, è vero, queste case infra di loro infinitamente dispari, e le persone

Bonarelli *iuniores* sulla produzione drammaturgica del padre sono le dedicatorie rispettivamente del *Medoro incoronato* e dei *Melodrami*, che recano la firma l'una di Pietro (cc. [II] r-[III]r, datata «Roma il primo marzo 1645»), l'altra di Lorenzo (c. [II]r-v, datata «Firenze li 23 marzo 1647»).

<sup>19</sup> Al momento di presentare *Al lettore* la sua prima opera, la regipastorale *Olmiro* (1655), Pietro si appella alla luminosa fama di suo zio e di suo padre per «rischiarare» il suo nome, ancora oscuro: «Concedi che ne' laureti di Pindo con lo splendore del conte Guidobaldo suo zio e con la luce del conte Prospero, padre del conte Pietro Bonarelli, si rischiarino l'ombre dell'autor dell'Olmiro» (*L'Olmiro regipastorale del conte PIETRO BONARELLI DELLA ROVERE. Dedicata all'A. S. di Vittoria principessa d'Urbino gran duchessa di Toscana*, Roma, Francesco Cavalli, 1655, cc. A4v-A6r: A5r). Nel volume commemorativo pubblicato dall'Accademia dei Caliginosi in occasione della morte di Prospero, fondatore del consesso, compare un sonetto del letterato cosentino Girolamo Garopoli nel quale l'*Olmiro* di Pietro viene messa sullo stesso piano del *Solimano* e della *Filli di Sciro* in quello che è una sorta di Parnaso familiare: «Felice te, che de' mortali affanni, | Prospero, con bel fin sei giunto al fine, | e toccando le fedì alte e divine, | innalzi innanzi a Dio la mente e i vanni. || Ivi de' spesi tuoi sudori, ed anni | hai di lauro immortal corona al crine, | e qui quanto è del mondo ampio il confine | lode ti dan tuoi tragici tiranni. || O dei teatri onor, partendo ammira | tra Bonarelli tuoi, germano, erede | maneggiar così ben coturno, e lira, || *Olmiro*, *Soliman*, *Fillide* vede | ciascun, né sa ch' a maggior gloria aspira | tu, quel che ti precorse, ei che succede» (*Applausi funebri de' signori ACCADEMICI CALIGINOSI in morte del signor conte Prospero Bonarelli della Rovere fondatore, e prencipe della loro accademia in Ancona*, Roma, Ignatio de' Lazari, 1659, p. 36).

di questa, non essendo reggie, mancano di una condizione principale per esser boni soggetti tragici; ma tuttavia chi ben avvertirà quanta sia la loro disavventura, vedrà che in essi pur troppo v'è qualche cosa di grande. Procurai con quella d'accennar qualche parte delle glorie infinite del padre di V. A.; spero con l'occasione di questa far vivamente sfavillare i lampi della Vostra pietà<sup>20</sup>.

L'evocazione del *Solimano*, tragedia ambientata in una corte, rende possibile un amaro gioco di maschere:

Averà questa ancor essa i suoi Solimani ingannati e i suoi Ru«steni ingannatori, i suoi Mustafà perseguitati; là onde s'ho potuto con arti in quella commovere il mondo a compassione d'un barbaro infedele e nemico, potrò ben anche sperar più ragionevolmente, a forza della semplice verità, movere in questa, come dissi pur dianzi, V. A. a misericordia d'un suo servo fedelissimo e divotissimo<sup>21</sup>.

Dopo aver fornito tale chiave di lettura, Prospero narra le «sventure» paterne ripartendole in cinque atti<sup>22</sup>. Tornerò tra poco su tali vicende, servendomi della supplica come documento da integrare con altre fonti. Quello che mi interessa evidenziare ora è che Prospero, proseguendo tale raffinato gioco metaforico, attribuisce al granduca un duplice ruolo di protettore e di *deus ex machina*:

Mancava il quinto atto, ove rimanesse compita la catastrofe e mutazione della sua fortuna, imperoché non restava ella oppressa ed affatto abbattuta s'anco i figli, privati d'ogni loro ragione, non venivano seco a parte delle sue ruine; là onde finalmente tutta la casa precipitata, finì l'opera. Ma non finirono le speranze di risarcirla in parte, né mai si ristò di tentarlo in ogni tempo e con tutti quei mezzi che son compatibili con quel rispetto e con quella riverenza che si *deve* ai grandi: consumò in questo, benché senza profitto, mio padre tutto il resto della sua vita, che furono poco meno di 20 anni<sup>23</sup>.

Il riferimento ai venti anni «consumati» da Pietro nel vano tentativo di restaurare le sorti della «casa precipitata» lascia trasparire la frustrazione per il rovescio improvviso subito da una famiglia sino a quel momento in piena ascesa<sup>24</sup>. La cacciata dal Ducato e la perdita dei beni rappresentò in effetti una ferita destinata a segnare la vita di tre generazioni.

<sup>20</sup> *Supplica*, §§ 1-5.

<sup>21</sup> Ivi, § 6.

<sup>22</sup> Ivi, §§ 7-11.

<sup>23</sup> Ivi, §§ 11-12.

<sup>24</sup> Guidubaldo II aveva insignito Pietro del titolo di conte d'Orciano e marchese di Barchi, in aggiunta all'antico titolo nobiliare risalente al 1080, concedendogli il privilegio di inquartare lo stemma dei Della Rovere, aggiungendovi anche il cognome, cfr. P. C. BORGOGELLI OTTAVINI, *Bonarelli*, in *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, dir. da V. Spredi,

## 2. *Le traversie della famiglia Bonarelli: 1575-1655*

Gli eventi drammatici che colpiscono la famiglia Bonarelli nel 1575 sono narrati negli studi ottocenteschi sulla storia del Ducato di Urbino<sup>25</sup> e in una monografia interamente dedicata al rapporto tra Francesco Maria II e i ministri paterni<sup>26</sup>. Tale ricostruzione storica, però, si arresta al 1594, anno di morte di Pietro. Nelle pagine che seguono proseguirò l'indagine ad includere le successive traversie della famiglia sino ad arrivare al parziale recupero dei feudi e dei beni che chiuse la vicenda ottant'anni dopo l'esilio.

Per placare il malcontento seguito alla dura repressione dei moti di ribellione verificatisi nel Ducato tra il 1573 e il 1574<sup>27</sup>, Francesco Maria II decise di punire in modo esemplare i ministri paterni. Antonio Stati fu incarcerato, prima ancora che venisse formulata un'accusa, nella notte del 31 dicembre 1574<sup>28</sup>; Pietro Bonarelli, invece, riuscì a fuggire insieme ai membri della famiglia<sup>29</sup>. Condannato in contumacia, il ministro venne dapprima privato degli uffici, dei feudi di Orciano e di Barchi e di tutti i suoi beni, quindi proclamato pubblico traditore e bandito dal Ducato con una taglia di 2.000 scudi sulla testa<sup>30</sup>. Il processo assunse un carattere sommario, anche perché fondato su una serie di accuse generiche e, per lo più, improbabili, da malefici ai danni di Guidobaldo II ad intemperanze di carattere

Milano, Edizioni Enciclopedia Storico-Nobiliare Italiana, II, 1929, pp. 111-112. Francesco Maria II non riuscì a far revocare i titoli concessi dal padre a Pietro Bonarelli.

<sup>25</sup> J. DENNISTOUN, *Memorie dei duchi di Urbino (1440-1630)*, a cura di G. Nonni, presentazione di F. Cardini, vol. III, Urbino, QuattroVenti, 2010, pp. 113-119 [ed. orig. *Memoirs of the Dukes of Urbino illustrating the arms, arts and literature of Italy from 1440 to 1630*, vol. III, London, J. Lane, 1851]; CAMPORI, *Commentario*; MALAGOLI, *Studi, amori e lettere*; L. CELLI, *Storia della sollevazione di Urbino contro il Duca Guidobaldo II Feltrio Della Rovere dal 1572 al 1574. Da documenti inediti dell'Archivio Vaticano*, Torino-Roma, Roux e C. 1892.

<sup>26</sup> G. SCOTONI, *La giovinezza di Francesco Maria II e i ministri di Guidobaldo della Rovere*, Bologna, Zanichelli, 1899, pp. 153-167.

<sup>27</sup> In seguito a nuove imposte introdotte nel settembre del 1572, i comuni di Urbino, Gubbio, Cagli, Fossombrone e la provincia di Massa richiesero la revoca dei tributi (CELLI, *Storia della sollevazione di Urbino*, p. 42); nel dicembre del 1572 si unì alla protesta anche Pesaro (ivi, p. 82); nel gennaio del 1573 gli abitanti di Urbino si sollevarono e presero le armi; dopo la resa di quest'ultimi nel febbraio (ivi, pp. 181-187) si procedette ad arresti ed esecuzioni. Una volta morto Guidobaldo, nel giorno del suo possesso, 13 ottobre 1574, Francesco Maria II abolì i dazi introdotti dal padre (ivi, pp. 254-255).

<sup>28</sup> Il 2 febbraio 1580 Antonio Stati venne giustiziato, cfr. SCOTONI, *La giovinezza di Francesco Maria II*, p. 231.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 153-158.

<sup>30</sup> Ivi, p. 171. Il 28 aprile 1581 fu pronunciata una seconda sentenza di morte contro Pietro Bonarelli (ivi, p. 233).

sessuale<sup>31</sup>. Pietro, che in qualità di potente ministro del Ducato aveva tessuto una fitta trama di rapporti diplomatici, chiese l'aiuto di diversi principi, arrivando ad ottenere una missiva in suo favore da parte dell'imperatore Massimiliano II<sup>32</sup>. Ogni sforzo, però, si rivelò vano. Durante tutta la vita di Pietro, infatti, non soltanto Francesco Maria si rifiutò in diverse occasioni di concedere il perdono, ma, come dimostra il suo carteggio, tentò più volte di impedire che il suo ex ministro trovasse un'adeguata sistemazione presso un'altra corte. Dopo la morte di Pietro – come vedremo più avanti – il duca, con il trascorrere degli anni, assunse una posizione meno severa, pur rifiutandosi di restituire ai discendenti i beni confiscati.

I Bonarelli si rifugiarono dapprima presso Alfonso II. Il duca di Ferrara tentò di risolvere il conflitto ricorrendo alla mediazione di Lucrezia d'Este, moglie di Francesco Maria II. Tale mossa si rivelò, però, controproducente: il duca di Urbino, infatti, rispose inoltrando formale richiesta di allontanare il proscritto dai confini dello stato estense. La famiglia si rifugiò allora, nell'aprile di quello stesso anno, a Novellara, presso la corte dei Gonzaga, ramo cadetto della dinastia gonzaghesca<sup>33</sup>. I nuovi ospiti tentarono a loro volta una mediazione ed interessarono il duca di Mantova, ma la richiesta di grazia rivolta da Guglielmo Gonzaga a Francesco Maria non sortì alcun effetto. Nel 1590 Alfonso d'Este incaricò il vescovo di Reggio Giulio Masetti di intavolare una trattativa con il duca ma, ancora una volta, senza esito<sup>34</sup>.

Nel frattempo la famiglia Bonarelli aveva riposto le sue speranze in Guidubaldo. Il giovane, nato nel 1563 a Pesaro, durante la residenza a Novellara aveva dimostrato un ingegno fuori dal comune ed era stato preso a ben volere da Carlo Borromeo. Il cardinale, imparentato con i Gonzaga di Novellara da parte materna, seguì la formazione del giovane<sup>35</sup>, indirizzandolo presso il collegio gesuitico di Pont-à-Mousson in Lorena. Nel corso del soggiorno francese (1579-1587), Guidubaldo studiò filosofia e teologia, acquistando una notevole reputazione<sup>36</sup>. Una volta tornato in Italia si scon-

<sup>31</sup> Vd. il memoriale *Imputazioni date al conte Pietro Bonarelli* riportato in CAMPORI, *Commentario*, pp. 53-54.

<sup>32</sup> L'imperatore invitò con una lettera il duca a non procedere contro Pietro: cfr. SCOTONI, *La giovinezza di Francesco Maria II*, p. 168.

<sup>33</sup> MALAGOLI, *Studi, amori e lettere*, p. 178 nota 3; M. G. BARILLI, *Pietro Bonarelli esule a Novellara (1574-1594)*, «Città e contà. Rivista della società pesarese di studi storici», XXVIII, 2010, pp. 37-55, articolo al quale rimando per ulteriore bibliografia sulla corte dei Gonzaga di Novellara.

<sup>34</sup> CAMPORI, *Commentario*, pp. 7-8.

<sup>35</sup> Ivi, p. 10.

<sup>36</sup> Sulla cronologia degli studi di Guidubaldo vd. MALAGOLI, *Studi, amori e lettere*, p. 179.

trò con il padre, in quanto, come annunciato con una lettera da Roma del 30 marzo 1591, si rifiutò di prendere i voti<sup>37</sup>. I tentativi di Pietro di indirizzare il figlio verso una carriera curiale non passarono inosservati: in una lettera del 24 agosto di quello stesso anno Francesco Maria si rivolse al suo residente a Roma Camillo Peruzzi al fine di impedire che Guidubaldo, per mezzo di una raccomandazione del cardinale Federico Borromeo, venisse accettato come «servitore» di Gregorio XIV<sup>38</sup>. Il duca impose a Peruzzi di riferire al pontefice i capi di imputazione relativi a Pietro Bonarelli, allegando a tale proposito un'ampia «informazione»<sup>39</sup>. Le manovre del Della Rovere per troncargli sul nascere la carriera del «figliuolo» di Pietro, a quanto pare, sortirono un successo soltanto parziale, dal momento che nel 1592 Guidubaldo si trasferì a Milano al servizio del cardinale Federico Borromeo.

Nel 1593, a seguito di una clamorosa rottura tra i Bonarelli e i Gonzaga di Novellara, dovuta, stando alla ricostruzione di Malagoli, ad una relazione tra Guidubaldo e Costanza Gonzaga, nipote del conte Camillo<sup>40</sup>, la famiglia si trasferì a Modena, presso la corte di Alfonso II. Nel 1594, alla morte di Pietro, Guidubaldo, il più anziano di cinque fratelli maschi, si trovò ad occupare il ruolo di capo della casa. Insignito della carica di maestro di camera, ebbe modo di svolgere per conto degli Este numerose missioni diplomatiche tra il 1595 e il 1597, guadagnandosi la fiducia del cardinale Alessandro.

Il contributo più importante apportato da Guidubaldo alle sorti della famiglia, ad ogni modo, fu la pacificazione con i Della Rovere. In seguito alla nascita di Federico Ubaldo il 16 maggio del 1605, evento a lungo atteso che avrebbe garantito la continuità dinastica nel Ducato, Francesco Maria II si recò in pellegrinaggio a Loreto, probabilmente per sciogliere un voto, soggiornando ad Ancona il 7 giugno e recandosi al santuario il giorno successivo<sup>41</sup>. In quell'occasione il duca, grazie all'intervento del governatore di Ancona Domenico Marini, perdonò la famiglia Bonarelli; un perdono che non implicava la restituzione né dei feudi né dei beni allodiali. L'evento

<sup>37</sup> Ivi, p. 197.

<sup>38</sup> ASF, *Ducato di Urbino*, cl. I, filza 162, cc. 92r-94v. Dalla lettera emerge che Borromeo aveva interessato alla causa del giovane Bonarelli il cardinal nipote Carlo Emilio Sfondrati.

<sup>39</sup> Francesco Maria II aveva incaricato il residente a Roma di tenere al fianco di Pietro Bonarelli «delle spie sicure» sin dall'aprile del 1575: cfr. SCOTONI, *La giovinezza di Francesco Maria II*, p. 172.

<sup>40</sup> MALAGOLI, *Studi, amori e lettere*, pp. 177-211.

<sup>41</sup> Vd. F. M. II DELLA ROVERE, *Diario*, a cura di F. Sangiorgi, introduzione di G. Cerboni Baiardi, Urbino, QuattroVenti, 1989, pp. 141-142.

insperato, narrato da Guidubaldo in una lettera ad Alessandro Guarini<sup>42</sup> e da Prospero nel *Supplichevole ragionamento*<sup>43</sup>, rappresentò il primo passo verso la riacquisizione dei beni perduti. Proprio per questo la vicenda viene narrata in tono edificante nella già menzionata *Vita* di Guidubaldo premessa all'edizione romana delle *Opere*:

Avvenne intanto [poco prima della morte di Guidobaldo] che passò per Ancona alla visita della Santa Casa di Loreto il duca Francesco Maria d'Urbino, alla cui udienza portato il conte da quattro gentiluomini della città, essendo inabile a reggersi per la podagra, giunto avanti Sua Altezza nella chiesa del duomo, col vigor dell'animo credendo superar la debolezza del corpo, e pensando che l'aspetto d'un principe di quella stirpe, ch'era solita ad avvalorar la famiglia Bonarella, sollevasse le sue forze abbattute, cercò di levarsi da sedere, ma la benignità del duca glielo vietò; indi cortesemente abbracciandolo udì attentamente da lui quelle parole che dettate dalla memoria dell'antica grazia de' duchi d'Urbino, e dal dolore delle passate sciagure, che ne tennero priva la sua famiglia, intenerì a quel generoso principe l'animo in modo che ne palesò con le lagrime il suo sentimento. *Fu quivi da lui benignamente licenziato il conte, e d'indi in poi tutta la Casa Bonarella fu accarezzata nel suo stato [...]*<sup>44</sup>.

Sebbene l'estensore della biografia non manchi di colorire gli eventi, la notizia seconda la quale tale perdono diede inizio alla benevolenza di Francesco Maria nei confronti della famiglia è da considerarsi esatta. Tale benevolenza, però, non fu soltanto la conseguenza di un atto magnanimo ma anche il risultato di un'accorta strategia portata avanti dai fratelli Bonarelli per tornare stabilmente nelle grazie dei Della Rovere. Per fare soltanto due esempi, nel 1607 Guidubaldo ottenne che gli Accademici Intrepidi dedicasero la stampa della sua *Filli di Sciro* a Francesco Maria II, mentre Prospero chiese al duca di svolgere il ruolo di padrino del primogenito<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> «Passò il Serenissimo d'Urbino per questa città andando alla Santa Casa, per render grazie di quel bambino nato per mantenimento di quella serenissima casa, e giudicando niun mezzo esser più atto a render grazie a Dio, che 'l far grazie a gli uomini, si compiacque in un punto ad istanza del magistrato di questa Città renderci con la sua benignissima presenza la tanto da noi sempre sospirata e procurata sua buona grazia, ond'io rimasi di maniera consolato, che già mi pareva, che 'l contento brevissimo d'un ora sola avesse avanzato tutti i nostri così lunghi ed antichi travagli [...]» (*Lettere del signor ALESSANDRO GUARINI gentilbuomo ferrarese, Accademico Intrepido. Dedicate al sereniss. signor duca di Mantova e di Monferrato, etc.*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1611, pp. 130-132: 132).

<sup>43</sup> *Supplica*, § 16.

<sup>44</sup> RONCONI, *Vita del conte Guidubaldo Bonarelli*, p. 9, corsivo mio.

<sup>45</sup> *Lettere* 1636, pp. 1-2. Significativamente le prime due lettere della raccolta sono indirizzate entrambe al duca Francesco Maria II. Sull'importanza della scelta dei padrini si legga quanto scrive Irene Fosi a proposito della famiglia Sacchetti: «Anche la scelta dei padrini e madrine rivestiva un significato simbolico e sociale molto forte. È indubbia infatti la sua valenza

Una volta entrato al servizio di Cosimo II, in un periodo collocabile a ridosso della composizione del *Solimano* (1619-1620), Prospero si ritrovò in una temperie politica particolarmente favorevole ai suoi interessi allorquando venne celebrato il matrimonio di Federico Ubaldo, il sospirato erede di Francesco Maria II, con Claudia de' Medici (1621):

Crescevano con gl'anni del prencipe anche le nostre speranze, che erano nate seco gemelle, ed arrivarono all'auge quando fu stabilito il parentado fra quel principe e la serenissima sua zia, perché trovommi io appoggiato alla servitù e sotto l'ombra della potentissima protezione del signor duca Cosimo, ben aveva ragione di sperar un giorno per suo mezzo d'esser, se non in tutto, in parte, e, se non per altro, per mera benignità reintegrato in quei beni di cui tanto prima ch'io nascessi m'aveva la mia nemica fortuna privato<sup>46</sup>.

È probabile che in occasione dell'alleanza dinastica appena siglata Prospero concepisse la speranza di una restituzione alla famiglia dei beni paterni per mezzo di un interessamento di Cosimo II<sup>47</sup>. La parte conclusiva del passo della *Vita* di Guidubaldo che ho riportato poca sopra allude ambiguamente ad una revisione del processo ordinata da Francesco Maria II:

[...] alcuni anni dopo ordinò che fusse riveduta la causa per la quale fu privato il conte Pietro Bonarelli del marchesato d'Orciano, di Barchi, con tre altri castelli eretto a favor di lui e dei primogeniti della famiglia dalla santa memoria di Pio Quinto, dopo che il conte Giovan Battista fratello del conte Pietro e cavaliere dell'Abito di S. Iacopo ebbe servito con nobile comando nella guerra navale, dove d'una moschettata gloriosamente morì<sup>48</sup>.

Al di là di questa notizia poco chiara (si può pensare ad una promessa della revisione del processo concessa durante le trattative per il matrimonio), l'abdicazione del duca in favore di Federico Ubaldo nel 1621 offriva a Prospero l'occasione per tentare di stringere ulteriormente i legami con i Della Rovere. Dal momento che il principe era un appassionato cultore di teatro il Bonarelli non perdette l'occasione per invitarlo ad assistere agli spettacoli organizzati ad Ancona dal legato pontificio Alfonso Sacrati per il carnevale del 1623<sup>49</sup>,

di strumento di mediazione e di ascesa sociale, di attese di *patronage*, sempre più sostitutivo del valore di protezione spirituale che tale istituzione aveva alle origini» (I. FOSI, *All'ombra dei Barberini. Fedeltà e servizio nella Roma Barocca*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 33, con bibliografia sull'istituto dei padrini in età moderna).

<sup>46</sup> *Supplica*, § 17.

<sup>47</sup> Cfr. *Supplica*, § 18.

<sup>48</sup> RONCONI, *Vita del conte Guidubaldo Bonarelli*, p. 9.

<sup>49</sup> Il legato pontificio, come «preziosissimo antidoto alla povertà di molti operai» ([C. BOCCALEONI], *Racconto della tragedia et intermedi del signor conte Prospero Bonarelli*).

stagione spettacolare nel corso della quale si sarebbe rappresentata un'opera dello stesso Prospero, la tragedia di lieto fine *Il Medoro incoronato*. Alcuni inconvenienti intercorsi durante la preparazione delle macchine necessarie per la messa in scena costrinsero Prospero a rivolgersi a Girolamo Bentivoglio, maestro di camera del principe, pregandolo di fare in modo che Federico Ubaldo si recasse ad Ancona con qualche giorno di ritardo rispetto alla data convenuta<sup>50</sup>. In questo stesso anno, però, Federico Ubaldo morì in circostanze poco chiare. Si trattò di un duro colpo per la casa Bonarelli:

Onde io già mi credeva nel porto, già ringraziava Dio del fine delle burasche, quando ecco la morte prima del granduca Cosimo e poi quella del serenissimo principe d'Urbino sconvolgono di novo e mettono sopra il mare degli amari interessi della mia casa<sup>51</sup>.

Nel dicembre del 1624 il quadro politico mutò ulteriormente a seguito della dichiarazione di Casteldurante che stabiliva la devoluzione del Ducato allo Stato Pontificio dopo la morte di Francesco Maria II. Prospero, in rapporti di collaborazione ed amicizia con Andrea Cioli<sup>52</sup>, membro del comitato di reggenza e personaggio di primo piano nella politica estera dei Medici, ebbe modo di seguire in prima persona gli eventi. L'accordo di Casteldurante riguardava da vicino la famiglia Bonarelli, in quanto comportava che i beni feudali dei Della Rovere venissero incamerati dal Papato mentre i beni allodiali fossero trasmessi a Vittoria Della Rovere, la figlia di Federico Ubaldo e di Claudia de' Medici. Prospero, dal 1625 a capo della famiglia<sup>53</sup>, si trovò dunque costretto a mutare strategia:

In tanta confusione, non fu per noi trovato miglior consiglio che drizzar il timone a seconda del vento ed accomodarsi alla congiuntura del tempo, ch'ormai correva in maniera che potevamo aver sicura speranza che non fosse per esser discaro al signor duca, che anche per via di giustizia di nuovo tentassimo la nostra sorte<sup>54</sup>.

Per recuperare i beni feudali, dunque, diveniva necessario rivolgersi al tribunale della Camera apostolica, mentre per recuperare quelli allodiali non

*Rappresentati in Ancona per la venuta dell'illustrissimo e reverendissimo signor cardinal Sacratì quest'anno 1623*, Ancona, Marco Salvioni, 1623, p. 12), stabili di far costruire una scenografia particolarmente sontuosa e di ingrandire lo spazio teatrale ricavato nell'Arsenale, da tempo sede degli spettacoli anconetani: cfr. SALVARANI, *Tornei ed intermedi*, pp. 327-328.

<sup>50</sup> *Lettere* 1636, pp. 121-122.

<sup>51</sup> *Supplica*, § 19.

<sup>52</sup> Per un primo orientamento vd. P. MALANIMA, *Cioli, Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 25, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1981, pp. 667-669.

<sup>53</sup> Nel 1625 morì Antonio, il fratello maggiore.

<sup>54</sup> *Supplica*, § 20.

restava che tentare una mediazione con i Medici, eredi, tramite Vittoria, delle sostanze requisite da Francesco Maria II ai Bonarelli. Stando ai documenti a me noti non è possibile ricostruire nel dettaglio l'andamento delle due vicende giudiziarie. Ad ogni modo dai dati disponibili emerge chiaramente che si trattò di una battaglia legale estenuante. Come spesso accadeva in casi simili, sarebbe stata la rete di contatti abilmente e tenacemente tessuta da Prospero, anche grazie ai suoi figli, a favorire un accordo risolutore, sia pure in entrambi i casi extragiudiziale<sup>55</sup>.

Per quanto riguarda la supplica, nel faldone conservato all'Archivio di Stato di Firenze si legge un avvertimento, non firmato, con il quale si informava il duca che tutti i pareri legali concordavano «che la sentenza data contro al conte Pietro l'anno 1575 difficilmente avrebbe potuto difendersi dalla nullità ed ingiustizia notoria», motivo per il quale, considerata l'insistenza dei Bonarelli, piuttosto che attendere la prescrizione si invitava a «dar orecchio a qualche composizione, massime potendo farsi con dare a detti conti qualche cosa di non molta importanza come si crede»<sup>56</sup>. Una lettera di rendimento di grazie al granduca Ferdinando II, ospitata nella seconda edizione dell'epistolario di Prospero, induce a pensare che, in una data compresa tra il 1636 e il 1641, tale consiglio venisse seguito:

Sapeva ben io che quell'immensa pietà, di cui fra gli altri gran Principi V. A. singolarmente riluce, non poteva non iscacciare coi suoi magnanimi splendori quell'atre tenebre di necessità onde la mia fortuna lungo tempo ha tenuto adombrata la casa mia. [...] Verrò in persona, se V. A. mi onora della licenza, a renderle, come è mio debito

<sup>55</sup> Sebbene non sia possibile ricostruire nel dettaglio l'operato di Prospero, l'epistolario permette di individuare a grandi linee una strategia volta a diversificare gli sforzi, indirizzando i figli nelle diverse corti con le quali era possibile entrare in contatto. Pietro ed Andrea (nato nel 1616) vennero incamminati «per la via della pretaria» (*Lettere* 1636, p. 74). Il primo, inviato a studiare a Roma durante il pontificato di Paolo V, grazie all'interessamento di Berlingero Gessi (*Lettere* 1636, pp. 62-63), entrò a servizio del cardinal nipote Antonio Barberini; il secondo fece parte della cerchia di Malatesta Baglioni, vescovo di Pesaro e governatore delle Marche. Di Teodoro (1614-1649) non si conoscono notizie, a parte le date estreme della sua vita ricostruibili dall'epistolario paterno, mentre Lorenzo, «l'ultimo dei Maschi» (*Lettere* 1641, p. 231), venne guidato con sagacia dal padre in una carriera nella corte medicea. Protetto da Andrea Cioli e, a quanto pare, benvenuto dalla duchessa, Lorenzo venne insignito del titolo di Cameriere del Duca, ottenendo la «provisione» in precedenza riservata al padre (*Lettere* 1666, pp. 19-20). Pochi anni dopo aver ottenuto la Croce di san Giovanni, Lorenzo morì prematuramente nel 1649. Il padre si vide costretto a richiedere la restituzione della provisione alla quale aveva in precedenza rinunciato in favore del figlio (ivi, pp. 26-27).

<sup>56</sup> ASF, *Ducato di Urbino*, cl. III, filza 34, *Repertorio di scritture di liti dello Stato d'Urbino*, vol. I. A-B, Prospero Bonarelli, c. 276v.

di grazia tanto segnalata, le dovute grazie; in tanto la supplico a non isdegnar quelle che per mia parte da Lorenzo mio figliuolo in voce, già le sono state rese [...]»<sup>57</sup>.

Anche nel caso del processo presso la Camera apostolica si giunse ad una forma di compensazione. Pietro, il più volte menzionato primogenito indirizzato ad una brillante carriera in Curia, riuscì ad ottenere per la sua famiglia da parte di papa Alessandro VII la concessione, a titolo di risarcimento, del feudo di Montemarciano, nei pressi di Ancona. La notizia si ricava da una lettera indirizzata da Prospero a Mario Chigi, fratello del pontefice e padre del cardinal nepote Flavio, databile intorno al 1655:

Sempre vigilante a pro del mondo ci si palesa la provvidenza divina, ed ora più che mai la riconosciamo per l'assunzione ne' mesi passati di Nostro Signore al pontificato [...] V. E. è stata il braccio destro della Santità Sua, della quale in sollevamento non solo della città e delle provincie, ma delle case private ancora de' cittadini s'è voluto servire Iddio; io più d'ogn'altro ciò riconosco nella mia, mentr'ella dopo esser stata priva per lungo spazio di tempo delle sue più riguardevoli sostanze, finalmente aderendo S. Santità alla propria clementissima giustizia, supplicatane da V. E. e persuasane dalla Congregazione Camerale, s'è compiaciuta oggi di ristorarla in parte delle fin qui sofferte disgrazie. La primogenitura eretta da Nostro Signore d'alcuni beni posti nel territorio di Monte Marciano per capitale della mia famiglia, in luogo di quella delle giurisdizioni controverse da noi con la Reverenda Camera, mi si rende tanto più cara, quanto che serve a me d'argomento certissimo dell'accetto servizio di Pietro mio figliuolo all'Eccellenza Vostra e, s'egli ha meritato appresso la nostra casa per tal acquisto, Iddio l'ha premiato ancora fra gli altri, avendo fatto nascere primo dei miei figlioli, onde dopo me viene ad essere il più vicino al godimento fatteci da Nostro Signore ho commesso per tanto a lui, che ne porti ai piedi di Sua Santità ed a Vostra Eccellenza umilissime grazie, che però rimettendomi ad esso, per non recarle più lungo tedio finisco, e riverentemente l'inchino»<sup>58</sup>.

Sia pure con molti anni di ritardo rispetto a quanto egli aveva sperato, dunque, Prospero assisteva al riscatto della sua casa.

Difficile dire in che misura il prestigio derivato dalle opere letterarie di Guidubaldo e Prospero contribuì a consolidare quella rete di rapporti in virtù dei quali la famiglia Bonarelli riuscì a recuperare i beni ed il feudo. Ad ogni modo è significativo, dal nostro punto di vista, che tanto la concessione di un indennizzo da parte del granduca Ferdinando II quanto il dono del feudo di Montemarciano da parte di Alessandro VII lasciarono tracce nei paratesti delle opere teatrali di Pietro, chiudendo per così dire il cerchio. Un caso particolarmente interessante è quello della regipastorale *Olimiro*,

<sup>57</sup> *Lettere* 1641, pp. 234-235.

<sup>58</sup> *Lettere* 1666, pp. 35-36.

composta ad imitazione della paterna *Fidalma*. Nella prima edizione del 1655, infatti, la dedica a Vittoria della Rovere contiene un'allusione alla mediazione svolta dalla duchessa in favore della famiglia Bonarelli:

Prendo ancora ardimento di adagiar questo parto del mio debole ingegno sotto l'ombra serenissima della Rovere d'oro di V. A. mentre per cagion di quella ne' tempi del gran Guidubaldo Secondo godé sul Metauro il secolo dell'oro la mia famiglia, ed ora che si nobil pianta è trasposta su le rive dell'Arno, quivi, mercé della generosità di V. A. e del Serenissimo granduca mio signore, *ritorna alla Casa Bonarella il secolo andato*, ond'a ragione possiam dire che per noi le quercie nella Toscana scaturiscono preziosissimo mele. V. A. a cui Dio fu sì liberale de' suoi doni, per lo che si ravvisa in lei il miracolo delle principesse del mondo, non isdegni d'esser meco prodiga delle sue grazie, ponendo fra l'altre, che dalla sua immensa benignità io ricevo, ancor questa dell'aggradire col presente drama, che le consacro, il desiderio ch'io ho di valere, per meritare il titolo, che porto di essere di V. A. S. umilissimo divotissimo servitore obligatissimo<sup>59</sup>.

Nella rievocazione volutamente nostalgica di Pietro l'età dell'oro del Ducato di Urbino coincide con il secolo felice della famiglia Bonarelli e il mecenatismo di Guidubaldo II viene degnamente continuato dalla nipote Vittoria di modo che la Quercia, simbolo araldico dei Della Rovere, risulta felicemente trapiantata in riva all'Arno. La seconda edizione della medesima favola, invece, apparsa nel 1657, è dedicata a monsignor Giacomo Nini, cameriere segreto di Alessandro VII e maestro di camera del cardinal nepote Flavio<sup>60</sup>, con la conseguente soppressione della pagina encomiastica rivolta alla duchessa di Toscana. Sebbene la dedica sia affidata allo stampatore Francesco Rosini, ritengo che sia possa ipotizzare la regia del Bonarelli, tanto più che l'anno seguente Pietro avrebbe pubblicato presso la stamperia della Camera apostolica i suoi *Discorsi accademici* con una riverente dedica al cardinal nepote Flavio Chigi.

Ai rapporti instaurati da Pietro con la famiglia Chigi, infine, si deve molto probabilmente la presenza di un manoscritto della favola di Guidubaldo presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Chigiano L VI 201), autografo con varianti d'autore, come indicato da una nota nella prima carta di mano seicentesca che recita *Uno degli originali della Filli di Sciro di mano dello stesso Autore colle sue correzioni*. Ritengo che Pietro abbia donato il prezio-

<sup>59</sup> *L'Olmiro regipastorale del conte PIETRO BONARELLI DELLA ROVERE*, cc. A3v-A4r, corsivo mio.

<sup>60</sup> *L'Olmiro regipastorale del conte PIETRO BONARELLI dedicata all'illustrissimo e reverendissimo monsignor Nini cameriere segreto di Nostro Signore e mastro di camera dell'eminentissimo signor cardinale Chigi*, Roma, Eredi del Corbelletti, 1657.

so cimelio, conservato gelosamente negli anni dal padre, al cardinale Flavio Chigi. Se l'ipotesi è corretta, saremmo di fronte ad un dono equiparabile alla dedica ad Antonio Barberini della stampa delle *Opere* di Guidubaldo.

### 3. Prospero e l'eredità di Guidubaldo tra teatro e tipografia

Dopo aver ripercorso sommariamente le vicende della famiglia Bonarelli tra la fine del secolo XVI e il pontificato di Alessandro VII, mi soffermerò nuovamente sui primi anni del Seicento, a ridosso della morte di Guidubaldo. Il mio intento è quello di prendere in esame i primi passi di Prospero nella "professione" teatrale dal punto di vista dei rapporti con l'eredità letteraria del fratello. Non mi soffermerò in questa sede sulle opere di Prospero successive alla tragedia, limitandomi a ricordare che, dopo la morte di Cosimo II, forte del successo del *Solimano*, Prospero indirizzò la sua attività teatrale lungo due versanti: da una parte animò la vita spettacolare di Ancona, città degli avi nella quale tornò a risiedere dopo la morte di Cosimo II<sup>61</sup>; dall'altra si dedicò alla composizione di testi teatrali, intermezzi, balletti, giostre e melodrammi scritti per compiacere una gamma diversificata di committenti principeschi, dai Medici<sup>62</sup> agli Asburgo<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Tra il 1623 e il 1624, in corrispondenza con un significativo ampliamento degli spazi scenici dell'Arsenale, Prospero venne deputato a sovrintendere alle attività teatrali di Ancona: cfr. SALVARANI, *Tornei ed intermedi*, p. 329. Non pago di essere ad un tempo sovrintendente ed autore di molti dei testi messi in scena, Prospero fondò nel 1624 una nuova accademia, quella dei Caliginosi, destinata, sino alla fine del secolo, a svolgere un ruolo di primo piano nella vita spettacolare della città; sull'accademia vd. G. MALATESTA GARUFFI, *L'Italia accademica* [...], Rimini, Giovanni Felice Dandi, 1688, pp. 37-51, e M. MAYLENDER, *Accademia dei Caliginosi – Ancona* in ID., *Storia delle accademie di Italia*, con prefazione di L. Rava, I, *Abbagliati – Centini*, Bologna, Cappelli, 1926, pp. 482-485.

<sup>62</sup> In occasione delle nozze di Ferdinando II di Toscana con Vittoria Della Rovere celebratesi il 5 luglio 1637 Prospero compose il melodramma *La gioia del Cielo*. Oltre a rinsaldare i legami con gli arciduchi, fondamentali – come abbiamo visto – nella strategia volta a recuperare i beni allodiali, tale commissione fruttò con ogni probabilità anche un risultato immediato: proprio nel 1637, infatti, Lorenzo Bonarelli, figlio di Prospero, venne insignito della Croce di san Giovanni: cfr. L. ARALDI, *L'Italia nobile nelle sue città e ne' cavalieri figli delle medeme, i quali d'anno in anno sono stati insigniti della Croce di San Giovanni e di San Stefano*, Venezia, Andrea Poletti, 1722, p. 217. Dopo la morte di Lorenzo, vennero insigniti della carica prima il fratello Andrea (1652), quindi lo stesso Prospero (1658): cfr. BORGOGELLI OTTAVINI, *Bonarelli*, p. 116.

<sup>63</sup> Nel 1631 Prospero scrisse *L'allegrezza del Mondo*, invenzione per un balletto da rappresentarsi, in occasione delle nozze di Ferdinando III d'Asburgo, re d'Ungheria e futuro imperatore, con Maria Anna di Spagna, celebratesi solennemente a Vienna il 20 febbraio di quell'anno. Il balletto dovette essere apprezzato, dal momento che Prospero compose altre

Nel gennaio del 1608 Guidubaldo, incamminatosi verso Roma, dove avrebbe dovuto svolgere il compito di maggiordomo del cardinale Alessandro d'Este, venne colto da un attacco di podagra particolarmente violento. Costretto dalla malattia a sostare a Fano, morì poco tempo dopo, assistito dal fratello. In quel doloroso frangente Prospero scrisse numerose lettere ai protettori del fratello con le quali richiedeva che la benevolenza rivolta all'autore della *Filli di Sciro* venisse concessa anche agli altri membri della casa Bonarelli<sup>64</sup>. Particolarmente significativa è la missiva indirizzata ad Alessandro d'Este durante gli ultimi giorni di vita di Guidubaldo:

Egli, a cui la vita non era omai per altro cara [si tenga presente che Guidubaldo era rimasto vedovo nel 1605] che per impiegarla nel servizio di V. S. illustrissima e reverendissima, non può della morte dolersi, se non perch'ella questo da lui tanto dovuto e desiderato affetto gl'interrompe: ciò con la debole e fiacca voce si sforza egli stesso talora di proferire, aggiungendo aver nulla di meno tanto di refrigerio in sì dolorosi pensieri che, se la sua poca fortuna gl'avrà pur tolto il vivere più lungamente servitore di V. S. illustrissima non gli averà potuto mutare il morire con questo da lui tanto stimato titolo<sup>65</sup>.

Le parole proferite in punto di morte rappresentano l'estremo omaggio di Guidubaldo nei confronti del suo protettore e, allo stesso tempo, una sorta di passaggio di consegne al fratello minore. Non è un caso, allora, che sette anni più tardi sarebbe stato proprio il cardinale d'Este a tenere a battesimo Pietro, nipote di Guidubaldo e primogenito di Prospero<sup>66</sup>.

tre opere su richiesta del fratello di Ferdinando III, l'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo: la pastorale *L'Imeneo* (1638), il melodramma *Il Faneto e L'antro dell'Eternità*, un'invenzione per un torneo a piedi nell'occasione del compleanno dell'imperatore Ferdinando II d'Asburgo. Come risultato di tale committenza Prospero ottenne dall'arciduca due doni di incalcolabile valore simbolico: un ritratto tempestato di gioie e un sonetto inviatogli nell'agosto del 1649, cfr. *Lettere* 1666, pp. 61-64 (lettera del sabato 28 agosto del 1649, da Ancona, a Domenico Serragli de' Conti, capitano dell'arciduca, alla quale è acclusa la risposta – *Serenissimo eroe, ch'al Reno intorno* – al sonetto fattogli inviare da quest'ultimo) e pp. 64-66 (lettera all'arciduca, recante la medesima data).

<sup>64</sup> Prospero Bonarelli preannuncia la morte del fratello al cardinale Alessandro d'Este (*Lettere* 1636, pp. 30-31), e ne dà notizia, nell'ordine, al conte Alfonso Fontanelli (ivi, pp. 31-32), al principe di Venosa (il celebre madrigalista Carlo Gesualdo: ivi, p. 32), al conte Ferdinando II Sessi di Rolo (ivi, pp. 32-33), al cardinale Orazio Spinola (al quale l'Accademia degli Intrepidi aveva dedicata l'*editio princeps* dei *Discorsi* di Guidubaldo: ivi, p. 33), al conte Ottavio Tieni (che, in qualità di segretario degli Intrepidi, aveva firmata la dedicatoria appena ricordata: ivi, pp. 33-34), ed al cardinale Carlo Conti (ivi, p. 34).

<sup>65</sup> Ivi, pp. 30-31: 31.

<sup>66</sup> La notizia si ricava da *Lettere* 1636, p. 74.

L'eredità di Guidubaldo, oltre alla benevolenza di principi e letterati, comprendeva il manoscritto inedito dei *Discorsi in difesa del doppio amore della sua Celia*. In una lettera databile al 1609 con la quale rispondeva alla richiesta del principe degli Intrepidi Francesco Saracini di inviare a Ferrara il manoscritto in questione per poterlo pubblicare, Prospero allegava come motivo del suo momentaneo rifiuto le ultime volontà comunicategli dal fratello:

Poco avanti che morisse il conte Guidubaldo, chiamatomi al letto, mi disse che la *Difesa di Celia* non mostrassi ad alcuno, s'io prima non l'avessi con le sue postille riordinata; la qual poi quando cotesta academia non pensasse onorarla di metterla alle stampe, dovessi io per altra strada mandarcela, e quanto prima. Or veramente per altre occupazioni non ho per anco avuto tempo di pur leggerla, onde si sta ancora così tutta sconnessa, ma ormai ci porrò le mani ed io stesso, che forse avanti Pasqua verrò costà, ne sarò il portatore<sup>67</sup>.

Se la *Filli di Sciro* era stata pubblicata due anni prima per cura degli Intrepidi, l'inedita *Difesa* doveva rimanere a disposizione di Prospero, l'unico titolato a dare al testo la *summa manus*. Prospero, ad ogni modo, non mancava di muovere un ringraziamento, a nome della famiglia, per le iniziative con la quali i membri dell'accademia stavano onorando la memoria di Guidubaldo:

Deliberando pur cotesta illustrissima ed eccellentissima academia di rappresentar la *Filli di Sciro*, richiedendomi la *Difesa del doppio amor di Celia*, e finalmente apprestando il funerale alla buona memoria del conte Guidubaldo mio fratello, non fa già altro, che apertamente dichiarare l'eccesso della propria benignità, la quale non contenta d'esercitarsi entro i confini della vita, trapassa ancora ad onorar i morti. Ma perché riman dell'onor de' morti l'obbligo ai vivi, il conte Antonio però ed io restiamo a tutti cotesti signori altrettanto obligati, quanto la memoria del conte Guidubaldo, e noi medesimi in quella favoriti, e preghiamo con ogni istanza V. S. che voglia per sua gentilezza renderne a nostro nome a cotesti signori le dovute grazie. [...] Quanto agli onori del conte Guidubaldo e della casa nostra, che cotesti Signori desiderano per registrare nell'orazion funebre, posso dire che il conte Guidubaldo accademico Intrepido, né egli, né la casa nostra può desiderar maggior onore, né se ne dovrebbe ricercar più onorata informazione<sup>68</sup>.

I Bonarelli, pur mostrandosi grati nei confronti degli accademici Intrepidi, intendevano portare avanti autonomamente alcune iniziative volte a ricordare e celebrare il loro congiunto per mezzo delle scene. Proprio nel carnevale

<sup>67</sup> Ivi, p. 116.

<sup>68</sup> Ivi, pp. 116-117.

di quel 1609 durante il quale si erano svolte le cerimonie degli Intrepidi, infatti, Prospero organizzò la messa in scena ad Ancona della *Filli di Sciro*, fatta precedere da un *Prologo* da lui stesso scritto per l'occasione<sup>69</sup>. Tale spettacolo, destinato ad inaugurare il nuovo teatro cittadino all'Arsenale, anticipava la messa in scena ferrarese della medesima favola a lungo progettata dagli Intrepidi. È significativo che tale spettacolo rappresentasse l'esordio di Prospero nel mondo teatrale, nel duplice ruolo di organizzatore della messa in scena e autore dei versi del *Prologo*<sup>70</sup>.

Un anno prima della morte di Guidubaldo la *Filli di Sciro* era approdata alle stampe, in due edizioni concorrenti: la *princeps* promossa dagli accademici Intrepidi, sulla base di un manoscritto concesso dall'autore, impreziosita da raffinate incisioni (Ferrara, Vittorio Baldini), ed una stampa pirata, assai più modesta sul piano tipografico (Venezia, Ciotti). Nella dedica a Francesco Maria II Della Rovere gli Intrepidi avevano presentato la *Filli* come un'opera la quale «per sua mala ventura, non essendo mai dall'autore stata gradita, non ha forse potuto dalla mano di lui in tutte le sue parti ricevere compimento», un «parto» trascurato dal suo stesso padre ma amorevolmente pubblicato dai sodali in attesa di poter mettere in scena la favola «con quella pompa e magnificenza che a lei sarà conceduta»<sup>71</sup>. Come spesso accade nelle dedicatorie e nei paratesti delle opere teatrali, le informazioni fornite al lettore sono incomplete e debbono essere integrate con ulteriori documenti. La reticente esposizione degli Intrepidi, infatti, lascia intendere due circostanze entrambe false, ovvero che l'autore avrebbe lasciato la sua opera «imperfetta» (si tratta, ad ogni modo, di un *topos modestiae* assai diffuso), e che la *Filli* sarebbe in attesa di una prima rappresentazione, da affidare all'accademia nell'ambito del quale era stata ideata. La favola pastorale, però, pur essendo nata nel contesto degli Intrepidi (rivelatrice l'espressione «parto accademico» adoperata nella dedicatoria), era stata rappresentata per ben due volte a Mantova, su richiesta di Vincenzo I Gonzaga, nel corso del 1604. Tale circostanza, occultata nella stampa, lascia una traccia significativa tra le lettere conservate all'Archivio di Stato di Mantova. Il 27 settembre 1607 Francesco Cybo, segretario degli Intrepidi, accompagnava

<sup>69</sup> SALVARANI, *Tornei ed intermedi*, pp. 307-310.

<sup>70</sup> Il *Prologo*, insieme alla descrizione dello spettacolo, si legge in VALENTINI, *Relatione delle feste carnevalesche fatte nella città d'Ancona il presente anno 1609*.

<sup>71</sup> *Filli di Sciro, favola pastorale del C. GUIDUBALDO DE' BONARELLI, detto l'Aggiunto Accademico Intrepido. Da essa Accademia dedicata al Sereniss. Signor Don Francescomaria Feltrio della Rovere Duca Sesto d'Urbino*, Ferrara, Baldini, 1607, cc. A2r-A3r.

con una lettera cerimoniosa al duca di Mantova il dono della *princeps* della favola fresca di stampa:

In questo nostro collegio non ci ha alcuno che per antica servitù non riverisca umilmente la persona di V. A. Serenissima. E però da noi non si lasciaranno giammai addietro veruna di quelle aperte dichiarazioni che si convengono usare verso di signore principalissimo e principe sovrano. Avendo adunque la nostra accademia divulgata per le stampe la *Filli* pastorale del signore conte Guidubaldo Bonarello, abbiamo stimato nostro dovere di mandarne una copia a V. A., sì per lo rispetto sopradetto, come per essere componimento di cavaliere tanto amato da lei. Suppliciamo dunque con umilissimo affetto della V. A. degnarsi per l'uno e per l'altro riguardo di gradire la picciolezza del dono, ed a conservarci in quel luogo della sua buona grazia, di cui ella si compiace d'onorare i suoi più veri servitori; con questo a V. A. serenissima facciamo umilissima riverenza, ed auguriamo da Chi può farglielo ogni adempimento di suprema felicità<sup>72</sup>.

All'omaggio degli Intrepidi si univa una missiva autografa del 22 ottobre di quell'anno con la quale Guidubaldo in persona dedicava idealmente al Gonzaga la medesima stampa:

Dacché V. A. serenissima favorì del suo teatro la mia pastorale, ciascuno ha creduto che per sua ragione ogni altro onor se li debba. Però l'accademia degli Intrepidi non ha temuto di darla con le stampe al mondo. Ma quando ella fu posta in iscena avanti a V. A. serenissima allora fu che nel cospetto di V. A. illustrissima poté gloriarsi d'esser nel cospetto di tutto 'l mondo. Sicché ormai con le stampe si allungheranno i suoi viaggi, ma non s'accresceranno i suoi onori. Aggradisca V. A. serenissima di veder favorita un'opera da ogni altro, solo per che fu favorita da lei. E perché io non abbia ad esser d'ella così mio a me stesso invidioso, piacciale d'onorar me ancora della sua grazia, solo perché già sono stato fatto degno da lei di suoi favori. Alla quale umilissimamente inchinandomi priego Dio pel colmo di tutti i beni<sup>73</sup>.

Tale duplice omaggio faceva parte di un'accorta strategia da parte degli Accademici per ottenere la protezione dei Gonzaga. I rapporti tra l'accademia e la corte mantovana, d'altronde, erano destinati ad essere favoriti da Alessandro Guarini, in contattato con la quella corte sin dal soggiorno

<sup>72</sup> Francesco Cybo al duca di Mantova Vincenzo I Gonzaga, 27 settembre 1607, ASM, *Archivio Gonzaga, Roma – Carteggi degli inviati e diversi – 1607*, b. 1265, cc. n.n., parzialmente edito in D. FABRIS, *Mecenati e Musici. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, p. 195 nota 103.

<sup>73</sup> Guidubaldo Bonarelli al duca di Mantova Vincenzo I, 22 ottobre 1607, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 984, fasc. I/3, c. 399.

mantovano del 1593<sup>74</sup> e futuro segretario dei duchi Vincenzo I e Ferdinando Gonzaga<sup>75</sup>. Gli sforzi degli Intrepidi vennero premiati: in occasione di un soggiorno ferrarese, Vincenzo I, dopo aver visitato il teatro della Sala Grande, entrò a far parte dell'Accademia (9 aprile 1609)<sup>76</sup>, della quale un anno più tardi divenne principe (23 marzo 1610)<sup>77</sup>.

La storia spettacolare e editoriale della *Filli di Sciro*, dunque, riflette la complessità di un intreccio di rapporti che tiene insieme Mantova e Ferrara, i Bonarelli e i più importanti membri dell'Accademia degli Intrepidi. Dipanare i fili di tale complessa vicenda è fondamentale non solo per studiare le relazioni tra le diverse redazioni dell'opera, ma anche per comprendere sino in fondo le motivazioni che spinsero Prospero a rivendicare per sé e per la propria famiglia la prestigiosa eredità ideale delle «Muse Bonarelle».

Riassumo a tale scopo la vicenda compositiva e spettacolare della *Filli di Sciro* da me ricostruita integrando le fonti già note con le preziose notizie che si leggono in alcuni documenti mantovani recentemente segnalati<sup>78</sup> e

<sup>74</sup> Durante il soggiorno mantovano del 1592-1593 Battista Guarini «si riconciliò per intermissione del Gonzaga [Vincenzo I] col figlio Alessandro venuto da Mantova insieme colla marchesa Bentivoglio, e lo accolse nuovamente in sua casa insieme alla nuora» (V. ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido. Studio biografico-critico con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1886, p. 109).

<sup>75</sup> In seguito alla devoluzione di Ferrara (1598) Alessandro Guarini prese servizio a Mantova presso la corte di Vincenzo I dal 1599 al 1600 (A. DI BENEDETTO, *Un paragrafo della storia culturale ferrarese tra Cinque e Seicento. Alessandro Guarini*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIV, 1967, pp. 261-291: 264). Negli ultimi anni di vita di Vincenzo I (e dunque a ridosso dei progetti degli Intrepidi per la messa in scena ferrarese della *Filli*) entrò nuovamente a far parte della corte mantovana, presso la quale ricoprì il duplice incarico di segretario e di cameriere segreto, incarico che si protrasse almeno sino al 1621 (cfr. *ivi*, p. 266-267, e M. CERRONI, *Guarini, Alessandro* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 60, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2003, pp. 334-337: 336-337).

<sup>76</sup> La notizia è riportata nella addizionale alla *Genealogia delli Signori estensi* di Mario Equicola, vd. FABRIS, *Mecenati e Musicisti*, p. 213 nota 171.

<sup>77</sup> Cfr. *Memorie storiche di letterati ferraresi. Volume secondo dell'abate LORENZO BAROTTI*, Ferrara, Eredi di Giuseppe Rinaldi, 1793, p. 248, dove si riporta la notizia di un'orazione *Al serenissimo signor Don Vincenzo Gonzaga nella sua elezione in Principe dell'Accademia degli Intrepidi di Ferrara d'ordine della stessa accademia fatta da OTTAVIO MAGNANINI detto il Nascosto il dì 23 di marzo del 1610*. In procinto di assumere tale onore il duca si fece inviare dal cancelliere degli Intrepidi Alderamo d'Este una nota informativa con l'elenco dei principi dell'Accademia: cfr. la lettera del 6 marzo 1604 pubblicata in FABRIS, *Mecenati e Musicisti*, p. 222 nota 204. Per il ruolo degli spettacoli nella politica gonzaghesca al tempo di Vincenzo I vd. C. BURATELLI, *Spettacolo di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, cap. I. *Da un Vincenzo all'altro*, pp. 3-34: 3-14.

<sup>78</sup> Lettera del duca Vincenzo I a Guidubaldo del 4 febbraio 1604 (ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2260); risposta di Antonio Bonarelli (ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 977, fasc. III/1,

con i dati ricavabili dalla ricostruzione del soggiorno ferrarese di Vincenzo Imperiali (1612) fornita da Luca Beltrami<sup>79</sup>. Intorno al 1598 Guidubaldo sottopose ai letterati ferraresi, probabilmente nell'ambito dell'Accademia degli Spensierati, una prima versione della sua favola pastorale (forse una stesura in prosa)<sup>80</sup>. Il 26 agosto 1601 recitò l'orazione inaugurale dell'Accademia degli Intrepidi, dopo averla sottoposta ad Alessandro Guarini, censore della neonata radunanza<sup>81</sup>. In un periodo compreso tra il 1598-1603 lavorò alla *Filli di Sciro*, suscitando l'interesse dei sodali Intrepidi. Su richiesta del duca Vincenzo I Gonzaga<sup>82</sup>, Bonarelli inviò il testo a Mantova, dove, nel carnevale del 1604 ebbe luogo la prima rappresentazione della *Filli* con « quattro o sei cangiamenti di scene » e « intermedii stupendissimi »<sup>83</sup>. Nel maggio di quello stesso anno la messa in scena venne replicata in occasione

c. 217); lettere del duca durante il carnevale del 1604 (ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2260); lettera di Alessandro Senesi a Belisario Vinta del 18 febbraio 1604 (ASF, *Mediceo del principato*, filza 4043, cc. n.n.); lettera di Ercole Achilli a Aderbale Manerbio del 27 febbraio 1604 (ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2696 fasc. 1, doc. 14); documenti segnalati per la prima volta in BURATELLI, *Spettacolo di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, cap. II. *Il ciclo festivo del 1608*, pp. 35-80: 58 e 77 note 103-104; vd. anche *Archivio Herla* ([http://www.capitalespettacolo.it/ita/ric\\_gen.asp](http://www.capitalespettacolo.it/ita/ric_gen.asp)).

<sup>79</sup> L. BELTRAMI, *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali. Percorsi nella letteratura di primo Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, cap. III. *Verso Ferrara e Venezia*, pp. 117-153.

<sup>80</sup> Angelo Ingegneri nel *Discorso della poesia rappresentativa* (1598) elenca tra i nobiluomini che si sono dedicati o si stanno dedicando al genere della favola pastorale Guidubaldo Bonarelli (A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa. Discorso*, in Id., *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M. L. Doglio, Modena, Panini, 1989, pp. 3-20 e 35-38, note: 4); si tratta di una notizia preziosa, solitamente ignorata dalla critica o considerata, senza una valida ragione, scarsamente probante (come in GODARD, *La «Filli di Sciro»*, p. 147 nota 22).

<sup>81</sup> Vd. *Orazione del conte GUIDUBALDO BONARELLI, detto l'Aggiunto. Recitata nell'aprire dell'Accademia de gl'Intrepidi*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1602

<sup>82</sup> Il duca Vincenzo I con la lettera datata 4 febbraio 1604 invitava Guidubaldo ad assistere alla prima rappresentazione della sua favola pastorale descritta scherzosamente come una timida «verginella»; Antonio Bonarelli rispondeva tre giorni più tardi per conto del fratello, impedito a scrivere da una malattia, affermando che Guidubaldo era felice che la sua «pastoral verginella» fosse stata apprezzata dal duca.

<sup>83</sup> Federico Zuccaro nella sua relazione sugli spettacoli del carnevale del 1604 riferisce di «una gran bella commedia [da identificare con la *Filli di Sciro*] che faceva fare quel duca essendo nel fine del carnevale, la quale fu veramente nobilissima e regia per gli apparati e ogni altra cosa, con quattro o sei cangiamenti di scene, con intermedii stupendissimi; insomma fu cosa degna di un tanto principe» (*Il passaggio per Italia, con la dimora di Parma del sig. Cavaliere FEDERICO ZUCCARO* [...], Bologna, Bartolomeo Cocchi, 1608, pp. 4-5, cit. in BURATELLI, *Spettacolo di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, p. 77 nota 104).

del soggiorno mantovano dell'arciduca d'Austria Massimiliano III d'Asburgo<sup>84</sup>. Nel 1606, su iniziativa del principe degli Intrepidi Enzo Bentivoglio, venne ricavato dal granaio di San Lorenzo un teatro allo scopo di rappresentare «comedie con intermedi» ad emulazione di «quelle di Mantova»<sup>85</sup>. L'anno successivo il nuovo principe degli Intrepidi, Galeazzo Gualenghi, decise la realizzazione del Teatro della Sala Grande, più ampio rispetto al precedente; in tale occasione venne messa in cantiere una rappresentazione della *Filli*, la prima nella città di Ferrara<sup>86</sup>. In un primo momento Guidubaldo rifiutò, suscitando lo scontento di Guarini:

Quanto alla vostra pastorale, che posso altro dirvi se non che il silenzio ch'usate e meco e con tutti comincia a sentire del crudele. [...] Ma voi (Signor crudelissimo) fate dell'aspide e, standovi lontano, quel non volete udire che non potreste non esaudire. Ma che? Se non vi muove il nostro, muovasi il vostro interesse. Qual teatro più degno potrete alla vostra Filli desiderare (alla modestia prevaglia il vero) del ferrarese teatro? Se qui non saranno i principi e i regi, ben ci saran quelle porpore che ai gran regi s'aguagliano, e quantunque la nobiltà privata non sia così numerosa, come in qualche altra città, è però tale la maggior parte di lei (e sia detto solo per

<sup>84</sup> La notizia della replica si ricava da una lettera del 26 aprile 1604 con la quale il duca Vincenzo I invita un destinatario ignoto all'imminente rappresentazione della *Filli di Sciro*: «Ill(ust)re Sig(no)re | fra pochi di penso di far recitare qui di nuovo la Pastorale del Co(n)te Guidobaldo Bonarelli, et perché ella fu sentita qui questo Carnevale con applauso universale, et spero che questa volta debba esser favorita dalla presenza della Signora D. Marfisa, ho voluto con questa mia et col mezzo del Signor Marchese di Scandiano ancora invitar V. S. che voglio credere essendo curiosa di simili rappresentazioni si prenderà volentieri questo impaccio di trasferirsi qua, che però stimo non debba esserle discaro sì per rispetto della Compagnia, come del resto, sì come le dirà ancora il medesimo marchese a cui mi riporto con raccomandarmi a lei di cuore, et pregando da Dio felicità» (ASM, b. 2260, *Archivio Gonzaga*). Risulta errata, dunque, la notizia riportata da Tiraboschi secondo la quale la *Filli di Sciro* sarebbe stata rappresentata per la prima volta nel 1607 per cura degli Intrepidi. Dell'errore si era già accorto, all'inizio dell'Ottocento, Antonio Frizzi, il quale, però, non era a conoscenza delle due rappresentazioni mantovane: cfr. A. FRIZZI, *Memorie per la storia di Ferrara*, vol. V, Ferrara, Eredi di Giuseppe Rinaldi, 1809, p. 43.

<sup>85</sup> Lettera di Giustiniano Masdoni da Ferrara al duca di Modena Cesare d'Este del 16 ottobre 1604 edita in FABRIS, *Mecenati e Musicisti*, p. 185 nota 48. Si noti che i tentativi di affittare uno spazio da adibire a rappresentazioni sceniche era stato portato avanti dagli Intrepidi già a partire dal luglio del 1604, poco dopo la seconda rappresentazione mantovana della *Filli* (cfr. la lettera da Mantova di Antonio Messi da Ferrara a Giustiniano Masdoni del 15 luglio 1604 edita in FABRIS, *Musici e Mecenati*, p. 184 nota 44).

<sup>86</sup> GUARINI, *Lettere*, pp. 32-33. Nella lettera Guarini invita Guidubaldo a recarsi a Ferrara in occasione dell'imminente rappresentazione della sua *Filli di Sciro*, la terza messa in scena dopo i due spettacoli mantovani del 1604: «Ma quando farem' la sposa la terza volta la vostra bellissima figlia, potrete voi anche allora far del crudele, e contentarvi di non correre alle sue nozze?» (ivi, p. 33).

dire il vero) che nel fatto del meravigliarsi attempo, stupire a proposito, [...] non cede a qual altra si voglia città reale e magnifica<sup>87</sup>.

Si può ipotizzare che la stampa della *Filli*, corredata dalla dedica a Francesco Maria II, venisse realizzata dagli Intrepidi dopo che Guidubaldo ebbe acconsentito alla sospirata rappresentazione. Stando alle notizie ai noi note, ad ogni modo, tale spettacolo dovette essere rimandato più volte, non soltanto in séguito alla morte dell'autore nel 1608 ma anche a causa della difficoltà insita nel competere con le due sfarzose rappresentazioni mantovane, la cui memoria era ancora ben viva presso i nobili membri del consesso, a partire, ovviamente, dallo stesso duca di Mantova, al quale la messa in scena doveva essere dedicata. Nel 1612 il progetto sembrò sul punto di realizzarsi. Per il carnevale di quell'anno, infatti, gli Intrepidi organizzarono una sontuosa rappresentazione della *Filli di Sciro*, alla quale invitarono il duca di Mantova e tutta la sua corte<sup>88</sup>. La morte di Vincenzo I Gonzaga, ad ogni modo, costrinse i membri del consesso a rimandare al carnevale dell'anno successivo la rappresentazione<sup>89</sup> e ad individuare nel cardinale legato di Ferrara Orazio Spinola il futuro dedicatario dello spettacolo<sup>90</sup>. Nell'estate di quello stesso anno i *Discorsi in difesa del doppio amore della sua Celia* vennero stampati ad Ancona presso Marco Salvioni<sup>91</sup>. La scelta

<sup>87</sup> Ivi, pp. 37-39: 36.

<sup>88</sup> Cfr. la testimonianza che si legge nella *Cronaca* di Claudio Rondoni: «5.II.1612 Essendo stato eletto Vincenzo Duca di Mantova Principe di questa Accademia [degli Intrepidi] ed avendo nel principio del mese di gennaio prossimo passato, nel passar che fece per Ferrara [...], invitato da questi Accademici, promise sicuramente di voler venire a Ferrara ad habitare con buona parte della sua Corte per gli ultimi venti giorni di questo carnevale e di già Ercole Pepoli lo have accomodato del suo palagio. Con grandissima istanza li accademici procurarono di dar l'ultima mano al teatro per rappresentare *La Bonarella* egloga pastorale abelita d'intramezzi e diversità di macchine [...]» (cit. in FABRIS, *Mecenati e Musici*, p. 242 nota 287).

<sup>89</sup> La notizia si ricava da due lettere di Alessandro Guarini indirizzate da Mantova ad Enzo Bentivoglio il 23 e il 25 febbraio 1612 (cfr. FABRIS, *Mecenati e Musici*, pp. 246-247 note 297-298). Dalla relazione di Giovan Giacomo Rossano in merito al *Viaggio fatto nel 1609 verso Loreto, Roma e Napoli*, inoltre, sappiamo che Vincenzo Imperiali, giunto a Ferrara il 4 maggio 1612 ed entrato a far parte degli Intrepidi l'8 di quello stesso mese, ebbe modo di visitare il Teatro della Sala Grande, la cui scena era «apparelchiata [...] per la rappresentazione del Bonarelli, trattenuta dal passato al venturo carnevale, per la morte succeduta del duca di Mantova, principe di quella» (G. V. IMPERIALE, *Viaggi*, con prefazione e note di A. G. Barrili, «Atti della società ligure di storia patria», XXIX, fasc. 1, 1898, p. 33-278: 110).

<sup>90</sup> Nella seduta accademica del 13 maggio 1612 alla quale Imperiali partecipò si discusse in merito «alla dedicazione delli *Diporti della Bonarella* [scil. *La Filli di Sciro*] al Cardinale Spinola» (ivi, p. 110, cit. in BELTRAMI, *Tra Tasso e Marino*, p. 132).

<sup>91</sup> Marco Salvioni iunior nei decenni successivi avrebbe pubblicato buona parte della produzione teatrale di Prospero: [BOCCALEONI], *Racconto della tragedia et intermedii del signor conte Prospero Bonarelli* (1623: cfr. *supra* nota 49); *Delle bellezze di Filli, lettera poetica*

dell'editore induce a ritenere che Prospero preferisse seguire in prima persona la realizzazione della stampa piuttosto che inviare a Ferrara un manoscritto in pulito con la sua revisione dei *Discorsi*. Nella dedica datata 11 agosto 1612 Ottavio Tieni, segretario dell'accademia, dava conto della genesi dei *Discorsi* recitati da Guidubaldo durante alcune sedute degli Intrepidi («in pubblica Accademia») allo scopo di controbattere agli «strepitosi sussurri» di quanti ritenevano che il doppio amore di Celia offendesse «la maestà d'Amore»<sup>92</sup>.

Dopo la pubblicazione dei *Discorsi*, definitiva rivendicazione all'accademia dell'opera, gli Intrepidi dovettero abbandonare definitivamente il progetto di una rappresentazione della *Filli*. Al momento di organizzare la stagione spettacolare del carnevale del 1613, infatti, Enzo Bentivoglio, eletto per la seconda volta principe dell'accademia, scelse di mettere in scena l'*Alceo* di Ongaro, da accompagnare con intermezzi composti da Battista Guarini. Anche questo spettacolo venne annullato dopo l'allestimento della prova generale a causa dell'improvvisa partenza del Bentivoglio per Roma<sup>93</sup>. Sebbene la favola piscatoria di Ongaro venisse sostituita dalla *Idalba*, tragedia di Maffeo Venier, gli Intrepidi decisero di mandare egualmente in stampa l'edizione dell'*Alceo* ideata per lo spettacolo, la quale univa al testo di Ongaro gli intermezzi di Guarini e alcuni discorsi di Ottavio Magnanini dedicati ad illustrare in senso moraleggiante tali intermezzi<sup>94</sup>. La sostituzio-

*del signor conte* PROSPERO BONARELLI [...], Ancona, Salvioni, 1629; *Le metamorfosi d'Amore, intramezzi del conte* PROSPERO BONARELLI *per l'Eriminda pastorale del conte Giosepe Teodoli da rappresentarsi in Ancona quest'anno 1632*, Ancona, Salvioni, 1632; *Melodrami* (1647: cfr. *supra* nota 17). Sullo stampatore, erede di una fiorente attività tipografica inaugurata dal nonno Marco Salvioni senior, vd. F. M. GIOCHI – A. MORDENTI, *Annali della tipografia in Ancona, 1512-1799*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980, pp. LVI-LVIII.

<sup>92</sup> *All'illustrissimo e reverendissimo Cardinale Spinola legato di Ferrara etc. lor signore e padrone colendissimo gli Accademici Intrepidi*, in *Discorsi del signor conte GUIDOBALDO BONARELLI Accademico Intrepido in difesa del doppio amore della sua Celia. All'illustrissimo e reverendissimo signor cardinale Spinola della medesima accademia dedicati*, Ancona, Marco Salvioni, 1612, c. \*1r.

<sup>93</sup> Cfr. G. NOVEL, *Le ragioni della morale e dello spettacolo: il ruolo dell'Arciccio Accademico Ricreduto negli ultimi intermedi guariani*, in *Rime e lettere di Battista Guarini. Atti del convegno di Studi di Padova 5-6 dicembre 2013*, a cura di B. M. Da Rif, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 215-224; L. SPERA, *Le reti testuali dell'Alceo*, «Studi secenteschi», XLVII, 2006, pp. 105-135: 117-130.

<sup>94</sup> *L'Alceo favola piscatoria d'ANTONIO ONGARO, fatta recitare in Ferrara dall'ill.mo s. Enzo Bentivogli mentre la seconda volta era Principe dell'Accademia degl'Intrepidi, con gl'Intramezzi del sig. cavalier BATISTA GUARINI. Descritti, e dichiarati dall'ARSICCIO accademico Ricreduto [= Ottavio Magnanini]. Aggiuntici appresso alcuni Discorsi del medesimo ARSICCIO sopra ciascheduno Intramezzo. Dedicati all'ill.mo et rev.mo sig. Cardinal Serra*, Ferrara, Vittorio Baldini Stampatore Camerale, 1614.

ne della *Filli* con l'*Alceo* va ricondotta ad una crescente preoccupazione da parte degli Intrepidi nei confronti dell'accusa di licenziosità da più parti rivolte al genere pastorale<sup>95</sup>. I *Discorsi* di Ottavio Magnanini, dunque, con la loro condanna degli amori illeciti, rappresentano una sorta di palinodia dei più ambigui *Discorsi* dedicati da Bonarelli alla difesa del doppio amore di Celia.

#### 4. *Il Solimano, la Filli di Sciro e le censure accademiche degli Intrepidi*

Nel suo studio sulla poetica tragica del *Solimano*, Mauro Sarnelli evidenzia come Prospero promuova la sua tragedia tramite un numero ingente di lettere spedite a «grandi personalità del mondo politico, ecclesiastico e culturale»<sup>96</sup> per accompagnare il dono della stampa<sup>97</sup>. Alla dedica rivolta al granduca di Toscana Cosimo II si aggiungevano in questo modo ulteriori omaggi rivolti a una serie di famiglie nobili, dagli Este ai Gonzaga sino agli stessi Della Rovere, oltre ai membri di spicco dell'Accademia degli Intrepidi. Si trattava, per l'appunto, di rinnovare l'«eredità» di Guidubaldo, benvoluto da quelle famiglie. Emblematico di tale intreccio di rapporti è, per fare un solo esempio, la lettera di dono del 29 giugno 1620 con la quale Prospero inviava il volume a Caterina di Ferdinando de' Medici<sup>98</sup>. La duchessa, infatti, era a un tempo la sorella di Cosimo II de' Medici, dedicatario del *Solimano*, e la consorte del secondogenito di quel Vincenzo I

<sup>95</sup> Cfr. quanto scrive a proposito Beltrami: «L'impressione che dietro alle scelte operate dagli Intrepidi prevalgano motivazioni letterarie piuttosto consapevoli può essere corroborata dalle cautele con cui gli accademici interpretarono il testo marittimo di Ongaro. Sebbene gli intermezzi non presentino legami tematici con l'*Alceo*, i *Discorsi* di Magnanini sui testi di corredo all'opera rivelano l'intenzione di disinnescare l'ambiguità edonistica che la favola di Ongaro eredita, pur attenuandola, dal modello aminteo. La lettura di Tasso, già filtrata dalla mediazione di Ongaro, viene quindi ulteriormente indirizzata nel rassicurante ambito dell'amore legittimo dai commenti agli intermezzi guariniani, due dei quali recuperano la vicenda di Rinaldo e Armida come *exemplum* negativo dell'amore falso e sensuale» (BELTRAMI, *Tra Tasso e Marino*, pp. 135-136).

<sup>96</sup> SARNELLI, «*Col discreto pennel d'alta eloquenza*», p. 68.

<sup>97</sup> È molto probabile che l'edizione inviata in dono ai personaggi più importanti fosse quella del 1620, corredata per la prima volta dalle incisioni di Jacques Callot: cfr. la missiva a Francesco Maria II nella quale Prospero allude alla ricchezza tipografica del volume: «Poiché ogn'altra occasione ho finora indarno aspettata di poter raccordare a V. S. con qualch'atto di servitù la mia divozione, ho volentieri incontrata questa di farle appresentare questa mia tragedia, ch'or certo troppo pomposamente è stata messa in istampa» (*Lettere* 1636, p. 45).

<sup>98</sup> La lettera, non datata nell'epistolario (*Lettere* 1636, p. 47), si conserva manoscritta in ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 1130, fasc. V, c. 459.

Gonzaga per compiacere il quale – come abbiamo visto – Guidubaldo aveva concesso due rappresentazioni mantovane della *Filli di Sciro*.

Ancora più importanti dal punto di vista di Sarnelli, e dal nostro, le lettere con le quali Prospero accompagnò l'ideazione, la stesura e la prima rappresentazione della tragedia<sup>99</sup>. Anche nel caso dei pareri preventivi richiesti a sodali e protettori influenti Prospero faceva affidamento sulla rete di conoscenze del fratello. Nel corso del 1618, durante la composizione del *Solimano*, in vista di una messa in scena nel carnevale dell'anno successivo<sup>100</sup>, infatti, Prospero intrattene un carteggio con i membri degli Intrepidi, ai quali richiese dei pareri<sup>101</sup>. Le lettere in questione non sono datate, tuttavia permettono di seguire le vicende compositive della tragedia. Alle prime fasi del lavoro sul *Solimano* risale la lettera a Luigi Zerbinati, membro di spicco degli Intrepidi, con la quale l'autore accompagnava l'invio dell'«argomento» in prosa. In attesa di un autorevole parere egli proseguiva la stesura sino al quarto atto, «con animo» affermava Prospero, «di vederla in palco questo carnevale, ove potrò avvertir meglio i suoi errori, e poi correggerla, se sarà capace di correzione»<sup>102</sup>. L'intento di porre la tragedia sotto la protezione dell'accademia ferrarese veniva ribadito in una lettera successiva, indirizzata a monsignor Innocenzo de' Massimi, nella quale Prospero affermava di aver completato il *Solimano* e di essere in procinto di spedirlo agli Intrepidi, ai quali spettava «la briga del suo corregimento»<sup>103</sup>. Tale invio è effettivamente testimoniato da una seconda lettera al medesimo monsignore, nella quale, tra l'altro, Prospero si professava membro dell'accademia<sup>104</sup>. Tra i censori del *Solimano* figurava la marchesa Livia Obizzi Turchi, gentildonna ferrarese per «comandamento» della quale il Bonarelli avrebbe deciso di cimentarsi col genere tragico:

Parve a V. S. illustrissima avendomi udito leggere tre anni sono quel mio strambotto di comedia, comandarmi ch'anche nella composizione d'una tragedia mi dovessi impiegare. La forza del comandamento di lei e il desiderio ch'ho sempre avuto di

<sup>99</sup> Sull'importanza dei documenti epistolari, dediche comprese, per ricostruire le poetiche teatrali in epoca moderna vd. *Lettere sul teatro. Percorsi nell'epistolografia scenica europea tra XVI e XIX secolo*, a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 2012.

<sup>100</sup> Per la storia del testo rimando agli studi di Sarnelli, Ciancarelli e Alberti citati nella nota 7.

<sup>101</sup> *Lettere* 1636, pp. 40-41 (al marchese Luigi Zerbinati), 86-87 (a Francesco Saracini), 117-118 (nuovamente al Saracini), 151-154 (all'arcidiacono e vicario di Tolentino), 159-162 (al padre Alessandro Troli), 245-257 (a Flaminia Atti Trionfi).

<sup>102</sup> Ivi, pp. 40-41.

<sup>103</sup> Ivi, pp. 41-42: 41.

<sup>104</sup> Ivi, pp. 42-43.

servirla han potuto dar moto e spirito al mio tardo e zotico ingegno; sì che non ho temuto intraprender sì grand'impresa che suol, con ragione, sgomentar anche i più famosi compositori; mi venne però fatta l'anno passato la qui congiunta tragedia, della quale già V. S. illustrissima ha già potuto vedere il soggetto che pur di suo ordine mandai costà al Signor Luigi Zerbinati. Or invio a V. S. illustrissima quest'opera, come frutto nato da' suoi comandamenti; là onde ella è tenuta ad operare col raggio del suo purgatissimo giudizio, ch'egli felicemente maturi, rendendosi all'altrui gusto men acerbo e dispiacevole<sup>105</sup>.

Prospero non si limitò ad una circolazione della tragedia prima della stampa presso i gentiluomini ferraresi, ma inviò il manoscritto del *Solimano* a due principi protettori degli Intrepidi, a loro volta parte della rete familiare: il duca di Mantova Ferdinando Gonzaga<sup>106</sup> e il principe d'Urbino Federico Ubaldo, allora tredicenne<sup>107</sup>. La dedica del *Solimano* a Cosimo II, seguita al trasferimento a Firenze al servizio del granduca stesso<sup>108</sup>, rappresentò dunque l'ultimo atto di un'accorta strategia volta a diffondere e promuovere il testo, omaggiando al contempo il maggior numero possibile di personaggi influenti.

Dalle lettere che ho citato emerge quanto Prospero fosse consapevole dell'importanza rivestita dal *Solimano* nella sua carriera letteraria, teatrale, cortigiana. La tragedia, nata in stretta connessione con l'Accademia degli Intrepidi, veniva inviata in lettura alle famiglie verso le quali era tradizionalmente rivolta l'attenzione della casa Bonarelli, gli Este e i Della Rovere, e rappresentava al contempo un biglietto da visita per la corte medicea. L'esordio teatrale, d'altronde, risulta ben ponderato anche dal punto di vista della scelta del soggetto, che andava incontro tanto alla moda degli spetta-

<sup>105</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>106</sup> Inviando il volume del *Solimano* a Ferdinando Gonzaga, Prospero accenna ad una lettura precedente alla stampa: «Da quell'ora che per sua buona sorte fu questa mia tragedia in qualche parte udita e lodata da V. A. S. acquistò ella da sì grande autorità tanto credito appresso tutti, che né io dubitai di appresentarla al Serenissimo padrone [Cosimo II], ned'egli ha sdegnato gradirla in guisa ch'ha potuto poi girsene con troppo suo onore alle stampe» (ivi, pp. 46-47: 46).

<sup>107</sup> Nell'inviare una redazione completa dell'opera (forse manoscritta) Prospero accenna alla lettura del primo atto: «So che V. A. S. già vide e lodò benignamente il principio di questa mia tragedia: doveami di tanto onor sodisfare, né con mandargliela ora tutta intera metter a rischio, non rispondendo forse l'altre parti al principio il bene già conseguito» (ivi, pp. 45-46).

<sup>108</sup> La notizia si deduce da *Lettere* 1636, pp. 41-42 (Prospero invia il testo della tragedia a monsignor Innocenzo de' Massini poco dopo la rappresentazione, in procinto di mettersi in viaggio per Firenze).

coli turcheschi, in voga presso la corte fiorentina in quel periodo, quanto alle richieste del mercato editoriale veneziano<sup>109</sup>.

La circolazione accademica del *Solimano*, inoltre, intendeva porre la tragedia in ideale continuità con *La Filli di Sciro*, letta e discussa nell'Accademia degli Intrepidi prima della sua messa in scena mantovana. Il gran numero di discussioni accademiche ad arte suscitate da Prospero lasciano una traccia nell'epistolario. Alcune missive, infatti, permettono di ricostruire almeno in parte il contenuto delle censure mosse alla tragedia, non meno innovativa e ardita della pastorale di Guidubaldo. È il caso delle lettere indirizzate a due personaggi minori, il vicario di Tolentino (che non sono riuscito ad identificare) e padre Alessandro Troli<sup>110</sup>, alle quali si aggiungono due lunghe risposte alle censure di Antonio Bruni, accademico Intrepido, riportate in apertura di un'edizione romana del *Solimano* (Corbelletti, 1632)<sup>111</sup>. Non mi soffermo in questa sede sull'acuta difesa della sua tragedia "irregolare" che Prospero conduce in tali lettere discorsive, rimandando su questo punto allo studio di Sarnelli. Quello che mi interessa evidenziare, in conclusione del presente contributo, è che prima ancora di difendere gli elementi innovativi presenti nel *Solimano*, ovvero la scelta di non ricorrere al coro e di ricavare la vicenda da un episodio tratto dalla storia contemporanea, Prospero in almeno un caso a noi noto aveva difeso la *Filli di Sciro* da accuse analoghe rivolte ad essa sulla base dei precetti aristotelici. Mi riferisco alla lunga missiva indirizzata al duca di Poli Lotario Conti<sup>112</sup> con l'intento di rispondere a un «dubbio» in merito a «quell'erba» la quale «mangiata prima addormentava e poi uccideva, se chi pasciuta l'aveva non era spruzzato con acqua»<sup>113</sup>. Nella *Filli di Sciro* Celia, dopo aver ingerito tale pianta col proposito di suicidarsi, viene salvata dal pianto congiunto di Niso ed Aminta, in una scena onirica e surreale che rappresenta il culmine concettoso della favola. Il punto del contendere è solo in apparenza marginale:

Io più vago d'ubbidir V. Eccellenza ch'atto a diffender mio fratello mi sforzerò di adempiere il suo desiderio, conoscendo benissimo ch'ella solo per favorir mio fratello si è degnata di opporli, poscia che a lui son per apportar più d'onore i dubbi

<sup>109</sup> Cfr. CIANCARELLI, *Sistemi teatrali nel Seicento*, p. 83.

<sup>110</sup> *Lettere* 1636, pp. 151-154 e pp. 159-162.

<sup>111</sup> Sui rapporti tra Antonio Bruni e Prospero Bonarelli mi permetto di rimandare a L. GERI, *Le "Epistole eroiche" di Antonio Bruni tra Umoristi e Caliginosi in Le Virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVII secolo*, a cura di C. Gurreri e I. Bianchi, prefazione di G. Ferroni, introduzione di G. M. Anselmi, Avellino, Sinestesie, 2015, pp. 173-193: 186-191.

<sup>112</sup> *Lettere* 1636, pp. 215-230.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 215.

di V. Eccellenza che non farebbono gl'applausi o gl'insegnamenti di un altro. Il dubbio dunque di V. E. è se cotal erba si trovi, e se non trovandosi abbia fatto ben l'autore a fingerla<sup>114</sup>.

Prospero, infatti, intende colla sua lettera difendere la licenza del poeta drammatico di «fingere» situazioni che vanno oltre una concezione della verosimiglianza rigidamente intesa:

Or veramente io non credo che tal erba si trovi; ma credo bene ch'ancor che non si trovi non abbia errato mio fratello in fingerla. E in prova della mia credenza appor-terò primieramente l'autorità d'Aristotele, il quale vuol che il poeta sia così in obbligo di star attaccato alla verità delle cose, che più tosto egli possa fingersi quello che in alcun modo non sia possibile, pur che sia in qualche modo credibile [...] <sup>115</sup>.

Nella sua argomentazione Prospero riprende la raffinata esposizione del medesimo punto condotta da Guidubaldo a proposito del doppio amore di Celia, accusato, oltre che di immoralità, appunto, di inverosimiglianza:

Or avendo veduto ciò che sia, e di quante specie, il possibile e lo 'mpossibile, chiara cosa è che al poeta per suo soggetto serve non solo il possibile (come Aristotele in molti luoghi della sua *Poetica* lo 'nsegna, e tutti i migliori poemi, che ne son pieni, il dimostrano), ma gli serve anche l'impossibile, non solo quel che malagevole è detto, ma l'assoluto ancora. Il malagevole, perché il fin del poeta è il diletto, e senza il diletto non si consegue. A dilettere, ci vuole il mirabile; mirabile è quello, di cui è malagevole a rinvenir la cagione; il malagevole addunque ha del mirabile, addunque del diletto, addunque del poetico. Ma tant'oltre ne' poeti è proceduta, per lo studio del diletto, la vaghezza del mirabile, che dall'impossibile malagevole gli ha trasportati anche nell'assoluto. Di qui son nate ne' poemi le Chimere, li Gerioni, i Pegasei, le Sirene [...] Ma benché tant'oltre la mano licenziosa i poeti distendano, non è però che con l'esempio loro io giammai divenissi ardito, massimamente in opera drammatica, introdur azione assolutamente impossibile: malagevole sì, e ne sarei vago anzi che schivo<sup>116</sup>.

Per Guidubaldo la licenza di «fingere» a scapito del vero è concessa al poeta il quale deve perseguire il «diletto» per mezzo del «maraviglioso»:

L'immaginazione ogni cosa intraprende: a quello che è, a quello che non è, a quel che può essere, a quel che non può essere, a quel che si può credere, a quel che non

<sup>114</sup> Ivi, pp. 215-216.

<sup>115</sup> Ivi, p. 216; cfr. ARISTOT. *Poet.* XXIV 1460a 27-28, e XXV 1461b 11-12. Sull'assunzione di questi concetti attraverso la mediazione neoplatonica di Iacopo Mazzoni e su alcuni sviluppi secenteschi di essi vd. SARNELLI, *La sintesi drammaturgica*, pp. 91-92.

<sup>116</sup> G. BONARELLI, *Discorsi in difesa del doppio amore della sua Celia*, in ID., *Filli di Sciro. Discorsi e Appendice*, a cura di G. Gambarin, Bari, Laterza, 1941, pp. 137-248: 151.

si può credere, ad ogni cosa ella pon mano. Onde il soggetto poetico, come parto di lei, può esser vero e falso, possibile ed impossibile, verisimile ed inverisimile, purché per esser dilettevole abbia sempre del maraviglioso<sup>117</sup>.

Tale impostazione teorica si rispecchia nella testura drammaturgica della favola stessa. Guidubaldo, infatti, come dichiara nel *Discorso*, costruisce le sue scene concatenando una serie di affetti «verisimili» allo scopo di dare vita a situazioni fuori dal comune, argute, al limite del paradosso. Nel discutere un singolo punto dell'*inventio* in apparenza secondario (e assai meno sconveniente rispetto al doppio amore di Celia) Prospero difende, dunque, l'impostazione complessiva della *Filli di Sciro* dimostrandosi attento lettore del *Discorso*, oltre che orgoglioso custode dell'eredità fraterna.

<sup>117</sup> Ivi, p. 149, corsivo mio.

## APPENDICE

*Supplichevole ragionamento al serenissimo Ferdinando II  
il Pio granduca di Toscana di PROSPERO BONARELLI<sup>118</sup>*

[272r] [1] Serenissimo principe, vengo alla real presenza di V. A. introdotto per mano dalla vostra benignità e dalla mia servitù; in mezzo a costoro non posso da Voi esser mirato che con occhio piacevole, che con orecchie sofferenti. [2] Vengo a rappresentarvi una tragedia che al dispetto della fortuna sarà di quelle di lieto fine, se l'animo vostro generosissimo presterà, come spero, per lei comodo a dispiacere ed a misericordia. [3] Questa sorte di componimento è fatta ormai così familiare al mio genio come proporzionata alla mia fortuna. Ne dedica<i> un'altra, già sono 20 anni, alla gloriosissima memoria del duca Cosimo padre di V. A., da me fatta con qualche invenzione sopra avvenimenti infelici della casa ottomana; ne porto or questa a Voi composta senza favoreggiamenti dal mio destino sopra sfortunati successi della casa mia. [4] Sono, è vero, queste case infra di loro infinitamente dispari e le persone di questa, non essendo reggie, mancano di una condizione principale per esser boni soggetti tragici; ma tuttavia chi ben avvertirà quanta sia la loro disavventura, vedrà che in essi pur troppo v'è qualche cosa di grande. [5] Procurai con quella d'accennar qualche parte delle glorie infinite del padre di V. A.; spero con l'occasione di questa far vivamente sfavillare i lampi della Vostra pietà.

[6] Averà questa ancor essa i suoi Solimani ingannati e i suoi Ru<st>eni ingannatori, i suoi Mustafà perseguitati; là onde, s'ho potuto con arti in quella commovere il mondo a compassione d'un barbaro infedele e nemico, potrò ben anche sperar più ragionevolmente, a forza della semplice verità, movere in questa, come dissi pur dianzi, V. A. a misericordia d'un suo servo fedelissimo e divotissimo. [7] Ma perché è l'ora, che s'incominci l'opera, ecco il primo atto raccorre delle cose preandate e pieno, conforme la regola, d'avvenimenti felici.

[c. 272v] [8] Il conte Pietro Bonarelli mio padre dopo la morte del conte Antonio Landriani suo zio, che fu servitore accettissimo e genero del signor duca Guidobaldo II duca d'Urbino, per spazio di 18 anni con assidua e fedelissima servitù poté tanto in quella avanzarsi, ch'agevolmente divenne il più caro e 'l più favorito, e per avventura il più benificato servitore di quell'altezza.

[9] Quivi l'invidia e l'odio, che su la scena della corte fan sempre il secondo atto, cominciarono ad ordir varie tele d'insidiose machinazioni, che nel 3° poi, dopo la morte di quel duca, tramaron in guisa tale che nel quarto, avendo persuaso il

<sup>118</sup> ASF, *Ducato di Urbino*, cl. III, filza 34, *Repertorio di scritture di liti dello Stato d'Urbino*, vol. I. A-B, cc. 272r-274v.

serenissimo successore a fidar in essi l'amministrazione della giustizia, fu da loro essercitata in maniera contro mio padre che in tre giorni fu citato, condannato e privato di quanto aveva. [10] Non perdé l'onore, perché gli fu difeso dalla forza del vero e dell'autorità di quasi tutti i prencipi d'Italia e del re di Spagna e dell'imperatore medesimo, che mandando e scrivendo a pro di lui, autenticarono così col loro favore la sua innocenza.

[11] Mancava il quinto atto, ove rimanesse compita la catastrofe e mutazione della sua fortuna, imperoché non restava ella oppressa ed affatto abbattuta s'anco i figli, privati d'ogni loro ragione, non venivano seco a parte delle sue ruine; là onde finalmente tutta la casa precipitata, finì l'opera. [12] Ma non finirono le speranze di risarcirla in parte, né mai si ristò di tentarlo in ogni tempo e con tutti quei mezzi che son compatibili con quel rispetto e con quella riverenza che si *deve* ai grandi: consumò in questo, benché senza profitto, mio padre tutto il resto della sua vita, che furono poco meno di 20 anni.

[13] Fu creduto che nei rigori algenti della sua morte avesse la fortuna da spegnar l'ire ed i suoi furori, che l'istessa falce ch'a lui troncò la vita avesse dovuto recidere anche il lungo filo delle nostre disgrazie, e che seco finalmente fosse stata portata morta alla sepoltura la nostra sorte nemica. [14] Ma troppo s'inganna ed empivamente crede chi crede che giammai la morte del padre possa esser felicità dei figliuoli: non fioriscano i rami quando il tronco è reciso, non intumidiscano i rivi quando il fonte s'inaridisce. [15] Ma sopra il tutto sortì cosa disiderata, perché [273r] il Cielo ad un serenissimo natale, non ad una funestissima morte, avea destinato il principio del cangiamento della nostra fortuna.

[16] La serenissima nascita del principe d'Urbino partorì a noi la ricuperazione della buona grazia del signor duca suo padre. Non parve a quel cor magnanimo e quell'anima regale e santa poter meglio mostrarsi degna delle sue fortune e della grazia ricevuta da Dio che usando a punto atti divini, colmi di clemenza e di pietà.

[17] Crescevano con gl'anni del prencipe anche le nostre speranze, che erano nate seco gemelle, ed arrivarono all'auge quando fu stabilito il parentado fra quel principe e la serenissima sua zia perché, trovandomi io appoggiato alla servitù e sotto l'ombra della potentissima protezione del signor duca Cosimo, ben aveva ragione di sperar un giorno per suo mezzo d'esser, se non in tutto, in parte, e, se non per altro, per mera benignità reintegrato in quei beni di cui tanto prima ch'io nascessi m'aveva la mia nemica fortuna privato.

[18] La benignissima inclinazione che per sua mera e nativa bontà il serenissimo granduca Cosimo mi portò da quel giorno ch'entrai a' suoi fortunatissimi serviggi, e la pietà dell'angustie della mia casa, leggerissima di facoltà ed infinitamente carica di figliolanza, sì come lo tenne sempre disposto a voler per me a suo tempo far appresso a quella altezza favorevolissimi uffici, così l'indusse più volte ad assicurarmene di bocca propria.

[19] Onde io già mi credeva nel porto, già ringraziava Dio del fine delle burasche, quando ecco la morte prima del granduca Cosimo e poi quella del serenissimo prencipe d'Urbino sconvolgono di novo e mettono sopra il mare degli amari interessi della mia casa.

[20] In tanta confusione, non fu per noi trovato miglior consiglio che drizzar il timone a seconda del vento ed accomodarsi alla congiuntura del tempo, ch'ormai correva in maniera che potevamo aver sicura speranza che non fosse per esser discaro al signor duca, che anche per via di giustizia di nuovo tentassimo la nostra sorte. [21] Non fallano mai le speranze fondate su la base della bontà d'un prencipe, che può esercitarla a sua voglia. Fu però principiata la lite perché il principio di lei dipendeva dal voler del signor duca ma il progresso e 'l fine, che doveva procedere dalla [273v] volontà de' ministri, la quale era forse in qualche tempo da più alta intelligenza regolata, non si vidde giammai.

[22] Passò in tanto a miglior vita il signor duca, e la nostra causa per la parte di feudi passò in Roma a tribunale giustissimo ma più tremendo, e per l'altra non mi lasciai mai persuadere, ch'ella passasse se non a quel medesimo giudizio che avrei supplicato appresso ad altri per intercessione. [23] Passò dunque a ricoverarsi nel benignissimo seno della clemenza di V. A.; ma quivi aborrendo il titolo, e maggiormente l'effetto di lite, si riposò con dolcissima quiete sopra la mera disposizione della volontà di Vostra Altezza assai onorata, stimando le sue ragioni, quando Vostra Altezza e la serenissima granduchessa prontamente non l'avessero sdegnate anche in dono. [24] Ma quell'innata generosità che nell'animo regio si siede, e quella singolare e caritatevole propensione che dal vostro gran genitore avete ereditata verso di me e del bene della mia casa, inclinandosi anco benignamente a dimostrarvi in questa occasione pietosissimi effetti, oprò che da Voi fu gradita l'offerta, ma delle cose offerte richiedeste da' vostri ministri maggior informazione, per aggiustarvi meglio a quello che, se non altro, la pietà vi dettava.

[25] Sono oggi tre anni che fu dato questo ordine e l'informazione ancora si sospende, e come se litigar io volessi, quelli che devono farlo, persuasi dalla mia disgrazia ed ingelositi ragionevolissimamente del buon servizio di V. A., pensano che a quello maggiormente compete che per loro siano mirate le mie ragioni appunto con occhio luttuoso, e che sia bene indugiar, procurando di trovar mezzi ed argomenti di più tosto distruggerle affatto che, semplicemente quali sono, rappresentarle e rimetterle alla vostra generosa bontà.

[26] Serenissima altezza, qui supplico l'incomparabile vostra prudenza a voler ella aver in considerazione che chi si raccomanda non pretende di litigare, ch'è soverchio diffiduar ogni cosa a chi è provento a contentarsi anche di nulla, e, finalmente, che le ragioni le quali, qualunque elle si siano, non si pretende che abbiano a valer che per dar motivi a quegli atti di beneficenza che sarebbero usati anche solo per naturale magnanimità, non occorre acerbamente impugnarle.

[27] Qui non si disputa la causa di mio padre né per lui ricerco giustizia; tratto d'alcuna ragione dei suoi figliuoli e per loro adimando pietà; l'adimando a Vostra Altezza [274r] che la sapete usar così bene fin con i barbari che lieti par che tra le vostre catene non s'aduggiano e non si curano d'aver perduta la libertà; la dimando a Voi che essendo il prencipe, il mio signore, non ho altronde dove sperarla; la dimando a Voi che nella scuola de' Vostri gran genitori so ch'appresa avete la regola, e sete per insegnarla ad altri, di ristorar l'innocenza dei figli co' beni, qualunque giustissimamente levati ai padri; e finalmente, a Voi la dimando, ch'oggi

avete saputo acquistarvi dall'universal consentimento del mondo, fra tutti i precipi e gran monarchi, il titolo di Pio.

[28] Concorrerà, non ho dubbio, in ogni atto pietoso con V. A. quella gran principessa, che già d'ogni vostro volere ha fatto legge a se medesima; la quale che ha già non solo unico co' vostri stati il suo rettaggio regale ma ch'ha fatto del core proprio col vostro una santa ed amorosa ippostasi. [29] La serenissima granduchessa non è più per riconoscer suo particolare alcun interesse, gode e si vanta non aver altro omai di suo proprio che Vostra Altezza; veggio ben'io che sì come in lei sola è ragunato tutto il serenissimo sangue della Rovere, così i pregi singolarissimi di tutti gli eroi di quella gran casa, correndo quasi chiarissimo fiume a terminar nella bell'anima di Lei, quivi van formando un mar di virtù. [30] Per lo quale felicemente navigando «il» legno della mia speranza, egli è certo per arrivar al porto della supplicata pietà, mentre in lui dalla saggia mente di V. A. spireranno secondo i venti della considerazione, ch'è ben dritto che la mia tramontata fortuna torni a risorgere di colà dove ebbe una volta il suo primo oriente; che la potentissima mano della serenissima nipote quella casa sostenga che fu già benignissimamente innalzata dalla mano generosissima degli avi; e che finalmente, non hanno i precipi onde maggiormente rendersi grati e somiglianti a Dio e gloriosi al mondo, fuor che magnanimamente ravnivare l'altrui morta felicità, ed a chi in nulla è ridotto ridonare il ben essere.



VALERIA DELLA VALLE

PIETRO DELLA VALLE, PELLEGRINO E LESSICOLOGO

Pietro Della Valle è in genere ricordato con l'appellativo "il Pellegrino" che compare nel titolo dei volumi che raccolgono le sue lettere dalla Turchia, dalla Persia e dall'India<sup>1</sup>. Il personaggio, per le vicende singolari della vita, potrebbe essere richiamato con moltissimi altri termini che fanno riferimento alle sue attività e ai suoi interessi: viaggiatore, archeologo (fu il primo a identificare le rovine di Babilonia, Ctesifonte, Persepoli<sup>2</sup>, Ur), egittologo (a Sakkara, in Egitto, trovò delle mummie e le portò via con sé<sup>3</sup>), musicologo<sup>4</sup> (è suo un trattato sul confronto tra la musica antica e la moderna<sup>5</sup>), autore

<sup>1</sup> Il titolo completo della prima edizione romana è *Viaggi di PIETRO DELLA VALLE il Pellegrino, con un minuto ragguaglio di tutte le cose notabili osservate in essi, descritti da lui medesimo in 56 lettere familiari, da diversi luoghi della intrapresa peregrinazione mandate in Napoli all'erudito e fra' più cari, di molti anni suo amico Mario Schipano, divisi in tre parti, cioè la Turchia, la Persia e l'India, le quali avran per aggiunta, se Dio gli darà vita, la quarta parte, che conterrà le figure di molte cose memorabili sparse per tutta l'opera e la loro esplicatione*. L'autore riuscì a vedere stampata solo la prima parte relativa alle lettere dalla Turchia (Roma, Vitale Mascardi, 1650), mentre i volumi successivi contenenti le lettere dalla Persia e dall'India uscirono postumi, a cura dei figli (Roma, Deversin, 1658 e 1663). La quarta parte annunciata nel titolo non fu mai scritta.

<sup>2</sup> Cfr. A. INVERNIZZI, *Pietro Della Valle a Persepoli e il suo incontro con Garcia de Silva y Figueroa*, in *De' Viaggi di Pietro Della Valle il Pellegrino. Testi critici*, a cura di C. Masetti, Roma, Società Geografica Italiana, 2011, pp. 37-50.

<sup>3</sup> A proposito delle quali scrive all'amico Schipano: «[...] so certo che le piacerà molto d'intenderle come non meno le piacerà di vederle quando, in scia' llàh, le mostrerò in Napoli le mie mummie, che già verso l'Italia ho inviate per la strada di Sicilia, donde io, passando pur di là nel mio ritorno, insieme con me ho speranza di portarle» (lett. 2, dal Cairo, 25 gennaio 1616, p. 399). Oggi le mummie portate a Roma dall'Egitto da Della Valle sono conservate nel Museo di Dresda.

<sup>4</sup> Su Della Valle musicologo vd. A. ZIINO, *Pietro Della Valle e la 'musica erudita'*. *Nuovi documenti*, «Analecta Musicologica», IV, 1967, pp. 97-111.

<sup>5</sup> P. DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, in G. B. DONI, *Trattati di musica*, a cura di A. F. Gori, Firenze, Stamperia imperiale, 1763.

di libretti per melodrammi (*Il carro di Fedeltà d'Amore*<sup>6</sup>, musicato dal compositore Paolo Quagliati, maestro di cappella a Santa Maria Maggiore) e di un oratorio (*l'Esther*<sup>7</sup>), inventore di strumenti musicali (il violone panarmonico<sup>8</sup>); ambasciatore della cristianità (cercò in tutti i modi di stabilire un'alleanza tra l'Europa cristiana, l'Impero persiano e i Cosacchi di Polonia, contro i turchi<sup>9</sup>), orientalista (scrisse una grammatica della lingua turca<sup>10</sup> considerata pionieristica dagli studiosi di lingue orientali); studioso delle lingue (il turco, l'arabo, l'etiopico, il greco moderno, il copto e il persiano<sup>11</sup>), geografo (i suoi *Viaggi* divennero un testo di riferimento essenziale per gli europei che hanno visitato il Vicino-Medio Oriente e l'India dopo di lui<sup>12</sup>), botanico (raccolse spezie, radici, semi e arbusti spediti a Napoli ma purtroppo andati perduti), utopista e visionario (voleva fondare una nuova città in Persia, che si sarebbe chiamata *Nuova Roma*, ricostruita anche architettonicamente sul modello di quella già esistente, e in cui una comunità cattolica ortodossa avrebbe contribuito a rievangelizzare le comunità cristiane orientali<sup>13</sup>). Della Valle non fece

<sup>6</sup> L'opera fu «tra i primi esempi in Roma del nuovo stile musicale dell'epoca, monodico e rappresentativo (ciò gli valse la nomina di primo librettista musicale romano e un'incredibile popolarità)» (A. SANGES, *Pietro Della Valle tra Oriente e Roma alla luce dei nuovi documenti*, in *Il libro di teatro. Annali del Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università di Roma. Sezione Teatro*, vol. III, a cura di S. Carandini e R. Ciancarelli, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 9-32: 9).

<sup>7</sup> Sul quale vd. P. BARBIERI, *Pietro Della Valle, the Esthèr oratorio (1639) and other experiments in the "stylus metabolicus". With new documents on triharmonic instruments*, «*Recercare*», XIX, 2007, 1-2, pp. 47-73.

<sup>8</sup> A questo strumento G. B. Doni dedicò il quarto capitolo (*Discorso Quarto sopra il Violone panarmonico al Signor Pietro Della Valle*) delle *Annotazioni sopra il compendio de' generi e de' modi della musica*, Roma, Andrea Fei, 1640, pp. 34-36. Cfr. P. BARBIERI, *Gli strumenti poliarmonici di G. B. Doni e il ripristino dell'antica musica greca (C. 1630-1650)*, «*Analecta musicologica*», XXX, 1988, pp. 79-114.

<sup>9</sup> Sulla speranza di Della Valle di essere artefice di questa alleanza vd. E. FILIPPONE, *Paesaggi di Iran nei Viaggi di Pietro della Valle*, in *Viaggi e paesaggio*, a cura di N. Boccara e G. Platania, Viterbo, Sette città, 2005, pp. 15-45: 35.

<sup>10</sup> *Grammatica della lingua turca di PIETRO DELLA VALLE il Pellegrino, divisa in sette libri*, scritta a Isfahan nel 1620 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Turco 40).

<sup>11</sup> Cr. M. MANCINI, *L'esotismo nel lessico italiano*, Viterbo, Università degli Studi della Tuscia, Istituto di Studi Romanzi, 1992, p. 132: «Il Della Valle praticava il turco e il persiano, mentre aveva una competenza passiva dell'arabo: queste sue conoscenze linguistiche lo resero scrupolosissimo nel riportare toponimi e lessemi orientali».

<sup>12</sup> Cfr. C. MASETTI, *La geografia nei Viaggi di Pietro Della Valle*, in *De' Viaggi di Pietro Della Valle*, pp. 119-162.

<sup>13</sup> Sulla questione vd. E. GAMALERO, *Il problema della diffusione della fede cattolica in un inedito di Pietro Della Valle sulla Georgia*, «*Rivista di storia e letteratura religiosa*», XIII, 1977, pp. 354-375.

in tempo a iscriversi all'Accademia dell'Arcadia (morì nel 1652), ma faceva parte dell'Accademia degli Umoristi<sup>14</sup>, che animò la vita culturale romana nel Seicento: in essa il viaggiatore aveva assunto il nome di *Fantastico*, particolarmente adatto, come vedremo, a riassumerne le caratteristiche e l'indole. Su proposta del celebre naturalista Fabio Colonna il viaggiatore, tornato a Roma, fu accettato anche come socio dell'Accademia dei Lincei<sup>15</sup>.

Pietro Della Valle partì per il suo esilio volontario<sup>16</sup> l'8 giugno 1614 dal porto veneziano di Malamocco, imbarcato sul galeone «Gran Delfino» (Pietro partì davvero indossando l'abito del pellegrino: la cerimonia di vestizione era avvenuta nella chiesa napoletana dei Santi Festo e Marcellino il 25 gennaio 1614). Da Venezia giunse il 15 agosto a Costantinopoli, dove rimase un anno. Dopo aver raggiunto le isole dell'Egeo e aver perlustrato i luoghi che in quel tempo venivano ancora identificati con Troia, si trasferì in Egitto. Successivamente si recò nel Sinai per lasciare una tavoletta votiva nel monastero di Santa Caterina, poi a Gerusalemme, dove assistette alla celebrazione della Pasqua del 1616, e in seguito a Damasco e Aleppo, giungendo a Baghdad attraverso il deserto della Siria e la valle dell'Eufrate. Dopo aver sposato l'assira Sitti<sup>17</sup> Maani Gioerida<sup>18</sup>, nobile di fede cristiana

<sup>14</sup> Cfr. L. ALEMANNI, *L'Accademia degli Umoristi*, «Roma moderna e contemporanea», III, 1995, pp. 97-120, e F. NARDI, «Lecture» in *Accademia: esempi cinque-secenteschi*, «Studi (e testi) italiani», 9, 2002, pp. 105-122: 118-119.

<sup>15</sup> E. RAIMONDI nel saggio *Scienziati e viaggiatori*, in *Storia della Letteratura italiana*, direttori E. Cecchi e N. Sapegno, vol. V. *Il Seicento*, pp. 225-317: 242, scriveva: «Come aveva già intuito il Cesi, la scienza moderna trovava altri alleati nei viaggiatori. Né vi è da stupirsi, dal momento che sembra ormai logico, che in una pagina del suo commento Fabio Colonna celebrasse in modo quasi pittoresco quel Pietro Della Valle che era tornato proprio allora dall'Oriente con un'aureola di eroe e che persino i Lincei, come studiosi di lingue orientali, non giudicavano indegno della loro tradizione filosofica».

<sup>16</sup> Sul quale rinvio a R. BRUSCAGLI, *Prima dell'orientalismo. I Viaggi di Pietro Della Valle*, in *De' Viaggi di Pietro Della Valle*, pp. 11-36. In particolare, a p. 18, Brusciagli scrive: «Della Valle sembra avvertire acutamente l'orizzonte limitato, di corto respiro, della nobiltà del suo tempo, a Roma e fuori di Roma [...] è uno dei primi esempi di italiano spatriato per asfissia del paese di origine, per disperazione delle sue poche opportunità». Si veda anche C. SPILA in «*Freddo cenerne l'urna, e fiamme al core*»: *Pietro Della Valle e l'orazione funebre*, «Studi secenteschi», LIV, 2013, pp. 147-185: 148, in cui scrive: «Ciò che aveva spinto il giovane Della Valle, indipendente, benestante, nobile e colto, a viaggiare era un'irrequietudine esistenziale, un'impazienza di vedere le cose del mondo». Mi permetto di segnalare inoltre, sull'argomento, V. DELLA VALLE, *Pietro Della Valle pellegrino tra due esili*, «Bollettino di italianistica», VIII, 2011, 2, pp. 168-183.

<sup>17</sup> *Sitti* era l'appellativo di cortesia usato nella lingua persiana prima del nome rivolgendosi a una donna, equivalente quindi all'italiano *signora*.

<sup>18</sup> Sulla quale vd. C. BASKINS, *Lost in translation: Portraits of Sitti Maani Gioerida della Valle in Baroque Rome*, «Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal», 7, 2012, pp. 241-260.

nestoriana, arrivò con lei in Persia, si trasferì per un periodo a Isfahan, poi a Fehrabad per incontrare lo scià Abbas il Grande e illustrargli il piano per sconfiggere i turchi attraverso alleanze strategiche con le popolazioni cristiane<sup>19</sup>. Tornato a Isfahan, Pietro si mise in viaggio per Shiraz, visitò le rovine di Persepoli e ne studiò le iscrizioni<sup>20</sup>. Sulla via del ritorno dovette fermarsi a Minab, dove Sitti Maani morì. Rimasto con l'orfana georgiana Maria Tinatin di Ziba, detta familiarmente Mariuccia, che aveva adottato e cresciuto con Sitti Maani (che poi sposò, una volta tornato a Roma, e dalla quale ebbe quattordici figli), Pietro riprese il viaggio verso Combrù (oggi Bandar Abbas), poi si imbarcò sulla nave inglese «The Whale» per l'India, diretto al golfo di Ormuz e all'isola di Qeshm, e proseguì lungo la costa di Malabar, fino a Goa. Dopo una sosta di un anno e mezzo proseguì il viaggio visitando le città sia all'interno sia sulla costa, poi riprese la navigazione. Da Mascat risalì la penisola arabica, raggiunse Bassora, visitò Antiochia e Alessandretta. Durante l'ultima fase del viaggio si fermò a Cipro, a Malta, a Siracusa e a Messina. Il 6 febbraio 1626 arrivò a Napoli, dove riabbracciò dopo dodici anni l'amico Mario Schipano, destinatario delle sue lettere<sup>21</sup>. Le lettere inviate sono la rielaborazione di un diario «consistente in una vera e propria annotazione privata relativa agli anni 1614-1626 e redatta senza interruzione»<sup>22</sup>. Il Pellegrino giunse definitivamente a Roma il 28 marzo dello stesso anno, e il 27 marzo 1627 fece celebrare nella basilica dell'Aracoeli le solenni esequie di Sitti Maani<sup>23</sup>. Il 6 aprile del 1636, durante

<sup>19</sup> Sul progetto cfr. P. DELLA VALLE, *Abbas re di Persia. Un patrizio romano alla corte dello Scià nel primo '600*, a cura di A. Invernizzi, Torino, Silvio Zamorani, 2004.

<sup>20</sup> MASETTI, *La geografia*, p. 130, scrive che nel 1621 Della Valle «effettua una sosta nel sito dell'antica Persepoli, e ammira le rovine di Chehil Minar e Naqsh-i Rostam, di cui studia le iscrizioni, chiarisce dubbi di carattere archeologico e identifica per primo un sistema di scritture nei caratteri cuneiformi».

<sup>21</sup> Sull'accordo tra i due amici, sulle fasi progettuali dei *Viaggi* e sul carattere pubblico delle lettere vd. E. FILIPPONE, *Appunti e riflessioni sulla figura e sugli scritti di Pietro della Valle, il Pellegrino*, in *Esilio, Pellegrinaggio e altri Viaggi*, a cura di M. Mancini, Viterbo, Sette città, 2004, pp. 223-225.

<sup>22</sup> Sul rapporto tra il diario, le lettere e la loro pubblicazione, le edizioni postume, gli interventi censori e quelli redazionali è fondamentale il saggio di G. RABITTI, *Stratigrafia testimoniale e strategie compositive nei Viaggi di Pietro Della Valle*, in *De' Viaggi di Pietro Della Valle*, pp. 51-117; la citazione è da p. 56. La stesura autografa del *Diario* è conservata nel ms. Ottoboniano latino 3382 della Biblioteca Apostolica Vaticana, sul quale rinvio a A. CASTELLANI, *Dal diario inedito di Pietro della Valle*, «Miscellanea di storia delle esplorazioni», 21, 1996, pp. 153-214. Se ne veda ora una nuova versione in [www.nuovorinascimento.org](http://www.nuovorinascimento.org).

<sup>23</sup> Descritte nel volumetto *Funerale della signora Sitti Maani Gioerida Della Valle. Celebrato in Roma l'Anno 1627 e descritto dal Signor GIROLAMO ROCCHI*, Roma, appresso

il corteo per la cerimonia del Santissimo Rosario, Della Valle fu accusato di aver ferito gravemente, alla presenza di papa Urbano VIII Barberini, uno staffiere del cardinale Francesco Barberini che aveva insultato uno dei suoi servitori, il persiano Abraham: costretto a fuggire, Pietro si rifugiò a Paliano, poi a Napoli. Tornò infine a Roma dopo aver trascorso cinque anni in esilio a Ferrara, e morì nel 1652.

Il lungo e avventuroso viaggio di Della Valle, qui ricordato sinteticamente<sup>24</sup>, spiega e giustifica l'appellativo col quale Pietro si era autodefinito nel racconto delle sue memorie. Ma a quell'appellativo sarebbe giusto aggiungere anche quello di lessicologo. La curiosità dell'autore nei confronti delle lingue parlate nei paesi visitati è costante<sup>25</sup>, ma il Pellegrino osserva anche la propria lingua, e parte da una sorta di autoanalisi critica del proprio mezzo linguistico. Nella Prefazione di sua mano alle Lettere dalla Turchia, Della Valle scrive:

Non devo lasciar di dirti che queste lettere io non ebbi mai presunzione di scriverle in un linguaggio toscano puro, scelto ed elegante, che potesse servire altrui di esempio, e fare autorità nella lingua, di quella fatta che ad un oratore o a buoni storici senza dubbio sarebbe stato dicevole; ma che solo mi bastò di dettarle secondo 'l materno mio dialetto romano, senza errore, con parlar tuttavia ordinario e corrente, senza né anche affettazione alcuna d'isquisitezza, quale appunto in lettere familiari si vuole usare e si ricerca (Prefazione dell'autore alla Parte prima, cioè la Turchia, vol. I, p. 8)<sup>26</sup>.

Si tratta di un passo che spiega bene le scelte linguistiche di Pietro: il viaggiatore dichiara di servirsi del suo «dialetto romano» e di una lingua ordinaria e «corrente», senza affettazione<sup>27</sup> e senza «isquisitezze», adatta a

l'erede di Bartolomeo Zanetti, 1627. All'interno della raccolta è l'orazione funebre di Della Valle in morte della moglie, sulla quale vd. SPILA, «*Freddo cener ne l'urna, e fiamme al core*».

<sup>24</sup> Sul quale rinvio a C. MICOCCHI, *Della Valle, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 37, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1989, pp. 764-771. Sul viaggiatore vd. ora anche C. STONE, *Pietro della Valle pilgrim of curiosity*, in *Aramco World. Arab and Islamic cultures and connections*, January/February 2014 ([www.saudiaramcoworld.com](http://www.saudiaramcoworld.com))

<sup>25</sup> Della Valle nel suo resoconto si sofferma sul modo di esprimersi di persone che parlavano con lui un italiano essenziale e primitivo: «[...] il lunedì venne a trovarmi un sacerdote maronita, che haveva saputo che io era stato alla sua chiesa; e parlando costui un poco italiano, cioè quella lingua bastarda, sempre per infinito senz'altri tempi di verbi, che in quelle parti d'Oriente la chiamano franco piccolo» (lett. 13, da Aleppo, 15 giugno 1616, p. 599).

<sup>26</sup> Le citazioni fatte in questo lavoro sono tratte dalle prime edizioni secentesche (1650, 1658 e 1663) dei volumi dei *Viaggi* segnalate alla nota 1. Ho adottato una trascrizione conservativa, con interventi di ammodernamento solo sull'interpunzione e sulle maiuscole.

<sup>27</sup> Le considerazioni di Della Valle coincidono quasi alla lettera con quelle di E. TESAURO nel trattatello *Dell'arte delle lettere missive*, I ed., Torino, Zapatta 1674. Cito dall'ed.

lettere familiari<sup>28</sup>. Questa ricerca di semplicità e di una lingua scritta vicina al parlato fa intravedere scelte controcorrente rispetto al modello di scrittura dominante nel tempo. Forse anche questa indipendenza nelle scelte linguistiche e stilistiche dell'autore ha contribuito ad alimentare giudizi negativi e sommari sulla sua prosa. Mi riferisco a Cesare Cantù e a Francesco Flora<sup>29</sup>, che hanno condannato la prosa di Della Valle come "prolissa" e "arida", influenzando con i loro severi giudizi la storiografia letteraria seguente, che ha ignorato o trattato con sufficienza l'opera del viaggiatore; a poco sono valsi il riconoscimento di Goethe, che invece ha lodato la vivacità del racconto e la chiarezza delle informazioni<sup>30</sup>, e il pentimento tardivo di Fernand Braudel<sup>31</sup>. Nonostante le stroncature illustri, i *Viaggi*, poco considerati in patria, sono stati tradotti in francese, in inglese, in olandese e in tedesco<sup>32</sup>. Ma solo nel 1942 Emilio Cecchi, con una recensione alla pubblicazione dei *Viaggi* da parte di Luigi Bianconi, avviò una vera rivalutazione dell'opera di Della Valle e dei viaggiatori, considerata finalmente come «grande lette-

Recaldini, Bologna 1678, p. 186: «Quinci tu dei fuggire come pestilenza l'affettazione di alcuni strani spiriti; i quali scrivendo lettere o predicando in Lombardia, e potendo valersi di vocaboli buoni e usati dagli scrittori italiani e da tutti ben intesi, vanno frugando nella Crusca vocaboli astrusi e disusati dagli stessi toscani: ovvero usati da loro, e loro propri, ma non altrove intesi, infilzandoli come gioielli nelle lettere, o ne' discorsi, per parer più eleganti, toscaneggiando tra ' lombardi».

<sup>28</sup> Secondo Matt, l'«unica raccolta di lettere odeporiche italiane davvero importante è quella di Pietro Della Valle», di cui fa notare che «il tono di gran lunga prevalente nei *Viaggi* è proprio quello conversevole» (L. MATT, *Epistolografia letteraria*, in *Storia dell'italiano scritto. II. Prosa letteraria*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 255-282: 279).

<sup>29</sup> C. CANTÙ, *Storia degli Italiani*, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1855-1856, t. II, p. 1115; t. III, p. 804; F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, pt. II, Milano, Mondadori, 1947, p. 841.

<sup>30</sup> Vd. J. W. GOETHE, *Pietro della Valle*, in *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, Goethes Werke herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen, Band 7, Weimar 1888, pp. 189-211 (trad. it.: *Pietro Della Valle e Giustificazione*, in *Note e saggi per una migliore comprensione del Divan occidentale orientale*, a cura di G. Cusatelli, Torino, Einaudi, 1990, pp. 364-366).

<sup>31</sup> Cfr. F. BRAUDEL, *L'italiano eterno viaggiatore*, «Nuova Antologia», gennaio-marzo 1986, fasc. 2157, pp. 239-245: 240: «[...] senza dubbio ho avuto torto, in passato, a sottovalutare Della Valle».

<sup>32</sup> Cfr. FILIPPONE, *Appunti e riflessioni*, p. 220: «L'opera di Pietro Della Valle, tradotta in pochi anni nelle principali lingue europee [...] conferirà all'autore una notevole fama e diventerà parte del canone letterario della intellettualità europea di quel secolo e dei secoli successivi». Nel 1969 è stata pubblicata una traduzione in lingua persiana (cfr. MASETTI, *La geografia*, p. 119).

ratura di verità e d'esperienza»<sup>33</sup>. E nel 1967 Ezio Raimondi dedicò molte pagine a Della Valle, rivalutando «il gusto esuberante» dello scrittore e la «luce di commedia, di melodramma festoso, di cui spesso risplende la pagina dei *Viaggi*»<sup>34</sup>. Dal punto di vista lessicografico, poi, l'esclusione di Pietro Della Valle non solo dalle edizioni successive alla seconda edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, ma anche dalle raccolte lessicografiche ottocentesche<sup>35</sup> non sorprende, se pensiamo ai criteri che hanno ispirato a lungo le scelte dei dizionari italiani, con un cambiamento di prospettiva avvenuto solo con il *GDLI*<sup>36</sup>, nel quale varie edizioni dei *Viaggi* sono state finalmente spogliate e compaiono nell'indice degli autori citati.

A proposito di vocabolari, un'altra spia dell'interesse di Della Valle per i nomi delle cose e per le definizioni delle parole è in un passo dei *Viaggi* che risale alla prima parte, quella scritta da Costantinopoli: in una delle lettere il Pellegrino dichiara di viaggiare con uno strumento prezioso:

Fo di più un'altra diligenza: che, trovandomi haver con me una *Fabrica del mondo* dell'Alunno, che come V.S. sa ha margine grande, ci vado copiando tutti i vocaboli che imparo ogni giorno, e servirà per ditionario, se però in molti non errerò di mettergli in luoghi non a proposito, per difetto di non potere intendergli bene. Basta, a qualche cosa servirà (lett. 7, da Costantinopoli, 27 giugno 1615, pp. 261-262).

Della Valle, pur citando molti dei libri che aveva portato con sé, non nomina mai il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, che probabilmente non aveva fatto in tempo a conoscere prima di partire. Ma il suo interesse per i dizionari non si limita alla consultazione di un dizionario italiano. Ecco cosa scrive a proposito di un dizionario della lingua turca:

Del turco ho già un ditionario bellissimo, con tutte le voci che ci sono per alfabeto, insieme con le arabe e persiane che si usano; ma non c'è niuna esplicatione, di maniera che poco mi serve. Tuttavia l'ho caro perché sempre si potrà esplicare, et in

<sup>33</sup> La recensione si riferiva all'uscita del *Viaggio in Levante* di PIETRO DELLA VALLE, a cura di L. Bianconi, Firenze, Sansoni, 1942, poi ripubblicata in E. CECCHI, *Mummie e mammoni*, in ID., *Qualche cosa*, Nuova edizione accresciuta, Firenze, Sansoni, 1943, pp. 36-42 (ora in ID., *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, pp. 361-66).

<sup>34</sup> Cfr. E. RAIMONDI, *Scienziati e viaggiatori*, in *Storia della letteratura italiana*, direttori E. Cecchi e N. Sapegno, vol. V. *Il Seicento*, Milano, Garzanti, 1967; le citazioni sono dalle pp. 251 e 253.

<sup>35</sup> S. PARODI, *Cose e parole nei "Viaggi" di Pietro Della Valle*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1987, p. 14, parla a questo proposito del «mutismo dei nostri maggiori vocabolari». Diverso l'atteggiamento dei lessicografi francesi, citati dalla studiosa alle pp. 16-18.

<sup>36</sup> *GDLI* = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, poi diretto da G. Barberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2002.

tal caso basterebbe solo copiarlo, che del resto le parole stanno già tutte per ordine, e 'l più della fatica è fatta (lett. 8, da Costantinopoli, 8 agosto 1615, p. 277).

Dunque Della Valle viaggiava portando con sé una copia della *Fabrica del mondo*, cioè l'opera che viene considerata il primo dizionario metodico della nostra lingua, stampato a Venezia nel 1548<sup>37</sup>, sul cui margine andava annotando parole e osservazioni, e consultava anche un dizionario di voci arabe e persiane, ma senza «espliatione», cioè privo di definizioni: primi indizi di interesse e attenzione al lessico, non solo italiano, da parte del viaggiatore.

I libri che contengono le cinquantaquattro lettere inviate dal Pellegrino all'amico Mario Schipano, e poi pubblicate parte dall'autore stesso e parte, dopo la sua morte, dagli eredi, sono stati analizzati da un punto di vista linguistico e lessicografico da Severina Parodi nel 1987<sup>38</sup>. Parodi ha presentato un'antologia di brani, scegliendo quelli più suggestivi, tratti dall'edizione dei *Viaggi* pubblicata dal Gancia nel 1843<sup>39</sup>. Per quanto riguarda le schede lessicali compilate dalla studiosa, il vol. XIII (PERF-PO) del *GDLI* fu pubblicato quando il suo saggio su *Cose e parole nei "Viaggi" di Pietro Della Valle* era ancora in bozze<sup>40</sup>.

Grazie alla Società Geografica Italiana, disponiamo dal 2011 di una preziosa edizione del facsimile dell'autografo degli originali delle lettere spedite dall'India e dalla Persia<sup>41</sup>. Per le citazioni mi sono basata sulla prima edizione secentesca dei *Viaggi*, proprio perché si tratta del testo a stampa approvato dall'autore, poi ampiamente circolato prima in Italia e poi in Europa attraverso le numerose traduzioni. Grazie al successo e alla fortuna dei *Viaggi* si può ipotizzare che alcuni dei termini utilizzati e definiti da Della Valle con tanta precisione si siano diffusi e siano entrati nell'uso comune scritto e parlato, «perché non vi è alcun dubbio che i libri di viaggio rappresentino i testimoni privilegiati per quest'epoca degli acquisti lessicali dall'Oriente»<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Sull'Alunno mi permetto di rinviare a V. DELLA VALLE, *La Lessicografia*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1993-1994, vol. I, pp. 35-37.

<sup>38</sup> Vd. la nota 34.

<sup>39</sup> *Viaggi di PIETRO DELLA VALLE il Pellegrino, descritti da lui medesimo in lettere familiari all'erudito suo amico Mario Schipano, divisi in tre libri, cioè: la Turchia, la Persia e l'India, con la vita dell'autore*, 2 voll., Printed in Italy for G. Gancia, Brighton [ma Torino], Foreign Bookseller, 1843.

<sup>40</sup> Vd. l'*Avvertenza* posta alla fine di PARODI, *Cose e parole*, p. 338.

<sup>41</sup> *De' Viaggi di PIETRO DELLA VALLE il Pellegrino. Riproduzione in facsimile dei sette volumi manoscritti conservati presso la Società Geografica Italiana*, a cura di C. Masetti, Roma, Società Geografica Italiana, 2011.

<sup>42</sup> Cfr. M. MANCINI, *L'esotismo*, p. 122.

Non mi soffermerò sui termini già segnalati a suo tempo da Severina Parodi<sup>43</sup>: anche se non posso non ricordare qualche vero e proprio neologismo d'autore, o meglio qualche "occasionalismo derivativo", visto che si tratta di termini espressivi che non si sono imposti nella nostra lingua, come *bocconeggiare* 'mangiare a piccoli morsi'; *sdonzellare* 'sverginare'<sup>44</sup>; oppure il singolare composto *aguzza appetito* 'spuntino, stuzzichino'<sup>45</sup>; l'aggettivo *stufoso* 'sgradevole, stucchevole'<sup>46</sup>; l'espressione *darsi la bionda* 'tingersi i capelli'<sup>47</sup>; o ancora, su un altro piano, romaneschismi come *sgrugnone* 'ceffone', *zaganella* 'petardo', *zampana* 'zanzara' o napoletanismi come *sparagnare*, *cannolicchio*, *tiella*<sup>48</sup>. Si tratta di vere e proprie macchie di colore nelle lettere del viaggiatore, che si compiaceva di fare sfoggio, con l'amico Schipano, sia di creazioni fantasiose, sia di citazioni dal proprio lessico romanesco e da quello dell'amico<sup>49</sup>. Oppure modi di dire popolari come *mangiare le brache di Mariaccio*, 'mangiare di tutto, per la gran fame' («e il cibo erano biscotti, zibibo, mandorle, dattili e cose simili che molto mi piacevano; servendomi in guisa la fame che giuro a V.S. che havrei mangiato le brache di Mariaccio, come si dice per proverbio, se le havessi avute dinanzi», lett. 2, dal Cairo, 25 gennaio 1616, p. 410); *tirar la calza* 'morire'<sup>50</sup> («Monsieur de Vernyès il Fiammingo mancò poco che non tirasse le calze, e le tirava senz'altro se

<sup>43</sup> Vd. PARODI, *Cose e parole*, p. 36.

<sup>44</sup> Ma *sdonzellare* risulta già attestato nell'Aretino. Cfr. *GDLI*, s.v.

<sup>45</sup> Mentre l'espressione *aguzzare l'appetito* 'stimolarlo' è attestata nel *GDLI* fin dal XIV sec., il composto *aguzza appetito* con valore sostantivale non è documentato nei repertori lessicografici.

<sup>46</sup> L'aggettivo *stufoso* 'stucchevole' è documentato nel *GDLI* da un unico esempio tratto proprio dai *Viaggi* di Della Valle: «Gli arrostiti ingrassati con butirro e così molte altre vivande, per lo mancamento de' lardi vietati, mi riescono un poco stufosi» (lett. 3, da Costantinopoli, 7 febbraio 1615, p. 150).

<sup>47</sup> *Bionda* con il significato antico di 'tintura' è documentato nel *GDLI* con una citazione di Luigi Pulci. Assente invece dai repertori lessicografici l'espressione *darsi la bionda*.

<sup>48</sup> Del resto Della Valle aveva trasferito la propria residenza a Napoli tra il 1609 e il 1614: il riferimento alla città e agli amici napoletani è frequentissimo nelle lettere. FILIPPONE, *Appunti e riflessioni*, p. 219 nota 1, osserva che Pietro era romano ma era fortemente legato a Napoli, dove viveva gran parte dei suoi amici.

<sup>49</sup> Mario Schipano era nato a Catanzaro ma visse a Napoli, dove fu lettore privato di medicina e protomedico. Fu amico di Tommaso Campanella, di Giovanbattista Della Porta, di Fabio Colonna, e fu nominato "linceabile" da Federico Cesi nel 1616. La raccolta di testi orientali (procurati in gran parte da Pietro Della Valle) che formavano la sua biblioteca fu dispersa dopo la sua morte. Cfr. C. CARDINI, *La Porta d'Oriente. Lettere di Pietro della Valle: Istanbul 1614*, Prefazione di S. Bertelli, Roma, Città Nuova, 2001, p. 18 nota 2.

<sup>50</sup> L'espressione è registrata nel *GDLI* con citazioni a partire dal sec. XIV, e anche con il brano di Della Valle qui riprodotto.

stava in altre mani che le nostre. Arrivò nondimeno ai delirij che gli durarono più giorni», lett. 2, dal Cairo, 25 gennaio 1616, p. 448). O ancora la locuzione *da impazzire*<sup>51</sup>, che Della Valle usa molto spesso accanto a un sostantivo, col senso di ‘straordinario’, ‘grandissimo’: «Caminando poi dentro alla terra, che è bellina, et assai ben popolata, trovai un galantuomo che alla cera lo conobbi per tale; e salutandolo in greco, e cominciando a parlar con lui, subito facemmo un’amicizia da impazzire» (lett. 11, dal Cairo, 25 gennaio 1616, p. 308); «Di maniera che, con una flemma da impazzire, bisognò voltare indietro, e mettersi in volte lunghissime; nelle quali ancora, per la medesima insufficienza de’ marinari, e per l’inhabilità del vascello a questo modo di navigatione, bene spesso più tosto perdevamo che avanzavamo» (ivi, p. 324); «I frati vi hanno una pazienza da impazzire, e vi fanno una spesa non mediocre» (ivi, p. 413); fino al passo in cui Della Valle scrive, con una buona dose di autoironia: «[...] io marciava in tonica pellegrinesca, con una prosopopeia da impazzire, per farmi guardar più dai barbagianni» (lett. 13, da Aleppo, 15 giugno 1616, p. 474).

I modi espressivi usati da Della Valle sono numerosi, ma vorrei qui soffermarmi solo su alcune delle parole da lui usate nelle lettere, limitando la scelta ad alcuni esotismi poi stabilmente entrati nella lingua italiana: non posso non citare il termine *caffè*, al quale Paolo Zolli dedicò un articolo nel 1989<sup>52</sup>, facendolo risalire proprio a Della Valle, che usò la forma *cahvè* (turco *qahve*, a sua volta dall’arabo *qahwa*), e segnalandone la mancanza tra le schede lessicali della Parodi<sup>53</sup>. Cito la forma come esempio dell’accuratezza terminologica di Della Valle, che definiva in questo modo il prodotto e la bevanda che se ne ricava:

*caffè (cahvè)*: [...] certi luoghi pubblici [...] dove anche in altri tempi vanno le genti a trattarsi molte hore, bevendo di quando in quando a sorsi (perché è calda che cuoce) più d’uno scodellino di certa loro acqua nera, che chiamano cahve [...]. E così, con semi di melloni e con questa bevanda che chiamano cahve, si va passando il tempo in conversazione (lett. 2, da Costantinopoli, 25 ottobre 1614, p. 110); Si fa questa bevanda, se ben mi ricordo, del seme, o frutto che sia di un certo albero che nasce in Arabia verso la città della Mekka, e ’l frutto che produce, chiamato cahvè, donde la bevanda piglia il nome, è come bacche ovate, della grandezza di mediocri

<sup>51</sup> Nel *GDLI* la locuzione *da impazzire*, ma solo col senso di ‘oltre ogni limite sopportabile’, è documentata con una citazione carducciana.

<sup>52</sup> P. ZOLLI, *Il caffè di Pietro Della Valle*, «Lingua Nostra», L, 1989, 2-3, pp. 64-65.

<sup>53</sup> A p. 65 dell’articolo citato alla nota precedente Zolli scriveva a proposito di *caffè*: «[...] nelle “schede lessicali” pubblicate dalla Parodi alle pp. 259-338, che costituiscono un prezioso arricchimento alla nostra conoscenza del lessico secentesco, la voce manca».

olive, delle quali per far la bevanda si piglia talvolta solo la scorza che è tenera, e talvolta quel di dentro che è a guisa di due fave. [...] conferisce molto alla sanità, massimamente in aiutar la digestione, corroborar lo stomaco e reprimere le flussioni de' catarri; cose tutte molto buone. Solo dopo cena, dicono che leva un poco il sonno, e perciò sogliono pigliarne in quella ora quei che vogliono studiar la notte. [...] Quando io farò di ritorno, ne porterò meco, e farò conoscere all'Italia questo semplice che fino ad hora forse le è nuovo (ivi, pp. 154-155).

Non si tratta della prima attestazione della parola *caffè*, che risulta presente già in un testo del 1585<sup>54</sup>, ma la citazione può essere utile per apprezzarne la definizione “da lessicografo”, tanto più che la voce non è presente nella prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, e comparirà solo nella quarta edizione (1691)<sup>55</sup>.

Tra le voci da citare ho scelto i termini che Della Valle non si limita a usare, ma che definisce con una certa abilità da lessicografo e da lessicologo e a proposito dei quali, come ha scritto Marco Mancini «dà traduzioni e interpretazioni esatte dei termini di volta in volta riportati» e «avanza spiegazioni etimologiche e grammaticali per lo più veritiere»<sup>56</sup>. Limiterò la scelta a dieci entrate lessicali<sup>57</sup> poi stabilmente entrate nella lingua italiana, forse grazie anche alla diffusione dei *Viaggi* di Della Valle e alla loro popolarità: *chiosco* (dal turco *kiösch*), *derviscio* (dal persiano *darviš*), *divano* (dal turco *diwân*), *henné* (dall'arabo *hinnā*), *emiro* (dall'arabo *amīr*), *meschita* (dall'arabo *māsgid*), *muftì* (dall'arabo *muftī*), *serraglio* (dal persiano *sarāi*), *ramadan* (dall'arabo *ramadān* o *ramazān*), e il suffisso *-istan*:

*chiosco* (*kiosck*) ‘piccolo padiglione a cupola in giardini’: Fanno anche ne’ giardini certe fabbriche al piano terreno, che essi chiamano *kiosck*, e sono salotte o camere grandi, divise da ogni altra fabrica intorno e coperte da tetti altissimi et aguzzi in

<sup>54</sup> «Quasi di continuo stanno a sedere, e per trattenimento usano di bere pubblicamente, così nelle botteghe come anco per le strade, non solo uomini bassi ma ancora de’ più principali, un’acqua negra bollente quanto possono sofferire, che si cava d’una semente che chiaman Caveè, la quale dicono che ha virtù di fare stare l’uomo svegliato», *Relazione di Gianfranco Morosini* [...], in *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, raccolte, annotate ed edite da E. Alberi, s. III, vol. III, Firenze, Società editrice fiorentina, 1855, pp. 251-322: 268.

<sup>55</sup> In cui si trova la definizione «E caffè si chiama il legume medesimo, di cui si fa la detta bevanda». La voce ha una citazione tratta da Francesco Redi (*Annotazioni al mio ditrambo Bacco in Toscana* 40): «Caffè beverage usato anticamente dagli Arabi, ed oggi tra’ Turchi, e tra’ Persiani, e quasi tutto l’Oriente, ed è fatto d’un certo legume abbronzato prima, e poscia polverizzato, e bollito nell’acqua con un poco di zucchero per temprarne l’amarezza».

<sup>56</sup> Cfr. MANCINI, *L’esotismo*, p. 134.

<sup>57</sup> Prendo in considerazione solo voci non presenti nelle schede lessicali di PARODI, *Cose e parole*.

foggia di piramide, che dentro sono ornati di soffitti della medesima figura, capricciosamente intagliati, dorati e dipinti, come anche le mura intorno incrostate di maioliche fine, come arabeschi di varij colori, et alcune fin d'oro [...]. Né si fanno i kioski solamente fuori ne' giardini, ma per le case ancora, e dentro alla città massimamente, in luoghi da quali si possa goder qualche bella veduta di mare o di terra. Et in somma, nelle habitationi moderne de' turchi sono hoggi in Costantinopoli delle fabbriche più galanti che ci siano<sup>58</sup> (lett. 2, da Costantinopoli, 25 ottobre 1614, p. 71); Vi è acqua corrente, che cade dalla entrata di un gran kiosck, overo luogo coperto, da starvi al fresco: e questo è fatto nella fine del giardino (Parte terza, lett. I da Suràt, 22 marzo 1623, p. 52).

*derviscio* (*dervisc*) 'membro di una confraternita musulmana sufica dedita all'ascesi e alla danza': Dervisc, parola che propriamente significa povero, ma si piglia anche per mansueto [...] e è nome usurpato da quelli che, fra i maomettani, professano vita secondo loro religione. Sono questi dervisci, fra' turchi, huomini che, a guisa de' nostri religiosi, hanno per istituto d'haver abbandonato il mondo, e vestendo habito rozzo, del color quasi di quello de' nostri cappuccini e di forma differente da gl'altri, vivono in commune e professano povertà: che a punto il lor nome dervisc significa povero, benché metaforicamente s'intenda anche per mansueto e per persona di buoni e piacevoli costumi, quale ad un religioso conviene essere. Habitano insieme, come in convento, in luoghi dove hanno meschita e giardinetti, i quali si dilettono di tener molto puliti e galanti. Se siano poi astretti, come i religiosi nostri, a perseverare in quel modo di vivere fino alla morte, se habbiano rigor d'ubbidienza et altre simili circostanze, non so; però quello che si vede, è che fanno professione di attendere alle orationi e di sollevare anche la mente, con esercizio di spesse meditationi, alla contemplatione delle cose celesti<sup>59</sup> (lett. 2, da Costantinopoli, 25 ottobre 1614, p. 103).

*divano* (*divan*) 'nell'impero ottomano, consiglio dei ministri': Un giorno che si faceva divan (solito a farsi più volte la settimana) che qui è il consiglio di stato o, come diremmo in Roma, il concistoro: dove però si tratta non solo di cose di Stato, ma anche di quelle di giustizia, andai vicino alla porta del serraglio a vedere entrare i veziri et altri ministri principali che vi intervengono. I quali tutti vi vanno a cavallo, con pompa e con corteggio, quasi come i cardinali in Roma: ma con buona gratia delle cose della mia patria, bisogna confessare che questo di Costantinopoli è più maestoso assai (ivi, p. 94).

<sup>58</sup> Per *chiosco* il *DELIN* [= *Il nuovo etimologico. DELI – Dizionario etimologico della lingua italiana* di M. CORTELAZZO e P. ZOLLI, II ed., Bologna, Zanichelli, 1999] cita M. ZANE, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato* (1594) e Della Valle, con l'esempio qui riportato.

<sup>59</sup> La prima attestazione di *derviscio* (nella forma *dervis*) sembra risalire a Machiavelli (cfr. *DELIN*, s.v.). Il *GDLI* riporta anche questo passo tratto da Della Valle.

*emiro* ‘nel mondo islamico, titolo dei discendenti di Maometto e dei capitribù arabi’: Era portata poi la bandiera verde degli emiri, che sono gli huomini del sangue del loro falso profeta Mahometto, o, come essi dicono, Muhammèd, che per essere conosciuti dagl’altri, portano il turbante verde, solo a loro conceduto, e per eccellenza sono chiamati tutti emiri, cioè signori, o principi; che comandante, imperadore propriamente, in lingua arabica suona la parola emir; et essi tutti, a due a due, a cavallo, senz’armi, seguivano la bandiera loro<sup>60</sup> (lett. 6, da Costantinopoli, 13 giugno 1615, p. 230).

*henné* (*hanà*, *hannà*) ‘materia colorante rossa usata come tintura per capelli’: [...] il color che si fa con la polvere delle foglie di una certa pianta, non so se conosciuta in Italia, che i Turchi chiamano hanà, e fa un color ranciato acceso, che fa molto bella vista: e forse V.S. ne haverà veduto in Roma alle volte tinte le code o i crini di alcuni cavalli che sogliono venir di Polonia o d’Ungheria. [...] Andando a spasso per la campagna, osservai di notevole la pianta che fa la hanà ovvero hannà o alcanna, come dicono i nostri, da tinger le mani delle donne e i crini e le code de’ cavalli<sup>61</sup>, e della quale credo d’havere scritto altre volte a V.S. Gran quantità se ne fa in quei campi, e della polvere che è fatta delle frondi che fa l’arbuscello io ne porterò con me in Italia, dove mi dicono che non è conosciuta più che tanto. Benché a me paia di ricordarmi di havervi veduto nelle drogherie una cosa simile, e di avere inteso ancora che in Napoli alcune donne, massimamente canute l’usino per darsene la bionda (lett. 12, dal Cairo, 7 marzo 1616, pp. 454 e 477).

*meschita* ‘moschea’: Quello che c’è di riguardevole sono le meschite, e particolarmente quattro o cinque che ce ne sono, fatte da imperadori turchi, le quali son tutte fabricate nel più alto de’ colli, in modo che da una banda e dall’altra del mare si possano vedere, quasi in fila [...]. E perché nelle meschite non è lor lecito d’entrare né di star con le scarpe [...] usano perciò di tenere il pavimento tutto strato di certi panni come tapeti, tessuti in liste lunghe, i quali stendono per lo pavimento, una lista poco distante dall’altra, in modo che tutta la chiesa ne sia piena; et in ogni lista di panni sta assisa e fa le sue genuflessioni e prostrazioni solite nell’orare una fila d’huomini, che per non perder le scarpe e non confonderle, lasciandole tutti for delle porte, ciascuno se le porta seco o se le fa portar da’ servidori e se le tiene appresso; e ’l luogo voto senza panni tra lista e lista serve poi per caminar da luogo a luogo le genti. Le donne, alle quali la legge de’ turchi non permette di fare oratione dentro a’ tempij, benché a vederli in altre hore possano entrarvi, fanno il medesimo, accomodandosi a sedere in terra nel portico fuor delle porte (lett. 2, da Costantinopoli, 25 ottobre 1614, pp. 58-59 e 61); Fra le altre meschite moderne,

<sup>60</sup> Per *emiro* DELIN e GDLI risalgono, come prima attestazione del termine, al *Trattato di pace fra i Pisani e l’Emiro di Tunisi* (1264). Nel GDLI si riporta anche una citazione dai *Viaggi* di Della Valle (diversa da quella qui riprodotta).

<sup>61</sup> Nel GDLI, s.v. *benna* i significati di ‘pianta’ e ‘sostanza colorante tratta dalla pianta’ sono illustrati dalle citazioni da Della Valle qui riportate.

quella di sultan Solimano è la più bella di tutte, che da lui si chiama la Solimania, prendendo ciascuna il nome da chi l'ha fatta (ivi, p. 64)<sup>62</sup>.

*mufiti* (*mofiti*) 'giureconsulto musulmano che emette giudizi in materia teologica e di diritto religioso': Erano suoi nemici il mofti, che fra di loro è il capo della religione, come fra di noi un patriarca, Muhammèd Bascià vezir, che gli è succeduto poi nel carico, gl'ambasciatori de' principi christiani e molte altre persone di qualità, che tutte hanno aiutato procurarli la rovina<sup>63</sup> (ivi, p. 119).

*serraglio* 'nell'impero ottomano, la residenza del sultano o di personaggi d'alto rango': Ma prima che passi ad altro, non devo tralasciar di dir che questa voce serraglio, tanto usata fra di noi quando si parla dell'habitatione del Gran Turco, per idiotismo de' nostri che non sanno la lingua, vien così corrotta dalla parola serai, che in lingua di costoro significa propriamente palazzo; e si dice tanto di quel del principe, quanto degli altri, se bene, a punto come fra di noi, quando si dice assolutamente, senz'altro nome del padrone, s'intende sempre della reggia del principe e non di altro. Ma perché questa parola serai s'assomiglia a serraijo, come direbbe qualche venetiano di quei che pratican qui, cioè a serraglio, come diciamo noi altri, e perché il palazzo del turco, e per esser serrato d'ogn'intorno di mura forti, e per vivere in esso e le donne e gran parte d'assai cortigiani serrati e rinchiusi, è paruto per avventura ad alcuni che meriti tal nome; quindi è che il suo vero vocabolo di serai si è facilmente convertito in serraglio, et io ancora, per meglio essere inteso, dove occorrerà, seguendo l'idiotismo comune, così lo chiamerò<sup>64</sup> (ivi, pp. 82-83).

*ramadan* (*ramazàn* o *ramadan*) 'nono mese del calendario musulmano, in cui vi è l'obbligo dello stretto digiuno dall'alba al tramonto': Chiamano questo lor mese di digiuno ramazàn o ramadhàn, e dura trenta giorni; cioè dal principio di una luna

<sup>62</sup> *Meschita* è forma di origine araba (*màsgid*, der. di *sagiad* «prosternarsi»), attraverso lo spagnolo *mezquita*. La parola è usata da Dante per indicare le torri della città di Dite: *già le sue meschite Là entro certe ne la valle cerno* (*Inf.* VIII 70). Nel *GDLI* viene riportato un brano di Della Valle: «Vi è una meschita con facciata a cupola, come usano, fatta di maioliche pure, dipinte in vari modi». La forma *moschea*, attestata av. 1470 nel *Ciriffo Calvaneo* di Luca Pulci, ha poi soppiantato nell'uso *moschita*, per una sovrapposizione della radice *mosc* o *musc*, nel senso di 'profumo' e 'profumato', allo spagnolo *mezquita*.

<sup>63</sup> Il *DELIN* come prima attestazione del termine risale al 1529 (M. Sanudo). Nel *GDLI* oltre alla citazione da Sanudo si documenta l'uso della parola proprio con l'esempio qui riportato di Della Valle. In MANCINI, *L'esotismo*, p. 117, il turchismo *mufiti* è citato tra le titolature religiose presenti nella *Relazione dell'impero ottomano* di Lorenzo Bernardi (1592).

<sup>64</sup> Su *serraglio* rinvio a MANCINI, *L'esotismo*, p. 112. Nel *DELIN* si osserva, *s.v.*, che «la confluenza con i derivati di *serrare* [...], di cui aveva coscienza già Pietro Della Valle, ha caricato il termine di un senso che esso non aveva, cioè quello di 'appartamento, luogo appartato, stanza delle donne, etc.». Il termine *serraglio* era già presente nella prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, definito così: «[...] serraglio oggi diciamo al luogo, dove i Principi Turchi, e altri Barbari infedeli, tengono serrate femmine, per loro particolare uso».

fin al fine et al principio di un'altra. Il modo del digiunare è questo: il giorno non mangiano né bevono mai cosa alcuna, e vi è di quelli tanto scrupolosi che andando per le strade si turano fin la bocca, acciochè non vi entri né anche la polvere. La notte, apparse che sono le stelle, mangiano e bevono quanto vogliono, in una o in più volte, fin al giorno, carne et ogni altra sorte di cose; vero è che dal vino, in che molti in altri tempi bevendone, trasgrediscono la legge, in tempo di ramadhàn sarebbe molto empio chi non se ne astenesse (ivi, p. 109)<sup>65</sup>.

Colpisce anche l'attenzione riservata da Della Valle a singoli suffissi persiani (-*dar*, -*gard*, -*xana* ecc.). Basti osservare quanto scrive a proposito del morfema persiano -*istan*<sup>66</sup>:

-*istan*: [...] l'India [...] si chiama in questi paesi generalmente Hindistàn. E quell'-*istàn* è una terminazione persiana, che non solo è propria a tutti i nomi di regioni e paesi; come Frenchistàn, che significa la Franchia, cioè l'Europa, il paese de' Franchi; Gurgistàn, la Georgia, o paese dei Giorgiani; Arabistàn, l'Arabia, e mille altri così fatti; ma con quella terminazione è solito anche di formarsi da nomi sostantivi ogni nome che significhi o luogo o moltitudine o unione o raunanza di quelle cose: come dire, quel che noi diciamo da *rosa rosaio*<sup>67</sup>, diranno i Persiani da *gul gulistàn*; e così da *cabr*, sepoltura, *cabristàn*, il luogo delle sepolture da noi detto cimitero, e cento altri nomi nel medesimo modo. Queste digressioni paiono fuor di proposito: ma V.S. abbia pazienza nella lunghezza, perché la buona intelligenza dei nomi serve molto alla intelligenza delle cose (lett. 3, da Isfahan, 18 dicembre 1617, p. 68).

La curiosità per le parole, la loro storia e la loro origine, e il gusto per la creazione onomaturgica arrivava, nel Pellegrino, fino alla coniazione dei nomi di persona. Ne sono testimonianza i nomi scelti per due dei suoi figli. Il figlio nato morto da Sitti Maani si sarebbe chiamato *Persindo*, fondendo insieme il nome della Persia e quello dell'India, perché il bambino era stato generato in Persia e avrebbe dovuto nascere in India:

[...] circa un'ora e mezza innanzi giorno [Sitti Maani] fece aborto; e quel che più ci afflisse, di un figliuol maschio; assai piccolo, che non era più lungo di mezzo palmo, ma benissimo formato in tutte le sue membra; per maggiore infelicità sua, e di tutti noi, prima morto che nato. Si sentì acerbamente, sopra ogni altra cosa, che non venisse in luce capace di battesimo; onde restò anche defraudato del nome di *Persindo*: che già più giorni innanzi gli si era destinato, conforme alla sua morte. Poiché essendosi generato in Persia; e se la gravidanza proseguiva bene, dovendo a

<sup>65</sup> Il *DELIN* fa risalire la prima attestazione del termine al diario di Felice Braccacci, ambasciatore al Cairo del Comune di Firenze (1422).

<sup>66</sup> Anche sul morfema persiano -*istan* rinvio a MANCINI, *L'esotismo*, p. 134.

<sup>67</sup> I corsivi sono tali nel testo a stampa.

suo tempo andarsi a partorire in India, con quel nome, composto dall'uno e dall'altro dei due paesi, o maschio o femmina che fosse, havevamo risoluto che si dovesse chiamare (lett. 16, dai Giardini di Sciraz, 27 luglio 1622, pp. 343-344).

E la prima dei quattordici figli nati a Roma dal matrimonio con Maria Tinatin di Ziba (detta Mariuccia) fu chiamata *Romibera*<sup>68</sup>, fondendo insieme Roma e Iberia, il nome antico della Georgia (detta anche Iberia Caucasica), da cui proveniva la seconda moglie di Della Valle.

Notevole anche l'attenzione a trascrivere in modo corretto i nomi geografici<sup>69</sup>, a proposito dei quali scrive:

La buona intelligenza dei nomi serve molto alla intelligenza delle cose; per mancamento della quale, ho veduto errare spesso molti scrittori: e però voglio accennar alle volte certi particolari, che mi paiono a proposito, per haverne da intendere molti altri; e scrivo sempre questi nomi, come V.S. vede, con le loro proprie lettere ancora, perché V.S. le intende; e voglio che le siano esemplare e testimonio della ortografia, che io uso nello scrivere i nomi barbari con lettere nostre: nella qual cosa pur ho veduto errar quasi tutti gli scrittori che ho letti, e non per altro, che per l'ignoranza che hanno avuto delle lingue straniere (lett. 3, da Isfahan, 18 dicembre 1617, p. 68).

Dalla qual confusione di ortografia e di pronuncia ne segue un grande inconveniente; et è, che molti nomi antichi di Oriente, che hoggidì restano ancora pronunciati nondimeno da noi nel modo che scorrettamente gli habbiamo scritti nei nostri libri, quantunque siano gli stessi, tuttavia in queste parti, dove persistono nella purezza naturale, per pensiero non si riconoscono; e ne patisce infinitamente l'Historia, la Medicina, la Filosofia, la Cosmografia e ogni altra scienza (lett. 4, da Ferhabad, de' primi giorni di maggio 1618, pp. 172-173).

Curiosità per le parole nuove incontrate durante il suo lungo e avventuroso viaggio in Oriente, volontà di definire i termini con attenzione e precisione, rispetto per la grafia e la pronuncia degli esotismi<sup>70</sup>, piacere da

<sup>68</sup> Per la nascita di Romibera Della Valle scrisse e pubblicò *La Valle rinverdita. Veglia in raunanza notturna con trattenimento di dramma da rappresentare in musica, per la nascita di Romibera: primo e felice parto della illustrissima Signora Maria Tinatin di Ziba*, Venezia, appresso Pietro Maria Bertano, 1633.

<sup>69</sup> Cfr. MANCINI, *L'esotismo*, p. 134: «Pietro Della Valle è anche il primo scrittore di viaggio che si interroga sulla necessità di adottare convenzioni di trascrizione grafemica rigorose. In alcuni brani, infatti, il viaggiatore romano – che era solito domandare agli abitanti indigeni le corrette scrizioni dei toponimi – difende con tenacia i principi di trascrizione adottati nelle sue lettere».

<sup>70</sup> Sull'argomento vd. FILIPPONE, *Appunti e riflessioni*, p. 235 nota 31: «Tra i viaggiatori europei in Oriente, contemporanei o successivi, della Valle si distingue per la puntigliosità nella raccolta del materiale linguistico, il rigore nella notazione, le critiche alle trascrizioni

onomaturgo nel conio di forme nuove ed espressive e perfino di onomastici. Tutti aspetti che ci potrebbero consentire di indicare Pietro Della Valle non più, tradizionalmente, solo come “il Pellegrino”, ma anche come “il lessicologo”. Per autorizzarci a questa nuova denominazione sarebbe sufficiente rileggere ancora una volta, a quattro secoli di distanza quello che il viaggiatore romano scrisse da Isfahan: «[...] la buona intelligenza dei nomi serve molto alla intelligenza delle cose».

di parole orientali in caratteri latini in uso e i tentativi di interpretazione etimologica (molto spesso fantasiosa o semplicistica, in particolare per quanto riguarda i toponimi). Sulla trascrizione degli esotismi rinvio a F. A. PENNACCHIETTI, *Osservazioni sui termini arabi, turchi e persiani resi in caratteri latini o registrati in scrittura originale*, in P. DELLA VALLE, *In viaggio per l'Oriente. Le mummie, Babilonia, Persepoli*, a cura di A. Invernizzi, Torino, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 259-270.



PASQUALE GUARAGNELLA

UNA «RAGIONE RETORICA»  
TRA VICO E ANTONIO GENOVESI

È ormai ampiamente acquisito alla storiografia letteraria che un vizio, dirò così, di carattere «filosofico» ha indotto talvolta una comprensione parziale delle dense prose di pensiero che costellano la tradizione culturale italiana. Esemplarmente, verrebbe fatto di pensare a una nota interpretazione critica che ci ha consegnato, con lunga durata nel Novecento, «un ritratto schizofrenico di Vico, diviso per tutta la sua vita tra l'umiliante attività dell'insegnante di retorica e le alte riflessioni filosofiche, del tutto incompatibili con la sua professione universitaria»<sup>1</sup>. Per averne un'idea, basterebbe allegare una breve osservazione di Benedetto Croce, che recitava significativamente:

L'opera [la *Scienza nuova*], menata a termine da quel povero maestro di grammatica e retorica, da quel pedagogo che un satirico contemporaneo raffigura «stralunato e smunto con la ferula in mano», da quel tormentato *pater familias*, stupisce e quasi spaventa: tanta somma di energia mentale vi è condensata<sup>2</sup>.

Ha osservato opportunamente Vincenzo Ferrone che, «seppure con qualche fatica, gli studi recenti sul Settecento e sulla cultura dei Lumi in Italia vanno sempre più riappropriandosi dell'opera vichiana. Nessuno crede più alle preconcepite tesi idealistiche di un Vico geniale, isolato e allora inattuale, allo stesso tempo anticipatore dello storicismo del XIX secolo e della futura contrapposizione tra scienze dello spirito e scienze della natura»<sup>3</sup>.

È da por mente, allora, anche alla importante funzione degli studi di retorica condotti da Vico nel corso della sua vicenda biografica. Del resto, per noi è una fortuna avere le versioni del manuale delle lezioni di Vico, le

<sup>1</sup> A. BATTISTINI, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Milano, Guerini, 1995, p. 63.

<sup>2</sup> B. CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1965, p. 262.

<sup>3</sup> V. FERRONE, *Storia dei diritti dell'uomo. L'illuminismo e la costruzione del linguaggio politico dei moderni*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 281.

*Institutiones oratoriae*<sup>4</sup>, tra l'altro in due distinti momenti della sua carriera: agli inizi degli anni dieci del Settecento e nella versione di un periodo sensibilmente più tardo. Michael Mooney ha rilevato che, «benché l'interesse di Vico per la società e la funzione del discorso al suo interno fosse senza alcun dubbio sincero, esso fu ispirato in larga misura dal suo incarico professionale come professore di retorica»: a tal punto che «si può plausibilmente argomentare che se egli non avesse avuto questo incarico non avrebbe fatto progredire la sua scienza dell'umanità. Le idee che emergono dalle sue prime orazioni e che ricorrono con nuovi significati nel suo pensiero maturo – immaginazione ed ingenuità, probabilità e plausibilità, intuizione ed autorità – erano concetti da tempo familiari alla tradizione retorica: analogamente», aggiunge Mooney, «argomenti che danno struttura alla *Scienza nuova*», come la priorità della poesia sulla prosa, «furono dapprima formulati dal Vico nel corso delle sue lezioni in aula»<sup>5</sup>. In questo ambito disvela notevole importanza la lettura vichiana del trattato *Del sublime* dello pseudo-Longino. È una lettura, quella di Vico che non solo mette in evidenza gli aspetti etici del sublime, ma altresì appare in realtà «motivata soprattutto dalla volontà di valorizzare l'elemento del *pathos* nella poesia», pur «se occorre notare che il *pathos* può essere utilizzato anche nella retorica dove il *movere* è importante elemento della persuasione»<sup>6</sup>.

La retorica registra dunque nella esperienza di pensiero e di scrittura del Vico una funzione decisiva: e dopo il giudizio riduttivo di Croce importanti studi sono riusciti a far compiere all'intero sistema di pensiero vichiano «una torsione esegetica che lo sposta dai cardini consueti», con il risultato che «acquistano un rilievo particolare gli scritti di scuola, quelli pedagogici e quelli giuridici»<sup>7</sup>. V'è di più. Nella rivalutazione del ruolo della retorica nell'opera di Vico, non dovrebbero trascurarsi «la componente emotiva, i risvolti patetici, la persuasione ottenuta con il *movere* e teorizzata nel trattato *Del sublimis*»<sup>8</sup> dello pseudo-Longino. Intanto, bisognerebbe rivolgere attenzione agli aspetti in cui la retorica si avvicina alla filosofia e all'etica. La peculiarità della retorica vichiana induce a risalire ad alcune fonti decisive

<sup>4</sup> Cfr. G. B. VICO, *Institutiones oratoriae*, testo critico, versione e commento di G. Crifò, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989.

<sup>5</sup> M. MOONEY, *Vico e la tradizione della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 50.

<sup>6</sup> M. LOLLINI, *Le muse, le maschere, il sublime, G. B. Vico e la poesia nell'età della "ragione spiegata"*, Napoli, Guida, 1994, p. 198.

<sup>7</sup> A. BATTISTINI, *L'ingegno di Vico: «historia non facit saltus»*, «Filologia moderna», VIII, 1986, p. 12.

<sup>8</sup> Ivi, p. 15.

della cultura secentesca e, come è stato opportunamente rilevato da Andrea Battistini, «a rinsaldare i rapporti con Tesauro, l'esponente più acuto e moderno del Barocco, anche al di là delle dichiarazioni esplicite» del filosofo napoletano, il quale «nell'*Autobiografia* vorrebbe far credere di aver ripudiato quel tipo di sapere»<sup>9</sup>. Per esempio l'autore racconta che, «già di mente metafisica, tutto il cui lavoro è intendere il vero per generi e, con esatte divisioni condotte fil filo per le spezie de' generi», compie un peccato di frivolezza e scrive una *Canzone sopra la rosa*, in cui «spampinava nelle maniere più corrotte del poetare moderno, che con altro non diletta che coi trascorsi e col falso»<sup>10</sup> – implicitamente definendo Vico la cultura barocca come una temperie in cui tutto è apparenza stupefacente priva di contenuto meritevole. Ha osservato Battistini che l'«autocritica nobilita la figura di chi si presenta ed è contemplata da Aristotele nell'esortazione a “rimproverare se stesso in anticipo” (*Ret.*, III, 7, 1408b)»<sup>11</sup>. Senonché, tale autocritica si rivela un indiretto autoelogio, tanto per l'inevitabilità dei difetti propri della condizione giovanile – «[...] sì fatto errore potrebbe dirsi divertimento poco meno che necessario per gl'ingegni dei giovani»<sup>12</sup> – quanto per il «tono antiparodistico» con cui Vico ricorda il suo ossequio alla poesia barocca, segnalato dal verbo *spampinare*, «calco italiano del classico *luxuriari*»<sup>13</sup>. Il tono «picaresco» produce «un divertito dialogo a distanza» fra Vico ormai maturo, da un lato, e la sua giovanile inesperienza e facilità all'entusiasmo, dall'altro<sup>14</sup>.

Per queste ragioni, bisognerebbe rivolgere attenzione a una questione non posta sufficientemente in risalto a proposito dei trattatisti e prosatori barocchi, la cui retorica è stata talvolta considerata come un'arte intesa prevalentemente alla cura dell'ornato. In realtà, se in Vico «l'influsso dei trattatisti barocchi appare durevole e profondo», questo avviene soprattutto perché «anche in loro l'approfondimento retorico si salda costantemente ai problemi concreti dell'etica»<sup>15</sup>. Infatti non è inutile rammentare che, in Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico* si affianca alla *Filosofia morale*, e conviene altresì ricordare che Gracián è autore non solo dell'*Agudeza y arte de ingenio*, ma anche dell'*Oraculo manual y arte de prudencia*. Da quelle

<sup>9</sup> Ivi, p. 16.

<sup>10</sup> G. B. VICO, *Vita scritta da se medesimo*, in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 1990, pp. 3-85: 11.

<sup>11</sup> A. BATTISTINI, *La dignità della retorica*, Pisa, Pacini, 1975, p. 34.

<sup>12</sup> VICO, *Vita scritta da se medesimo*, p. 11.

<sup>13</sup> BATTISTINI, *La dignità della retorica*, p. 34.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> BATTISTINI, *L'ingegno di Vico: «historia non facit saltus»*, p. 17.

peculiari esperienze secentesche – etiche e retoriche insieme – discenderebbe dunque l'uso assai avvertito, da parte di Vico, del concetto di «ingegno». L'ingegno si deve porre a giusta ragione a fondamento della intera filosofia retorica di Vico. Per questa via la retorica si dispone come «il solo strumento ermeneutico di una ricerca antropologica che indaga le origini della società, in quanto responsabile dell'evoluzione dal “bestione immane e goffo” ai “costumi umanissimi”»<sup>16</sup>. Sull'*ingegno* in tal modo, «l'antica disciplina, innalzata a metodo ermeneutico, conquista al sapere il mondo della storia, meritandosi l'invidioso e moderno titolo di *Scienza nuova* in polemica sottile con le “nuove scienze” galileiane»<sup>17</sup> e ciò avviene, come è stato rilevato, «perché in quelle pagine era delineata una scienza ritenuta davvero “nuova” in quanto non trattava più della natura, la gran macchina dell'universo, come avevano fatto Galileo, Cartesio e Newton [...], ma per la prima volta, esplicitamente, il mondo storico, la realtà costruita dalle mani dell'uomo che esprimeva così nel tempo la sua volontà e libertà»<sup>18</sup>. Dunque, in particolare la virtù dell'ingegno è alla base dell'idea del passaggio dell'uomo dalla condizione di solitario e selvaggio ai costumi umanissimi.

Ora, in quanto legate proprio all'attributo dell'ingegno, è inutile dire che nella *Scienza nuova*, struttura e tecnica visiva assumono un ruolo decisivo. Tuttavia, se nel libro di Vico viene rappresentato non un fenomeno, bensì un simbolo, «a prevalere non è ancora una mentalità visiva di tipo tecnico-scientifico, ma una sensibilità di tipo emblematico, veicolo di significati più connotativi che denotativi»<sup>19</sup>. In altre parole, agisce in Vico una tecnica d'osservazione che non è più animistica, ma che non esclude, ha rilevato Battistini, «uno stile in parte debitore della cultura impresistica»<sup>20</sup>, giusta la suggestione esercitata per l'appunto da un autore come Tesauro.

Cultura scientifica, da un lato, e cultura impresistica ed emblematica, dall'altro lato: con le loro intersezioni, ma anche con le loro opposizioni. Per questo la figura dell'ingegno richiederebbe un breve supplemento d'indagine, ancora una volta *sub specie rhetorica*, e ancora una volta risalendo a una fonte secentesca.

<sup>16</sup> A. BATTISTINI – E. RAIMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, p. 140.

<sup>17</sup> Ivi, p. 144.

<sup>18</sup> FERRONE, *Storia dei diritti dell'uomo*, p. 282.

<sup>19</sup> A. BATTISTINI, *Geroglifici vichiani e quadratura del cerchio*, «Intersezioni», V, 1985, 3, pp. 555-565: 557. Vd., inoltre, il fondamentale studio di N. BADALONI, *Introduzione a G. B. Vico*, Milano, Feltrinelli, 1961.

<sup>20</sup> A. BATTISTINI, *Vico tra antichi e moderni*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 164.

V'è infatti un episodio notissimo del *Saggiatore*, «citato e commentato dai critici come uno dei punti più alti della scrittura galileiana», in cui si svolge il racconto della avventura gnoseologica di un uomo per così dire «monastico e solitario», il quale «va apprendendo uno dopo l'altro i modi in cui si generano i suoni musicali»: e dalla loro sconcertante varietà finisce «a tanta diffidenza del suo sapere» che tiene «per fermo potervene essere cento altri incogniti ed inopinabili»<sup>21</sup>. Anni fa, un critico assai esperto dei segreti rapporti tra letteratura e psicanalisi, analizzando questo episodio del *Saggiatore*, aveva rilevato che in Galileo «l'ignoranza estraniata viene presunta come condizione talmente favorevole alla conoscenza scientifica, da tenerla e presumerla come totale». Per questo il racconto galileiano, suggeriva Francesco Orlando, prende le mosse da «dati così stranamente vicini al mito del buon selvaggio; o meglio al mito – piuttosto che d'una bontà – d'una intelligenza naturale, e non in contrasto con l'isolamento»<sup>22</sup>.

Sull'episodio del *Saggiatore* ritornava pure, con un'attenzione specifica, Ezio Raimondi: il quale, riferendosi al ritratto, disegnato da Galileo, del «personaggio» solitario «dotato da natura d'un ingegno perspicacissimo», rilevava che si può rintracciare nell'opera dello scienziato pisano una costellazione semantica in cui figurano sintagmi come «gl'ingegnosi trovati per delizie degli ingegni», «fantasia ingegnosa», «perspicacissima», «volo dell'ingegno» e molti altri analoghi<sup>23</sup>. Significativamente il critico, analizzando il brano del *Saggiatore*, richiamava un passaggio testuale di Tesauro – un autore che abbiamo ricordato essere una fonte importante della retorica di Vico – incentrato sulla definizione di ingegno:

[...] è una meravigliosa forza dell'intelletto, che comprende due naturali talenti, perspicacia e versabilità. La perspicacia penetra le più lontane e minute circostanze di ogni soggetto [...]. La versabilità velocemente raffronta tutte queste circostanze infra loro e col soggetto, le annoda o divide, le cresce o diminuisce, deduce l'una dall'altra con meravigliosa destrezza, poi l'una in luogo dell'altra, come i giocolieri i loro calcoli<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> G. GALILEI, *Il Saggiatore*, Prefazione di G. Giorello, Introduzione a cura di L. Sosio, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 128. Cfr., in argomento, A. BATTISTINI, *Galileo e i Gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, e P. GUARAGNELLA, *Apologie e confutazioni nella prosa di Galileo*, in *La prosa di Galileo. La lingua la retorica la storia. Atti del convegno nazionale di Polignano a Mare, 9 febbraio 2002*, a cura di M. Di Giandomenico e P. Guaragnella, Lecce, Argo, 2006.

<sup>22</sup> F. ORLANDO, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982.

<sup>23</sup> Cfr. al riguardo E. RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 18 e sgg.

<sup>24</sup> E. TESAURO, *Il canocchiale aristotelico*, a cura di M. L. Doglio, Savigliano, Ed. Artistica Piemontese, 2000, pp. 81-82.

Ora, rispetto al campione ricavato dal *Cannocchiale aristotelico*, nella scrittura di Galileo – suggeriva Raimondi – le associazioni incrociate del «fantasticamente» esigono il riscontro delle «ragioni» e delle «osservazioni» sulla strada del vero: in un orizzonte, dunque, epistemologico. Ma proprio qui si devono riconoscere alcuni punti di contatto e alcune differenze tra la nozione galileiana di «ingegno» e quella vichiana. Infatti, se per esempio il barocco Peregrini «additava nel “legamento” la peculiarità dell’ingegno, [...] Vico assume quell’attributo con una duplice finalità: trasferire questa risorsa alla gnoseologia dei primitivi ancora incapaci di riflettere con mente pura, ed esercitarla in proprio quale strumento utile al moderno ricercatore per immedesimarsi in un modo di conoscere del tutto diverso dal suo. La differenza sostanziale, a giudizio di Vico, è che per i primi uomini l’ingegno stabiliva delle vere e proprie identità tra le cose, laddove l’uomo moderno, consapevole del proprio esercizio riflesso, avvicina le cose per via analogica»<sup>25</sup>.

Potremmo istituire un paragone tra l’episodio del *Saggiatore* relativo alla «ricerca» sull’origine dei suoni e il racconto che, nella *Scienza nuova*, si sviluppa intorno a un fenomeno come il tuono, di cui i primitivi vichiani ignorano la causa: e potremmo allora richiamare quel sublime «indotto dal terrore di una forza superiore, ingigantita dall’emozione che, con un tropo dall’inanimato all’animato, identifica il tuono e il fulmine nella voce di Giove»<sup>26</sup>:

Che sono gli tre lavori che deve fare la poesia grande, cioè di ritruovare le favole sublimi confacenti all’intendimento popolare, e che perturbi all’eccesso, per conseguir il fine, ch’ella si ha proposto, d’insegnar il volgo a virtuosamente operare, com’essi l’insegnarono a se medesimi [...].

Con tali nature si dovettero ritruovar i primi autori dell’umanità gentile, quando [...] il cielo finalmente folgorò, tuonò con folgori e tuoni spaventosissimi, come dovet’ avvenire per introdursi nell’aria la prima volta un’impressione sì violenta. Quivi pochi giganti, che dovetter esser gli più robusti, ch’erano dispersi per gli boschi posti sull’alture de’ monti, [...] spaventati ed attoniti dal grand’effetto di che non sapevano la cagione, alzarono gli occhi ed avvertirono il cielo. [...] si finsero il cielo esser un gran corpo animato, che per tal aspetto chiamarono Giove, [...] che col fischio de’ fulmini e col fragore de’ tuoni volesse loro dir qualche cosa [...]»<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> BATTISTINI, *L’ingegno di Vico: «historia non facit saltus»*, p. 18.

<sup>26</sup> BATTISTINI – RAIMONDI, *Le figure della retorica*, p. 142. Cfr., in più ampia prospettiva, P. CRISTOFOLINI, *La Scienza nuova di Vico. Introduzione alla lettura*, Roma, NIS, 1995, e Id., *Vico pagano e barbaro*, Pisa, ETS, 2001.

<sup>27</sup> G. B. VICO, *Principi di scienza nuova d’intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), in Id., *Opere*, pp. 411-971: 571.

Ora, se la retorica del sublime varrà, per Vico, a ricostruire il mondo remoto dei «primitivi», la retorica del «solitario» galileiano disvela con evidenza talune differenze. Il giovane solitario galileiano, è stato detto assai bene da Ezio Raimondi, «ubbidisce all'istinto naturale di esplorare ciò che gli sta intorno e di rendersi conto della terra incognita che scopre a ogni passo, a ogni domanda, nell'orizzonte di un cammino non preordinato ma da inventare con una *pazienza* ingegnosa e riflessiva»<sup>28</sup>. Al personaggio galileiano «non si addice il *pathos* mitico dell'eroe, ciò che importa, sotto l'apparenza di una distanza ancora epica ("nacque già in un luogo solitario") è la misura diretta del reale, l'emozione comune». Infatti, nel *Saggiatore*, nel «romanzo itinerante del curioso» – e conviene chiamarlo in questo modo, suggerisce Raimondi, anche sulla scorta di Bachtin, il quale ha rilevato che il romanzo è un genere nativamente galileiano – «la dimensione romanzesca viene confermata e forse accentuata dagli oggetti, in una sfera media se non addirittura popolare, tra i cronotopi della strada, del tugurio, del tempio e dell'osteria»<sup>29</sup>. Sono i luoghi che il solitario galileiano incontra e che risultano i medesimi del nuovo racconto picaresco secentesco o delle avventure di viaggio narrate ne *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile.

Intanto, l'avventura del «curioso» galileiano nell'universo dei suoni si conclude provvisoriamente come il romanzo di un Socrate moderno, il quale «dal suo stesso sapere, in continuo incremento di ipotesi e di riscontri, apprende l'etica della modestia, l'autoriflessione dello spirito critico». Ma è stato giustamente osservato che, quando il rappresentante galileiano della *curiositas* socratica s'incontra con gli uomini, prima ancora che ricorra al libro cruento della natura, «si può prevedere il suo destino, il luogo solitario dell'escluso». Dietro lo stupore del giovane curioso, infatti, «si annida una volta di più il sospetto, il fantasma antico del disinganno»<sup>30</sup>, come vedranno benissimo Gracián e, insieme con lui, altri moralisti secenteschi.

La maschera del personaggio Socrate potrebbe anche apparire più rilassata. Per addurre ancora un esempio, la ritroviamo, rilassata e disponibile verso il mondo, in un «pensiero», intenso come al solito, di Paolo Sarpi. Recita quel «pensiero»:

Non è da tenere l'animo sempre teso e inarcato, e sul savio e serio; che per ciò perderebbe le forze: ma rilascialo overo ad ore ogni giorno, o state ferie, acciò possa ressumere le forze; però satisfà le inclinazioni tue naturali, non morbose, perché

<sup>28</sup> RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca*, p. 21.

<sup>29</sup> Ivi, p. 26.

<sup>30</sup> Ivi, p. 30.

andarci centra è navigar contr'acqua. La più illustre azzione di Socrate era saper giocar con li putti alii astragali<sup>31</sup>.

Ma si tratta solo di una breve e provvisoria «pausa» nella trama insidiosa della vita quotidiana. Invece, a guardar bene, nascerà proprio dal «sospetto», dal fantasma antico del disinganno il paradigma razionalistico secentesco dello stato di natura, del contrattualismo, e conseguentemente della legittimità del potere sovrano<sup>32</sup>.

Ora, ove volessimo finalmente ritornare a Vico, riconosceremmo pure in lui una ripresa della maschera di Socrate, ma una ripresa proposta in chiave orgogliosa e “inarcata”. Infatti, nell'*Aggiunta alla Autobiografia*, così Vico recita in epilogo:

[...] egli tutte queste avversità benediceva come occasioni per le quali esso, come a sua alta inespugnabil rocca, si ritirava al tavolino per meditar e scrivere altre opere, le quali chiamava «generose vendette de' suoi detrattori»; le quali finalmente il condussero a ritrovare la Scienza nuova. Dopo la quale, godendo vita, libertà ed onore, si teneva per più fortunato di Socrate, del quale, facendo menzione il buon Fedro, fece quel magnanimo voto:

*cuius non fugio mortem, si famam assequar,  
et cedo invidiae, dummodo absolvar cinis*<sup>33</sup>.

«Non ricuso una tale morte, se potrò conseguire fama, e mi rassegnò all'altrui malevolenza purché, dopo la morte, sia riconosciuto innocente». L'*Autobiografia* aveva registrato il suo cominciamento con l'uso del pronome in terza persona ma Vico, in epilogo, porta sulla scena il pronome *io*, sebbene incastonato, e mascherato, in una citazione. Qual è il senso di quest'ultima citazione e del richiamo alla “persona” (maschera) di Socrate, maestro per eccellenza? Ha osservato perspicuamente Donald Verene che Vico conclude la sua autobiografia con una citazione dalle *Fabulae* di Fedro, affermando che la scoperta della nuova scienza lo ha fatto sentire più fortunato di Socrate. Ora, aggiunge Verene, il contesto di tutta la favola di Socrate deve essere opportunamente richiamato. Nella favola di Fedro Socrate ha iniziato a costruire una piccola casa e gli viene chiesto perché una persona famosa come lui sta costruendo una casa così

<sup>31</sup> P. SARPI, *Pensieri medico-morali*, in ID., *Pensieri naturali, metafisici e matematici*, a cura di L. Cozzi e L. Sosio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, p. 628. Per una maggiore trattazione dell'argomento, cfr. P. GUARAGNELLA, *Il servita melanconico. Paolo Sarpi e l'«arte dello scrittore»*, Milano, Franco Angeli, 2011.

<sup>32</sup> FERRONE, *Storia dei diritti dell'uomo*, p. 289.

<sup>33</sup> VICO, *Vita scritta da se medesimo*, p. 85.

piccola; e Socrate risponde: «Io mi auguro solo di poterla riempire di veri amici». Dunque, una casa piccola dovrà accogliere solo pochi ed eletti amici. In questo senso diventa chiaro l'accostamento di Vico a Socrate: il paragone è con il Socrate della favola ed è una continuazione delle precedenti osservazioni vichiane sulla sua reputazione e sull'accoglienza ricevuta nella sua città natale. Come Fedro che nelle sue *Fabulae* risponde frequentemente ai suoi detrattori; e il pessimismo e la malinconia sono tratti tipici della sua personalità.

Sin qui le assai pertinenti osservazioni di Verene<sup>34</sup>. Senonché possiamo ipotizzare che agisca pure la dilatazione dell'esperienza individuale a una portata universale. All'insegna, infatti, di lemmi come *libertà* e *onore* che si accompagnano alla sua vita, Vico evoca la figura di un filosofo "innocente" e ingiustamente condannato. In effetti, assumendo la vita di Socrate come *exemplum*, la propria vita può essere dichiarata come una esperienza onorata, libera e aperta: anche se quelle virtù disegneranno soltanto le "imprese" di una fama postuma, ovvero di un riconoscimento che disconosce le categorie dell'utile e dell'interesse immediati e promuove una reputazione la cui fiamma si accende solo nel futuro<sup>35</sup>.

Un autorevole studioso ha rammentato che in alcune pagine del *De universi iuris uno principio et fine uno*, trattando del diritto volontario e dei diritti «ingeniti» «in mezzo alla corruzione dell'umana natura», Vico spiega la funzione decisiva dei diritti primari nell'uomo che ne completavano la sua definizione come essere volitivo, «potere finito che tende all'infinito»<sup>36</sup>.

L'osservazione potrebbe valere, ancora una volta, a dilucidare il rapporto tra l'Io e la comunità. Ma, come si può intuire, rientrerebbe in giuoco, a questo proposito, ancora una volta la funzione ermeneutica della retorica.

Le osservazioni sin qui svolte possono valere a far intendere la funzione ermeneutica della retorica e, generalmente, di un sapere linguistico-letterario quando ci si misuri con prose di pensiero come quella di Vico. Del resto, una strumentazione retorica potrebbe risultare assai utile ove ci si avvicinasse ad altre prose di pensiero del Settecento: e ci si misurasse per esempio con le scritture di quegli illuministi meridionali, i quali con il

<sup>34</sup> Cfr. D. P. VERENE, *The new art of autobiography: an essay on the Life of Giambattista Vico written by himself*, Oxford, Clarendon Press, 1991, e Id., *Vico's Reply to the False Book Notice: The "Vici Vindiciae"*, «New Vico Studies», 24, 2006, pp. 129-145.

<sup>35</sup> Per il ruolo di Socrate nel pensiero di Vico vd. M. A. RASCHINI, *Interpretazioni socratiche*, Milano, Marzorati, 1970. Un'acuta riflessione sul senso della fama postuma si trova in H. ARENDT, *Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 43.

<sup>36</sup> FERRONE, *Storia dei diritti dell'uomo*, p. 291.

pensiero e con la prosa di Vico si confrontano intensamente<sup>37</sup>. Infatti, è stato opportunamente rilevato che «la fortuna di Vico nella seconda metà del Settecento costituisce un capitolo certamente non di secondaria importanza e continua ad avere nuovi apporti di studi che», come conferma un libro di Andrea Battistini, *Vico tra antichi e moderni*, «vanno realizzando una mappa che ha ormai superato le riserve di Croce e di Venturi, i quali da punti di vista diversi negavano un rapporto organico tra Vico e l'Illuminismo, tra Vico e il movimento riformatore del secondo Settecento»<sup>38</sup>. Tra coloro che ascoltarono le ultime lezioni di Vico all'Università di Napoli fu Antonio Genovesi, che ne trasse probabilmente un gran profitto. È inutile rilevare che, pure in questo caso, le risorse e le strumentazioni offerte da un sapere linguistico-retorico potrebbero risultare di sicura validità ermeneutica.

Intanto, a proposito della *rhetorica utens* di Genovesi, verrebbe fatto di pensare a una celebre osservazione critica di Giuseppe Baretti, il quale, nel numero IV della «Frusta letteraria», in una recensione intitolata *Delle viziose maniere di difendere le cause nel foro* (*Trattato di GIUSEPPE AURELIO DI GENNARO*, con una Prefazione di Gianantonio Sergio, Napoli, 1744), così esordiva icasticamente:

Una delle cose che sovente mi desta meraviglia non meno che stizza nel legger de' tanti nostri moderni scrittori in prosa, è il vedere come non pochi d'essi sanno talvolta profondamente pensare, ma quasi nessuno sa esprimere i suoi pensieri con uno stile naturale, e piano e corrente. Eppure il formarsi un buono stile in prosa è una faccenda di così poco momento, che se gli scrittori nostri non facessero punto di studio intorno alla scelta delle loro espressioni, io son certo che i loro stili riuscirebbero molto migliori che non riescono. Volete una prova [...] che la cosa sarebbe appunto come io la dico?

Confrontate soltanto lo stile [...] di Benvenuto Cellini, che era un uomo ignorantissimo, con lo stile dell'abate Antonio Genovesi, che è uomo sopra molti milioni d'uomini scienziato. Voi troverete che quello del Cellini è semplice, chiaro, veloce e animatissimo; e quello del Genovesi intralciato, languido, stircchiato e scuro. E perché questo? Perché il Cellini pensava unicamente a dire le cose che aveva in mente, e il Genovesi non solo pensa a dir le cose che ha in mente, ma pensa anche a dirle piuttosto in questo che in quel modo<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>38</sup> S. MARTELLI, *Vico e Genovesi negli scritti editi e inediti di Galanti*, in *Giambattista Vico e l'enciclopedia dei saperi*, a cura di A. Battistini e P. Guaragnella, Lecce, Pensa MultiMedia, 2007, p. 469. Vd. inoltre G. GENOVESE, *Tra Vico e Rousseau: le Autobiografie di Antonio Genovesi*, «L'Acropoli», V, 2004, 4, pp. 393-410.

<sup>39</sup> G. BARETTI, *La Frusta letteraria*, a cura di L. Piccioni, 2 voll., Bari, Laterza, 1932, I, p. 85. In argomento, cfr. A. PENNISI, *Filosofia del linguaggio e filosofia civile nel pensiero di*

Ma è in un altro luogo che si ritrova l'espressione più sferzante di Baretto a proposito dello stile di Genovesi, ed è lì dove riconosce che l'abate salernitano era di certo un «ampio, sublime ed aggiustatissimo pensatore», ma che il suo stile risultava «troppo a studio intralciato e rigirato»; concludendo poi l'autore della «Frusta», con frase icastica, che Genovesi era «un'aquila quando si tratta di pensare», ma solo «un pollo quando si tratta d'esprimere i suoi pensieri»<sup>40</sup>.

È purtroppo sintomatico che con il giudizio di Baretto – del tutto da correggere e integrare – consentisse il critico che ha avuto pure un ruolo autorevole nel valutare con acume la lingua e lo stile di Giambattista Vico. Si allude a Mario Fubini, il quale aveva modo di osservare che «quel contrasto fra stile e pensiero finemente rilevato (da Baretto) nell'opera del Genovesi era soltanto un aspetto dello stato della cultura, anzi della civiltà dell'Italia settecentesca, in cui vecchio e nuovo coesistevano con curiosi effetti di difformità»<sup>41</sup>. Fubini, mostrando poi di approvare la critica severa di Baretto alla prosa di Genovesi, aggiungeva che altri pensatori, nel Settecento, «avrebbero rivolto la loro attenzione all'anacronistica sopravvivenza di abitudini e di istituti, a lui [ovvero a Baretto], che fu soprattutto e sempre un letterato, toccò in sorte l'opera di critico della lingua e dello stile»<sup>42</sup>. Quello che si può dire qui è che, una volta tanto, non sembra che Baretto abbia colto nel segno: e che di certo non è riuscito a interpretare adeguatamente il valore della lingua e dello stile di Genovesi.

D'altra parte, discutendo di letterati nonché di questioni che riguardano la lingua e lo stile, sarebbe opportuno, oltre che corretto, richiamare le posizioni di un maestro riconosciuto di studi del Settecento – autore tra l'altro di una nota silloge degli *Illuministi meridionali* – quale è stato Franco Venturi.

Si deve partire da una considerazione. La silloge curata da Franco Venturi costituisce un'edizione di riferimento per chiunque si avvicini alle opere degli Illuministi meridionali. Ma ai fini di un discorso sulla utilità di una indagine retorica converrà in questa sede riprendere almeno la

Antonio Genovesi, «Le forme e la storia», I, 1980, 3, pp. 321-380, e ID., *Grammatici, metafisici, mercatanti. Riflessioni linguistiche nel Settecento meridionale*, in *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, a cura di L. Formigari, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 83-107.

<sup>40</sup> BARETTI, *La Frusta letteraria*, I, pp. 31 e 40. Cfr. G. COSTA, *L'illuminismo meridionale*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 441-493: 456.

<sup>41</sup> M. FUBINI, *Giuseppe Baretto scrittore e critico* [1938], in ID., *Dal Muratori al Baretto. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, Bari, Laterza, 1968, pp. 201-234: 231-232.

<sup>42</sup> Ivi, p. 232.

*Prefazione* di Franco Venturi al primo volume del suo *Settecento riformatore*<sup>43</sup> e richiamare l'attenzione su alcuni passaggi testuali particolarmente significativi. In quella *Prefazione*, Venturi, dopo aver dichiarato che l'Italia «parrebbe dover essere la terra promessa d'ogni storico che intende studiare [...] i movimenti che trasformarono le coscienze e le realtà del passato»<sup>44</sup>, segnalava gli ostacoli che ogni ricercatore avrebbe incontrato.

Il primo ostacolo era così segnalato dallo storico: «[...] la tradizione umanistica nostra tende continuamente a sviare la ricerca sul terreno limotrofo, ma ben diverso, dalla storia letteraria»<sup>45</sup>. Proseguiva Venturi: «Non siamo soli in questo: altri paesi hanno teso e tendono a far coincidere idee e lettere»<sup>46</sup>. Quanto all'Italia, sul valore e sul limite della coincidenza – e così tra storia della letteratura e storia delle idee – Venturi si contentava di rimandare il lettore agli scritti di uno storico delle lettere, Carlo Dionisotti, nella speranza che questi lo avrebbe perdonato per aver lo storico «volto le spalle» ad ogni sentiero che rischiasse di condurlo in Parnaso. Aggiungeva Venturi di aver studiato unicamente le rivolte e le riforme, le conquiste e i confini, le monete e le leggi, le idee politiche e quelle economiche, cose tutte ben diverse dai prodotti della seconda Arcadia.

Chiariva inoltre Venturi che il libro a cui lui faceva riferimento aveva inizio quando erano già scomparsi, o sul declino ormai, i grandi filosofi, al di qua e al di là delle Alpi; e quando cominciava a germinare e a crescere un moto che avrebbe guardato i filosofi con sempre maggiore diffidenza e distacco, nutrendosi invece d'una empirica volontà di conoscere, di sperimentare e di dominare la realtà della vita sociale e politica. Ed anche quando quel moto traeva dalla nascente scienza economica un alimento indispensabile, o quando guardava con ammirazione ai grandi progressi che andavano allora facendo le scienze naturali, non bisognava dimenticare mai che non una storia del pensiero economico o delle scienze esatte si era voluta scrivere da parte dello storico, ma la nascita e le conquiste del moto riformatore illuminista nell'Italia del secolo XVIII.

Sono passati molti anni dagli studi di Venturi e da quella *Prefazione* che costituisce, anche per gli storici della letteratura i quali vogliano occuparsi degli Illuministi meridionali, di certo una lezione densa di osservazioni. Verrebbe naturale interrogarsi sui percorsi lungo i quali si sono sviluppati gli studi intorno all'Illuminismo meridionale: e la prima domanda

<sup>43</sup> F. VENTURI, *Settecento riformatore. Da Muratori a Beccaria*, Torino, Einaudi, 1998.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. XIII.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

riguarda la situazione dei testi. Per comodità di discorso mi riferirò solo all'illuminista che si vuole riconoscere come iniziatore della cultura delle riforme nel Mezzogiorno. Di Antonio Genovesi disponiamo ormai delle edizioni delle più importanti opere: per le cure di una studiosa che è stata allieva di Venturi, Maria Luisa Perna<sup>47</sup>, disponiamo di una eccellente edizione delle *Lezioni di commercio*, nonché degli *Elementi del commercio* con una importante nota critica che conferma l'ipotesi di Venturi, ma anche di Placanica, secondo cui si tratta del testo delle dispense universitarie che raccolgono le lezioni del secondo corso biennale di economia civile, tenuto da Genovesi negli anni 1757-1758 dalla cattedra inaugurata nel novembre 1754.

Delle *Lezioni del commercio* sono state ricostruite la prima edizione napoletana, l'edizione milanese del 1768 e la seconda napoletana del 1768-1770. La Perna offre poi l'apparato delle varianti, assai interessanti non solo sul piano del pensiero, ma anche su quello lessicale perché definisce la dinamica di una scienza in via di definizione qual era l'economia civile.

Per le cure della stessa Perna disponiamo poi di due volumi di *Scritti economici*<sup>48</sup> di Genovesi tra i quali è il testo – dopo le *Lezioni di commercio* – probabilmente più noto dell'abate salernitano, ovvero il *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze*. In proposito è da aggiungere che, da non molto, tanto per le *Lezioni di commercio* quanto per il *Discorso sopra il vero fine delle scienze e delle arti*, disponiamo pure di due edizioni più agili. Si tratta delle *Lezioni di economia civile* a cura di Francesca Dal Degan (Milano, Vita e Pensiero, 2013) e del *Discorso* a cura di Nicola D'Antuono (Bologna, Millennium, 2010), quest'ultima con un denso apparato di note.

Ma il fatto forse nuovo e più importante è costituito da testi di Genovesi ai quali non sempre è stata rivolta nel passato una particolare attenzione e che costituiscono un *corpus* di scritture che hanno attirato le attenzioni dei "letterati" ovvero di storici della letteratura. Infatti, nel 1993, a cura di un italianista, Gianmarco Gaspari<sup>49</sup>, usciva l'edizione delle *Lettere accademiche*

<sup>47</sup> A. GENOVESI, *Delle lezioni di commercio, o sia di economia civile, con Elementi del commercio*, a cura di M. L. Perna, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2005.

<sup>48</sup> A. GENOVESI, *Scritti economici*, a cura di M. L. Perna, Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici, 1984.

<sup>49</sup> A. GENOVESI, *Se sieno più felici gl'ignoranti che gli scienziati. Lettere accademiche*, a cura di G. Gaspari, Carnago, SugarCo, 1993. Sull'argomento si rinvia a G. GENOVESE, *Contro le "Penelopi della filosofia"*. Note sulle 'Lettere accademiche' di Antonio Genovesi, «L'Acropoli», III, 2002, 5, pp. 628-637, e A. MONTARIELLO, *Le 'Lettere accademiche su la questione se sieno più felici gl'ignoranti che gli scienziati' di Antonio Genovesi*, Napoli, Giannini, 2004.

di Genovesi, un piccolo capolavoro di estro che voleva richiamarsi alle esperienze di scrittura di Diderot e Voltaire.

V'è di più. Nel 2008, a cura del purtroppo compianto Eluggero Pii<sup>50</sup>, ancora grazie all'Istituto italiano per gli studi filosofici, è uscita l'edizione dei *Dialoghi morali* e anche dei *Dialoghi dei morti. Momo e Mercurio*. Si tratta di testi già apparsi negli anni sessanta per le cure di un italianista, Gennaro Savarese<sup>51</sup>.

Resta la questione dell'*Autobiografia* e delle *Lettere* di Genovesi. Le *Lettere* meritavano un'edizione settecentesca con il titolo di *Familiari*, a cura di Forges Davanzati<sup>52</sup>. In seguito, soprattutto nel corso del Novecento, ne sono state pubblicate numerose in modi sparsi, su riviste.

Quanto alle due edizioni dell'*Autobiografia* – insieme con molte lettere – vale il ricorso a una Appendice di un importante libro di Paola Zambelli<sup>53</sup> sulla formazione di Genovesi e l'ancora preziosa edizione Feltrinelli a cura di Gennaro Savarese<sup>54</sup>.

Ma la seconda domanda ora da formularsi è la seguente: come si sono sviluppati gli studi dal tempo di Venturi?

Bisogna riconoscere che al primo posto restano gli studi degli storici del moto delle riforme, e fra questi ad esempio di Vincenzo Ferrone, autore di un libro, *I profeti dell'Illuminismo*, incentrato sulla vicenda dei riformatori meridionali, la cui ricerca ha riguardato la diffusione del galileismo nel Mezzogiorno, la cultura magica e popolare, gli stili di pensiero, nella Napoli di fine Settecento, tra ermetismo, massoneria e neonaturalismo<sup>55</sup>.

Come si può intuire, i paradigmi di ricerca propugnati da Venturi sono stati certamente ripresi, ma essi appaiono notevolmente allargati. I più recenti orientamenti di studi consentono di rilevare che autori e que-

<sup>50</sup> A. GENOVESI, *Dialoghi e altri scritti*, Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici, 2008. Vd. inoltre E. PII, *Antonio Genovesi: dalla politica economica alla politica civile*, Firenze, Olschki, 1984. Per ulteriori approfondimenti, cfr. R. VILLARI, *Antonio Genovesi e la ricerca delle forze motrici dello sviluppo sociale*, in *Ribelli e Riformatori*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 26-52, e C. PASSETTI, *La 'rivoluzione epistemologica' di Antonio Genovesi*, in *Le metamorfosi dei linguaggi nel Settecento*, a cura di C. Borghero e R. Loretelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 23-33.

<sup>51</sup> A. GENOVESI, *Autobiografia, lettere e altri scritti*, a cura di G. Savarese, Milano, Feltrinelli, 1962.

<sup>52</sup> A. GENOVESI, *Lettere familiari*, Napoli, presso Domenico Terres, 1774.

<sup>53</sup> P. ZAMBELLI, *La formazione filosofica di Antonio Genovesi*, Napoli, Morano, 1972.

<sup>54</sup> GENOVESI, *Autobiografia, lettere e altri scritti*.

<sup>55</sup> V. FERRONE, *I profeti dell'illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

stioni riguardanti l'Illuminismo meridionale sono studiati al di là di rigidi specialismi.

È innegabile per esempio che i testi di Genovesi richiedano oggi di essere studiati pure per il lessico. In questo ambito, a partire da un pionieristico studio di Folena<sup>56</sup> inserito nel suo *L'italiano in Europa*, si può già ricorrere a uno studio assai dotto di Rita Librandi<sup>57</sup> per cogliere il sommovimento semantico di un dizionario di voci – oggi del tutto ordinarie, ma non già nella società di Antico Regime – come economia, politica civile, politica e così via. Inoltre ha opportunamente rilevato Maria Luisa Perna che il «travaglio teorico» di Genovesi «ha una rispondenza fattuale nel travaglio di scrittura e riscrittura dei testi, attraverso le cui stratificazioni» l'illuminista salernitano «si sforza di definire in linguaggi settoriali degli specifici ambiti disciplinari»: ne deriva – ha osservato la Perna – «un'attenzione sempre più mirata, accanto alla lingua, alle forme del testo»<sup>58</sup>. Aggiunge la studiosa che per Genovesi, negli ultimi anni, la scelta, già operata per la lingua italiana, si piega anche a una apparente umiltà di tono che disvela un registro volutamente colloquiale: proprio quel registro che invece Baretti non poteva conoscere al tempo della sua recensione. Infine, ha rilevato la stessa Perna che nei *Dialoghi morali* la forma dialogica, «fondata sul sedimento dell'educazione classica e umanistica» – la quale, come è evidente, è tutta da studiare – congiunge «alla volontà didascalica e divulgativa la ricerca di conversazione placida e arguta, in cui la *vis* polemica volutamente si stempera nella necessità di dar voce a un confronto civilmente efficace»<sup>59</sup>.

In verità, al fine di confermare, a proposito degli studi sull'Illuminismo napoletano, un orientamento storiografico che si sta progressivamente imponendo nelle sue anche suggestive aperture interdisciplinari, sarebbe opportuno fare riferimento alle esperienze di ricerca di uno storico come Augusto Placanica, il quale alle vicende ed ai testi di alcuni illuministi meridionali, primo fra tutti Giuseppe Maria Galanti, ha dedicato ricerche importanti. È sintomatico che in una densa *Introduzione* a un'ottima edizione degli *Scritti giovanili* di Galanti, Sebastiano Martelli abbia rilevato

<sup>56</sup> G. FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

<sup>57</sup> R. LIBRANDI, *Sul lessico dell'economia negli scritti di Antonio Genovesi e Ferdinando Galiani*, in *Letteratura e industria*, a cura di G. Bàrberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, pp. 239-252.

<sup>58</sup> M. L. PERNA, *L'universo comunicativo di Antonio Genovesi*, in *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, a cura di A. M. Rao, Napoli, Liguori, 1998, p. 399.

<sup>59</sup> Ivi, p. 400.

che, prima ancora del volume *Il filosofo e la catastrofe* (1985), già negli studi raccolti in *Moneta, prestiti, usura nel Mezzogiorno moderno* (1982) e in *La Calabria nell'età moderna* (1985), Placanica rivendicava la libertà di scelta di temi, campi di studio e metodi, contro qualsiasi architettura preconstituita nonché contro ogni «malinteso» e «maniacale specialismo»: affermando la necessità di una rottura dei rigidi confini disciplinari, ma non già una generica interdisciplinarietà, bensì una reale intersezione e contaminazione dei saperi e degli orizzonti di ricerca. Secondo Placanica, lo studioso avrebbe «bisogno non tanto di leggere, quanto di aver già letto, e in tanti campi e orientamenti: saggi e biografia e trattati ma anche romanzi, racconti, novelle, poesie, drammi: l'impostazione, la visione passionale e originale, poi, non possono essere che il risultato di lunghe [...] sedimentazioni spirituali [...] venute a contatto con i tempi della ricerca e, quindi, di un'adesione matura [...] a un metodo e a un'idea particolare»<sup>60</sup>.

Verrebbe fatto di pensare, in proposito, a una osservazione di Forges Davanzati, il quale racconta che Antonio Genovesi s'investiva delle passioni altrui tanto nel leggerle quanto nel vederle, a tal punto che sembrava essere animato da quelle passioni: da ciò nasceva quella viva e penetrante eloquenza «onde sorprende». Intanto, presentando un *corpus* di *Lettere familiari*, lo stesso Forges Davanzati scriveva:

In nessuna altra parte dell'Opere sue noi avremmo potuto vedere il nostro Genovesi in tutt'i suoi aspetti, e in tutta la sua estensione come in queste lettere; le quali, nel mentre, che gli formano il più bell'Elogio, gli fanno un'Apologia quanto per sé nobile, altrettanto per alcuni suoi malevoli mortificante, e di eterno rossore<sup>61</sup>.

E aggiungeva: «In queste sue lettere noi il veggiamo urbano, gentile, affabile, docile, generoso, magnanimo, non ambizioso, ma contento del suo stato, e circoscritto sin anche co' suoi Discepoli»<sup>62</sup>.

Ha osservato Gennaro Savarese che l'efficacia del magistero educativo del Genovesi, il profondo solco che egli lasciò nella cultura napoletana del secondo Settecento non si spiegherebbe se si prescindesse dal fascino che la sua personalità irradiava. Ad illuminare questo volto dello scrittore contribuiscono notevolmente le *Memorie autobiografiche* e le *Familiari*, nelle quali ultime

<sup>60</sup> A. PLACANICA, *La Calabria nell'età moderna*, Napoli, Esi, 1985, I, pp. 8-9. Cfr. S. MARTELLI, *Introduzione* a G. M. GALANTI, *Scritti giovanili inediti*, ed. critica a cura di D. Falardo, Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici, 2011, ppp. X-CXXII: XXXIII.

<sup>61</sup> D. FORGES DAVANZATI, *Avviso ai lettori*, in GENOVESI, *Lettere familiari*, pp. IX-XXI: XVI-XVII.

<sup>62</sup> Ivi, p. XVII.

particolarmente tutti gli aspetti della ricca personalità di Genovesi ricevono il giusto rilievo e la ferma luce che solo la spontaneità sa donare alle cose. L'uomo semplice nella sua grandezza, «con le sue abitudini casalinghe e il suo bisogno di confidenza scevra di pedanteria e di etichetta; l'amico affettuoso, soprattutto verso i giovani che prendono la via del sapere; il letterato che cerca e coltiva l'amicizia dei dotti d'ogni parte d'Italia e d'Europa; il filologo che conosce il valore ancillare dell'erudizione, ma che pure all'occorrenza rivela di aver preso da Vico, suo maestro, l'abito delle lampeggianti sintesi di filologia e filosofia; il filosofo riformatore, che ha assaggiato l'amaro calice riservato alle coscienze indipendenti, ma che non per questo si lascia atterrire dalle minacce del futuro, e si fa giorno per giorno organizzatore di cultura nell'ambito di un paese "reale": tutti questi aspetti il lettore può trovare nelle *Familiari*, in uno stile piano e felicemente antiletterario, che invece desideriamo in altre opere dell'autore scritte con maggiore pretensione di forma»<sup>63</sup>.

Ora, per l'appunto a proposito dello stile, Forges Davanzati osservava nell'*Avviso ai lettori* delle *Lettere familiari* che quando Genovesi scriveva quelle lettere «sicuramente non credeva né che si avessero dovuto conservare, né che un giorno avessero dovuto vedere la luce. La penna, quando le scriveva, eseguiva ciò che dettava la mente, senza che l'arte cercasse di abbellirle: pure lo stile è chiaro, vivo, e pieno di quel bel naturale, che suole gli animi altrui più dilettere, e piacere. Ma benché in opere di questa sorte sia inevitabile qualche negligenza, queste sono talmente dalla luce risplendente de' sentimenti ricoperte, che l'occhio vi trapassa sopra senz'avvedersene, o se se ne avvede, crede che le negligenze sue sono artefici. Pure tutto ciò non è indifferente per la storia dello spirito umano»<sup>64</sup>.

Le negligenze sembravano «artefici». Come è evidente, un orientamento di studio inteso a studiare non solo il lessico ma anche l'*ars rhetorica* potrebbe valere in particolar modo per le *Lettere familiari*, anche se altrettanto si potrebbe dire per l'*Autobiografia* di Genovesi o per le *Lettere accademiche*. Non poco è stato già intrapreso in questo campo e la bibliografia critica comincia ad essere ragguardevole.

Senonché, lo studio della retorica genovesiana dovrebbe valere anche per un'opera dottrinarica come le *Lezioni di commercio*. Agiscono qui veri e propri miti nella prosa di Genovesi: come quello inteso a definire una identità o un pensiero meridiano grazie a cui – pure sulla scorta dei classici greci e latini – si rivendicano grandezza e ricchezze passate del Mezzogiorno.

<sup>63</sup> G. SAVARESE, *Introduzione a GENOVESI, Autobiografia, lettere e altri scritti*, pp. XIII-XLIII: XXI.

<sup>64</sup> FORGES DAVANZATI, *Avviso ai lettori*, p. XV.

Inoltre sarebbe oltremodo utile lo studio di locuzioni significative, del tipo «questo Regno è un paradiso, ma abitato da diavoli»<sup>65</sup>, grazie alle quali Genovesi, denunciando «le piaghe crudelissime e le atroci ferite» delle province, insiste sulla barbarie di alcune terre del Regno<sup>66</sup>. Sarebbe poi da analizzare la retorica di Genovesi nel mentre rappresenta una “nuova” forma di governo con lessico galileiano, per esempio quando scrive: «È inutile il dare altri passi, se non si pensa ad unir le forze [...]. Non sono le molte persone, che smuovono de’ gran pesi, ma quell’applicare le loro forze ad un centro di moto, e far che spingano tutte animate dal medesimo spirito»<sup>67</sup>; e quindi, con suggestiva immagine, aggiungendo: «Mettete sopra una galea il doppio de’ galeoti, e tre o quattro comandanti in capite, sicché un comandi [di] vogare al sud, un altro al nord, un terzo al nord-owest, un quarto al sud-est, e andate poi a misurar la velocità del moto»<sup>68</sup>.

È stato osservato che quando, nello stesso 1754, cominciava i suoi corsi di «Meccanica e commercio» da quella cattedra, la prima in Europa, che l’Intieri aveva fatto istituire nella Università di Napoli con un dono di trecento ducati l’anno, una stagione nuova inizia nella storia degli intellettuali meridionali. Il nuovo pensiero economico e politico che Genovesi introduce nella cultura meridionale non è più una mera acquisizione intellettuale, ma strumento d’indagine concreta della realtà del Regno: mai egli dimentica i drammi, e, insieme, le possibilità della società in cui vive, degli uomini a cui si rivolge. Il suo appello alla concretezza, a «operare» invece di «disputare», implicava soprattutto questo: la «promozione e perfezione delle arti» era il suo modo di tradurre la lezione dell’Illuminismo nell’ambito di una cultura e di una società la cui arretratezza egli avvertiva come pochi. Di qui l’importanza del suo insistere su un’opera di riforma non più differibile. Parlando ai suoi discepoli, scrivendo i suoi libri, veri e propri manuali per una scuola anch’essa rinnovata (la *Logica*, la *Diceosina*, ambedue del 1766: opere esemplari per la limpida chiarezza del pensiero e per la perfetta funzionalità didascalica del dettato), costringendosi a polemiche il cui spirito gli era ormai diventato estraneo, Genovesi ha certamente di fronte il suo mondo e a quei problemi egli sempre riferisce il suo discorso, umanissimo (*Lettere*

<sup>65</sup> A. GENOVESI, *Discorso sull’agricoltura*, in ID., *Autobiografia, lettere, e altri scritti*, pp. 342-355: 344.

<sup>66</sup> A. GENOVESI, *Delle lezioni di commercio o sia di economia civile*, in ID., *Lezioni di economia civile*, Introduzione di L. Bruni e S. Zamagni, testo e nota critica a cura di F. Dal Degan, Milano, Vita e Pensiero, 2013, pp. 3-440: 244.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 246-247.

<sup>68</sup> Ivi, p. 247.

*accademiche*, 1764; le *Lezioni di commercio*, 1765-1767). Nelle *Lezioni di commercio* Genovesi scriveva in un capitolo di rilevata intensità di pensiero:

Quello ch'ora dicesi Regno di Napoli abbraccia le più belle, le più amene e le più fertili contrade della presente Italia, state già famose per le scuole del saper greco, per l'eccellenza delle leggi e de' legislatori, per la loro forza terrestre e navale, per le guerre, per l'arti, pel commercio. E invero [...] sembrerà per avventura favoloso che in questo piccolo tratto di paese di poco più di trecento miglia di lunghezza, quante ve ne ha dal fiume Tronto a Reggio, [...] tanti e sì diversi popoli e sì popolate e rinomate repubbliche abbian potuto fiorire; molte delle quali ebbero il coraggio di bravare i Romani e contrastar loro per lungo tempo l'imperio d'Italia<sup>69</sup>.

È stato detto assai bene che vi è una “congettura” storiografica, ma anche “politica”, che da Vico a Genovesi, da Longano a Galanti, collega istanze culturali pur diverse: l'antiromanesimo e il primato dei popoli italici attraversa il dibattito degli Illuministi meridionali sui popoli antichi e, investendo il rapporto tra capitale e province, indica in queste ultime le fondamentali risorse in cui ricercare una identità culturale e una innovazione sociale. È come se gli Illuministi meridionali cercassero un rapporto “immaginario” e insieme solido con il passato<sup>70</sup>. Del resto, quello della naturale “floridezza” appare un “mito” di lunga durata proveniente dagli scrittori del mondo classico che viene recuperato dai riformatori meridionali: tale recupero è funzionale a porre l'accento non solo su una “naturale felicità perduta”, quanto sul superamento della “storia infelice” del presente. Con tutta evidenza Genovesi fa qui leva sulla retorica delle emozioni:

Quante volte ci rivolgiamo indietro a considerare le piaghe crudelissime e le atroci ferite che queste provincie hanno per sì lungo tempo sofferto, ora per l'esterne guerre, e quando per l'interne civili, per le frequenti pestilenze e carestie [...] è da maravigliarci come noi non siamo rimasti quasi dell'intutto desolati. Le principali città, siccome Salerno [...], Benevento [...], Bari [...], Taranto, Reggio, e altre moltissime, furono quasi infinite volte prese e riprese, saccheggiate, incendiate: le campagne devastate: gli abitanti o distrutti o dispersi; le terre lasciate incolte, spente le arti, bandite le lettere, e in quel cambio introdotta una ferocia superstiziosa e desolatrice; seccato il commercio: estinto l'amor della patria. La peste lasciata trascorrere, come torrente senz'argine, e per lunghissimo tempo: i lidi infestati da' pirati. I piccoli baroni divenuti arditi, e guerreggianti, e scambievolmente destruggentisi. I paesi vicini e le famiglie d'un medesimo paese si scannavano a vicenda. La fame frequente e senza soccorso, rendeva le provincie e la capitale squallide e deserte. Finalmente gli sbanditi, gente senza leggi, senza religione, senza umanità, messero a

<sup>69</sup> Ivi, p. 243.

<sup>70</sup> Cfr. MARTELLI, *Introduzione* a GALANTI, *Scritti giovanili inediti*, p. XCIV.

sacomanno le Calabrie, i Principati, l'Abruzzo e la Campania. Per colmo de' mali l'ignoranza e la fiera superstizione dipigneva ogni cosa di selvaggio volto e crudele, e seminando diffidenza tagliava ogni legame di società. Quale orrida dipintura!<sup>71</sup>

Genovesi aggiunse un importante paragrafo alla seconda edizione delle *Lezioni di commercio*. Esso recita:

Rispetto e amo tutti; ma poi mi credo nell'obbligo di amar prima e più la patria. Una corte forestiera dice: «Io son il giudice ordinario del re delle Sicilie», e imprime questa massima ne' petti de' sudditi, o tutti o parte; tende a disunire, e la politica richiede che si unisca. [...] Si può andare alla vera grandezza con questi smembramenti di forze? O savia rep[ubblica] di ... Quando saranno unite ad un punto di appoggio le direzioni delle forze, bisogna pensare al resto<sup>72</sup>.

E ancora più avanti:

Vi ha de' filosofi, che han detto che due famiglie vicine son due nemici, dieci son dieci nemici, 100 son 100, mille, mille, ecc. A questo modo un corpo politico è composto di parti pronte a disciogliersi. Come ne' corpi fisici; essendo tutte le parti, per esempio, della terra attive, senza una cagione prementele e mantenentele nell'unione, ella diverrebbe un mucchio di arena, le cui parti sarebbero corpicelli resilienti. La comune e reciproca gravità ne forma un corpo compatto<sup>73</sup>.

Genovesi, nella prosa delle *Lezioni di commercio*, deriva il suo linguaggio pure dalle scienze fisiche, in virtù della sua conoscenza dell'opera di Newton oltre che di Galileo. Intanto un linguista dell'autorevolezza di Folena ha originalmente richiamato l'attenzione sul linguaggio scientifico di Genovesi, suggerendo pure un paragone con quello di Galiani. Con acutezza ha segnalato Folena che il fine sorriso del Galiani metteva in berlina gli *idola sermonis* degli economisti e ci mostra controluce le tendenze di quel linguaggio. Galiani si faceva gioco con uguale finezza degli abusi, così frequenti e rivelatori, di metafore scientifiche, mediche, o fisiche, negli scrittori di economia. Per questo non sorprende che nella *Moneta* le novità linguistiche siano avvolte di tante cautele, neutralizzate e storicizzate dai «come si dice», «come si dicono». I fondamenti del pensiero di Galiani si manifestano appieno nel vocabolario, talora proprio attraverso le significative assenze e scomuniche. Per esempio *commercio*, per la sua ambiguità concettuale, è parola che dà ombra al Galiani; e parole-tabù sono i termini generali correnti:

<sup>71</sup> GENOVESI, *Delle lezioni di commercio*, ed. Dal Degan, pp. 244-245.

<sup>72</sup> Ivi, p. 247.

<sup>73</sup> Ivi, p. 263.

[...] è un errore quanto generale tanto calamitoso l'essere l'agricoltura disprezzata da tanti e tanti, che questa voce *commercio*, *commercio* replicano meccanicamente sempre e, senza intenderla, esaltano solo perché ella è venuta in moda, e chi la proferisce, comunque egli lo faccia, purché sia con aria grande e carica di mistero, si manifesta per uomo intelligente di politica e di stato<sup>74</sup>.

Senonché, l'altra faccia, quella dell'appassionata ideologia volta a dominare e cambiare la realtà del Regno, si rivela in piena luce proprio nella prosa di Genovesi: il cui pensiero linguistico sarà enunciato appieno nella *Logica per gli giovanetti* (1766), opera assai interessante (tutto il secondo libro tratta del linguaggio e dei rapporti fra lingua e pensiero), fin dalla dedica «al gentile lettore»:

Finché le scienze non parleranno che una lingua ignota alle nostre madri e balie non è da sperare che il nostro gentil paese, nato per far teste, non si veggia rozzo, squallido, vile e servo degli stranieri [...]. Le scuole debbono servire a far teste per la Repubblica, non grammatici né disputanti per gli caffè<sup>75</sup>.

E poi: «Noi vogliamo scrivere il XVIII a quei del XIII o del XIV: e quel che è peggio, vogliamo scrivere latino agl'Italiani. Le lingue si modellano sul pensare e sul costume»<sup>76</sup>.

Già nel *Discorso* del 1753 dedicato a Bartolomeo Intieri<sup>77</sup>, Genovesi aveva posto questa interrogazione:

Che gli addottrinati giovani delle nostre provincie vollesser prendersi la nobile cura di esaminare ciascuno le derrate e l'arti del suo paese, e di ricercare, e proporre in volgare lingua i modi d'accrescerle e migliorarle? Ma ci si pensa in Francia [...]»<sup>78</sup>.

Siamo qui in acceso clima illuministico, e davvero il linguaggio di Genovesi è incommensurabile con quello del Galiani. Tutta la lingua del Genovesi è carica di una certa enfasi ideologica, e la terminologia degli economisti francesi penetra largamente nelle *Lezioni*, le quali ne sono state uno dei veicoli più attivi.

<sup>74</sup> F. GALIANI, *Della moneta. Libri cinque*, Napoli, presso Giuseppe Raimondi, 1751, p. 157. Per ulteriori approfondimenti al riguardo, cfr. R. LIBRANDI, *Sul lessico dell'economia negli scritti di Antonio Genovesi e Ferdinando Galiani*, in *Letteratura e industria*, a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, pp. 239-252.

<sup>75</sup> A. GENOVESI, *Logica per gli giovanetti*, Bassano, Remondini, 1774, pp. x-xii.

<sup>76</sup> Ivi, p. 70.

<sup>77</sup> Per un profilo più dettagliato di Bartolomeo Intieri vd. F. VENTURI, *Alle origini dell'illuminismo napoletano. Dal carteggio di Bartolomeo Intieri*, «Rivista storica italiana», 3, 1959, pp. 416-456, e R. IOVINE, *Un patriarca ritrovato: dubbi e dati autentici sulla vita e sulle opere di Bartolomeo Intieri*, «Frontiera d'Europa», XIII, 2007, 1, pp. 143-154.

<sup>78</sup> A. GENOVESI, *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze*, a cura di N. D'Antuono, Bologna, Millennium, 2010, p. 39.

Sulla «necessità di scrivere nella propria lingua» si veda anche la lettera di Genovesi del 4 ottobre 1765 a un amico bolognese:

Ho imparato a scrivere in nostra lingua un corso di filosofia per quei giovanetti che son curiosi di sapere se le scienze potessero così parlare italiano, come una volta parlarono greco e poi latino [...]. Quel lume, dove non si scrive nella propria lingua, ancorché grande e brillantissimo, resta nondimeno sepolto<sup>79</sup>.

Come si vede, fra tutti i riformatori meridionali il Genovesi è quello che sente in maniera più acuta il problema sociale della lingua come strumento di conoscenza e di divulgazione scientifica. Proprio Genovesi affermava il primato della lingua delle “cose” sulla lingua delle “parole”; e nel decisivo capitolo XXII della rivista edizione delle *Lezioni di commercio*, osservava:

[...] durano [...] in gran parte i nostri antichi e barbari, e non solo inutili, ma nocevoli studi, e in coloro principalmente, i quali più dovrebbero pensare al ben pubblico, per cagione del loro istituto. In molti domina tuttavia lo spirito delle vane e inutili sottigliezze e una sfrenata passione per la pedanteria. Egli pare che ci manchi il buon gusto di riflettere che gli studi, i quali migliorano l'uomo e gli son giovevoli, non sono già né quelli delle pure e astratte immaginazioni senza pratica nessuna, né quelli delle mere parole: ma bensì delle cose, alle quali debbono essere indirizzate tutte le ricerche delle idee e delle voci<sup>80</sup>.

Pure nella *Logica* Genovesi esprimeva una istanza fortemente antidommatica. E a smentire ulteriormente le critiche infondate di Giuseppe Baretta, potremmo avvalerci dello stesso Genovesi che, in un passaggio della *Logica*, osservava con perspicuità:

Le lingue si modellano sul pensare e sul costume. Il pensare e 'l costume d'una medesima età e in una medesima nazione rendono il parlare comune e intelligibile a quella età e a quella nazione. Ma cambiata l'età o la nazione, e perciò il pensare e 'l costume, vien di necessità oltre maniera di parlare, altra di intendere. Dunque sono falsi e ridicoli quelli che in una età e nazione si studiano di parlare e di scrivere come quelli d'un'altra<sup>81</sup>.

Ora, come si è già avuto modo di rilevare a proposito di Vico, pure nella prosa di Genovesi retorica ed etica, stile e pensiero morale si intersecano profondamente. Sul tema delle virtù, nella Parte prima delle *Lezioni di commercio*, precisamente nel capitolo II, Genovesi aveva scritto icasticamente:

<sup>79</sup> GENOVESI, *Lettere familiari*, p. 198.

<sup>80</sup> GENOVESI, *Delle lezioni di commercio*, ed. Del Degan, p. 252.

<sup>81</sup> GENOVESI, *Logica per gli giovanetti*, pp. 69-70.

V'ha dei filosofi che gridano contra i pregiudizi (cioè contro delle comuni e antiche opinioni), siccome contra de' nemici dichiarati dell'umana felicità. Questi filosofi debbono essere de' giovani, e avere poco sperimento dell'uomo, e meno del mondo, nel quale nulla si fa di grande, se non per una forte e radicata opinione che ne sia la molla stimolante. Non è possibile di non aver pregiudizio nessuno, perché non è possibile di non aver niuna grande opinione pubblica; [...] e quando si potesse arrivare e spogliarcene interamente, non sarebbe il più grande nostro interesse. S'illanguidirebbe il bel principio dell'energia, cosicchè persone, famiglie, corpi civili tenderebbero al marcimento. L'indifferenza pirronica è in se stessa ridicola, ed è il più gran flagello che possa sopravvenire ad un corpo politico. È come se in una grande burrasca tutti i marinai si mettessero a dormire. Rappresentatevi un generale che dica «combatta» o «stia in riposo» vale l'istesso, un magistrato con la massima «ogni partito è ragionevole», un ministro persuaso che «il mondo morale va così da sé come il fisico», e voi vedrete rovinata una repubblica in pochi anni. In certi riscontri val meglio afferrare un principio, ancorchè non il migliore, e portarlo coraggiosamente avanti, che lo starsene colle mani alle cintole<sup>82</sup>.

Questo passaggio della prosa di Genovesi, contenuto nella sua opera più impegnativa, appunto le *Lezioni di commercio*, può essere assunto esemplarmente per aprire una breve digressione sulla difficile ricezione di uno stile di pensiero del tutto peculiare come quello dell'abate salernitano. Se ne ha una riprova leggendo un testo che, in teoria, doveva essere se non omologo, almeno corrispondente alle *Lezioni di commercio* di Genovesi: si allude al *Piano delle lezioni di pubblica economia*, nelle quali Cesare Beccaria, nelle vesti di docente, svolgeva significative e severe osservazioni all'indirizzo del libro del collega meridionale:

Ora nella scienza economica non vi è libro italiano che sia completo, il quale possa servire ad uso de' scolari [...]. Questa scienza è stata trattata sparsamente e da vari [...]; ma nissuno, massime in lingua italiana, ha riunito in un corpo intiero di giusta dimensione. Il solo abate Genovesi sembra apparentemente aver adempiuto a questo fine nelle sue *Lezioni di economia civile*, ma oltrechè questo libro forma due grossi volumi, [...] è ben lontano di esser completo e manca di molte parti della scienza, quando, per un altro verso, contiene moltissime cose superflue ed estranee alla scienza di cui tratta; inoltre è più adattato alle circostanze ben differenti ed alle leggi del regno di Napoli che alle circostanze e leggi della nostra provincia<sup>83</sup>.

Circostanze e leggi di una provincia. È significativo, come ha dottamente osservato Folena, che tra gli impieghi figurativi di parole scientifiche nella

<sup>82</sup> Ivi, p. 36.

<sup>83</sup> C. BECCARIA, *Piano delle lezioni di pubblica economia*, in ID., *Opere*, a cura di S. Romagnoli, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 292-438: 357.

lingua degli economisti del Settecento vi sia l'uso del lemma "atmosfera" a indicare una relazione con la realtà circostante e il condizionamento che ne deriva. Il Genovesi usa appunto la locuzione "atmosfera politica"; ma è oltremodo sintomatico che il Beccaria, il quale «tanta parte della sua formazione anche terminologica deve al Genovesi», proponendosi «una vista generale» sul commercio in Europa, aggiunga, come ha segnalato Folena: «Non è mai grand'uomo chi si restringe nei propri confini e nell'atmosfera della patria»<sup>84</sup>. E allora perché la difficile ricezione delle *Lezioni* genovesiane? Essa si spiega probabilmente con il ben diverso clima in cui nasceva la cattedra milanese ricoperta da Beccaria, ma si spiega soprattutto in ragione di due stili di pensiero profondamente differenti: l'uno dei quali, quello di Beccaria, che si ispirava – come ha ricordato Maria Luisa Perna – all'utilitarismo, e l'altro, quello di Genovesi, al giusnaturalismo. Gli attestati di stima tra i due filosofi dovevano risultare più formali che sostanziali.

Quanto alle *Lezioni di commercio* di Genovesi, l'autore, con riferimento alle condizioni del Regno, aveva invitato energicamente i filosofi del suo tempo a rifuggire in ogni modo dallo «starsene colle mani alle cintole». Non per nulla, alla fine della vita Genovesi si convinceva che fondamento di ogni vera riforma dovesse essere una riforma morale e intorno a questa tematica disvelò una forte energia intellettuale. Per questo la sua prosa percorre una parabola che perviene alla perspicuità e larga fruibilità di un discorso che si applica alle cose. Certe sue pagine sono di così compiuta evidenza e pertinenza referenziale da apparire come modello di moderna prosa scientifica di ampia comunicazione.

È stato osservato da Ferrone che nella fortunata carriera di docente universitario, e in particolare negli ultimi anni, quando alla sua cattedra si avvicinarono personaggi come Longano, Galanti, Filangieri, Pagano e molti altri futuri protagonisti della Repubblica napoletana del '99, Genovesi concentrò la riflessione sui fondamenti della morale e su cosa dovesse intendersi per società giusta ed equa. La risposta ritenne di trovarla nello studio di una scienza della morale intesa anzitutto come «scienza dell'uomo e delle sue proprietà e diritti». L'«uomo giusto ed onesto» aveva dinanzi a sé una sola legge morale di valore universale con cui fare i conti in ogni momento della sua esistenza: «[...] semplice, sentita naturalmente da ognuno» e da tutti, essa diceva: «[...] serba diritti di ciascuno, e se gli avrai violati, studiati di rimmetterli nel primo grado»<sup>85</sup>. In definitiva, osservava Genovesi, «questa

<sup>84</sup> FOLENA, *L'italiano in Europa*, p. 53.

<sup>85</sup> A. GENOVESI, *Della Diceosina, o sia della filosofia del giusto e dell'onesto*, intr. e testo a cura di N. Guasti, presentazione di V. Ferrone, Venezia, Edizioni della Laguna, 2008, p. 50.

legge comanda che si serbino i diritti di Dio, i diritti nostri, i diritti degli altri a noi per natura eguali»<sup>86</sup>. La nuova arte di governo doveva muovere da queste considerazioni per trovare finalmente le fondamenta morali necessarie per superare definitivamente la ragion di Stato di Antico Regime.

È stato anche detto, assai giustamente, che la necessità di riformulare con parole nuove concetti vecchi risulta evidente nelle pagine della *Diceosina* dedicate alla giustizia e al suo legame profondo con la morale, l'economia e la politica così come erano concepiti dal pensiero illuministico. Ha osservato Ferrone che, muovendo degli insegnamenti di Vico nella *Scienza nuova*, Genovesi segnalava l'attenzione rivolta da Vico alla linguistica storica, alla «magia delle parole», all'impegno di ripensare in termini moderni il significato del linguaggio politico degli antichi<sup>87</sup>. Del resto la scelta del titolo, *Diceosina*, (che era un neologismo derivante dalla parola greca *dikeiosyne*: giustizia, pratica di giustizia) rivelava l'intento dei diritti individuali. «Non v'ha giustizia», doveva scrivere Genovesi «dove non v'ha diritti che sono il regalo della giustizia». Questa idea era estranea a quella di una giustizia fondata sulla forza del potere o anche con il principio di utilità e di interesse sociale.

È stato detto acutamente che l'idea di società che, con la *Diceosina*, Genovesi mostra di avere maturato, si sommuove nella scia di Vico: è una società vista preliminarmente come «di singoli individui, titolari di diritti maturati che nel tempo, e per cause molteplici, costruiscono la comunità, i corpi sociali»<sup>88</sup>. Secondo Genovesi il punto decisivo era nel rapporto tra l'Io e l'Altro, tra individuo e società: e la questione ruotava fondamentalmente sul concetto di eguaglianza «cui già Vico, non a caso – segnala opportunamente Ferrone – aveva dedicato largo spazio»<sup>89</sup>.

Genovesi respingeva l'idea di un contratto sociale o quella di un patto politico finalizzato alla creazione di un'eguaglianza morale. L'idea di eguaglianza e di parità dei diritti era un patto prepolitico e la verità dei diritti universali poteva essere certificata vichianamente dalla storia universale<sup>90</sup>. E quel principio d'uguaglianza, proprio perché declinato in termini universali, poteva segnare i linguaggi tanto di una *retorica docens* quanto di quella *utens*.

Scrivendo Genovesi in esordio del capitolo IX del libro I della *Diceosina*:

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> FERRONE, *Storia dei diritti dell'uomo*, p. 302.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 302.

Il primo fondamento della giustizia [...] è la similitudine di natura, e con ciò l'egualità de' diritti ingeniti di tutti gli uomini. Come si esce da questa egualità, non è possibile, che si possa capire, che si voglia dire un uomo giusto; perciocché allora sarà la forza, e l'astuzia, non già la legge del Mondo, la regola della vita umana<sup>91</sup>.

L'«egualità de' diritti ingeniti». A questo proposito Vincenzo Ferrone ha suggerito che agirebbe su Genovesi la lezione di Vico, il quale in un capitolo de *De universi iuris uno principio et fine uno* scriveva – giusto quanto sintetizza lo stesso Ferrone della posizione vichiana – di «diritti naturali di libertà, proprietà e tutela, conferiti allo stato potenziale e a tutti gli esseri umani da Dio nel diritto *prius*» e quelli stessi «solo attraverso il diritto *posterius* avevano [...] potuto rivelarsi compiutamente e testimoniare la loro eterna verità»<sup>92</sup>. Naturalmente, in questo ambito «stava racchiuso interamente il corso storico», ovvero «le passioni, la fantasia, l'uso sociale del linguaggio e della ragione»<sup>93</sup>.

Ferrone ha rilevato che «non v'è dubbio che lo studio analitico, e per certi versi anche originale, dei diritti dell'uomo fatto da Genovesi nella *Diceosina*, abbia molto giovato ad allargare il dibattito su questi temi alle generazioni dei giovani illuministi del Mezzogiorno»<sup>94</sup>. All'allargamento di quel dibattito contribuisce in misura notevole, si potrebbe aggiungere, la prosa di Genovesi, pervenuta a maturazione nel segno di una sobria *claritas*.

Manca probabilmente all'ultimo Genovesi – come è stato rilevato – un passaggio essenziale che verrà compiuto da suoi discepoli, gli stessi a cui era rivolta la *Diceosina*: infatti, sebbene l'abate salernitano sostenesse con decisione l'uguaglianza dei diritti dell'uomo e l'uguaglianza giuridica dei cittadini, egli non giungeva alla richiesta di sancire tali diritti attraverso una costituzione.

Su questi temi sembra che si produca, a partire dall'allievo Filangieri, una cesura profonda, tanto sotto l'aspetto concettuale, quanto sotto l'aspetto linguistico e retorico. Vincenzo Ferrone ha osservato che la storiografia ha collocato Filangieri nel tradizionale stereotipo di esponente dell'assolutismo illuminato, ma nulla è più riduttivo. Il filosofo napoletano – aggiunge Ferrone – ha sempre meditato sulla natura del potere, sui suoi limiti e sulle sue prerogative, soprattutto dalla parte dei cittadini, non già dalla parte del

<sup>91</sup> GENOVESI, *Della Diceosina*, p. 146.

<sup>92</sup> FERRONE, *Storia dei diritti dell'uomo*, p. 291.

<sup>93</sup> Ivi, p. 290.

<sup>94</sup> V. FERRONE, *La società giusta ed equa. Republicanesimo e diritti dell'uomo in Gaetano Filangieri*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 133.

principe: per lui la legittimità del potere veniva dal basso, mai dall'alto<sup>95</sup>. E lo stile di Filangieri restò per tutta la vita quello di un pensatore radicale costretto a operare in un contesto storico dominato dalla crisi finale dell'Antico Regime del tutto ostile a ogni seria riforma.

Sembra che alle virtù genovesiane della *claritas* e della *constantia* si sostituisca dunque la coscienza drammatica di immani difficoltà politiche e sociali nel Regno, tali da investire il linguaggio medesimo della ragione illuministica. È stato giustamente rilevato che, sul piano lessicale, parole come «plebe» e «popolo» venivano progressivamente a distanziarsi; e Filangieri poteva dichiarare che «siccome nelle democrazie il potere supremo è tra le mani della nazione intera; siccome la sovranità, racchiusa altrove tra le mura d'un palazzo, non si rappresenta in questi governi che nella piazza pubblica; siccome finalmente, dove il popolo regna, ogni cittadino è niente da sé solo, ma è tutto unito agli altri»<sup>96</sup>. Come si può intuire, il lessico politico stava progressivamente mutando: nel senso che il popolo poteva essere sovrano, piuttosto che suddito; e il popolo poteva «regnare» e poteva detenere il potere attraverso le assemblee (la «piazza pubblica»). Di qui l'insistenza sulla legge, la quale doveva pure, quando fosse stato necessario, assolvere a una funzione costituente: ovvero affermare le norme fondamentali a sicura garanzia dei diritti degli uomini. In questo ambito concettuale e linguistico, la retorica della *Scienza della legislazione* di Gaetano Filangieri sembrava fatta apposta per accendere gli animi a una nuova speranza, incitare alla trasformazione per accelerare l'evoluzione del Mezzogiorno e realizzare «l'opera della felicità degli uomini». Il diritto all'utopia come fermento della storia, come prefigurazione di un destino possibile, come legittimazione di un'ansia di giustizia, sarà apertamente rivendicato contro un'astratta ragione scientifica. Non per nulla, a garanzia della società civile e dei suoi diritti, Filangieri porrà la necessaria formazione di un'opinione pubblica attenta e sensibile, la formulazione di un codice processuale in grado di contemperare la libertà della persona e la sicurezza della società, spazzando via, definitivamente, il retaggio di un passato fatto di prevaricazioni e violenze.

<sup>95</sup> Fondamentali per chi si avvicini all'opera del Filangieri risulta il volume *Gaetano Filangieri e l'Illuminismo europeo. Atti del Convegno di Vico Equense, 14-16 ottobre 1982*, Introduzione di A. Villani, Napoli, Guida 1991.

<sup>96</sup> G. FILANGIERI, *Scienza della legislazione*, edizione critica diretta da V. Ferrone, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2004, vol. I, p. 91. In argomento, cfr. F. BERTI, *La ragione prudente. Gaetano Filangieri e la religione delle riforme*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 2003.

Ma ormai a Napoli e nel Regno non c'erano solo le opere di Antonio Genovesi o di Gaetano Filangieri. È stato detto assai bene che, quando si pensa alla cultura del tardo Illuminismo a Napoli, occorre andare oltre i riferimenti alle sole idee e alla circolazione delle opere degli scrittori più noti e importanti. Occorre riflettere sulle forme di un linguaggio e di una retorica – del resto già decisamente riconoscibile nelle scritture di Filangieri e Pagano – in cui si andrà affermando un uso pubblico della ragione e della critica in ogni campo: dalla politica al diritto, dalla religione alla morale e alla letteratura. Ci si interroga sul rapporto tra opinione pubblica e potere<sup>97</sup>. Periodici e società letterarie discutono sui rapporti tra istruzione popolare e progetti di emancipazione. Inoltre la creazione di nuovi spazi di sociabilità culturale favorisce forme moderne di impegno nella sfera politica, con la quale del resto s'intersecano riflessioni sulle attività teatrali, musicali, letterarie. La caratteristica più interessante del tardo Illuminismo meridionale fu la creazione di una mentalità collettiva aperta alle novità e al convincimento che fosse plausibile pensare a un mutamento dell'ordine sociale. V'è di più. Ha osservato Ferrone che Napoli rappresentò in quel tempo storico un caso esemplare nel contesto europeo. Si compenetrarono due universi culturali: a quello dei Lumi si aggiunse infatti quello della Fratellanza massonica<sup>98</sup>. Illuminismo ed ermetismo riuscirono a contaminarsi vicendevolmente in una miscela originale affrontando grandi questioni di filosofia della storia nonché la suggestiva problematica legata al mondo delle forme viventi. Ma forse l'aspetto più originale del tardo Illuminismo meridionale è dato dal rovesciamento di uno dei dogmi della prima stagione dei Lumi: ovvero il primato dei moderni sugli antichi e della ragione sulla storia. È stato osservato acutamente che la sapienza dei *veteres* venne interrogata con più rispetto. L'universo culturale dei miti, delle favole, dei simboli, delle credenze veniva rivisitato con grande impegno. Com'è agevolmente intuibile, in quel variegato e dinamico teatro di sociabilità culturale, la ragione retorica doveva esercitare una funzione decisiva.

<sup>97</sup> Al riguardo, vd. A. TRAMPUS, *Storia del costituzionalismo italiano nell'età dei Lumi*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

<sup>98</sup> Cfr. FERRONE, *I profeti dell'illuminismo*, e A. TRAMPUS, *La massoneria nell'età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

ENRICO ZUCCHI

«OR CHE STA SOTTO IL PERICOLO, I QUANT'È DOLCE LA REINA!»

UNA PROPOSTA DI LETTURA DELL'ANDROMEDA DI GRAVINA

### 1. *L'Andromeda: una tragedia incoerente fra contraddizioni e aporie*

Nella rosa delle *Tragedie Cinque* di Gian Vincenzo Gravina l'*Andromeda* assume, ad un primo sguardo, uno statuto di eccezionalità in virtù sia del finale lieto che la caratterizza come tragicommedia, sia dell'apparente discontinuità dell'ispirazione etico-civile che dominava le altre *pièces* graviniane. Tale discontinuità è stata messa in rilievo da studiosi quali Amedeo Quondam e, più recentemente, Camilla Guaita, i quali hanno individuato, al fondo dell'*Andromeda*, gravi incoerenze strutturali sulle quali sarà bene tornare dopo aver fornito una breve sinossi della tragedia<sup>1</sup>.

L'antefatto è costituito dalla decisione di Giunone di condannare Andromeda, a causa della colpa della madre, Cassiope, la quale aveva peccato di *hybris* considerando la propria bellezza maggiore di quella delle Nereidi. Proteo, incaricato da Giove di eseguire la condanna, apre la tragedia con un

<sup>1</sup> L'*Andromeda* risulta, nel giudizio di Quondam, la meno riuscita delle tragedie di Gravina a causa di uno «svolgimento lento e faticoso», della superflua ridondanza con cui è trattato il tema dell'innocenza punita, dell'introduzione di un numero esagerato di personaggi. Gravina peccherebbe di incoerenza mostrando Giove, attraverso le parole di Proteo, prima come un tiranno illegittimo, poi come benevolo reggitore del destino umano; al fondo di questa sconnessione si celerebbe la presenza, tutt'altro che conciliante, di un *deus absconditus* la cui azione, pur essendo incomprensibile alle menti umane, risulta infine sommamente giusta (A. QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, pp. 334-341). Diversamente, Guaita, analizzando l'*Andromeda*, constata una continuità con il *Palamede* nella polemica contro il tiranno con cui Proteo dà avvio alla rappresentazione; tuttavia rileva anche che il tema «non è svolto con continuità» e che i vari nuclei concettuali presenti in potenza, come ad esempio il rapporto tra il singolo e la divinità, non vengono adeguatamente sviluppati nel corso della tragedia. Nell'evoluzione del personaggio di Giove che, da tiranno, diventa nel terzo atto «modello di modestia e di saggezza», Guaita nota una vera e propria «aporìa» che impedirebbe una chiara comprensione delle istanze graviniane, ricondotte comunque, sul modello di Quondam, alla teologia del *deus absconditus* (C. GUAITA, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 110-114).

lamento nei confronti sia dell'ingiustizia di Giunone – disposta a colpire gli innocenti e a lasciare impuniti i colpevoli –, sia della molle accondiscendenza di Giove, incline ad accontentare la moglie per farsi perdonare in seguito all'ennesima avventura adulterina (I 1). La scena si sposta poi a palazzo, dove avviene un litigio fra Cassiope e il coniuge Cefeo: i due si accusano a vicenda, attribuendo l'uno all'altro la responsabilità della condanna della figlia; se infatti Cassiope ha peccato di orgoglio, volendo esaltare oltre misura la propria bellezza, Cefeo non le ha impedito di esporsi in maniera così pericolosa, compiacendo la sua bellezza e il suo genio vanitoso, anziché imporsi come un re dovrebbe fare (I 2). Seguono quindi i lamenti di Fineo, promesso sposo di Andromeda (I 3), e della stessa protagonista (I 4), entrambi incentrati sul tema della virtù tradita. Nel secondo atto ha luogo il pentimento di Cassiope, la quale, conscia del proprio errore, chiede a Fineo di intercedere presso la ninfa Cimotoe, innamorata di lui, affinché ritardi l'esecuzione della condanna comminata ad Andromeda (II 1-2). La richiesta di Fineo viene accolta (III 1), nonostante questi riceva da Proteo la notizia che il destino si oppone alla sua unione con Andromeda: sia che essa sopravviva, sia che muoia, Fineo sarà condannato a perderla (III 3). Preso atto di ciò questi si allontanerà dignitosamente dall'amata (IV 2). La parte centrale dell'opera si caratterizza però per il decisivo intervento di Proteo, il quale ingaggia un serrato gioco di *sticomitie*, tipico elemento delle tragedie graviniane, con il sacerdote Mennone che pretende di essere l'esclusivo interprete e il rappresentante terreno della volontà di Giove (III 4) e ritarda l'esecuzione del sacrificio<sup>2</sup>. L'arrivo di Perseo (IV 4) avvia il dramma verso la conclusione: l'eroe semidivino, dopo aver concordato con i genitori di Andromeda un premio cospicuo – la mano della fanciulla e l'eredità del regno – nel caso in cui fosse riuscito a salvarne la figlia, si cimenta nell'impresa di sconfiggere il tremendo mostro marino che avrebbe dovuto uccidere Andromeda. La vicenda parrebbe concludersi con le parole di Proteo che esaltano l'azione della Provvidenza divina, anche se l'ultimo Coro, che mette in luce come nel mondo non si premi la virtù ma soltanto la ricchezza e l'avvenenza, rimette in discussione quello che pareva essere il «sugo» della storia.

<sup>2</sup> La lunga *tirade* di Proteo contro il sacerdote fu oggetto di una proposta di censura, poi non confermata, di cui si fece carico il gesuita Antonio Maria Bonucci, convinto che i versi ascondessero una velata critica al Papa; sull'episodio si soffermano P. DELPIANO, *Il governo della lettura. Chiesa e libri nell'Italia del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 120, e più distesamente A. PLACELLA, «*Ipsi cauda scorpionis in ictu fuit*»: la Congregazione dell'Indice e le Tragedie cinque di Gian Vincenzo Gravina, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XXXVIII, 2008, pp. 63-119.

I rilievi critici mossi all'incoerenza strutturale della tragedia si soffermano soprattutto su due nodi problematici dell'*Andromeda*: da una parte l'ambigua rappresentazione di Giove, inizialmente immagine di un sovrano terreno che governa in maniera dispotica, ma successivamente ritratto come saggia figura del Dio cristiano, motore della divina Provvidenza<sup>3</sup>; dall'altra la contraddizione tra la conciliante esaltazione del «provvido consiglio» di Giove, proposta da Proteo nell'ultima scena, e il Coro quinto, il quale incrina la validità dell'apologo, affermando che gli dèi rinnegano la virtù premiando esclusivamente l'oro o la bellezza, con una soluzione che parrebbe ridimensionare la celebrazione del *deus absconditus* rintracciabile fra le pieghe del discorso di Proteo<sup>4</sup>.

Ad una lettura tesa a rimarcare l'incoerenza della tragedia graviniana si oppone l'interpretazione di Paola Luciani, la quale riconduce l'*Andromeda* all'interno del progetto graviniano di ritrarre la figura del sapiente, individuando nella coppia formata da *Andromeda* e *Palamede* un dittico speculare e significativo<sup>5</sup>.

Proteo e Palamede incarnerebbero due diverse attitudini del personaggio del sapiente; se infatti entrambi sono mossi da uno spirito integralmente razionalistico ed anticuriale, Palamede, una volta constatate le difficili condizioni entro le quali è costretto ad operare, sceglie il disimpegno, rifiutando il trono che Achille gli offriva, mentre Proteo si sforza caparbiamente di

<sup>3</sup> Si leggano ad esempio le parole di Guaita: «L'aporia del dramma risiede, dunque, nell'impossibilità di comprendere la natura della divinità, tratteggiata prima come autorità iniqua che lascia "del giusto il sol vocabolo", e poi come giudice benevolo la cui grazia discende sul peccatore del quale sia autentico il pentimento» (GUAITA, *Per una nuova estetica*, p. 113).

<sup>4</sup> Quondam individua nell'ultimo Coro l'apice dell'irrisolutezza del piano graviniano: «La contraddittorietà e l'incertezza della costruzione tematica della tragedia mi sembra trovino proprio in questo ultimo coro la loro espressione più evidente, finendo per limitare notevolmente la portata e il senso di quell'intervento del *deus absconditus*, che sfuma in una dimensione assai vaga del piano provvidenziale: è questo il punto ideologico non chiarito e incerto in modo tale da compromettere la struttura stessa dell'*Andromeda*» (QUONDAM, *Cultura e ideologia*, p. 339). Il primo ad insistere sulla teologia del *deus absconditus* nella tragedia di Gravina fu N. BADALONI, *Introduzione a Vico*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 261.

<sup>5</sup> Sull'importanza della figura del sapiente nella teoria graviniana vd. *ivi*, pp. 258-265; C. GHISALBERTI, *Gian Vincenzo Gravina: giurista e storico*, Milano, Giuffrè, 1962, pp. 71-74; W. BINNI, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 421-423; con particolare attenzione allo sviluppo di questa figura nelle tragedie graviniane, QUONDAM, *Cultura e ideologia*, pp. 311-378. Sullo *ius sapientioris* in Gravina vd. inoltre R. AJELLO, *Arcana Juris. Diritto e politica nel Settecento Italiano*, Napoli, Iovene, 1976, pp. 78-79, e F. LOMONACO, *Diritto naturale e storia. Note su Gravina e Vico*, «Archivio di storia della cultura», XII, 2000, pp. 27-51.

volgere questi svantaggi a proprio favore, determinando una lieta ricomposizione della vicenda tragica<sup>6</sup>.

## 2. Oltre l'aporia: crisi dell'ideologia pastorale nell'Andromeda

Sebbene i saggi esegetici di questi studiosi contengano spunti particolarmente preziosi, seguendo tali percorsi critici si fatica ad offrire una lettura

<sup>6</sup> P. LUCIANI, *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999, pp. 40-44. A suffragare la tesi di Luciani, secondo cui Palamede verrebbe delineato come un sapiente che rifiuta di immergersi completamente nella dimensione umana, compromessa con gli intrighi del potere, ma anche unico orizzonte entro il quale la sua azione può risultare efficace, mi pare valga in maniera decisiva la scena II 6, nella quale Achille, a nome del popolo acheo, offre all'eroe eponimo la corona, affinché egli possa intervenire a pieno titolo nella discussione con Agamennone sull'eventualità di accettare la pace offerta dai troiani, e così difendere gli interessi dell'esercito che desidera ritornare in patria («Se dominio, ed onori calchi con l'animo, | pur non dovresti la nostra amicizia, | e la salute obbliar della Grecia, | che offre a te, per suo scampo, il nome regio», G. GRAVINA, *Palamede*, in ID., *Tragedie Cinque*, Napoli, Mosca, 1712, pp. b5v-64: 23). Palamede si mostra però irremovibile nel rifiutare l'onere e l'onore, che lo porterebbe a perdere la propria integrità morale. Il Coro II, introdotto in scena dopo le parole di Palamede, parrebbe condannare l'azione del protagonista, lamentandosi del fatto che i sapienti, coloro i quali più potrebbero giovare al regno, rifiutano il potere («O Grecia sempre misera, | se 'l regno tuo non curano | quei, che più sanno reggere: perché contenti vivono | del ben, che la disgrazia | non potrebbe loro togliere; | [...] Spietato Palamede, | con quanto nostro danno, | hai ritirato il piede | fuori dal regio affanno: | onde a noi piaghe, e prede | dalle superbe voglie | vengono degl'Atridi; | per cui de i Frigi lidi | bevon l'ardenti arene, | dalle trafitte vene, il greco sangue: | mentre che l'uno muore e l'altro langue», *ivi*, pp. 25-26). La proposta di Luciani, che scardina sostanzialmente il primato attribuito al *Palamede*, spesso considerata la tragedia più impegnata e rappresentativa tra quelle graviniane, risulta in effetti particolarmente efficace. Palamede in definitiva non riesce a calare il razionale nella dimensione del reale: la probità dell'eroe rimane intatta e non cede a compromessi, ma la sua sapienza resta virtù astratta ed incapace di agire concretamente per migliorare la condizione del popolo. Al contrario, Proteo, pur essendo costretto a dissimulare per volgere le diverse situazioni a proprio vantaggio e realizzare il proprio progetto, riesce ad ottenere una dilazione utile a consentire l'arrivo risolutore di Perseo. Secondo questa prospettiva Gravina sarebbe quindi avvertito del fatto che, per intervenire concretamente nella realtà politica contemporanea, è necessario che il sapiente non si arroccchi su una posizione di sdegnosa e compiaciuta superiorità nei confronti del popolo e delle logiche del governo, ma scenda a patti con la realtà imperfetta nella quale si trova ad operare. Se l'interpretazione di Luciani fosse corretta, è forse superfluo dirlo, risulterebbe invalidata la vulgata lettura secondo cui le *Tragedie* illustrerebbero la sconfitta del sapiente graviniano e di quel progetto letterario e politico che il calabrese aveva cominciato a delineare già durante la sua militanza arcadica, dal momento che il successo di Proteo parrebbe aprire uno spiraglio sulla possibile riuscita dell'azione del sapiente. Tuttavia il Coro quinto sembra rimettere in discussione la bontà dell'azione di Proteo, conferendo un alone di incertezza alla caratterizzazione positiva del personaggio.

globale della tragedia pienamente soddisfacente: Quondam e Guaita infatti, col riconoscere un'aporia nella struttura, non tentano di conciliare le presunte contraddizioni insite nel testo graviniano, e in definitiva non approdano ad una interpretazione complessiva dell'opera; Luciani, invece, riesce in maniera apprezzabile a ricomprendere la scrittura dell'*Andromeda* all'interno di un orizzonte più ampio, dando ragione di alcuni sviluppi controversi e facendo luce su certi passaggi altrimenti oscuri, eppure non affronta i due maggiori nodi testuali che determinavano, secondo Quondam, la contraddittorietà della *fabula* tragica<sup>7</sup>.

La direzione verso cui muove Luciani, ossia quella di non considerare più l'*Andromeda* un testo anomalo ed idiosincratico nella produzione graviniana, parrebbe tuttavia riservare risultati fruttuosi: considerando alcuni dati intertestuali sia interni che esterni sembra infatti possibile formulare ipotesi più efficaci per una migliore comprensione del testo. Di conseguenza in queste pagine si approfondiranno i rapporti della tragedia di Gravina con la florida tradizione drammaturgica del soggetto di Andromeda, le relazioni che essa intrattiene con il canone tragicomico e pastorale, nonché i vincoli che legano l'*Andromeda* ad altre opere graviniane.

A dire il vero, almeno per quanto riguarda il primo punto, un'operazione simile è stata già avviata, sebbene indipendentemente dalle indicazioni di Luciani, da Benoît Bolduc, il quale, in una ricca monografia sulla fortuna teatrale del mito di Andromeda, esamina la connessione della tragedia di Gravina con le opere precedenti che trattavano lo stesso soggetto. Bolduc giunge ad interessanti conclusioni osservando come, a fronte di una tradizione che valorizzava le scene dell'esposizione di Andromeda nuda sulla roccia e della lotta tra Perseo e il mostro, Gravina introduca varianti significative: non soltanto questi due quadri non compaiono nella rappresentazione e vengono narrati soltanto indirettamente da Tritone, ma il personaggio

<sup>7</sup> Anche la più recente lettura di Monia De Bernardis, tesa a far risaltare il classicismo etico che agirebbe nel *Palamede* e nell'*Andromeda*, e ad identificare nella «finale salvezza di Andromeda» e nella «rinascita della romanità» dell'*Appio* un nuovo orientamento graviniano che sconvolge il pessimismo delle altre tragedie, trascura programmaticamente le parole del Coro finale che ribaltano irrimediabilmente il lieto fine; convinta del fatto che il *Palamede* e l'*Andromeda* rappresentino «un inno umanistico al potere dell'uomo», la studiosa intravede nell'azione di Proteo l'esaltazione della razionalistica capacità umana di superare le avversità che il piano provvidenziale, elaborato da una divinità ambigua, «spogliata di mistero e di sacralità», gli metterebbe di fronte (M. DE BERNARDIS, *Il «divino» e l'«umano». Note sull'Andromeda graviniana*, in EAD., *Itinerari del classico. Forme e figure del teatro italiano sei-settecentesco*, Imola, La Mandragora, 2012, pp. 81-92). La lettura non convince tuttavia, se non altro per il fatto che, appunto, ignora dati testuali che ne metterebbero in crisi la portata.

stesso di Perseo, eroico protagonista del prototipo ovidiano e di moltissimi testi teatrali fra Cinque e Seicento, assume un ruolo subalterno, mentre uno spazio decisamente insolito viene lasciato al gregario Fineo, tanto che, a parere dello studioso, la tragedia si sarebbe potuta legittimamente intitolare *Andromède ou le renoncement de Phinée*<sup>8</sup>.

L'acuta analisi della figura di Fineo che Bolduc propone giunge a configurare il coprotagonista come un personaggio pastorale, caratterizzato da un tono elegiaco, e posto, nel corso del dramma, di fronte ad un tipico dilemma pastorale, allorché l'amore di Andromeda gli viene ufficialmente interdetto dalla profezia di Proteo. Questa logica bucolica, che Bolduc attribuisce alla connivenza con la poetica arcadica, risulta nel finale sconfitta: nella resa di Fineo sarebbe adombrata la crisi dell'ideologia pastorale di cui l'Arcadia si era fatta promotrice<sup>9</sup>.

Seguendo lo spunto di Bolduc sarà quindi utile approfondire i rapporti dell'*Andromeda* di Gravina con la drammaturgia pastorale e operistica che si era sviluppata in margine all'episodio ovidiano e della quale il calabrese doveva certamente avere conoscenza. Il fatto che il personaggio di Andromeda, al suo ingresso in scena (I 4), si esprima liricamente in ottonari, sarà forse da attribuire non soltanto, come vorrebbe Luciani, alle incertezze di Gravina nella composizione metrico-retorica, o al recupero dei modelli greci, ma anche ad una memoria melica ben precisa che pare alludere alla struttura del lamento<sup>10</sup>.

Questa cruciale componente del dramma per musica seicentesco, spesso confinata nello spazio dell'aria, poteva modularsi non soltanto su coppie di

<sup>8</sup> B. BOLDUC, *Andromède au rocher. Fortune théâtrale d'une image en France et en Italie, 1587-1712*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 137-149: 140.

<sup>9</sup> L'analisi di Bolduc si sofferma in primo luogo sul lamento di Fineo (I 3), rilevando come esso si caratterizzi per una vena elegiaca tipica degli amanti disgraziati, protagonisti di tanti drammi pastorali coevi. In questa scena, scrive lo studioso, «on reconnoît les lieux et les accents de certains bergers infortunés. Les inflexions pastorales du rôle sont mises tout particulièrement en valeur quand, contre toute attente, Phinée obtient de Cimotoé qu'elle intercède auprès de Protée pour sauver sa rivale Andromède [...]. Obligé de feindre des sentiments amoureux envers Cimotoé pour sauver Andromède, Phinée fait face à un dilemme auquel se mesurent bien des bergers de théâtre» (ivi, pp. 141-142). Secondo Bolduc, tuttavia, dopo aver rappresentato i dissidi amorosi di Fineo, Gravina «ne va pas jusqu'au bout de la logique pastorale» (*ibid.*): il mancato sviluppo della vicenda di Fineo in rapporto alle microstorie degli altri personaggi impedirebbe di dare a questo episodio il rilievo tragico a cui Gravina aspirerebbe.

<sup>10</sup> Luciani nota nel *Palamede* e nell'*Andromeda* «un'alternanza di endecasillabi e settenari che rivela la difficile messa a punto di un linguaggio drammatico» e attribuisce i madrigali intonati da Polissena ed Andromeda al loro ingresso in scena alla volontà di «rendere i metri greci, ritenuti esemplari per la tragedia moderna» (LUCIANI, *Le passioni e gli affetti*, p. 40).

versi tragici quali l'endecasillabo e il settenario, ma anche sulle più musicali note di quadrisillabi ed ottonari<sup>11</sup>. Due dei drammi sul tema di Andromeda più prossimi alla tragedia graviniana, il *Perseo* di Aurelio Aureli (1665) e l'omonima tragedia di Pier Jacopo Martello (1697), presentano diverse arie in ottonari, fra cui, nell'opera di Aureli, un lamento di Andromeda sulla crudeltà del proprio fato a cui parrebbe ispirarsi, se non altro da un punto di vista metrico-formale, il Gravina<sup>12</sup>.

Questa considerazione va inoltre fatta reagire con le posizioni assunte dal calabrese successivamente al 1711, anno della scissione d'Arcadia, che segna, secondo la cronologia scandita da Quondam, quella profonda e decisiva svolta che presiede alla composizione delle *Tragedie Cinque* e del trattato *Della Tragedia*<sup>13</sup>.

In questa tarda dissertazione Gravina, pur condannando fermamente il moderno teatro operistico, legittima la formula del dramma per musica sulla base di un *excursus* che documenta l'originaria natura musicale della tragedia greca, della quale il moderno melodramma sarebbe appunto l'autentico erede, se la musica non avesse perduto la propria capacità mimetica, diventando piuttosto un mezzo di corruzione che di educazione<sup>14</sup>.

Ciò che spesso si manca di sottolineare è però il capovolgimento del consueto rapporto tra parola e musica che Gravina opera nel *Della tragedia*,

<sup>11</sup> Sull'importanza dell'introduzione del lamento nella drammaturgia musicale sin dall'opera di Rinuccini, e per una breve campionatura di arie patetiche seicentesche modulate su versi ottonari vd. P. FABBRI, *Il secolo cantante*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 24-31.

<sup>12</sup> «Che ti val, sorte inclemente | trionfar di donna imbelle, | Fato rio, son innocente | a dispetto delle Stelle» (II 7), A. AURELI, *Perseo. Dramma per musica*, Venezia, Niccolini, 1665, p. 29.

<sup>13</sup> Cfr. QUONDAM, *Cultura e ideologia*, pp. 275-309.

<sup>14</sup> Gravina dedica alla questione della melodia e dell'origine musicale della tragedia greca i capp. XXXIII e XXXIV del *Della Tragedia* (G. GRAVINA, *Della Tragedia*, in ID., *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973, pp. 555-560). L'argomentazione di Gravina si muove, nella prima parte, nel solco della tradizionale critica alla musica in quanto strumento atto a lusingare i sensi ed ottenebrare la ragione (cfr. E. FUBINI, *Musica e cultura nel Settecento Europeo*, Torino, EDT, 1986, pp. 39-40); successivamente l'autore analizza i passi aristotelici della *Poetica* e dei *Problemi* nei quali si discute del concetto di armonia, arrivando a sostenere, con l'ausilio dell'esegesi di Castelvetro – contrapposta a quella di Dacier –, che la musica, nella tragedia greca, si estendeva anche nelle scene e non soltanto nei Cori. Del resto l'idea secondo cui la tragedia greca veniva in origine cantata integralmente costituisce la fondamentale premessa teorica alla base della nascita del dramma per musica, come chiaramente dimostrano le prefazioni dei melodrammi di Rinuccini – si veda ad esempio la dedica alla Regina di Francia dell'*Euridice*, in O. RINUCCINI, *L'Euridice. Rappresentata nello Sposalitio della Christianissima Regina di Francia e di Navarra*, Firenze, Giunti, 1600, p. n.n.

additando alla poesia la colpa di aver guastato la melodia; il che lascia intravedere la possibilità di una prossima rinascita della composizione musicale, della quale peraltro l'autore già nota qualche segnale che potrebbe preludere ad un rilancio del dramma per musica in senso tragico<sup>15</sup>. Il recupero del modello della tragedia greca pare dunque agire non soltanto a livello metrico, quanto a livello strutturale, come allusione alla forma del dramma per musica con il quale la tragedia di Gravina instaura un rapporto di contiguità che non dovrà essere ignorato<sup>16</sup>.

La storia di *Andromeda* permetteva peraltro al roggianese di riconsiderare – sempre alla luce della nuova poetica sostenuta con decisione successivamente al 1711 – l'esperienza lirico-pastorale sotto la cui egida erano nate opere come le *Egloghe* e il *Discorso sopra l'Endimione*. Sarà bene dunque entrare nel merito dell'analisi dell'*Andromeda*, a partire dai paratesti, i quali si rivelano estremamente preziosi per impostare una linea interpretativa che porterà nel corso delle prossime pagine a considerare la tragedia non solo un documento della crisi, ma un manifesto di risoluta condanna nei confronti del dramma pastorale arcadico.

<sup>15</sup> Secondo Gravina è la corruzione della poesia a determinare la degenerazione della musica: «Né ci dobbiamo maravigliare se corrotta la poesia, si è anche corrotta la musica, perché come ne la *Ragion Poetica* accennammo, tutte le arti imitative hanno una idea comune dalla cui alterazione si alterano tutte, e particolarmente la musica dall'alterazione della poesia si cangia come dal corpo l'ombra. Onde corrotta la poesia da i soverchi ornamenti e dalla copia delle figure, ha comunicato il suo morbo anche alla musica, ormai tanto figurata che ha perduta quasi la natural espressione» (GRAVINA, *Della Tragedia*, p. 556). Tuttavia qualora la musica recuperasse la propria natura mimetica, come già in qualche caso – a parere dell'autore – ha fatto («quantunque a di nostri vada sorgendo qualche destro modulatore il quale contro la comun corruttela da natural giudizio e proporzion di mente portato, imita anche spesso la natura, a cui più si avvicinerrebbe, se l'antica arte musica potesse da sì lunghe e folte tenebre alzare il capo», *ibid.*), essa diverrebbe uno strumento particolarmente efficace per dispensare insegnamenti ed imitare le passioni umane. Di questo stesso avviso si mostra nei suoi *Frammenti sull'Arte Poetica* l'abate maceratese Domenico Lazzarini (cfr. D. LAZZARINI, *Teatro*, a cura di N. F. Cimmino, Roma, Abete, 1970, pp. 225-226).

<sup>16</sup> È stato peraltro giustamente rilevato come, nonostante le ferme censure mosse al melodramma nelle opere teoriche di diversi letterati di fine Seicento e inizio Settecento, nella prassi il melodramma godette di un eccezionale favore proprio in Arcadia. Maria Grazia Accorsi riconduce le ragioni delle critiche al dramma per musica mosse da Crescimbeni e dallo stesso Gravina alla loro reale natura: ossia, nel primo, all'esigenza di riprovare una forma letteraria tipicamente barocca, salvo poi apprezzarne gli esiti riformati nelle opere di Zeno e David; nel secondo, al generale biasimo per la letteratura contemporanea e, successivamente, alla necessità di contrapporsi alla via crescimbeniana (cfr. M. G. ACCORSI, *Pastori a teatro. Poesia e critica in Arcadia* [1988], Modena, Mucchi, 1999, pp. 73-240).

### 3. *Gravina e la pastorale. Storia di una palinodia*

I due prologhi inediti che Gravina aveva composto per l'*Andromeda* e che Quondam ha pubblicato assieme ai prologhi delle altre tragedie nel 1970, testimoniano il doppio orientamento della polemica graviniana contro il dramma pastorale: il «Prologo Galeato» mette in discussione le premesse filosofiche della tragicommedia, mentre il secondo prologo, notevolmente più ampio, sembra farsi portatore di una critica alla concezione politica che era veicolata dalla pastorale<sup>17</sup>.

Nel «Prologo Galeato» l'autore, riprendendo le posizioni già espresse, seppure in modo più pacato e circoscritto, nel *Della Ragion Poetica*<sup>18</sup>, condanna severamente il dramma pastorale, scagliandosi in particolare contro l'*Aminta* e il *Pastor Fido*, i quali «il solo nome hanno di pastorizia | ché stíl, costume, affetto han tutto eroico | e son pastori vestiti di purpure». La stroncatura di Gravina prosegue in questi termini:

<sup>17</sup> A. QUONDAM, *Addenda graviniana. I prologhi inediti alle Tragedie con alcune osservazioni sulla "visione tragica" delle stesse*, «Filologia e Letteratura», XVI, 1970, pp. 265-320. Sui prologhi delle tragedie di Gravina vd. A. BUSSOTTI, *Le «mute virtù» rigenerate: nota sui paratesti graviniani*, in *La letteratura degli italiani. I letterati e la scena. Atti del XVI Convegno Nazionale dell'Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon, F. Tomasi, Roma, Adi Editore, 2014.

<sup>18</sup> Nel *Della Ragion Poetica* (1708) l'autore esprime alcune perplessità sullo sviluppo della pastorale dopo Sannazaro: se questi infatti, rifacendosi ai poeti bucolici latini, era stato capace di introdurre nell'umile contesto pastorale alcune gravi sentenze, ma «colorite in modo, che dentro il volgo paiono raccolte», altri drammaturghi tradirono la semplicità del genio pastorale. Tra i responsabili di questa involuzione dell'egloga, il Tasso è colui al quale Gravina attribuisce la colpa minore, in quanto nell'*Aminta* egli fu capace di serbare «maggior semplicità [...] benché non di rado, quei suoi pastori e ninfe abbian troppo dello splendido, e dell'arguto» (G. V. GRAVINA, *Della ragion poetica. Libri due*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 195-327: 318). Eppure il giudizio sull'innovazione tassiana si configura, almeno all'altezza del *Della Ragion Poetica*, come sostanzialmente positivo; prosegue infatti Gravina: «Pur questa novità d'invenzione, che fu rifiuto degli antichi, si potrebbe tollerare, se nel medesimo segno di semplicità si fosse contenuto il Guarini» (*ibid.*). È a quest'ultimo che il Gravina imputa la principale responsabilità della degenerazione poetica della tragicommedia pastorale. Con il *Pastor Fido*, infatti, egli avrebbe trasportato la vita delle corti nelle capanne, conferendo ai personaggi «le passioni e i costumi dell'anticamera e le più artificiose trame dei gabinetti», e mettendo in bocca ai pastori «precetti da regolare il mondo politico» e alle ninfe «pensieri sì ricercati che paiono uscite dalle scuole dei presenti declamatori ed epigrammisti» (*ibid.*). Tuttavia – e qui si noterà la differenza maggiore rispetto al «Prologo Galeato» dell'*Andromeda* – anche al *Pastor Fido* è concessa una giustificazione: avendo infatti il Guarini introdotto nel suo dramma «prole di semi-dei», non poteva effettivamente «conservar la semplicità, e meno la rozzezza, dei pastori ignobili» (*ibid.*).

Anzi l'*Aminta* ch'è più pura e semplice  
 pur adduce ragioni filosofiche  
 e si compiace d'acumi retorici,  
 spargendo spesso delle care arguzie,  
 di cui nel *Pastor Fido* è tanta copia,  
 ch'anche le ninfe fanno da teologo,  
 e i suoi pastori tanto acuti e garruli  
 par che nutriti sien nell'anticamera,  
 e trattan materie più politiche  
 di quelle della corte di Tiberio,  
 discorsi ordendo che filze rassembrano  
 di matrigali e sillogismi logici (vv. 14-25)<sup>19</sup>.

La censura di Gravina riprende palesamente alcuni moduli della tradizione critica francese, rappresentate da figure quali René Rapin, Nicolas Boileau e Dominique Bouhours, estensore de *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687), opera che, segnando il definitivo passaggio da una cultura francese *italianisant* ad una sensibilità nuova, tesa ad esaltare patriotticamente i pregi della letteratura transalpina, diede origine ad una nota *querelle* i cui sviluppi sono stati lucidamente analizzati da Corrado Viola<sup>20</sup>.

Già Rapin nel *De carmine pastoralis*, richiamandosi ad un verso dell'*Epistola ad Pisones* («reddere personae scit convenientia cuique»), aveva condannato Tasso, Guarini e Guidubaldo Bonarelli poiché, nell'affidare ai pastori sentenze dotte e argute, essi avevano trasgredito i principi della verosimiglianza e del *decorum*<sup>21</sup>. Concorde con questa posizione, Bouhours, attraverso le parole di Eudosso, condannava gli arguti detti di Dafne, non consoni all'intelligenza di un'umile abitatrice delle selve<sup>22</sup>.

Ma la polemica anti-pastorale in Francia, anziché esaurirsi con i *Dialogues* di Bouhours, viene rinfocolata ad inizio Settecento da Bernard

<sup>19</sup> QUONDAM, *Addenda graviniana*, pp. 280-281.

<sup>20</sup> Imprescindibile per la comprensione delle premesse ideologiche e degli sviluppi delle schermaglie internazionali è appunto la monografia di C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

<sup>21</sup> Rapin ammetteva che «in quo peccat non mediocriter Torquatus Tassus in Amynta, Bonarellus in Phyllide, Guarinus in Pastore Fido, Marinus in Idylliis, et plerique alii ex Italis, qui pastores indicunt nimis politos, et elegantes, in quibus exquisitissimam politissimae urbanitatis elegantiam exprimunt» (R. RAPIN, *De Carmine Pastoralis*, in ID., *Hortorum Libri, Eclogae, Liber de Carmine Pastorale, Odae*, Lugduni Batavorum, Doude, 1672, p. 111).

<sup>22</sup> D. BOUHOURS, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues*, Paris, Veuve de Sebastien Mabre-Cramoisy, 1687, p. 394.

de Fontenelle, il quale, riprendendo i termini della critica bouhoursiana anticipa il giudizio del *Della Ragion Poetica*, procedendo ad una distinzione tra la meno compromessa *Aminta* e le inverosimili pastorali di Guarini e Bonarelli<sup>23</sup>. Ancora più lapidario era il pronunciamento di Genest – e siamo oramai a ridosso dei trattati poetici graviniani –, volto a ridicolizzare le concettose «coquetteries» dei pastori italiani<sup>24</sup>.

Gravina non poteva mostrarsi insensibile a questo tipo di critica, in virtù dell'attenzione che aveva rivolto, a partire dall'elaborazione del *Della Ragion Poetica*, ai concetti di «vero», «finto» e «verosimile» in relazione all'*inventio* e allo sviluppo dell'intreccio. Nel capitolo dedicato alla «verosimiglianza» il calabrese, pur ammettendo che la creazione poetica si radica nel territorio del finto, considera basilare il rispetto delle categorie di convenienza e di decoro, la cui inosservanza conduce fatalmente all'insuccesso dell'operazione letteraria:

Si recano a gran vizio nella poesia gl'impossibili che non sono sostenuti dalla posanza di qualche nume, e gli affetti, costumi e fatti inverisimili o non confacenti al genio ed indole della persona che s'introduce ed al corso del tempo che si prescrive: perché si fatte sconvenevolezze, con apportar a noi l'immagine di cosa contraria alla favola che s'espone, ci destano e ci fanno accorgere del finto<sup>25</sup>.

Non si scorderà a torto, in questa ammonizione, la contiguità del pensiero di Gravina con le posizioni antipastorali dei critici francesi sopraccitati. Il rispetto di questo rigido criterio di verosimiglianza porta Gravina a preferire alla perfezione del verso la naturalità mimetica della scena, anche nel

<sup>23</sup> Fontenelle nel *Discours sur la nature de l'Eglogue* riprende l'accusa di innaturalità e inverosimiglianza mossa da Bouhours all'*Aminta*, ma estende questa accusa a tutte le altre pastorali italiane, molto più carenti di quella tassiana sotto questo aspetto: «Après cela on doit s'épargner la peine de lire les Poésies Pastorales du Guarini, du Bonarelli, et du Cavalier Marin, pour y trouver rien de Pastoral; car le pensée de Silvie est la chose du monde la plus simple, en comparaison de celles dont ces auteurs sont pleins» (B. DE FONTENELLE, *Discours sur la nature de l'Eglogue*, in ID., *Poésies pastorales avec un Traité sur la nature de l'Eglogue, et une Digression sur les Ancien set les Modernes*, Amsterdam, Mortier, 1701, pp. 95-127: 116).

<sup>24</sup> «Il serait bon de retrancher tous ces longs discours d'Amans transis et langoureux, des Coquetteries, et ces afféteries qui ne siént pas des Bergers, non plus qu'à des Cavaliers, sur tout éviter ces faux brillants, ces pointes, ces Concetti où s'abandonnent quelques Italiennes, qui ont plus de licence et d'exagération qu'il n'est permis d'en avoir, non seulement aux Muses pastorales, mais aussi aux Muses Françaises» (C.-C. GENEST, *Dissertation sur la poésie pastorale ou de l'Idylle et de l'Eglogue à messieurs de l'Academie Française* [1707], Paris, Cognard, 1727, p. 198).

<sup>25</sup> GRAVINA, *Della ragion poetica*, pp. 202-203.

caso in cui questa comporti un imprescindibile abbassamento prosastico<sup>26</sup>. Sulla base di questa analisi, il roggianese arriverà ad escludere l'*Aminta* e il *Pastor Fido* dal novero delle opere poetiche, in quanto esse, non essendo state capaci di costruire una finzione verosimile, fallivano nello scopo principale della poesia, ossia l'imitazione<sup>27</sup>.

Nonostante quindi le intenzioni dei critici francesi e quelle di Gravina fossero differenti – nel primo caso la polemica muove da un proposito apologetico e patriottico, nel secondo dall'esigenza di affermare una poetica innovativa –, le ragioni della censura ai drammi pastorali italiani cinquecenteschi sono le medesime.

La questione non è di poco conto, in quanto sottolinea l'eccezionalità, a quest'altezza, della posizione graviniana nel panorama arcadico, compatto nella volontà di respingere punto per punto gli attacchi che provenivano d'Oltralpe a due autori come Tasso e Guarini, che erano stati ritenuti esemplari per la rifondazione poetica promossa dall'*Arcadia*.

La difesa elaborata da Giovan Gioseffo Orsi si delineava nell'orizzonte della poetica muratoriana, la quale assegnava alla letteratura il fine di abbellire il vero, nella convinzione che l'arte potesse perfezionare la natura stessa degli oggetti rappresentati attraverso il ricorso alla fantasia<sup>28</sup>. Orsi, di conseguenza,

<sup>26</sup> «Quindi si scorge non dovere i poeti parer così artificiosi che mostrino aver fatto ogni verso a livello, perché l'artificio si dee nascondere sotto l'ombra del naturale, e conviene talvolta industriosamente imprimer sui versi il carattere di negligenza, perché non si sciolga l'immaginazione dalla credenza del finto con la forza dell'artificio apparente, che è indizio di cosa meditata, e della coltura troppo esatta, che oscura le maniere naturali» (*ibid.*).

<sup>27</sup> La condanna al modello guariniano è qui introdotta da una similitudine squisitamente giuridica: «Come il testamento imperfetto non è testamento, perché il testatore non l'ha potuto fare, e non son codicilli, perché non ha voluto, così queste due opere, con le quali il Tasso e 'l Guarino han trionfato di tutta l'antichità, perché non han saputo imitare i pastori non son pastorali; e perché non hanno imitato né han voluto imitare eroi o cittadini, non sono né tragedie, né comedie; e non si sa qual uman costume da loro sia rassomigliato; sicché non essendo imitazione, non son poesia. Perciò se non volean dar cose contrarie al nome ed al proprio fine, doveano i pastori e le ninfe di Teocrito e Virgilio assomigliare» (GRAVINA, *Della Tragedia*, p. 525).

<sup>28</sup> Così scrive infatti il Muratori: «Secondo il sistema della Natura umana, non può dilettersi l'Intelletto nostro, se non dalla cognizion del Vero, o dalla simiglianza e sembianza del Vero. Adunque convien dire che la Poesia anch'essa diletti col Vero, o pur colla sembianza, e simiglianza d'esso. E perché il Vero non suol dilettarci senza esser Bello, ancor la Poesia, è per conseguente obbligata ad usare, e rappresentar' il Vero, che sia Bello» (L. A. MURATORI, *Della Perfetta Poesia Italiana*, a cura di A. Ruschioni, vol. I, Milano, Marzorati, 1971, pp. 101-102), e più oltre aggiunge: «[...] né altronde nasce, che talvolta cose triviali, notissime e che per altro noi non degnemmo d'un guardo, pure se ci son vivamente rappresentate dalla Poesia, o dalla Scultura, o dalla Pittura, assaissimo ci

quando non attribuiva le critiche mosse da Bouhours a Tasso e Guarini al ricorso a cattive traduzioni francesi, rivendicava, di fronte alle accuse di sconvenevolezza logico-retorica, il diritto dei poeti a non essere giudicati sulla base del rispetto della verità di fatto, in quanto la letteratura manteneva, rispetto alla storia, uno statuto di eccezionalità che le consentiva di sfruttare determinate licenze nella rappresentazione di una qualsiasi vicenda<sup>29</sup>.

In nome di questa stessa libertà, Eustachio Manfredi, in una importante lettera, poi inclusa nell'edizione delle *Considerazioni* del 1735, difendeva

piacciono, e ci diletano. Ciò, dico, da altro non procede, che dall'osservar il mirabile magistero, e la perfezion di quelle Arti: la qual perfezione, e maniera meravigliosa di imitar le cose ci comparisce davanti, come oggetto nuovo, e raro, quando pur le cose rappresentate son volgari, trite, e di poco momento» (ivi, p. 172). Utili in proposito le riflessioni di Bellini sul rapporto tra verità e fantasia nel *Della Perfetta Poesia* muratoriana: il vigneolese infatti accoglie la massima di Boileau secondo cui «rien n'est beau que le vrai», «non tuttavia nel senso che tutto ciò che è vero sia anche esteticamente bello, bensì intendendo il vero quale condizione indispensabile, anche se non sufficiente, al bello poetico» (E. BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti in Ludovico Antonio Muratori*, in C. SCARPATI – E. BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 190-233: 194). La differenza tra il pensiero estetico di Muratori e quello del Gravina successivo alla svolta del 1711 si può cogliere proprio nell'inversione del rapporto gerarchico fra i valori di vero e bello. Sull'idea muratoriana di verosimile in relazione alla poesia, concepito come un «verosimile di passione» in concorrenza con il «verosimile di ragione» di Boileau e di Bouhours si era soffermato F. FORTI, *L. A. Muratori fra antichi e moderni*, Bologna, Zuffi, 1953, pp. 92-93. Particolarmente significativo risulta infine l'icastico confronto formulato da Morpurgo-Tagliabue tra le due concezioni di verosimile espresse da Gravina e Muratori: «[...] la differenza del Muratori dal Gravina [...] sta nell'estensione dell'artificio. Per il Gravina esso non oltrepassa l'imitazione della natura; per il Muratori la varca: sia che imiti una natura eminente, perfetta e ideale, e ricerchi il meraviglioso nella materia; sia che adorni straordinariamente la materia comune. "Materia" e "artificio" sono infatti per lui le due fonti del Bello» (G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Il gusto nell'estetica del Settecento*, Palermo, Aesthetica, 2002, p. 49).

<sup>29</sup> Nelle prime battute della *Manière* di Bouhours il personaggio di Philante asserisce che l'arte deve riprodurre fedelmente il vero: «Les images et les peintures ne sont véritables qu'autant qu'elles sont ressemblantes: ainsi une pensée est vrai, lors qu'elle représente les choses fidèlement; et elle est fausse, quand elle les fait voir autrement qu'elles ne sont en elles-mêmes» (BOUHOURS, *La Manière de bien penser*, p. 9). A questa massima, impiegata per attaccare l'artificiosità della poesia italiana, l'Orsi si opponeva con ironia, asserendo che «agevolissimo sarebbe il farsi a un tratto buon Poeta, e buon Oratore, se altro non occorresse, che l'espore la pura Verità, e la Veracità, senza prendersi cura di spiegare il Verisimile» (G. ORSI, *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare ne' componimenti, già pubblicata dal padre Domenico Bouhours della Compagnia di Gesù. S'aggiungono tutte le scritture che in occasione di questa letteraria contesa uscirono a favore e contro al detto marchese Orsi, colla di lui vita e colle sue Rime in fine*, t. I, Modena, Soliani, 1735, p. 98).

alcuni versi guariniani deprecati da Bouhours in quanto si erano «sollevati alquanto sopra la facilità della comune favella»; tuttavia il giudizio del francese gli appariva improprio, e non soltanto per il fatto che il madrigale in questione non presentava *pointes* particolarmente ingegnose, ma perché nei pensieri poetici non andava ricercata alcuna «rigorosa verità di fatto»<sup>30</sup>.

Se quindi le *Considerazioni* e i paratesti apologetici che accompagnano le successive riedizioni dell'opera si affidano all'autorità di Muratori nell'assegnare alla poesia la licenza di trasgredire la fedele rappresentazione del vero, la poetica graviniana era animata da altri intenti che finivano per convergere con le opinioni espresse dai francesi nelle loro critiche alla poesia pastorale di Tasso e Guarini. Soltanto tenendo presente la specifica differenza della posizione graviniana in merito al rapporto tra verità e finzione letteraria è possibile comprendere la portata del contributo di Gravina a questa *querelle* internazionale: chiamato in causa dai compastori arcadi per prendere le difese della letteratura italiana, egli, nel *Della Tragedia*, piuttosto che elaborare una critica originale, preferisce tradurre ampi stralci delle opere di Rapin, Dacier, del principe di Conty e addirittura di Bouhours, nei quali venivano censurati gli autori tragici francesi<sup>31</sup>. Non si tratta però in questo caso di una

<sup>30</sup> Manfredi non condivide l'accusa di eccessiva raffinatezza mossa da Bouhours, considerando i versi guariniani mediocri e tradizionali nel repertorio poetico italiano. Tuttavia a sua volta, sulla scorta dell'Orsi, afferma che la poesia deve rispondere a criteri di verosimiglianza affatto diversi dalla riproduzione del vero a cui è tenuta la storia. A suo parere infatti «non si denno i pensieri pesare con questa bilancia, né si vuol ricercare in essi, una rigorosa verità di fatto, quale in una Storia si converrebbe» (E. MANFREDI, *Lettera al Signor Marchese Giovan Gioseffo Orsi*, in ORSI, *Considerazioni*, I, p. 685).

<sup>31</sup> Risulta significativo il modo in cui Gravina giustifica la propria presa di posizione nel cap. XLI del *Della Tragedia*. Egli si dice mosso, innanzitutto, dalla volontà di convincere gli scrittori italiani del vizio endemico della poesia italiana comunemente lodata. Proprio per assecondare il desiderio dei compatrioti, i quali si lamentano del suo silenzio nella *querelle*, il calabrese aggiunge questa sezione nella quale raccoglie i giudizi negativi sulle tragedie francesi espresse da Rapin e Dacier: «Perché molti scrittori nostrali, quantunque, come più amici del vero novello che del vecchio errore, approvino la nostra censura degl'italiani autori volgarmente applauditi, pur si lagnano che lasciamo intatti gli esteri; perciò noi che cediamo a questo rimprovero, ma non vogliamo alla straniera messe volger la falce, abbiamo raccolto dal padre Rapino e dal signor Dasier il loro giudizio delle tragedie francesi, le quali occupano ormai ogni teatro, per sottoporle ai tribunali competenti, e chiamarle ad udir la sentenza di due dottissimi lor nazionali, il di cui parere, fondato su la profonda cognizione dei greci tragici, abbiamo qui voluto nella nostra lingua recare» (GRAVINA, *Della Tragedia*, p. 581). Gravina quindi, non soltanto condivide la sostanza delle critiche dei francesi, ma si sforza di convincere della loro bontà anche gli italiani, annoverando Bouhours tra i più fini critici contemporanei, e pronunciando, sebbene indirettamente, un severo giudizio nei confronti dell'operazione condotta dall'Orsi: sarebbero infatti a suo parere da condannare coloro che

presa di posizione antifrancese, volta a sottolineare ironicamente l'incoerenza delle tesi dell'avversario, censore di passi italiani molto meno sconvenienti degli omologhi d'Oltralpe; Gravina loda sinceramente le tesi bouhoursiane con le quali si trova sostanzialmente d'accordo, come conferma la sua produzione successiva compresa tra le *Tragedie Cinque* e il *Della Tragedia*, così tenacemente ostile alle «pastorellerie» arcadiche e impegnata nella proposta di un nuovo modello drammatico integralmente tragico, refrattario ad ogni contaminazione con l'impianto lirico della tragicommedia.

La polemica antipastorale contenuta nel «Prologo Galeato» dell'*Andromeda*, prima di essere rilanciata nel *Della Tragedia*, imponeva tuttavia al Gravina un ripensamento di quella produzione pastorale di cui egli era stato a propria volta autore quando ancora condivideva i presupposti teorici dell'Arcadia crescimbeniana, fermamente sostenuta nel *Discorso sopra l'Endimione* e nelle *Egloghe*. Gli ultimi versi del «Prologo Galeato» si fanno conseguentemente carico anche di una amareggiata palinodia:

Anzi, Bione ancor, quando era giovane,  
in volgar lingua compose certe *Egloghe*  
del Tasso e del Guarin col malo esempio  
ove adunò materie filosofiche  
che benché siano convertite in favole  
pur poco a lui rassembran convenevoli  
a ninfe ed a pastori, e n'ha rammarico (vv. 26-32).

La poetica arcadica, alla cui messa a punto Gravina aveva contribuito significativamente in sede teorica, promuovendo quella ridefinizione allegorica della favola pastorale in chiave platonico-sapienziale che sfrutterà anche il Crescimbeni ne *La Bellezza della Volgar Poesia*, viene disconosciuta con risolutezza.

Ora – come studi recenti hanno dimostrato –, sin da alcune opere rinascimentali, e più compiutamente tra Sei e Settecento, il prologo teatrale non è più caratterizzato da quella mobilità che lo qualifica come testo d'occasione, nato per accompagnare determinate rappresentazioni o introdurre nuove stampe, ma assume un ruolo decisivo nell'espore i temi che saranno trattati nel dramma e nell'indicare preziose chiavi di lettura per interpretare ciò che segue<sup>32</sup>.

credono di aumentare la gloria poetica italiana sostenendo, contro le accuse provenienti dalla Francia, «le arguzie nostre, e le ciance del secolo decimosettimo» (ivi, p. 587).

<sup>32</sup> Tra i vari testi esemplificativi di questa tendenza si dovranno citare almeno la commedia di Ruzante (sulla *Moschetta* cfr. L. D'ONGHIA, *Introduzione*, a RUZANTE, *Moschetta*, edizione critica e commento a cura di L. D'Onghia, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 80-83) e la

Nel caso dell'*Andromeda*, pare che la dura condanna del modello della tragicommedia pronunciata nel prologo, non sia soltanto l'ennesimo strale di una polemica letteraria destinata a proseguire anche in seguito alla pubblicazione delle tragedie, ma che le considerazioni introduttive operino anche all'interno della *pièce*, in cui la struttura del dramma pastorale viene ripresa al fine di illustrarne nel concreto, talvolta parodicamente, i limiti enunciati in sede teorico-prefativa.

#### 4. *La filigrana pastorale dell'Andromeda fra riprese tematiche e capovolgimenti parodici*

Gli elementi pastorali nella tragedia di Gravina abbondano; già nella *fabula* è presente pressoché l'intero repertorio del genere letterario: una colpa originaria che provoca l'ostilità degli dèi e la conseguente comparsa di un mostro inviato a punire le incolpevoli discendenti dei responsabili, condannate ad un sacrificio che parrebbe tanto ingiusto quanto inevitabile<sup>33</sup>; un amore sincero tra due giovani valenti, al cui coronamento si oppongono diversi elementi di

*Filli di Sciro* di Guidubaldo Bonarelli (cfr. L. GERI, *Strategie familiari di promozione sociale e letteraria in età barocca. I Bonarelli tra corte, accademia e tipografia (1604-1669)*, consultabile nel sito [www.enbach.eu](http://www.enbach.eu), e ID., *Le Muse dei Bonarelli. Il teatro di Prospero e l'eredità di Guidubaldo*, in questo medesimo volume). Recentemente diversi studi hanno tentato di far luce sull'importanza del prologo nella struttura teatrale, nel tentativo, da un lato, di giovare alla filologia dei testi teatrali (M. G. PROFETI, *Il prologo tra testo spettacolo e testo letterario per il teatro: campionature spagnole*, in *Strategie del testo: preliminari, partizioni, pause, Atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario di Bressanone*, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 1995, pp. 193-202; L. RICCÒ, «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento Italiano*, Roma, Bulzoni, 2008), dall'altro, di esplorare la natura dei paratesti teatrali e delle periferie del libro, tema di numerose ricerche degli ultimi anni, come testimoniano le riviste «*Margini*» e «*Paratesto*». Per una riflessione sui prologhi teatrali vd. anche E. REFINI, *Prologhi figurati. Appunti sull'uso della Prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, «*Italianistica*», XXV, 2006, 3, pp. 61-86.

<sup>33</sup> All'origine del *Pastor Fido* si ritrova, com'è noto, una colpa commessa nei confronti di Diana, a cui gli arcadi, seguendo il dettato di un antico oracolo, cercano di rimediare, sacrificando alla dea ogni anno una giovane del paese (I 2). L'*Elvio* di Crescimbeni riprende questa situazione iniziale in maniera pedissequa: anche in questo caso una colpa grava sull'Arcadia e la giovane Mirzia è destinata ad essere sacrificata alla «belva famelica» per placare gli Dei. Ancora sul modello del *Pastor Fido*, per arricchire una panoramica tutt'altro che esaustiva delle riprese guariniane, erano stati plasmati l'*Amorosa Fede* (1620) di Antonio Pandimo, nel cui antefatto l'irato Poseidone costringeva i pastori a sacrificare delle vergini, e, tornando al Settecento, *Ama più chi men si crede* (1709), un dramma per musica con libretto di Francesco Silvani, nel quale Diana, offesa per la fuga di una sua sacerdotessa, invia in Arcadia il flagello di un mostro marino, pronto a divorare periodicamente la vergine più innamorata del luogo.

natura umana e divina<sup>34</sup>; la finale risoluzione attraverso il ricorso ad un *deus ex machina* che risolve lietamente la vicenda proprio nel punto in cui essa sembrava essere in procinto di precipitare verso un finale tragico<sup>35</sup>.

In questo senso è evidente come Gravina tenga presente il modello del disprezzato *Pastor Fido* di Guarini, peraltro puntualmente riprodotto nell'*Elvio* di Crescimbeni. Ma non soltanto la presenza di questi motivi macrotestuali documenta la contiguità dell'*Andromeda* con la struttura tragicomica, quanto più i numerosi dettagli microtestuali che certificano la ripresa di questa tradizione. Se la rinuncia di Fineo, di cui già Bolduc aveva notato la palese compromissione con il linguaggio pastorale, costituisce un primo elemento utile a provare questa interferenza della forma pastorale, non meno significativi paiono ad esempio il lamento di Andromeda, ricalcato su quello dell'Amarilli del *Pastor Fido*, la quale a sua volta, afflitta dalla necessità di dover cedere all'iniqua volontà del fato, cerca rifugio in una natura compassionevole<sup>36</sup>; i ragionamenti con cui Cassiope blandisce

<sup>34</sup> Anche in questo caso sarebbero moltissimi i testi che potrebbero essere citati come rappresentativi di un simile sviluppo narrativo. Nell'*Aminta*, l'amore fra Aminta e Silvia è frenato dalla timidezza dei protagonisti; nel *Pastor Fido* la profezia che incombe sull'Arcadia impone ad Amarilli di dimenticare l'amato Mirtillo per sposare Silvio; nel *Sacrificio* di Beccari l'impedimento è costituito dalla presenza di personaggi ostili, come il fratello di Melidia, che boicotta la sua relazione con Carpalio; nella *Filli di Sciro* è la falsa opinione dei due protagonisti, che si credono vicendevolmente morti, a ritardare il ricongiungimento e le nozze finali. Diversi drammi pastorali arcadici porranno invece a motivo di discordia fra gli amanti una gelosia nutrita da presunti tradimenti, come capita nell'*Eurillo* di Ottoboni o nell'*Elvio* di Crescimbeni.

<sup>35</sup> Nella rassegna dei diversi *dei ex machina* che compaiono nelle pastorali cinque-seicentesche si dovrà citare ancora una volta il *Pastor Fido*, nel quale Carino interviene nell'ultimo atto per svelare la natura divina di Mirtillo; questo medesimo esempio è riprodotto da Crescimbeni che nell'*Elvio* affida ad Uranio il compito di informare Lucrina della parentela di Elvio con Mirzia, fuggendo ogni dubbio sulla fedeltà dell'eroe. Nella *Filli di Bonarelli* è Oronte a fungere da *deus ex machina*, palesando agli intervenuti tutta la storia di Filli e Tirsi; nella cinquecentesca *Aretusa* del Lollo, Silvano, giunto in scena nel finale del dramma, dirime l'intricata vicenda confessando al protagonista che la donna di cui si era vanamente innamorato era sua sorella. La figura di motore e di finale *deus ex machina* dell'*Endimione* di Guidi è invece assegnata ad Amore, il quale, innalzando Endimione alla condizione divina, acconsente alla realizzazione dell'amore fra il pastore e la dea Cinzia.

<sup>36</sup> Con questi accenti cominciava il lamento di Amarilli, nel quale la protagonista rimpiange di non poter essere una pastorella spensierata: «Care selve beate, | e voi solinghi e taciturni orrori, | di riposo e di pace alberghi veri; | oh quanto volentieri | a rivedervi i' torno! E se le stelle | m'avesser dato in sorte | di vivere a me stessa e di far vita | conforme a le mie voglie, | i' già co' Campi Elisi, | fortunato giardin de' semidèi, | la vostr'ombra gentil non cangerei» (B. GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 134-135, II 5, 600-610). Similmente Andromeda, chiamata a redimere con il proprio sacri-

Fineo affinché, sfruttando il suo ascendente su Cimotoe, convinca la ninfa a risparmiare Andromeda, parrebbero trovare un antecedente nei discorsi di Tirsi ad Aminta sulla natura del desiderio amoroso femminile<sup>37</sup>; così il pur pacato monologo di Cimotoe, intenta a capire come imbrigliare nella rete del proprio amore Fineo, sembrerebbe riprodurre le macchinazioni di Corisca per allontanare l'amato Mirtillo da Amarilli<sup>38</sup>; infine, e sarà un dato particolarmente prezioso, le concilianti parole con cui Proteo, benedicendo la sapiente azione della Provvidenza, conclude la vicenda, non si scostano per niente dal tipico finale del dramma pastorale nel segno della teodicea, dove tutti gli ingarbugliati e penosi amori dei protagonisti vengono risolti grazie all'azione di una benefica mano divina che garantisce un lieto fine, dal

ficio la città, rimpiange di dover lasciare per sempre le selve tanto amate: «Fresche erbette, ameni fiori, | che corona a questo crine | tante volte offerto avete, | e davate al debil fianco | placidissimo riposo, | quando stanca al vostro prato, | con le dolci mie compagne, | ritornava dalle insidie, | ch'alli augelli si tendevano; | questo giorno è per me l'ultimo, | che tra voi possa il piè volgere» (G. GRAVINA, *Andromeda*, in ID., *Tragedie Cinque*, pp. 65-132: 76, I 4). D'ora in poi si citerà sempre da questa edizione esplicitando il riferimento ad atti e scene.

<sup>37</sup> La scena dell'*Aminta* in cui Tirsi spiegava al protagonista le tecniche da adottare per conquistare le fanciulle o sopportare le prove d'Amore (*Aminta*, I 2, 338-380), dove si rifonde il fortunatissimo *topos* della *mutabilis femina*, viene riproposta nell'*Andromeda* quando Cassiope istruisce Fineo su come irretire Cimotoe facendo leva sulla debolezza muliebre: «Della sua condizion donna maggiore | crederà, ch'accettate hai queste nozze, | perché hanno teco grado, e forte uguale; | non perché sprezzaresti l'amor suo, | se tant'alto poggiar fusse a te dato. | E per non scemar gloria a sua bellezza, | con pensiero al suo merto inferiore, | creder vorrà, che sol vergogna, e tema | abbian fin'ora velato il tuo calore; | perch'al passato mai donna non guarda, | od al periglio di futuro tempo, | se turbare il piacer le può presente. | Anzi disfaccia ogni pensiero opposto | al dolce inganno, onde si vuol nutire» (II 3). Ciò che si intende sottolineare in questo caso non è tanto la derivazione diretta di questo passo dall'antecedente tassiano, quanto la comune natura comica della scena, tipica del dramma pastorale che andava imponendosi in Arcadia.

<sup>38</sup> Tutte le apparizioni in scena di Corisca fanno emergere la natura malvagia del personaggio, sempre pronto a ordire oscure trame per impadronirsi del cuore dell'amato Mirtillo (I 3) e allontanare da lui Amarilli (II 4-5). Nella tragedia di Gravina, Cimotoe, non assume la negatività propria di Corisca – anzi, l'autore le affida importanti pensieri politici sul rapporto tra monarchia e libertà del popolo (II 4) –, ma non appare neppure disposta ad accettare pacatamente il proprio ruolo di amante infelice. La Nereide infatti, sapendo che perderebbe Fineo sia che Andromeda venisse risparmiata, sia nel caso in cui essa venisse uccisa dal mostro («sapendo che anch'io con le sorelle | al supplicio crudele ho consentito, | men dalla mia beltà sarà percosso. | Sicché la morte della mia rivale, | più m'allontanerà dalla speranza», II 4), accoglie il consiglio di Proteo che le raccomanda di assecondare il desiderio dell'amato, favorendo Andromeda, per poter acquisire meriti presso Fineo da far valere non appena a questi sarà palesata l'opposizione divina alla sua unione con la principessa.

punto di vista narratologico, ed instilla un valido precetto morale, sul piano dell'utile a cui la letteratura doveva sempre mirare<sup>39</sup>.

Poco importa capire se questi elementi pastorali provengano direttamente dal soggetto ovidiano e dalle sue riproposizioni moderne, oppure siano introdotte a bella posta dal Gravina, conscio del fatto che la *fabula* di Andromeda inclinasse verso il tragicomico, come ben aveva mostrato qualche anno prima il *Perseo* di Martello, nato proprio in seno all'ambiente arcadico<sup>40</sup>. E se i dati che testimoniano una vicinanza dell'*Andromeda* alla pastorale vengono raffrontati con le specificità delle altre quattro tragedie graviniane risalterà in maniera ancor più efficace la singolarità di questa tragedia: scene tendenti al comico come quella del litigio coniugale tra Cefeo e Cassiope (I 2) – figlio di una lunga tradizione che dall'*Hecyra* di Terenzio si riversava nella commedia medievale, rinascimentale e barocca –, oppure come quella in cui Cassiope svela a Fineo le arti per lusingare l'amor proprio del gentil sesso, sono totalmente estranee alle altre *pièces* del calabrese, e trovano invece diversi riscontri nel repertorio comico precedente e coevo. Non esulano da questa specificità i Cori della tragedia, ed in particolare il secondo, palesemente compromesso con la tradizione pastorale e arcadica,

<sup>39</sup> L'intento didascalico e moralistico che emerge palesemente nel Coro V del *Pastor Fido* («Quinci imparate voi, | o ciechi e troppo teneri mortali, | i sinceri diletti e i veri mali. | Non è sana ogni gioia, | né mal ciò che v'annoia. | Quello è vero gioire, | che nasce da virtù dopo il soffrire», vv. 1607-1613) costituisce un modello irrinunciabile per tutte le favole pastorali arcadiche che contemplan il coro. Da una collazione delle sentenze aforistiche con cui si chiudono i drammi si potrebbe ottenere un piccolo ma fedele breviario dell'etica tardo-seicentesca, figlia di un cristianesimo remissivo e confidente nella capacità della Provvidenza di distribuire pene e premi: così il coro quinto dell'*Endimione* di Guidi celebra l'imperscrutabilità della sapiente azione di Dio-Amore («Allora in noi s'appresse | quel folle empio costume | ch'è di garrir mai sempre | incontr'al tuo gran nume; | pur le nostre querele | non ti recasti in ira, | solo schernirle, alto signor, volesti | co' tuoi doni celesti», A. GUIDI, *Endimione*, a cura di V. Gallo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, p. 90); l'*Elvio* rassicura i virtuosi in merito alla costante attenzione divina nei loro confronti («Quindi ciascuno apprenda: | ch'alma costante e fida | nella via de' travagli ha il Ciel per guida», Coro V); Girolamo Frigimelica Roberti nel trionfo di Ercole riconosce il sicuro premio che viene sempre destinato da Dio alla virtù («Vince al fin | no il poter; | ma virtù, ma il buon saper», G. FRIGIMELICA ROBERTI, *Ercole in cielo. Tragedia per musica*, Venezia, Nicolini, 1696, p. 82). La messa in atto del piano provvidenziale che assegnava premi alla virtù e condanna al vizio non viene figurata in maniera altrettanto placida nelle *Tragedie Cinque* di Gravina.

<sup>40</sup> Sul *Perseo* di Martello, dramma scritto in occasione della riapertura del Teatro Malvezzi di Bologna, e sulla sua dipendenza dalla nuova poetica arcadica vd. B. BOLDUC, *Une œuvre de Corneille au service de la "riforma melodrammatica". Le Perseo (1697) de P. I. Martello*, «Studi Secenteschi», XXIV, 1993, pp. 259-284, e I. MAGNANI CAMPANACCI, *Un bolognese nella Repubblica delle Lettere: Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 15-20.

all'interno della quale i Cori erano imperniati sulla descrizione del sentimento amoroso e degli effetti che esso produceva negli attanti<sup>41</sup>.

Ciò detto, si dovrà anche riconoscere che l'introduzione di queste componenti è vincolata ad un giudizio fortemente negativo da parte di Gravina, il quale le impiega in chiave parodica, al fine di far emergere le carenze strutturali e la povertà sul piano etico e politico della tragicommedia pastorale.

La fragilità dell'intreccio dell'*Andromeda*, che in molti hanno giustamente messo in evidenza, parrebbe derivare proprio dalla volontà di ridicolizzare l'impianto posticcio della pastorale che procedeva per improvvisi colpi di scena, mutamenti radicali dei proponimenti dei personaggi, agnizioni e *dei ex machina*. Sintomatico in questo senso è ad esempio il trattamento riservato al vero e proprio risolutore della vicenda, Perseo, presente soltanto in tre brevi scene del quarto atto con pochissime battute, per lo più tese ad illustrare le condizioni che dovranno essere rispettate per garantire il suo intervento; con un linguaggio a tutti gli effetti giuridico, Perseo espone a Cassiope e Cefeo i termini di un contratto nel quale il contraente nomina

<sup>41</sup> Nel Coro II dell'*Andromeda* l'autore si sofferma sulle pene che gli innamorati devono scontare per poter godere il piacere dell'amore, nell'ottica dell'affermazione della massima secondo cui «chi se stesso dare | vuole ai fervidi dilette, | dee le pene anche abbracciare». Il motivo dell'«amore amaro» che si dipana in questo Coro («Chi d'Amor beve il piacer, | ne raccoglie anche il veleno, | c'ha maggior forza e potere; | onde i giorni suo gli scorrono, | per tempeste sempre, e tenebre, | né mai veggono il sereno», GRAVINA, *Andromeda*, p. 92) già presente nella pastorale cinquecentesca – si pensi al Coro V dell'*Aminta* («Non so se il molto amaro | che provato ha costui, servendo, amando | piangendo e disperando | raddolcito puot'esser pienamente | d'alcun dolce presente», vv. 1979-1982)–, costituisce un tema ineludibile dei Cori dei drammi arcadici che spesso, come nel caso crescimbeniano, mirano ad elevare la tragicommedia al rango di tragedia. Il secondo Coro dell'*Elvio* ricorda così che le frecce scoccate da Amore possono essere mortali («Quanto grate sarieno, | Amor, le tue saette, | quanto sarien dilette | le lor punture a innamorato core, | se di mortal veleno | la cruda Gelosia | talor non le aspergesse»), mentre un altro autore arcade, Antonio Caraccio, ripropone il medesimo *topos* nel Coro III del *Corradino* («Di lucid'arco armato e d'aurei strali | è pur sovra ogni possa Amor possente, | [...] Ma di sua face ardente | spesso gli effetti son torbidi e neri | di negri lutti, e di funerei pianti», A. CARACCIO, *Il Corradino*, Roma, Buagni, 1694, p. 72). Nel Coro II dell'*Endimione* di Guidi, infine, l'Amore è rappresentato come un tiranno feroce («Quando d'un alma Amor preso ha l'impero, | gli usi seguendo de' tiranni e l'arte, | lascia cotanto la ragione afflitta | e le virtù sì disarmate e sparte | che nulla v'è che racquistare in parte | possa l'antico stato | da le man de l'ingrato empio signore», GUIDI, *Endimione*, p. 72). Per comprendere la portata di queste allusioni alla struttura dei drammi arcadici sarà bene ricordare la scarsa considerazione che Gravina aveva manifestato nei confronti del perseguimento letterario della tematica erotica, nonché le ricorrenti condanne rivolte nel *Della Tragedia* ai «presenti tragici, che non hanno da rintracciare né da esprimere altro carattere che quello di amante» (GRAVINA, *Della Tragedia*, p. 530).

per esteso sé e i propri natali prima di elencare gli obblighi a cui è tenuto e i benefici che la sua azione gli procurerà:

Perseo di Giove, e di Danae figliuolo,  
di mostri domatore, e di perigli,  
promette liberar la bella Andromeda,  
se voi gliela darete per consorte (IV 7).

La banalizzazione del ruolo di Perseo è evidente: se questi nei drammi per musica seicenteschi, così come nella prova di Martello, si configurava come un eroe magnanimo, figura del principe capace di riscattare le sorti di una nazione serva, nell'*Andromeda* esso è rappresentato come un meschino mercatante a cui preme più la sicura definizione del proprio compenso che la nobiltà dell'impresa.

Anche l'incostanza dei personaggi delle pastorali, capaci di mutare opinione nel corso dello stesso dramma – si pensi alla Silvia dell'*Aminta*, inizialmente decisa a non cedere all'amore e poi pronta a corrispondere i sentimenti del protagonista, oppure alla Lucrina dell'*Elvio*, determinata per gelosia a non vedere più l'amato (I 2) e poi presta a riconciliarsi con lui –, sembra essere emblemizzata da Gravina nel pentimento di Cassiope; la regina, dopo aver offeso le Nereidi, torna infatti sui propri passi, avendo compreso il proprio peccato di superbia e risoluta a fare ammenda (II 2). Tuttavia questo cambiamento non assume i tratti di una crescita psicologica o spirituale, capace di avviare l'intreccio verso una conclusione positiva e moralistica; anzi, il ravvedimento della regina viene giudicato più volte insincero: prima da Proteo («Volto ha Cassiope il viso a penitenza, | ma non il core», II 2) e poi dal Coro IV che imputa il rammarico di Cassiope a ragioni di opportunità («Or che sta sotto il pericolo, | quant'è dolce la reina! | Pria volea tutti deprimere; | or agl'altri ella s'inchina»).

Il fatto stesso che il personaggio con più marcati tratti pastorali, il malinconico ed antitirannico Fineo – che nella tradizione drammaturgica precedente, e particolarmente nel *Perseo* di Martello, rappresentava invece un antagonista meschino, disposto a tutto pur di unirsi ad Andromeda –, debba infine rinunciare all'amata, uscendo definitivamente di scena all'inizio del quarto atto, costituisce, come già notava Bolduc, la chiara allegoria del fallimento del modello pastorale.

##### 5. *Eros platonico ed aurea aetas: sul ripudio di due cardini della poetica arcadica*

Sul fatto che il lieto fine celebrato da Proteo non risolva in maniera del tutto positiva la vicenda, seguito com'è da un Coro che ne demolisce i presupposti, si è già a più riprese insistito. Tuttavia questa incongruenza andrà

imputata non tanto, o per lo meno non soltanto, all'imperizia compositiva graviniana, quanto probabilmente alla volontà, da parte dell'autore, di riprovare manifestamente la semplicistica conclusione tipica dei drammi pastorali, nei quali si afferma un ingenuo fideismo fondato sulla confidenza nel provvidenziale e risolutore intervento divino, propenso a premiare sempre la virtù e punire il vizio<sup>42</sup>.

A questa fede in cui consisteva l'ideologia della pastorale, poi rilanciata con una più ampia prospettiva politica nel dramma per musica metastasiano<sup>43</sup>, Gravina oppone una visione religiosa ben più problematica: Proteo, immagine del sapiente, si mostra fin dall'inizio incapace di scrutare la volontà di Giove, la cui azione, oltre ad essere imprevedibile, si configura, nelle parole del Coro finale, anche come potenzialmente ingiusta. La teologia giansenistica del *Dieu cachée* mette radicalmente in crisi le certezze arcadiche: il virtuoso non è necessariamente destinato ad un premio terreno nell'insondabile disegno provvidenziale, e il lieto fine, come dimostrano le altre tragedie graviniane, è tutt'altro che garantito. In questo senso si può forse meglio comprendere l'inserimento di un Coro che getta un'ombra sull'azione della giustizia celeste:

Ad orsi, ed a leoni,  
al fulmine fremente,  
di Nettuno al tridente,  
impera la beltà.

<sup>42</sup> Su questo aspetto della poetica arcadica rimando ai classici volumi di W. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1965, e C. DI BIASE, *Arcadia edificante: Menzini, Filicaia, Guidi, Maggi, Lemene*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1969; per una prospettiva più recente, con riferimento in particolare a Lemene, vd. C. VIOLA, *Canoni d'Arcadia: Muratori, Maffei, Lemene, Ceva, Quadrio*, Pisa, ETS, 2009, pp. 111-153.

<sup>43</sup> Resta fondamentale per tratteggiare l'ideologia di Metastasio, nel dar conto del paternalismo monarchico sostenuto dal poeta, per effetto sia del contesto d'approdo viennese, sia della continuità con il progetto arcadico e soprattutto muratoriano, E. SALA DI FELICE, *Metastasio: ideologia, drammaturgia e spettacolo*, Milano, Angeli, 1983. La studiosa torna sulla caratterizzazione paternalistica del progetto politico del Muratori anche in un successivo interessante contributo che affronta la tradizione politica arcadica e pre-metastasiana: EAD., *Fénelon mentore di Muratori*, in *La ragione e il cemento. Studi settecenteschi in onore di Fiorenzo Forti*, a cura di E. Graziosi, A. L. Lenzi, M. Saccenti, Padova, Antenore, 1992, pp. 3-30. Sull'ideologia di Metastasio e sui suoi rapporti con la politica della corte asburgica vd. anche G. GIARRIZZO, *L'ideologia di Metastasio tra cartesianesimo e illuminismo*, in *Convegno indetto in occasione del secondo centenario della morte di Metastasio d'intesa con Arcadia. Accademia letteraria italiana, Istituto di Studi Romani, Società italiana di studi sul sec. XVIII, Roma, 25-27 maggio 1983*, Roma, Accademia dei Lincei, 1985, pp. 44-77, e A. WANDRUSZKA, *Pietro Metastasio e la corte di Vienna*, ivi, pp. 293-300.

Che se ben la condannano  
 per altrui colpa, o propria,  
 pur, quando la contemplan,  
 si muovono a pietà.  
 Avea Giunone irata  
 indotto il sommo Giove,  
 a dar novelle prove  
 del coniugale amor,  
 ma 'l bel viso d'Andromeda,  
 e 'l seno esposto all'etere,  
 anche smorzò del fulmine  
 il nativo furor (Coro V).

La bellezza, corredata di tutte le proprietà che le attribuiva la tradizione petrarchesca rifiuta nel dramma pastorale<sup>44</sup>, viene descritta come una forza sovrana – sulla scorta della consueta rappresentazione lirico-pastorale dell'«Amor tiranno», tipica di molti drammi arcadici –, che permette di scansare qualsiasi pena a chi la possiede, anche quando questi sia effettivamente reo<sup>45</sup>.

Gravina torna in questo Coro su uno degli aspetti più pregnanti delle sue *Tragedie*, ossia la riflessione sulla giustizia, assimilando la virtù ingan-

<sup>44</sup> Sulla ripresa di moduli linguistici, tematici e stilistici petrarcheschi e petrarchisti all'interno del dramma pastorale si sofferma R. GIGLIUCCI, «*Al sommo d'ogni contentezza*»: petrarchismo e favola pastorale, in ID., *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2004, pp. 35-52.

<sup>45</sup> La rappresentazione della tirannia d'amore e del «regno della bellezza» è una costante del dramma arcadico. Se il Coro I dell'*Endimione* («Non tante piaghe e danno | porta il fascino e 'l lupo al nostro gregge | come quel che ne regge, | Amor nostro tiranno») e il Coro III dell'*Elvio* («E pur chi dritto mira in te ritrova | sì gran contrari uniti, Amor tiranno | del Ciel, non che del suolo») celebrano la forza dell'«Amor tiranno», ne *L'Eurillo*, dramma pastorale scritto da Pietro Ottoboni e consultato alla Biblioteca della Musica di Bologna nell'edizione del 1697, «conformata al gusto moderno» da Pintace de Trosis, pseudonimo di Pietro De Sanctis, viene celebrata la potenza della bellezza con termini molto simili a quelli che impiegherà polemicamente nel quinto Coro Gravina. Nella *pièce* di Ottoboni, giocata sulla reciproca gelosia provata da due amanti in seguito all'arrivo di due conturbanti stranieri, il pirata Rosauo confida alla pastorella Clori: «Sollievo al mio tormento | da te certo si spera; | che pietà regna, ove bellezza impera» (I 6), *L'Eurillo, ovvero La costanza negl'amori fra Pastori. Dramma pastorale. Da recitarsi nel Carnevale del presente anno 1697. In casa del signor Conte Centini, posto in musica dal signor GIUSEPPE DELLA PORTA*, Roma, Vannacci, 1697, p. 17. Sulla drammaturgia di Ottoboni vd. T. CHIRICO, *Il fondo dei Campello di Spoleto: autografi ottoboniani e altri testi per musica*, «*Analecta musicologica*», XXXVII, 2005, pp. 85-178, e G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni ovvero il grand siècle del cardinale*, «*Studi musicali*», XXV, 2006, pp. 129-192.

natrice della bellezza – in grado di assicurare agli individui che ne sono in possesso la possibilità di trasgredire la legge impunemente – al potere del sovrano che, come accade nel suo *Appio Claudio*, si pone al di sopra delle norme giuridiche da lui stesso promulgate, vantando, in virtù dell'esercizio di quel potere politico, il diritto di essere dispensato dall'osservanza dei codici.

Appare immediatamente evidente la distanza di questa concezione della bellezza da quella pastorale-arcadica che ne esaltava, sulla scorta del pensiero platonico, l'azione nobilitante ed educatrice. I due testi teorici indubbiamente più rilevanti nella produzione arcadica tardo-seicentesca e primo-settecentesca, ossia *La Bellezza della Volgar Poesia* di Crescimbeni e il *Discorso sopra l'Endimione* di Gravina, concordavano, pure a partire da presupposti sostanzialmente differenti<sup>46</sup>, nel rifondare una nuova poetica in funzione antibarocca sul recupero della bellezza intesa come caratteristica propria della poesia e come virtù capace di elevare il poeta al di sopra del piano concretamente umano, secondo la lezione platonica che Gravina aveva visto agire concretamente nell'*Endimione* di Guidi.

Ne *La Bellezza* Crescimbeni impugna il proprio discorso critico, debitore delle teorie del Bembo e di Tasso, sulle categorie di «bellezza interna» e «bellezza esterna»<sup>47</sup>: nel progetto di marca oraziana, teso a far rivivere una poesia capace di *miscere utile dulci*, il Custode d'Arcadia mira ad una comunione delle due bellezze, le quali, fondendosi al loro massimo grado, sarebbero capaci di conferire al soggetto amoroso, precedentemente tratta-

<sup>46</sup> Sulle differenze formali e sostanziali delle teorie poetiche e delle convinzioni filosofiche di Crescimbeni e di Gravina, studiate in rapporto all'*Endimione* e all'*Elvio*, vd. A. NACINOVICH, «Nel laberinto delle idee confuse». *La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012, e EAD., *L'Elvio di Crescimbeni: le origini pastorali della prima polemica arcadica*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi. Atti del convegno di Studi (Genova 29-30 novembre-1 dicembre 2012)*, a cura di A. Beniscelli, M. Chiarla, S. Morando, Bologna, CLUEB, 2013, pp. 477-491.

<sup>47</sup> Secondo Crescimbeni la poesia seicentesca, «non contenta del bando dato irremissibilmente all'interna bellezza, l'esterna di tal maniera difformò con barbare locuzioni con durissimi versi, con viziose figure, e spezialmente con iperboli, traslati, e metafore, continui, e sproporzionati, che perdutosi anche il dolce, a cui è diretta l'esterna bellezza, la Toscana Poesia più non si poteva riconoscere da' sani giudizi, e come mostruosa, veniva essa aborrita» (G. M. CRESCIMBENI, *La Bellezza della Volgar Poesia* [1700], Venezia, Basegio, 1730, p. 4). Sul platonismo nella lirica arcadica e sui modelli a cui si rifanno Crescimbeni e i sodali vd. M. MARI, *Venere celeste e Venere terreste: l'amore nella letteratura italiana del Settecento*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 15-24.

to in chiave umilmente erotico-sensuale, una dimensione sublime nutrita di sovrasensi teologico-sapientziali<sup>48</sup>.

Nel *Discorso* di Gravina la celebrazione della forza metamorfosante di Amore, capace di nobilitare l'uomo al punto da allontanarlo dai desideri sensuali per condurlo alla contemplazione del bello eterno e del perfetto, si svolge secondo una prospettiva manifestamente platonica che si giova del ben noto concorso della «filosofia della luce»<sup>49</sup>.

Gravina tuttavia non si limita a celebrare in sede teorica il percorso di elevazione spirituale a cui Guidi ha sottoposto il suo Endimione, il quale, «scorto dal vivo lume delle bellezza», si rende degno dell'amore di una divinità; egli dedica anche parte della propria produzione poetica all'illustrazione delle potenzialità mistificante della bellezza.

Nella seconda delle *Egloghe*, intitolata significativamente *Sileno, ovvero della bellezza*, l'autore ritorna sulle tematiche del *Discorso*, mostrando ancora una volta, attraverso l'evoluzione del personaggio di Sileno, la virtù nobilitante dell'amore<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Crescimbeni definisce la «bellezza interna» con queste parole: «La bellezza interna non consiste solo ne' sentimenti per se stessi gravi e nobili, ma nel commetterli in guisa, che da quegli uniti si ritragga alcuna massima, che ci apporti utile, che è l'altra parte del fine della Poesia» (CRESCIMBENI, *La Bellezza*, p. 7).

<sup>49</sup> In questi termini Gravina introduce l'*Endimione* di Guidi: «Si strani e meravigliosi avvenimenti sono stati con molta vivezza espressi dal poeta in questa favola, ove fa che solo Amore sia conduttore e duce della grande impresa di piegar l'altezza di Diana e di innalzar la bassezza di Endimione, con volgere a tal opera l'estremo della sua possanza, la quale, quando è tutta unita, appena si truova durezza che le resista o fortezza che la sostenga»; e più oltre afferma che «si ha tolto il poeta ad esprimere i sentimenti di coloro che hanno affinato l'affetto amoroso al raggio dell'onestà, svellendo sin dalle radici le oscene voglie che fanno siepe e tessonno intoppi al fervore del nobile desiderio, che, dalle pure fiamme d'Amore incitato e scorto dal vivo lume della bellezza, vola rapidamente alla contemplazione del bello eterno e del perfetto» (G. V. GRAVINA, *Discorso di Bione Crateo*, in ID., *Delle antiche favole. In appendice Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di V. Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, p. 111). Sull'incidenza del platonismo nella formazione di Gravina si veda V. GALLO, *Dal platonismo rinascimentale a Caloprese: l'enciclopedia di Gravina*, ivi, pp. XCIII-CXVI. Sulla filosofia della luce in Gravina si rimanda al classico A. QUONDAM, *Filosofia della luce e luminosi nelle Egloghe del Gravina*, Napoli, Guida, 1970, pp. 13-42.

<sup>50</sup> Sin dal titolo il riferimento al *Simposio* di Platone, nel quale l'immagine del sileno veniva evocata da Alcibiade, impegnato a descrivere Socrate, risulta evidente e fecondo. Sulla presenza della figura del sileno, nel quale convive una natura duplice, esteriormente ridicola, ma profondamente saggia, vd. N. BONAZZI, *Dalla parte dei sileni. Percorsi di letteratura italiana dal Cinque al Seicento*, Bologna, Il Mulino, 2011. Il testo delle *Egloghe* è stato pubblicato a cura di Quondam: G. V. GRAVINA, *Egloghe*, in QUONDAM, *Filosofia della luce*, pp. 47-129.

Il protagonista è inizialmente animato da un ardente desiderio nei confronti di Egle, temperato soltanto alla vista della ninfa che converte le sue sensuali voglie fisiche in ambizione intellettuale ad innalzarsi al di sopra della concretezza volgare. Sileno riconosce la capacità di Egle, viva allegoria della bellezza, di permettere al suo ingegno di volgersi verso il proprio perfezionamento, al quale esso naturalmente aspira<sup>51</sup>, e di concedergli una sublimazione spirituale che viene efficacemente resa dall'immagine del volo:

Ferma, Egle, in me la vista tua tranquilla,  
 ergi sublime il tuo benigno lume,  
 ch'omai l'altera voglia arde e sfavilla.  
 E fuor d'ogn'uso uman, d'ogni costume,  
 drizzando verso il ciel rapido volo,  
 l'audace mio pensier muove le piume.  
 Già lascio dietro a me la terra e 'l polo,  
 già mi velo al tuo lento, umile sguardo,  
 ignobil volgo, già da te m'involò (vv. 43-51).

Alla luce della premessa del «Prologo Galeato», nel quale Gravina dichiarava di essersi pentito della scrittura delle *Egloghe*, risulterà quindi forse più chiara l'inserzione di un Coro apparentemente dissonante e ingiustificato, volto a sconvolgere il lieto fine precedentemente acquisito per deprecare il trionfo della bellezza. Come l'episodio di Cassiope dimostra, virtù e bellezza non sono più, almeno all'altezza della composizione delle *Tragedie*, due qualità inseparabili: la vittoria della bellezza colpevole di Cassiope fa risaltare, per converso, la sconfitta del sapiente Fineo e, più in generale – come l'ultimo Coro non manca di sottolineare –, la meschina sorte riservata ai virtuosi, secondo una netta distinzione fra bellezza, baciata dal favore degli dèi anche qualora si macchi di qualche colpa, e virtù innocente, calpestata dai grandi:

Quegli tema la pena  
 benché non ha fallito,  
 che solo va munito  
 di sapere e virtù,

<sup>51</sup> Queste sono le parole con cui Sileno si rivolge ad Egle: «Sola hai gli spiriti miei presi e legati, | vezzosa ninfa, col possente sguardo, | col biondo crin, coi labri delicati; | dolce cagion, perch'io mi struggo ed ardo | tu sola pieghi il mio voler, che gira | qual tu lo sproni, ora veloce or tardo. | Tu dunque ardir, tu forza al cor m'inspira, | tu per le chiuse vie mia lingua scorgi | alle ascose cagioni ove ella aspira» (GRAVINA, *Egloghe*, p. 66). Sul mentalismo della seconda egloga e sulle implicazioni filosofiche dell'immagine del volo cfr. QUONDAM, *Filosofia della luce*, p. 28.

perocché l'empia invidia  
 ogni aperta calunnia  
 gli rivolge in sentenza  
 di morte, o servitù (Coro V).

Il ripudio della concezione di bellezza come via che conduce alla sapienza, espressa dal *Discorso sopra l'Endimione* e dalle *Egloghe*, nonché nucleo ideologico centrale della poetica pastorale promossa dall'Accademia dell'Arcadia, emerge qui con grande evidenza.

Ma Gravina, nel proseguo del Coro, denuncia anche il potere ammaliatore delle ricchezze, richiamando alla mente la caratterizzazione dell'*aurea aetas* come epoca retta dall'avidità e dalla corruzione che il Tasso aveva messo in bocca, in un gioco retorico fondato sulla parodia, al Satiro dell'*Aminta*:

Non tema di perire  
 chi può recar diletto,  
 con l'oro, o con l'aspetto  
 al supremo poter;  
 perché a suo beneficio  
 l'opposta legge interpreta,  
 o pure al fin la revoca,  
 se gl'involta il piacer.

Uno dei temi più cari al Gravina tragediografo, ossia l'inclinazione di chi detiene il potere sovrano ad interpretare arbitrariamente la legge, sembra essere qui declinato secondo una modalità pastorale che parrebbe alludere proprio all'*Aminta*, sebbene il peso specifico della protesta del Coro finale sia notevolmente maggiore rispetto alla parentesi comica affidata ad un personaggio minore, quale il Satiro, nella pastorale cinquecentesca<sup>52</sup>.

La polemica contro la tragicommedia sostenuta da Gravina si arricchirebbe così di un ulteriore tassello, poiché in questo caso l'autore, per criticare l'inconsistenza del dramma pastorale, parrebbe riutilizzare moduli tipici della stessa pastorale, mettendo a punto un meccanismo parodico raffinato nel quale le parole con cui un personaggio negativo ed inaffidabile, portatore di un punto di vista straniato, biasimava le premesse della società boschereccia, sono riprese con ben diversa autorevolezza per dimostrare

<sup>52</sup> Nei notissimi versi con cui il Satiro realizza una sorta di controcanto al Coro primo dell'*Aminta* nel quale si rimpingeva la perduta età dell'oro, guastata dall'affermazione dell'onore, si scorge la medesima critica nei confronti di una società in cui chi ha a disposizione ricchezze può prevalere in qualsiasi ambito: «Non son io brutto, no, né tu mi sprezzì | perché s'è fatto io sia, ma solamente | perché povero sono: ahì, ché le ville | seguon l'esempio de le gran cittadi; | e veramente il secol d'oro è questo, | poiché sol vince l'oro e regna l'oro» (II 1, 776-781).

l'incoerenza dell'ideologia su cui si fondavano i drammi di Tasso, di Guarini e dei loro epigoni sei-settecenteschi.

Riprendendo lo schema tracciato da Maria Grazia Accorsi in un saggio sul dramma pastorale in Arcadia, si potrebbe dire che la polemica di Gravina si volga ad entrambe le direzioni che aveva preso la pastorale tra Sei e Settecento, biforcandosi entro una «bipolarità» che valorizzava ora «l'accezione platonica», ora la «tastiera preculturale – o naturale – dell'innocenza nativa dell'età dell'oro»<sup>53</sup>.

Se è stato già in precedenza documentato come Gravina disattenda la sua prima militanza arcadica, screditando l'impiego del sostrato platonico con cui si era soliti giustificare la tematica erotico-pastorale, nel Coro quinto si trova anche il segno della riprovazione per quel tipo di tragicommedia imperniata sulla celebrazione di un'età dell'oro prima smarrita e poi ritrovata, secondo una modalità che l'*Elvio* di Crescimbeni aveva compiutamente rilanciato. Ciò che dal finale dell'*Andromeda* risulta palese è l'impossibile ricomposizione dell'idillio primitivo a cui, in fondo, la poetica arcadica aspirava<sup>54</sup>: secondo Gravina il matrimonio dei due protagonisti nel finale del dramma, anziché preannunciare il ritorno all'età dell'oro, getta profonde ombre, non soltanto sull'esito universalmente felice della vicenda – Fineo non è infatti investito dalla portata salvifica delle nozze risolutrici –, ma anche sulla bontà intrinseca di questo evento conclusivo. La felicità primitiva che caratterizzava l'età di Saturno, nella quale a Proteo era concessa la possibilità di pensare e parlare liberamente (I 1), appare, anche in virtù di un chiaro pessimismo di impronta giansenista, irrimediabilmente perduta.

#### 6. *L'Andromeda e l'«orbe politico»*. Considerazioni conclusive sulla missione del sapiente

Non è irrilevante notare che Gravina opera uno spostamento della collocazione ideale dell'età dell'oro dal piano generalmente etico a quello politico, come si evince dalle parole con cui Proteo apriva il dramma, disprezzando la potenza tirannica di Giove<sup>55</sup>. Questa annotazione è utile ad

<sup>53</sup> M. G. ACCORSI, *Il teatro nella prima Arcadia: il modello pastorale e le «antiche favole»*, in EAD., *Pastori a teatro*, pp. 37-72: 57-58.

<sup>54</sup> Preziose, ancora una volta, le parole di Accorsi in merito all'*Eurillo* di Ottoboni: «La nuova formula ossimorica dell'eroismo pastorale [...], riferita soprattutto al comportamento amoroso e alle virtù ivi applicate della pazienza, della costanza, della fedeltà, era una delle versioni dell'utopia arcadica come rinnovata età dell'innocenza primitiva» (ivi, p. 62).

<sup>55</sup> In questi termini Proteo, nella scena d'esordio della tragedia, rievoca i fasti dell'epoca aurea, identificata tradizionalmente nel regno di Saturno, immediatamente qualificata come

introdurre il secondo prologo scritto da Gravina per l'*Andromeda*, volto a sostenere la necessità di recuperare l'originario senso della tragedia, costituito dalla riflessione sull'«orbe politico». In questo prologo a parlare è la prosopopea stessa della Poesia, la quale traccia un profilo di storia della letteratura che dimostra peraltro la sempre più urgente esigenza storiografica avvertita all'inizio del secolo.

Dopo i consueti strali polemici, indirizzati ora contro gli autori italiani che si volgono alla coeva letteratura straniera piuttosto che al nobile modello latino, ora contro l'oscuro «di scienza scolastica», attraverso cui si rende la letteratura inaccessibile non soltanto al popolo, ma anche ai sapienti (vv. 1-34)<sup>56</sup>, Gravina ripercorre le tappe fondamentali della storia della poesia italiana mettendone in risalto più i difetti che i pregi: a suo parere Dante e Petrarca racchiusero la poesia all'interno di una troppo astrusa rete di sovransensi filosofici, dando adito a rifacimenti sterili e vuoti<sup>57</sup>; Ariosto con la sua poesia sarebbe riuscito ad eguagliare Omero se non avesse seguito troppo il genio romanzesco (vv. 63-66); Tasso involse la poesia in un'artificiosità eccessiva (vv. 67-70); Trissino perfezionò il genere epico, ma riuscì sgradito al popolo per la scelta di non aver introdotto le rime («Trissino, che tra tutti è irreprensibile | per dottrina, cultura ed artificio, | pur perché non ha rima è ingrato al popolo», vv. 71-73<sup>58</sup>).

periodo nel quale il sovrano non esercitava un potere tirannico ed arbitrario: «Ed io, ch'ho da prestare il ministero | in fatti al genio mio tanto contrari, | benché, per lo dolor, mi struggo e macero, | pur copro il mio pensier d'alto silenzio: | perché senso non ho, né moto libero, | da che perdé Saturno il sommo imperio; | che pria poteva a mia voglia trascorrere, | or in fuoco, or in acqua, ed ora in aria, | or passava in metallo, ed ora in arbore; | e le forme vestiva a proprio arbitrio. | E sfuggendo dei Numi la potenza, | poteva gli altri sottrar dal pericolo: | ma poi ch'occupò Giove il soglio altissimo, | vince le forze mie col suo dominio, | o pur se gli resisto, ei cangia gli animi | e i sensi involve di fantasmi e nuvoli; | sì che non veggon la mia vera immagine, | onde le forze mie più non prevagliano | e contro il vero l'apparenze regnano».

<sup>56</sup> G. V. GRAVINA, *Prologo dell'Andromeda*, in QUONDAM, *Addenda graviniana*, pp. 286-292.

<sup>57</sup> «Onde poi Dante e 'l Petrarca poterono | ancora me tra labirinti involvere | e trarmi fuor dalla vista del popolo: | che se volesse mai la mano stendere | ai fiori donde i versi loro abbondano, | tosto trafitta da spine scolastiche | converria ritrarla dallo strazio» (vv. 35-40). Più colpevole risulta da questo punto di vista Petrarca il quale, pur avendo la grazia di Tibullo e Propertio «con quel vano amore e metafisico | il suo purgato stile ha reso sterile, | e più lo stile dei seguenti lirici, | che tutti sono stati suoi gregari» (vv. 53-56). Molto più benigni erano stati i giudizi nei confronti del poeta nel *Della ragion poetica*, in cui veniva esaltata la natura platonica e pitagorica del sentimento erotico esaltato da Petrarca, GRAVINA, *Della ragion poetica*, pp. 321-325.

<sup>58</sup> Sull'importanza della canonizzazione del Trissino – la cui tragedia viene biasimata proprio perché ricorre alle rime (GRAVINA, *Della Tragedia*, p. 553) – operata da Gravina nell'ottica di una manifesta *petitio principii* si è soffermato QUONDAM, *Addenda graviniana*, p. 283. Sulla vitalità di questa tradizione che recupera in particolare la tragedia del Trissino

La celebrazione del risorgimento degli studi classici sotto il papato di Leone X, classico momento di rifioritura culturale secondo la tradizionale partizione storiografica graviniana, dà modo all'autore, come hanno notato Quondam e più recentemente Placella, di esprimere un'aspra condanna del Sergardi e del vile impiego della poesia di cui ha dato un saggio nelle *Satire* (vv. 102-145), nonché del falso classicismo della «prisca Arcadia» crescimbeniana (vv. 147-151)<sup>59</sup>.

A questo punto il roggianese introduce un'importante postilla sullo scopo delle *Tragedie*, dichiarando l'intenzione di scrivere un *Prometeo* «per esprimere il mondo filosofico, | dopo ch'espreso avrà l'orbe politico | al qual fine ha inventata la tragedia».

Alle dichiarazioni di poetica fondate sull'ostilità nei confronti del modello lirico arcadico, già operanti nel «Prologo Galeato», si somma in questo secondo prologo un altro orientamento programmatico del teatro graviniano, ossia l'elezione della tragedia a strumento per affrontare e descrivere la realtà politica. Il coinvolgimento della sfera politica nelle *Tragedie* di Gravina è sempre risultato evidente, ma il fatto che questa espressione programmatica sia pronunciata proprio in riferimento all'*Andromeda*, impone una riflessione sulle implicazioni di questa tragedia mitologica, che parrebbe veicolare una netta presa di distanza dal modello politico propugnato dalla pastorale arcadica.

La rappresentazione di un sovrano tirannico, quale è il Giove descritto da Proteo come un manipolatore geloso del proprio potere, incline a vessare ingiustamente i più deboli per placare l'ira della moglie, o quale appare in definitiva anche Cefeo, ritratto nella lite coniugale da Cassiope come un superbo pronto ad osteggiare chiunque gli sia contrario, e a privilegiare gli interessi privati rispetto a quelli pubblici, evidenzia la scissione tra i due corpi del re che resiste tenacemente in età moderna. Giove e Cefeo sono, come Agamennone, Appio, Caracalla, e Tarquinio – protagonisti delle altre tragedie di Gravina –, figure di un re che si propone di perseguire ambizioni personalistiche, ponendosi al di sopra della legge ed ignorando la funzione rappresentativa che è chiamato dal popolo a rivestire, secondo una fitta trama di riferimenti alle tesi giusnaturaliste che ho cercato altrove di mettere in risalto<sup>60</sup>.

per proporre un modello di letteratura radicata nella storia e indirettamente dialogante con l'attualità politica vd. B. ALFONZETTI, *Dramma e storia: da Trissino a Pellico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

<sup>59</sup> Sulla condanna del Sergardi cfr. QUONDAM, *Addenda graviniana*, p. 284, e PLACELLA, «*Ipsi cauda scorpionis in ictu fuit*», pp. 99-101.

<sup>60</sup> Mi permetto di rimandare al mio *Tirannide e stato di natura: sul rifiuto dell'assolutismo giusnaturalista nelle Tragedie Cinque di Gian Vincenzo Gravina*, in *Prima e dopo il Leviatano*, a cura di M. Scattola e P. Scotton, Padova, Cleup, 2014, pp. 193-226.

Il personaggio del sapiente nel teatro di Gravina è chiamato a moderare sia l'inaffidabile incostanza del popolo che la folle ambizione del sovrano, perseguendo un supremo ideale di giustizia. La dedica del *Della Tragedia* ad Eugenio di Savoia non dovrà essere intesa soltanto come l'omaggio alla personalità che maggiormente si era distinta nel panorama italiano e attorno alla quale, come è stato ampiamente dimostrato, andavano raccogliendosi i favori e le speranze di molti letterati<sup>61</sup>. Essa traspone sul versante pratico dell'attualità la proposta politica di cui le *Tragedie* si erano fatte vettore:

Ma poiché il vostro ministero medesimo ha tolta alle sanguinose battaglie ogni occasione; e voi, ad esempio di Scipione, Lelio, Catone, Lucullo, il tempo che vi avanzerà dalle pubbliche cure e dal civil governo, occuperete nell'erudizione e nelle scienze, entro la vostra scelta, rara ed abbondante biblioteca; io, i di cui libri sono sì cortesemente in quella ricevuti, ho voluto, con vostra Altezza serenissima ragionando, conferire l'idea antica della tragedia, di cui con le cinque mie ho rinnovato gli esempi<sup>62</sup>.

La celebrazione delle virtù di Eugenio è legata alla valorizzazione delle opere letterarie attraverso la cui lettura il principe ha potuto acquisire le qualità che egli adopera così sapientemente nell'amministrazione del regno: tra i libri che compongono la biblioteca andrà ora ad aggiungersi anche il trattato graviniano, al quale spetterà il compito, per via di sineddoche, di portare a compimento il progetto dell'autore, che affida al sapiente primariamente la mansione della *institutio principis*.

Non pare, in definitiva, che la dedica di Gravina sia volta soltanto a riprodurre la tradizionale apologia del dedicatario come principe savio, milite indomito in guerra e colto uomo di lettere in tempo di pace, ma conceda al sapiente la possibilità di intervenire nella politica del sovrano se non di persona, almeno attraverso i propri libri, la cui frequentazione permetterà al re di amministrare benignamente lo Stato.

<sup>61</sup> Cfr. B. ALFONZETTI, *Controfigure di Eugenio nella tragedia eroica: l'Orazia di Pansuti*, in EAD., *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 75-107; EAD., «Bruto»: «Perfetta tragedia» del mito asburgico (Saverio Pansuti e Gioseffo Gorini Corio), in *Bruto il maggiore nella letteratura francese e dintorni. Atti del Convegno Internazionale, Verona, 3-5 maggio 2001*, a cura di F. Piva, Fasano, Schena, 2002, pp. 173-206; EAD., *Eugenio eroe perfettissimo. Dal canto dei Quirini alla rinascita tragica*, «Studi storici», XLV, 2004, 1, pp. 259-77; EAD., *Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini (1711-1743)*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 23-62.

<sup>62</sup> GRAVINA, *Della tragedia*, pp. 506-507. Risulta evidente come il volume che Gravina dedica ad Eugenio sia considerato dall'autore uno strumento di dialogo con il principe che gli permette di compiere la funzione di sapiente precettore a cui egli, come i protagonisti delle sue *Tragedie*, in definitiva aspirava.

Una simile proposta si profilava come fortemente antitetica rispetto all'ideologia pastorale, fondata su un paternalismo che individuava aprioristicamente nel sovrano l'immagine dell'eroe pastore, sulla scorta della riproposizione dell'*auctoritas* del *Pastor Fido* – e quindi ben prima della soluzione metastasiana, che si porrà piuttosto come punto d'approdo che non di partenza di questo percorso simbolico<sup>63</sup> –, nel quale Mirtillo raffigurava allegoricamente, ma soltanto dopo una maturazione problematica che non verrà negli epigoni riprodotta, «l'icona del Cristo salvatore, ma anche l'immagine del “magnanimo” principe cristiano»<sup>64</sup>.

La cieca fiducia, espressa dalla tragicommedia pastorale e successivamente nel propagandistico dramma per musica di Metastasio, nel fatto che le virtù cristiane confluissero per emanazione divina nel sovrano al loro massimo grado non può essere condivisa dal Gravina, il quale misura la propria esperienza sulla storia recente delle monarchie europee; per il roghianese si tratta già, quasi un secolo prima dell'esperienza alfieriana, di dare corpo a degli strumenti in grado di prevenire la tutt'altro che inevitabile degenerazione della monarchia in tirannide. La via graviniana non è quella dell'affermazione di un costituzionalismo pre-montesquieviano, ma consiste nell'affidare al sapiente il decisivo compito di orientare verso la giustizia l'operato del monarca, e la dedica del *Della Tragedia* sembra appunto poter conferire alla proposta una prima, seppur limitata, ricaduta pratica.

In conclusione sembra quindi possibile avanzare l'ipotesi che nell'*Andromeda* l'autore rifonda diversi spunti polemici nei confronti di quel dramma pastorale che Crescimbeni ne *La Bellezza della Volgar Poesia*, canonizzando nel dialogo quinto il proprio *Elvio*, elevava al rango di nuova tragedia riformata. Seguendo l'indirizzo dei due prologhi inediti alla tragedia è parso infatti che Gravina condanni sia la poetica pastorale, erroneamente fondata sulla celebrazione dell'eros in chiave platonica, oppure sul vagheggiamento

<sup>63</sup> Sotto l'egida degli studi di Curtius, Buck tentava di ricostruire lo sviluppo dei due paradigmi di «eroe» e «pastore» nella letteratura italiana, individuandone la sintesi nel dramma per musica metastasiano, la cui «svolta verso l'idillico», presente ad esempio nella caratterizzazione di Enea nella *Didone abbandonata*, determinerebbe per la prima volta la fusione delle due figure di eroe e pastore: A. BUCK, *Eroi e pastori nella poesia italiana del Settecento*, «Lettere Italiane», XIV, 1962, 3, pp. 249-264. Una caratterizzazione in senso profondamente politico della pastorale è tuttavia evidente già tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, come dimostra ad esempio V. GUERCIO, *Tirannide e machiavellismo in scena pastorale: sulla Galatea di Pomponio Torelli*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXV, 1998, 569, pp. 161-209.

<sup>64</sup> Cfr. E. SELMI, *Per un'ideologia del Pastor Fido*, in EAD., *Classici e Moderni nell'officina del Pastor Fido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 201-229: 229.

di un'età dell'oro irrecuperabile, sia l'ideologia della tragicommedia, diffidando della naturale bontà del principe, il cui costante esercizio della virtù può essere garantito soltanto attraverso la mediazione del sapiente.



EUGENIO RAGNI

9 AGOSTO 1781:  
UN'ADUNANZA NUZIALE IN ARCADIA

Essendo oggi segnato nelle nostre Olimpiadi quel sì lieto giorno di Metaginione, che risponde al giorno XIX. di Agosto, mese nella gran Roma di felicità e di allegrezza per essere stato segnalato dalle vittorie d'Augusto, dal quale prese il nome e gli auspicj; non poteasi scegliere, Arcadi Valorosi, tempo più fausto, perché ancora fra le nostre verdeggianti foreste divenisse per fortunato avvenimento memorando ed illustre. E poiché fra la corona di tanti Amplissimi Porporati, munifici Protettori delle arti e delle lettere, veggiam sedersi all'ombra degli allori Parrasj i due rispettabilissimi Personaggi, amatori per genio d'ogni maniera di eletti studj, il Sig. Conte D. Luigi Braschi Onesti, e la Sig. D.<sup>a</sup> Costanza Falconieri, ben mi avveggo, che Voi potete appena tenere a freno le voci per innalzare un concorde 'viva', ed acclamarli, a seconda delle nostre semplici costumanze, Pastori Arcadi. Si aggiunga pur dunque co' loro eccelsi Nomi splendore e decoro agli Arcadi fasti, e sieno acclamati i Magnanimi Sposi, Sua Eccellenza il Sig. Don Luigi sotto le pastorali denominazioni di *Almedonte Cleonèo* dalle campagne Cleonèe situate nella celebre region Nemèa, dove Ercole uccise il leone: e S. E. la Sig. Donna Costanza sia nominata *Egeria*, ed abbia il possesso delle deliziose campagne *Caritèe* presso il tempio delle Grazie. E Voi, Arcadi avventurosi, date i soliti segni di applauso, di ossequio e di giubilo, dichiarando questo giorno solennemente lieto e felice a perpetua onorevol memoria<sup>1</sup>.

In questi termini il Custode generale d'Arcadia Nivildo Amarinzio, al secolo l'abate Gioachino Pizzi, officiava l'Acclamazione ad Arcadi dei recentissimi coniugi, il cui matrimonio era stato solennemente celebrato nella Cappella Sistina da papa Pio VI, zio dello sposo, il 4 giugno precedente.

<sup>1</sup> *Adunanza tenuta dagli Arcadi nel Bosco Parrasio per l'acclamazione dell'EE. LL. Il Signor Conte D. Luigi Braschi Onesti e la Signora D.<sup>a</sup> Costanza Falconieri in occasione delle loro faustissime nozze*, Roma, Antonio Fulgoni, 1781 (fig. 1), pp. 5-7. Il colophon (p. 79) precisa che «l'impressione» della silloge «si compì [...] ai V di ottobre, giorno in Arcadia lietissimo ricorrendo l'Olimpiade XXIII del fausto e felice nascimento della pastorale letteraria Repubblica».

Come testimonia una bella incisione<sup>2</sup>, concelebranti della cerimonia furono il patriarca di Gerusalemme, Giorgio Lascaris, e quello di Costantinopoli, Carlo Camuzio, presenti anche i cardinali Pallavicini, Giraud, Rezzonico, Spinelli e De Gregorio; tra i famigliari dei nubendi, spiccava il fratello di Luigi, Romualdo Braschi Onesti, anch'egli affiliato dal papa e, al momento, Prefetto del Palazzo Apostolico, ma in attesa del cappello cardinalizio, che otterrà cinque anni dopo.

Seguendo la consuetudine di favorire l'integrazione di nuovi membri nell'ambiente della nobiltà romana mediante matrimonio, fin dal 1779 Pio VI aveva programmato le nozze del nipote trentaquattrenne con la quindicenne Costanza Falconieri, e nel dicembre dell'anno seguente ne erano stati stipulati gli accordi patrimoniali: oltre ad alcuni beni immobili di pregio, la sposa portava in dote ben trentamila scudi. Ma il pontefice volle superare in liberalità la pur sostanziosa elargizione di casa Falconieri: come registrò nella lontana Trento l'attentissimo erudito francescano Giangrisostomo Tovazzi,

il Papa ha donato quarantamila scudi al suo nipote Conte Luigi Braschi, già Onesti, e diecimila scudi alla di lui moglie nel giorno de' loro solenni sponsali. Lo ha pur creato principe e generalissimo delle sue milizie. Voleva comperargli quel palazzo che abita in Roma: ma le monache padrone di esso non vogliono venderlo<sup>3</sup>.

Luigi Onesti «non era dotato di molta finezza d'intelletto e Pio VI s'adoperò assai, ma indarno, perché prendesse almeno l'apparenza d'un uomo di Stato»; ma aveva dalla sua eleganza, buone maniere e soprattutto un'apprezzabile prestanta fisica:

[...] a cento passi di distanza avrebbe scoperto la sua costituzione fisica predominata da temperamento, come ora si dice, atletico-sanguigno. Figura aitante, testa

<sup>2</sup> Disegnata da Pietro Labruzzi e incisa da Camillo Tinti, l'incisione (mm 300 × 383; fig. 2) corredeva l'*Applauso poetico per le felicissime nozze degli Eccellentissimi Signori D. Luigi Braschi Onesti e Costanza Falconieri Nepoti della Santità di Nostro Signore Papa Pio Sesto felicemente regnante*, composto e stampato da Michelangelo Barbiellini (Roma, 1782), come testimoniato nel cartiglio sottoposto alla scena centrale dell'acquaforte, alcuni esemplari della quale, avulsi dal volume, circolano tutt'oggi nel mercato antiquario.

<sup>3</sup> G. TOVAZZI, *Diario secolare e monastico*, Trento, Fondazione Biblioteca di San Bernardino, 2006, *sub* data 3 luglio 1781 (l'edizione non ha numerazione di pagina). Il palazzo – quasi totalmente rimaneggiato, conosciuto oggi come Lavaggi Guglielmi, in via degli Uffici del Vicario 49 – era proprietà delle monache benedettine di Campo Marzio, e fu la residenza cardinalizia del pontefice, che alla fine di una lunga trattativa riuscì ad acquistarlo, donandolo al nipote, che vi abitò fino al 1792, quando poté finalmente trasferirsi in una parte del nuovo Palazzo Braschi, ancora non completato.

non grande, fattezze dolci, occhio vispo e turchinetto, gote vermiglie, spalle larghe e carnose, pelle bianca, liscia e morbida, capelli quasi biondi<sup>4</sup>.

I preparativi delle nozze, l'esclusiva cerimonia in Vaticano, l'altrettanto esclusiva "acclamazione" in Arcadia, gli omaggi poetici dell'Accademia degli Aborigeni, ma soprattutto i ricchissimi doni pervenuti agli sposi dai più illustri nomi delle casate nobili di Roma, da non pochi cardinali e prelati e dai familiari, diedero all'avvenimento una risonanza enorme, suscitando reazioni diverse: al naturale richiamo esercitato dall'evento in sé – che divenne in sostanza più una celebrazione del pontefice che degli sposi – si aggiungevano infatti la mondana curiosità per l'eccezionale apparato di feste e ricevimenti programmati e la conseguente, prevedibile partecipazione di titolati e di personalità ragguardevoli per censo, carica, potere; ma nel contempo serpeggiavano presso la *élite* più blasonata pungenti perplessità per un innesto nobiliare estraneo al *gotha* romano, molto attenuate peraltro nei confronti della sposa, pur sempre una Falconieri: che infatti si guadagnerà prestissimo un posto di primo piano nell'altezzosa società quirite.

Costanza, figlia di Mario Falconieri, nobile romano coscritto, e della contessa Giulia Millini, era fanciulla di modeste maniere e di forme eleganti. Essa non imponeva per robusta ed alta figura, ma s'attirava gli sguardi per membra gentili e delicate in un corpicino snello e proporzionato. Né figura né pienezza di carni da somigliare a Giunone, ma un complesso smorfiosetto da parere una Venere di Guido [*sic*]. Seno a sufficienza sviluppato; collo ben tornito; faccia e contorni rotondi; bocca naso e fronte ben condotti; capelli folti, scuri e mollemente ondati. Rarità di quel volto erano gli occhi in orbita grande sotto ciglia benissimo arcuate. Lunga apertura schiudeva le palpebre contornate da un cerchio voluttuoso a sfumatura cenerognola e le pupille nere, in fondo assai bianco, parevano quelle di una gazzella, espressive, penetranti, scintillanti. Gli occhi, l'orbita, i capelli, tutta la persona predisponeva a credere la bella creatura soggetta a temperamento semibilioso e la credenza veniva rinforzata dalla tinta delle sue carni pallido-abbronzatelle. Un tale, che l'amava visceratamente, notò ne' suoi occhi questa particolarità, che le aggiungeva vaghezza: una delle palpebre s'apriva un tantinetto meno dell'altra<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> L. VICCHI, *Vincenzo Monti: le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830 (decennio 1781-90)*, VI, Faenza, Conti, 1883, p. 41.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 39-40. Non si conosce la fonte di questo ritratto, e di Costanza, a quanto pare, non ne resta alcuno, tranne quello riprodotto a tratto nel citato volume di Vicchi (p. 43), di fronte a quello del marito (pp. 42-43); ma sono ritratti che «furono fatti su fotografie ricavate da due tele esistenti presso il duca Romualdo Braschi» (*ivi*, p. 42 nota 1), nipote della coppia. Il cattivo stato delle tele, deformate «da lavature e da ritocchi di mano profana», aveva impedito una resa migliore della ripresa fotografica: «Tuttavolta i ritratti che qui si veggono sono conformi, per quanto si poterono studiare, alle immagini riprodotte nelle tele, immagini

Costanza era colta quanto basta per inserirsi disinvoltamente sia nei salotti mondani che nelle riunioni dove si tenevano “conversazioni” meno superficiali. Primeggiò inoltre da subito nell’organizzare – il giovedì e la domenica o in particolari ricorrenze – sontuosi ricevimenti nel palazzo di Campo Marzio e, dal 1793, nei saloni appena costruiti del nuovo edificio di piazza Navona.<sup>6</sup> Di una gran festa in onore di Romualdo Braschi, eletto cardinale il 18 dicembre 1786, riferisce David Silvagni:

Intorno al palazzo furono erette due grandi orchestre e una doppia fila di fiaccole illuminava la strada dalla piazza della Maddalena a Campo Marzio. [...] Il palazzo era illuminato, il cortile era trasformato in grandiosa sala terrena, ornato con riquadro di fiori e ricamo sopra parato di *barbantine* bianca. Il soffitto era formato di tela a colori da cui pendevano molti lampadari che cogli innumerevoli torcieri che si estendevano fino all’appartamento, producevano tanta luce che sembrava assolutamente giorno. Tutti gli addobbi erano stati ideati e diretti dall’architetto Valadier. [...] La bella duchessa di Nemi aveva a fianco il proprio cognato cardinale e il marito, ed era assistita dal suo gentiluomo signor Canzamiglia, dal segretario abate Monti, che l’amava, e da monsignor Consalvi, che le faceva la corte, e divenne suo amico. Era il tempo della prosperità dei Braschi, e in quelle sere nel loro appartamento si adunarono le più belle signore, i prelati più profumati, i più distinti patrizi e gli abati più galanti<sup>7</sup>.

per altro di quando Luigi e Costanza erano già sposi da molti anni. Le firme, che stanno sotto ad ognuno dei ritratti, sono facsimili di firme autografe copiate da lettere esistenti nella collezione di L. Vicchi a Fusignano» (*ibid.*).

<sup>6</sup> Su Costanza vd. R. DE ROSA, *Falconieri, Costanza*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 44, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1994, s.v.

<sup>7</sup> D. SILVAGNI, *La Corte pontificia e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, introduzione, note e commenti di L. Felici, 4 voll., Roma, Biblioteca di Storia Patria, 1971, II, pp. 167-168. Il racconto, come altri episodi e notizie dell’opera, è rielaborazione di pagine che l’autore attribuisce all’abate Lucantonio Benedetti, che, «morto nel 1837 di oltre 80 anni, lasciò enormi fasci di carte, stampe e documenti raccolti durante la sua lunga vita, che fu assai avventurosa secondo i tempi straordinari e singolarissimi in cui era vissuto. [...] Dalle sue memorie, dalle sue lettere, dai documenti inediti sulla corte romana e sui Conclavi: dalle stampe clandestine, dalle copiose satire procaci di tutta la società romana di quei tempi, di cui l’autore di questo scritto è proprietario, è stato tratto l’argomento della presente opera» (ivi, I, pp. 3-4). L’irreperibilità del diario e dell’intero *dossier* di documenti posseduti dal Silvagni non permette di accertare il grado di eventuali rielaborazioni del materiale; tuttavia non è lecito mettere in dubbio – come pure ha insinuato A. ADEMOLLO nell’ingeneroso libello *Saggio di riveditura di bucce al libro del Sig. David Silvagni* [...], Roma, Borzi, 1884, p. 8 nota 6 – l’esistenza del diario dell’abate Benedetti, basando l’affermazione sul fragile argomento dell’irreperibilità del manoscritto originale; e non è credibile che lo storico ne abbia inventato l’esistenza, e di conseguenza immaginandone interi brani. Soprattutto, come ha sottolineato Felici nell’*Introduzione* all’edizione da lui commentata dell’opera (ivi, I, pp. VIII e XVII), Silvagni frequentò adolescente la casa dell’abate, che ha anche particolareggiatamente

Oltre alla pregiudiziale resistenza a inglobare nei ranghi nobiliari di Roma titolarità araldiche di recentissima creazione, nei confronti di Luigi perdurò invece, mascherato solo per ipocrita convenienza, un atteggiamento di passiva, quasi forzata accettazione, indotto peraltro da certi comportamenti di lui, ingiustificatamente pretenziosi, e dall'ostentazione di ricchezze interamente acquisite non per meriti propri, ma solo grazie a reiterate, nepotistiche donazioni valutarie e immobiliari; in quanto a titoli, Luigi Onesti era per nascita un semplice conte e solo dal 1781 poté fregiarsi del titolo di duca di Nemi, ennesimo e non ultimo regalo dello zio, che per 94 mila scudi aveva acquistato dai Frangipane il marchesato di Nemi, appunto, immediatamente elevato a ducato con breve papale. A Trento un sempre più sconcertato Tovazzi registrava con perplesso turbamento le continue generosità del pontefice a beneficio del nipote, elargite nell'evidente impegno di inserirlo almeno censualmente nell'aristocrazia romana:

27 ottobre [1781]. Il Papa nell'ottobre ha comperato per il suo nipote Conte Luigi Braschi Onesti li beni, che gli ex gesuiti possedevano a Tivoli, ed a Villa [Castel] Madama per la somma di 85.000 scudi romani, che fanno 170.000 fiorini tedeschi. Gli ha dato inoltre il feudo di Nemi acquistato dal marchese Frangipani con un sontuoso baronale palazzo, lago, molini, villaggio ecc., e dicesi che costerà molto il riattare e render una comoda abitazione il detto palazzo. Povero Papa, acciecatò dall'amore nipotico, specialmente in questi tempi!<sup>8</sup>

E ancora e sempre allo zio dovrà gli altri titoli più altisonanti: nel 1782 Pio VI chiese infatti e ottenne per lui da Giuseppe II – presso il quale si era recato, com'è noto, in veste di *Peregrinus apostolicus* – il diploma di Principe imperiale; Vittorio Amedeo III di Sardegna gli conferì tre anni dopo la gran Croce dell'ordine equestre dei ss. Maurizio e Lazzaro; nel dicembre 1786 Carlo IV lo dichiarò Grande di Spagna di prima classe.

Baciato da una fortuna tanto benigna e generosa quanto impensata, Luigi dimostrò palesemente di non meritarsela; se infatti occorre riconoscere che i rivolgimenti politici di fine secolo XVIII travolsero tempre d'uomini infinitamente più stabili della sua, non è lecito negare che, contrariamente ai tanti adulatori che ne elogiarono le virtù, il «Grande di Spagna, piccolo di Cesena, duca di Nemini», come lo battezzò una pasquinata<sup>9</sup>, non dimostrò, negli anni

descritto (ivi, I, pp. 79-85), ed è assolutamente credibile che fosse entrato in possesso delle sue carte, avendone sposato nel 1861 la nipote, Luigia Cicognani.

<sup>8</sup> TOVAZZI, *Diario secolare e monastico*, sub data 27 ottobre 1781.

<sup>9</sup> A. CRIELES, *Peripezie storiche e noterelle varie*, in *Controluce. Portale di Cultura e Informazione*, www.controluce.it, novembre-dicembre 1998, p. 23.

della sua buona sorte (1780-1798), carattere e dignità consoni al proprio rango, accettando tutto ciò che lo zio gli offriva quasi gli fosse dovuto: come accade in genere a coloro che salgono socialmente in fretta e senza fatica, nutriva infatti per natura un'ingiustificata e sterile considerazione di sé, che non gli permise di rendersi conto di quanto onori e onorificenze tanto largamente elargitigli fossero atti di deferenza – chiamiamoli così – rivolti al grande zio: così come avrà ritenuto dovuti gli iperboliche elogi («almo Nipote», «degnò Principe Sposò», uomo da ammirare per «la gentilezza delle maniere, la moderazione, il candore») e i paragoni mitico-letterari (saggio come Ulisse, pio e savio come Enea, forte come Ercole, e via enfatizzando) dispensati a penna inesausta dagli abili fabbri dell'encomio facile<sup>10</sup>.

A dare un'idea approssimativa del solo patrimonio di ornamenti e oggetti preziosi posseduti dalla famiglia Braschi Onesti prima dell'occupazione francese soccorre la *Nota de' regali avuti da S. E. la signora donna Costanza Falconieri, e da S. E. il signor don Luigi Braschi Onesti in occasione de' loro già seguiti sponsali* (Roma, Tipografia Cracas, 1781): un elenco in cui sono descritti, con ammirevole (e per noi preziosa) scrupolosità, funzioni, forma e qualità d'ogni dono, specificando per ognuno il nome del donatore. Il fascicoletto (16 pp. a due colonne) potrebbe essere considerato più che altro una sorta di *tabula gratulatoria*; ma c'è da credere che questa funzione pratica, diciamo, ne implicasse almeno due altre sottese: sbandierare anzitutto le relazioni allacciate in poco più di un anno con i nuclei romani del potere – Luigi era a Roma solo dal marzo 1780 –, e nel contempo esibire da buon *parvenu* le proprie ricchezze, a tangibile dimostrazione dello *status* socio-economico conquistato<sup>11</sup>.

Il regesto stampato di questo vero e proprio tesoro nuziale volò un po' ovunque, raggiungendo anche Trento, dove il solerte e mordace Tovazzi annotò:

In questo mese di settembre 1781 ho veduto la *Nota de' regali* avuti da S. E. la signora donna Costanza Falconieri, e S. E. il signor don Luigi Braschi Onesti [...]

<sup>10</sup> Su Luigi Braschi Onesti vd. C. BANDINI, *Roma e la nobiltà romana nel tramonto del secolo XVIII*, Città di Castello, S. Lapi, 1914, pp. 171-220; D. PANZIERI, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 14, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1972, s.v.

<sup>11</sup> Riferita per intero e con l'aggiunta di notizie sui donatori, la lista è trascritta in VICCHI, *Vincenzo Monti*, pp. 49-78; parte di essa, utilizzata in modo un po' personale da SILVAGNI, *La Corte pontificia*, I, pp. 170-177, è riportata in ADEMOLLO, *Saggio di riveditura di bucce*, pp. 29-37 (pp. 31-32: «[...] la descrizione di quella donna [Costanza] vestita ed adorna tutta di roba regalata è un baroccume di cattivo gusto [...]. Da quelle liste il signor Silvagni ha preso gli articoli che meglio facevano al caso e li ha messi addosso alla Duchessa Braschi»). Nella trascrizione ho seguito l'edizione originale posseduta dalla Biblioteca del Museo di Roma, collocazione Antichi E 480 ex Amici.

in occasione de' loro già seguiti sponsali. In Roma, nella stamperia Cracas 1781, in 4° minore, pp. 15 [in realtà sono 16]. Li regalatori della sposa sono 91 e dello sposo 64 [in realtà sono 60], tra' quali si nominano cardinali, arcivescovi, vescovi, prelati minori, marchesi, Conti, prìncipi romani, nunzi apostolici ecc., tutti intenzionati di far piacere al zio Papa Pio sesto<sup>12</sup>.

In effetti, percorrere quelle paginette dal piglio stilistico d'un catalogo d'asta, si resta stupefatti nel misurare, potrei dire *de visu*, la quasi smodata ricchezza dei doni, che a noi offre la possibilità di "vedere" lo sfarzo degli ambienti e degli abiti, la ricchezza delle tavole imbandite e degli oggetti anche minimi d'uso personale o esornativo, quali tabacchiere o spille, posate o soprammobili, tutti impreziositi da brillanti, rubini, zaffiri. Scorrere le pagine del fascicolo è però anche compiere un viaggio all'indietro nel tempo che, meglio di come possa fare qualsiasi trattato o immagine, può inserirci nella realtà dell'*high society* di fine Settecento; e questo non soltanto per la decisa materialità degli oggetti, ma per ciò che essi suggeriscono sottaneamente: dal tipo e dalla preziosità del dono è possibile infatti trarre elementi per definire il livello di rapporto esistente tra i festeggiati e ciascun donatore, o fra questi e il papa; ci si può fare un'idea dello *status* patrimoniale e del buongusto di una persona valutando il tipo di regalo scelto; e muovendo dagli oggetti, si possono ricostruire l'aspetto di una tavola apparecchiata, un'abitudine conviviale, *mises* con vari accessori per un abbigliamento di gala, l'iter per un'acconciatura; né è da trascurare il ricco repertorio di vocaboli disusati o scomparsi che è possibile recuperare e registrare per la storia della lingua, del costume e della moda.

La preziosa lista è articolata in due parti: l'elenco dei doni destinati alla sposa occupa le pp. I-X e ne enumera 91; mentre 60 (pp. XI-XIV) sono i commi che descrivono quelli offerti allo sposo (ma qualche articolo elencato fra i doni a Luigi sono per Costanza). Il regalo della sposa al marito è «una galantissima Scatola d'oro, con sopra il Ritratto della Santità di Nostro Signore», lo zio papa; Luigi la ricambia con un'analogo «Scattola d'oro con smalto, nel mezzo di cui un piccolo lavoro di brillanti». Come accade anche oggi nella medesima circostanza, alcuni doni si ripetono, ma saranno stati comunque graditi, considerando la loro bellezza e il loro valore venale: non pochi infatti furono i servizi da tavola e «da letto», cioè per la prima colazione, così come abbondano i ricchi *set* da caffè, da cioccolata, quelli per l'igiene personale e il trucco; numerosi anche i candelieri d'argento e le posate d'oro; quindici e più le scatole per usi diversi, impreziosite da pietre dure, oro, smalti, mosai-

<sup>12</sup> TOVAZZI, *Diario secolaresco e monastico*, *sub* data 7 settembre 1781.

co; s'incontrano poi un arazzo con la Vergine, un quadro con scena biblica di Romanelli (quasi certamente Giovan Francesco); e non mancano tagli d'abito di raso o d'altre stoffe pregiate, una fodera di pelliccia, un discreto numero di fermagli (*fermezze*) e braccialetti (*smanigli*), di spille e spilloni con castoni di brillanti di varia caratura, orologi «a ripetizione» da taschino, i gioielli finemente lavorati, una profluvie di brillanti applicati ovunque, pietre preziose singole e orecchini, una ventina di anelli, tutti di singolare fattura e di notevole valore. Né mancano alcune *cedole* che i parenti più prossimi elargirono come regalo di nozze perché i nubendi disponessero di un minimo capitale a soddisfazione di qualche desiderio personale.

Credo a questo punto ineludibile – e opportuna – un'esemplificazione per forza di cose ridotta, ma funzionale e, perché no, piacevolmente didascalica della lista. Le tre cedole-regalo di mille scudi ciascuna, tutte per Costanza, furono il dono della nonna Mobilia Muti Falconieri e del suocero Girolamo Onesti, il quale stanziava i suoi duemila scudi «per gli Abiti della Signora sposa». Fra i numerosissimi gioielli spiccavano «quattro sorprendentissime gocce di brillanti di taglio e di acqua perfettissima, e del peso in tutto di 46 e più grani», «una Farfalla di brillanti legata a giorno», «Un Fiore di grossi brillanti, e smeraldi, de' quali uno grosso in mezzo di perfetto colore», «Un Anello di un grosso Zaffiro di perfetto colore contornato di grossi, e superbi brillanti, ed il Zaffiro legato a giorno». Il dono più complesso – e che svela lo spirito del donatore, lo zio monsignor Alessio Falconieri, notorio gaudente<sup>13</sup> – è senz'altro

Una Toletta d'argento dorato di stupendo lavoro a perle, e rubini di Fiori consistente come appresso: Uno specchio grande; due scatole grandi; due mezzane; due dette come sopra; due dette piccole; due Schifetti grandi, due detti mezzani; un Bacile; un Bocale; una Tazza da brodo con suo tondino e un coperchio compagno; due Piattini con gabbie, coperchi per li Bicchieri di Cristallo di monte; due Candellieri; una Bugia; una Concolinetta per pulire i denti; una Scatola con cuscinetto per le Spille; una Scopetta grande; due Scopettini piccoli; due Caraffe di Cristallo con boccaglie; un Coltellino; un Smoccolatore con porta Smoccolatore; una Scrivania compita; un Campanello; e due Aghi grandi.

<sup>13</sup> Lo zio di Costanza, in Arcadia Datame Cario, è citato in molte satire *osées*, come ad esempio nella manoscritta *Galleria esprimente le bellezze romane accorse all'accademia notturna del marchese Zagnoni bolognese, data nella villa Barberini, a Porta Pia, in varie serate estive dell'anno 1787 (o 1789)*, in cui veniva messo in dubbio, con pesanti allusioni, l'onore di tutte le dame presenti. La *Galleria*, attribuita da SILVAGNI, *La Corte pontificia*, I, p. 253, a Giuseppe Geminiani, governatore della dogana e delle porte di Roma, è invece assegnata a Giovanni Gherardo De Rossi da Vincenzo Maria Conti, autore di una *Miscellanea utile, bella, graziosa*, conservata manoscritta alla Biblioteca Casanatense di Roma.

Ammirevole doveva essere senz'altro la

Croce di ebano con sopra un Cristo di Porcellana di Sassonia con sopra i Chiodi di brillanti: Sopra l'Iscrizione di Porcellana di Sassonia con i Chiodi di brillanti: A' piedi di essa Croce un gruppo di Porcellana di Sassonia rappresentante la Madalena, un Putto, e un Teschio di Morte, con sua custodia di cordoano rosso con l'Arma de' Sigg. Sposi, dal Sig. Nicola Giansimoni Architetto di Casa.

Preziosissimo il regalo dello zio materno dello sposo, il cardinale Giovan Carlo Bandi:

Un Orologio d'oro a repetizione muta, la cassa del quale al fondo di essa «ha» un smalto di color bleù tutta intersiata di brillanti di un vago, e magnifico lavoro; un grosso bottone allo scrocco della repetizione; altro bottone all'apertura della cassa con un fiocco con due stelle di brillanti: Una Fermezza in mezzo di essa d'oro contornata di brillanti; una Cifra di smalto torchino da una parte contornata di brillanti, e Cifre di brillanti indicanti il nome di Pio VI, e dall'altra parte contorno simile di brillanti, ed un fiore di brillanti in mezzo. Li quattro centurini nel fine del fiocco quattro piccole fermezze contornate di brillanti, e al fine di esso due fiocchi all'ultima moda di cascatina di brillanti.

Ma tre doni giunsero sicuramente più graditi allo sposo, anche perché decisamente più personali: quindici cavalli – due baj, due puledri, due cavalli nobili, più «un superbo pajo di Cavalli capezza di moro della razza di Regno» e sette bellissimi puledri baj; un «ricchissimo Carozzino a due luoghi, con vaghe pitture, e dorature di ultimo gusto, e suoi fiocchi, e nobili finimenti interziati d'oro»; infine, da monsignor Carlo Airoidi, una «superba, e ricchissima Spada con impugnatura d'oro, ornata di grossi brillanti, e rubini»: forse quella che il duca ha al fianco nel quadro di Bernardino Nocchi (*Ritratto di Luigi Braschi Onesti in divisa di Capitano della Compagnia Cavalleggeri*, Roma, Museo di Roma).

Tre ricchi doni della lista – una serie di zaffiri variamente incastonati, regali di Amanzio e Giuseppe Ambrogio Lepri – offrono l'occasione per richiamare uno degli episodi di clamoroso nepotismo che oscurarono e oscurano ancora oggi la figura del pontefice: mi riferisco alla ben nota, protratta diatriba legale nata intorno alla cospicuo asse ereditario – più di un milione di scudi – che monsignor Amanzio Lepri aveva devoluto al papa con un primo testamento, poi revocato con una serie di disposizioni successive, in cui denunciava di essere stato circuito. La causa, durata sette anni, terminò con una transazione che assegnava comunque al pontefice più della metà dei beni (immediatamente girati al nipote Luigi), il resto all'erede legittima Marianna Lepri. L'accordo finalmente stipulato non valse però a fugare le voci di un'effettiva coartazione esercitata sull'anziano prelado, e

restava il forte sospetto della servile parzialità dei vari collegi giudicanti, tutti di nomina papale, che si erano succeduti nel tempo<sup>14</sup>.

Come si è accennato, ai regali si aggiunsero, preziosi ma a livello ovviamente diverso, gli omaggi poetici dei componenti le due Accademie romane più accreditate: quella degli Arcadi e quella degli Aborigeni<sup>15</sup>.

Quest'ultima, fondata da Francesco Maria Turrus nel 1777 con sede nel Palazzo Apostolico del Quirinale<sup>16</sup>, stampò per le nozze la raccolta *Componimenti poetici dedicati agli Eccellentissimi Sig.ri Conte D. Luigi Braschi Onesti e Donna Costanza Falconieri in occasione delle loro acclamatissime nozze* (Roma, Salomoni, 1781). Curato dall'abate Sante Garofoli, il volume conta oltre 170 pagine, nelle quali sono riprodotti i «nuziali poetici applausi», in prevalenza sonetti, di 63 Aborigeni; come precisa ancora il colophon, se ne «compì l'impressione [...] nella stamperia Salomoni ai x di maggio, giorno a Roma lietissimo per l'avventuroso ritorno del regnante sommo pontefice Pio Papa Sesto dalla auspicata pontina bonificazione l'anno MDCCLXXXI, VII del suo glorioso pontificato»<sup>17</sup>. Fra i nomi di spicco,

<sup>14</sup> Una colorita cronistoria della causa Lepri – addirittura parzialmente dialogata – si legge in [C. CONFALONIERI?], *Storia imparziale del papato di Pio VI Braschi regnante*, Poschiavo, s.e., anno VI della Repubblica Francese e I della Cisalpina [1798], pp. 174-183. In calce alla breve avvertenza «A chi legge», una nota a stampa: «Di proprietà di Carlo Confalonieri». Amaramente accusatoria la conclusione: «Se fu lodevole da principio lo scopo di Pio VI che si disponesse d'un'eredità a favor della Religione di Malta, e che asportassero tante ricchezze fuori Stato con tanto pregiudizio di que' legittimi eredi, che D. Amanzio senza una ragione prevalente dalle leggi non poteva privare, fu altrettanto poco decoroso alla dignità d'un Capo visibile della Chiesa il voler disporre di questa medesima eredità per un suo Nipote senza offesa delle leggi divine ed umane» (ivi, pp. 182-183). Inaccettabile, quanto imprevedibile, la giustificazione addotta da G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, V, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840, p. 98: «Così terminò una celebre causa, su cui per lungo tempo tanto e diversamente fu occupata la pubblica attenzione. Se poi in questa occasione ad alcuni fosse sembrato Pio VI non del tutto eguale a sé stesso per qualche deferenza verso i suoi nipoti, quando ancora realmente lo fosse stato, fu sì grande in tutto il resto della sua condotta, che un tale difetto scompare a confronto delle eminenti sue virtù».

<sup>15</sup> Ai collettivi si aggiunsero non pochi altri omaggi poetici di singoli autori: ne cita cinque VICCHI, *Vincenzo Monti*, p. 25 nota 1.

<sup>16</sup> Non meraviglia perciò che un certo numero di pubblicazioni promosse da questo secondo consesso fossero legate alla persona di Pio VI, elevato al soglio due anni prima, come, per es. *l'Adunanza tenuta dagli Aborigeni il dì XIII luglio MDCCLXXIX. In ossequiosa dimostrazione di vivo, e sincero giubilo per la ristabilita salute di Sua Santità Pio VI Pontefice Massimo gloriosamente regnante*, Roma, Salomoni. 1779.

<sup>17</sup> *Componimenti poetici*, p. 173. Nel corso della ventennale durata dei lavori, Pio VI scese a Terracina quindici volte. Era di ritorno dalla seconda visita alle bonifiche a fine maggio 1781, e il 4 giugno celebrò le nozze del nipote. Per alcuni particolari sui viaggi di Pio

monsignor Ennio Quirino Visconti, l'abate Francesco Cancellieri, il marchese Bartolomeo Pacca, Giovanni Gherardo De Rossi e monsignor Alessio Falconieri, «Zio degnissimo dell'inclita Sposa», che dedica alla nipote una dignitosa elegia latina nella quale esorta stranamente la «nuper nupta» ad apprendere «a tanto Principe» il «decus» che è proprio dei Braschi.

Le composizioni sono mediocri, come tanta produzione occasionale ed encomiastica, e in esse domina il plauso per il pontefice – il cui nome è sempre evidenziato in maiuscole –; plauso che mi pare raggiunga l'acme nelle ventidue ottave di Luigi Romanelli (pp. 126-133), dove sono epicamente elencate le iniziative papali più importanti – l'ampliamento e la sistemazione del museo archeologico Clementino, la nuova Sagrestia di San Pietro e la bonifica pontina – volute e finanziate dal «gran Pio», che «legge i savj decreti in fronte a Dio», ed è battezzato «Monarca del Romano Impero» e «gran Zio, che agli alti Sposi addita | per quai strade si giunga all'onor vero | che serba l'uomo eternamente in vita». Per Giambattista Dall'Olio (pp. 121-122) papa Braschi

A celib'olmo affida  
Prode Cultor felice  
tenera vite, e dice,  
falle fecondo il sen.

Stende questa languente  
le maritali braccia,  
e il giovin tronco allaccia  
fido sostegno appien.

Placido sale e scende  
il sugo nutritore  
e in breve tempo fuore  
verde letizia appar.

Da tal union costante  
l'anno novello vede  
i grappoli in mercede  
soavi rosseggiar.

L'olmo tu se', Luigi,  
Costanza, tu la vite,  
carco di glorie avite  
è Pio quel buon Cultor.

Grappoli Roma attende  
d'aureo liquor spumosi;  
vostra sia l'opra, o Sposi,  
e Vostro sia l'onor.

VI per seguire i lavori della bonifica pontina, mi permetto di rinviare a E. RAGNI, *Pio VI*, «il 996», XIII, 2015, 1, pp. 97-112.

L'abate Mariotti è uno dei pochissimi Aborigeni che riesce ad evitare l'apoteosi del papa e che, forse per dissipare l'idea di un'unione impostata sull'interesse, mette in primissimo piano i due sposi, descrivendoli in pulsante ritmica metastasiana (pp. 83-86):

Di Costanza chi il bel crine,  
chi cantando i labbri va,  
chi le luci sue divine,  
chi del seno la beltà.

Altri a suon di plettro aurato  
dicon mai veduta fu  
d'uno Sposo avventurato  
più fortezza, e più virtù.

Fra quest'antri e queste selve  
io lo vidi cacciator,  
che seguìa l'irsute belve  
pien di lena e pien di cor.

Or l'ascolto ad ogni istante  
trar sospiri dal suo sen,  
e lo veggo amato amante  
seguir l'orme del suo ben.

Scorrendo le pagine delle varie sillogi poetiche, salta agli occhi l'evidente discrasia, anche solo quantitativa, fra i non molti versi dedicati agli sposi, che pure avrebbero dovuto essere i soli destinatari di quelle rime, e il gran numero di strofe che, come dicevo, celebrano invece pomposamente i fasti di papa Braschi.

L'esaltazione del pontefice era del resto elemento pressoché onnipresente negli omaggi poetici collettivi e individuali nati a margine di qualche ricorrenza; ma il più smaccatamente adulatorio mi pare sia l'*Applauso poetico* composto e pubblicato dall'«umilissimo e fedelissimo suddito» Michelangelo Barbiellini, stampatore e libraio romano<sup>18</sup>. Qualificato *Canzone* – si tratta in realtà di una corona di undici canzoni a schema antico o petrarchesco modificato (ABCABCcDDEeFGGgHIIKK) –, il componimento annuncia toni e contenuto più che encomiastici fin dall'intemperante dedica che, riprendendo graficamente caratteri e forma di lapide celebrativa e occupando l'intera p. III, segue all'incisione del Tinti e al ricco frontespizio elegantemente ornato, nel quale campeggia un grande stemma dei Braschi

<sup>18</sup> In alcuni esemplari, per es. quello conservato nella Biblioteca Consorziale di Viterbo (collocazione VT V E 4 5.24), il titolo – erroneamente, ritengo, in quanto si tratta di un componimento unico – recita *Applausi poetici per le felicissime nozze ecc.*

incoronato da due figure femminili allegoriche, poste sotto i nomi del papa e dei nipoti evidenziati in rosso<sup>19</sup>.

Su tonalità di favola mitologica, le cento ottave del «canto epitalamico» dell'abate Antonino Galfo, *La Regia d'Amore*, dedicato «all'Eccellentiss. Sig. Mons. D. Romualdo Onesti Maggiordomo di Nostro Sig. Papa Pio VI», non sono prive di buona scorrevolezza e ricchezza lessicale<sup>20</sup>; in più, la garbata vena satireggiante – il tratto più tipico dell'autore – riesce spesso ad alleggerire la *féerie* di personaggi e di *tópoi* del repertorio arcadico-letterario, mitizzando con riferimenti a dèi ed eroi i progetti e i lavori di Pio VI<sup>21</sup>, i personaggi delle due famiglie – oltre a Luigi e Romualdo Onesti, la «nuper nupta» Costanza, la madre di lei Giulia Mellini, il padre Mario Falconieri e «i due garbatissimi Prelati Monsignori» Alessio e Lelio, «ambo zii dell'inclita sposa». Utili le *Annotazioni* (pp. 35-37) che informano, in toni moderatamente apologetici, sulle realizzazioni di opere di pubblica utilità promosse dal pontefice, fra cui «Il conservatorio Pio [...] aperto sotto il Gianicolo, per liberar da' pericoli le povere donzelle e occuparle in lavori al pubblico profittevoli», «L'accademia ecclesiastica fondata da Clemente XI [...], ma da tempo serrata, fu da Nostro Signore riaperta e nel primiero

<sup>19</sup> «All'immortale Pio Sesto Pontefice Ottimo Massimo, Principe Sovrano di vasto genio, di elevato pensare, di cuore magnifico, prima gloria di Roma, delizie de' sudditi, ammirazione dell'Europa, della Chiesa e del mondo, nella maestà del real sacerdozio emulo del gran Leone nella liberalità, nella grandezza, nella magnanimità superiore ad Augusto, nelle adorabili qualità di corpo e di mente il più amabile tra' monarchi nel reggere, nel provvedere, nel beneficiare ammirabile, della incorrotta giustizia difensore e custode, delle scienze e de' studi mecenate e fautore, delle belle arti e del commercio promotore e sostegno, della vera religione luminare e maestro, della pubblica felicità autore e padre». Le lodi a Pio VI intridono anche l'apparato di note, integrando o chiarendo le allusioni alle «belle ed amabili qualità esterne che lo rendono adorabil non meno, e corrispondono a quelle del suo animo senza pari», arrivando anche a violare la verità, allorché afferma (p. VII nota) che «I gloriosi Nepoti di Sua Santità non furono chiamati in Roma che dopo molti anni del felicissimo Pontificato», quando invece Romualdo vi fu convocato nel maggio del 1778, dunque poco più di tre anni dopo l'elevazione al soglio dello zio; che fra l'altro vi era salito con premesse ben diverse, ordinando, per esempio, «che non vada a Roma veruno de' suoi parenti, e che non faccia feste, ma che dia le doti a settanta zitelle» (TOVAZZI, *Diario secolare e monastico*, sub data 7 marzo 1775).

<sup>20</sup> Galfo era stimato anche da Vincenzo Monti, che nella *Lettera confidenziale dell'Antologia alle Efemeridi Letterarie di Roma*, «Antologia Romana», LI, 17 giugno 1780, p. 404, ne loda «la prodigiosa facilità, che egli ha di scrivere in versi, pregio che bisogna pur accordarli»; l'apprezzamento è tuttavia ridimensionato, inserito com'è in un contesto di forte dissenso critico nei confronti di una tragedia del Galfo, *Socrate*, che se ne adontò non poco; tant'è che fra i due poeti scoppierà successivamente un'altra, aspra e ben nota polemica (vd. oltre).

<sup>21</sup> GALFO, *La Regia d'Amore*, ottave 41-49; la clausola delle ottave 43-46 realizza un crescendo ottenuto dalla ripetizione del verso: «Ciò che altrui saria molto, a Pio non basta».

lustrò rimessa coll'augmentarne le rendite»; poi la sacrestia di San Pietro, la bonifica pontina, il nuovo tracciato della via Appia, l'abolizione di tutta una serie di pedaggi, la «fabbrica del calangà<sup>22</sup> da Nostro Signore in Roma introdotta fin da quando era Tesoriere ed ora da lui medesimo migliorata a gran vantaggio del pubblico»; né mancano l'ampliamento del museo Clementino, fondamentali lavori nel duomo di Subiaco, l'apertura o la ristrutturazione di strade e porti. Altre note esplicitano il nome, la qualifica o altro particolare biografico dei personaggi citati: di Costanza si rende noto che fu «parecchi anni in educazione nel Venerabile Monistero delle Orsoline», che la famiglia Falconieri annovera fra gli antenati due santi, Alessio e Giuliana; il padre della sposa è «cameriere secreto di spada e cappa nel Palazzo Pontificio»; degli zii monsignori Alessio e Lelio, il primo è «Canonico di S. Pietro e Ponente della Sacra Consulta», l'altro «Prelato domestico» del papa.

Nella lettera nuncupatoria (pp. [III]-[VII]) Galfo così giustifica la dedica all'illustre fratello del pontefice, Romualdo:

La letteratura, sostegno non che ornamento dei Regni, ha bisogno di un protettore. Se l'ha, fiorisce, se non l'ha, va in rovina. La poesia, che n'è anch'essa una parte, forse più che ogn'altra vien meno, se ne scarseggia. [...] V. E., che l'ama e nell'aprile de' suoi bei giorni ha cominciato a proteggerla, si va acquistando il bel titolo che fa la gloria dei Principi, non che dei Sudditi [...]. Poss'io dunque sperare che umanaamente accolga il canto umiliatole: tanto più che a lei s'appartiene come riguardante le nozze del tanto da lei amato degnissimo suo fratello. Avvegnaché il buon gusto, che ha nelle lettere, mettesse in qualche discredito la mia rozza fatica alla chiara e saggia sua mente, tuttavolta l'amore che professa alle lettere, e l'amore che al proprio sangue la stringe, appresterebbe quasi una doppia benda alla bell'anima, che le sfavilla sul volto. [...] Che se l'opera fosse tale che affatto non meritasse la sua cortese accoglienza, merita almeno il suo benigno compatimento l'ingenuo rispettosissimo autore, che egli le umilia, e colla medesima ingenuità pari alla somma venerazione e parzialissimo attaccamento che le professa, si conferma perpetuamente di V.E. Umiliss. Ossequiosiss. e Obbligatiss. Serv. Antonino Galfo.

*Excusatio non petita*, con quel che segue? La qualità dell'epitalamio non è certo eccelsa, così come molta produzione, specie l'encomiastica, del letterato siciliano, che aveva peraltro trovato nell'ambiente colto romano e in Arcadia molti estimatori, soprattutto per l'apprezzabile funzionalità della

<sup>22</sup> Il calangà (o calancà) era un tipo di tela fine stampata a fiorami. La fabbrica camerale per la tinteggiatura e lo stampaggio si trovava presso le Terme di Diocleziano; nel 1794 venne affittata da Alessandro Torlonia. Su questa impresa vd. N. LA MARCA, *La manifattura statale delle Terme di Diocleziano da Clemente XIV e Pio VI al prefetto de Tourmon*, «Capitolium», 10-12, 1969, pp. 19-33.

vena umoristica, lievito provvidenziale per i dieci canti del poema eroicomico in quartine *L'imbasciata* (più di cinquemila ottonari a rima alterna!), dedicato alla principessa Giuliana Falconieri Santacroce, zia di Costanza e amante del potente e gaudente cardinale De Bernis. Narrando in tonalità spesso semipicaresche episodi della propria vita tribolata e aspirando, come molti altri letterati indigenti, a qualche prebenda o a una collocazione fissa presso qualcuna delle piccole corti nobiliari di Roma, Galfo getta dunque le classiche reti per migliorare il proprio *status* di precarietà esistenziale, e lo fa praticando non soltanto l'encomio, ma anche la mozione degli affetti, senza però riuscire a reprimere qualche istintivo moto di presunzione:

Dica ciascuno ciò che vuole, dica di me e del mio poema quel peggio che sa dettargli il livore o qualch'altra bisbetica passioncella; con la medesima indifferenza accolgo i biasimi, accolgo le lodi altrui: quelli non sanno deprimermi, questi non sanno gonfiarmi. Saranno rimeritate abbastanza le mie fatiche se, tenero de' miei mali, dirà più d'uno leggendomi: povero Galfo, non meritavi tante sventure<sup>23</sup>.

La sventura forse più grave per l'abate siciliano fu però il ben noto scontro con il Monti, che il 19 agosto aveva trionfato nella *kermesse* dell'Acclamazione con il prodigioso *exploit* di *La bellezza dell'Universo*, che gli aveva aperto le porte di casa Braschi Onesti, assunto come segretario del duca grazie soprattutto al determinante appoggio di Pio VI; il quale non poteva non aver apprezzato nell'agosto di due anni prima, sempre in Arcadia, la declamazione della *Prosopopea di Pericle*, in cui Monti aveva immaginato che il busto del grande statista greco, riemerso di recente nel corso di uno scavo presso Tivoli, definisse «ignobile» e «mesta | la bella età» che fu sua a confronto della moderna di Pio V: decadute per «l'onta del gotto orrore» e costrette a lasciare l'Ellade per arrivare «del Tebro in su le rive», le «bell'arti» avevano finalmente trovato una degna sede in Roma, accolte e protette dal papa, che «le vendica | del vilipeso onore». L'anacreontica terminava con il voto encomiastico di prammatica:

Vivi, o Signor. Tardissimo  
al mondo il ciel ti furi,  
e con l'amor de' popoli  
il viver tuo misuri (vv. 135-148).

Il diverbio con Galfo era sorto nel 1779, a seguito della diffusione di un sonetto anonimo a lui attribuito, pare a torto, dove si screditavano

<sup>23</sup> *L'imbasciata. Poema eroicomico del Signor Abate Don ANTONINO GALFO [...]*, Roma, per il Casaletti a Sant'Eustachio, 1776, p. xx.

molti pastori d'Arcadia. Monti se ne era immediatamente eretto a difensore, bollando il supposto autore con epiteti volgari e smodati: «tristo Loyolita», «Prete macro, | a cui l'invidia i bigi occhi arronciglia», «latrina dell'Ascreo lavacro», «rifiuto d'Arcadia e di Siciglia», «carca di peccati astuta volpe»<sup>24</sup>. L'anno dopo bersaglierà aspramente, come ho accennato poco sopra, un componimento drammatico, *Socrate*, la cui pubblicazione era stata peraltro molto lodata – per Monti esageratamente – da un'autorità come Metastasio<sup>25</sup>. Ma nell'agosto del 1787 Monti stesso prestò il fianco alla vendetta di Galfo e di altri rivali, invidiosi dei successi letterari, della solida posizione di segretario particolare del duca e della conseguente familiarità con il pontefice, con il nobilito e con illustri personalità in visita a Roma. In un sonetto rivolto a san Nicola da Tolentino il poeta si era lasciato andare a un paragone decisamente ardito, accostando al santo la duchessa Costanza:

ch'ella in te [san Nicola] spera; e sai che generosa  
prole ha nel grembo, e, quale in ciel tu sei,  
ella è grande sul Tebro e al par pietosa (vv. 12-14)<sup>26</sup>.

La canea si scatenò, aggiungendosi a una situazione critica in atto cui il Monti allude in una lettera del 15 marzo 1788 al Bodoni:

Arrossisco primieramente del debito che ho con lei per la stampa dell'*Aristodemo* ed avrei voluto poter monetare il mio corpo per togliermi dal cuore questo rimorso. Non istarò a dirle che [...] le burrasche di Corte hanno rovinati i miei interessi, che da un anno a questa parte sono martire della cabala, perseguitato, calunniato, straziato, e al tempo stesso accarezzato, applaudito, spesse volte ancora adulato, ma sempre povero, e mai abbastanza umile per dimandar la limosina e raccomandarmi<sup>27</sup>.

Anche per queste contrarietà, sorte probabilmente nell'ambito del suo incarico in casa Braschi, la controffensiva di Monti nei confronti dei rivali sarà asperissima, affidata a un rovente, caudatissimo sonetto (ben trenta

<sup>24</sup> Cito dal primo dei due sonetti inviati per lettera a Clementino Vannetti il 16 ottobre 1779, in V. MONTI, *Epistolario*, raccolto ordinato e annotato da A. Bertoldi, 6 voll., Firenze, Le Monnier, 1928-1931, V. 1818-1823, p. 420.

<sup>25</sup> Galfo rispose alle accuse con la lunga prosa *Il trionfo della verità o sia lettera apologetica*, Altipoli, A spese del Fanatismo, 1780. La replica è interamente riportata in A. ROMANO, *Le polemiche romane di Vincenzo Monti (1778-1797) con un'Appendice di testi*, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 107-123.

<sup>26</sup> V. MONTI, *Le poesie liriche*, seconda edizione con aggiunta di cose inedite o rare, a cura di G. Carducci, Firenze, G. Barbèra, 1862, LXXI, p. 262.

<sup>27</sup> MONTI, *Epistolario*, I. 1771-1796, p. 319.

code!), dove al *la* iniziale segue un elenco di personaggi dai tratti goyeschi, la cui identità allusivamente camuffata poteva essere però facilmente decrittata dai contemporanei:

Padre Quirino, io so che a Maro e a Flacco  
diè l'invidia talor guerra e martello;  
io so che Mevio fu molesto a quello,  
Pantilio a questo, e fu villan l'attacco.

Ma dimmi: avean coloro il cor vigliacco  
come i vigliacchi che a me dan rovello?  
Venian di trivio anch'essi e di bordello,  
briachi di livor più che di bacco?

Mirali in volto ad uno ad uno, e vedi  
ch'ei sono infami e che non hanno il prezzo  
neppur del fango che mi lorda i piedi.

Come abbian carca l'anima di lezzo  
brami, o padre, saper? Storia mi chiedi  
che risveglia, per dio, sdegno e ribrezzo<sup>28</sup>.

La diatriba coinvolse pesantemente la duchessa Costanza, divenuta il bersaglio di non poche pasquinate anche pesanti<sup>29</sup> e di vari pettegolezzi salottieri sulla di lei moralità, in particolare sulla probabile infatuazione sentimentale del poeta nei suoi riguardi, forse corrisposta ma probabilmente mai giunta al rapporto extraconiugale, come invece si insinuava<sup>30</sup>: si sa che malignità e invidia si accontentano molto difficilmente dell'insipido vero, che non fa scandalo, e che necessita perciò di generosa farcitura piccante; sicché quando questa manchi o scarseggi, se ne aggiungono

<sup>28</sup> MONTI, *Poesie*, Milano, per Nicolò Bettoni, 1829, pp. 251-254.

<sup>29</sup> Nella mascherata in casa Chigi del febbraio 1815, intitolata *Il Concilio degli dèi*, ai partecipanti erano stati assegnati i diversi ruoli di personaggi dell'Olimpo; a Costanza toccò impersonare Flora, e per lei Giovanni Giraud coniò un distico decisamente offensivo: «Sei Dea, mia Flora, e pur senza esser Dio | ebbi da te qualche fioretto anch'io» (SILVAGNI, *La Corte pontificia*, II, p. 98). In un componimento manoscritto posseduto da Leone Vicchi, da lui intitolato *Il trionfo del dio di Lampsaco*, la presentazione in doppi settenari della duchessa è ancora più triviale di altre: «Donna Costanza è l'ultima che regge in mano l'asta. | Piccina di figura e per lascivie guasta. | Essa cammina attenta con molta divozione | vestendo il sacro abito della fornicazione»; con la Braschi, «la bella chiudono festa del dio Priapo | li saggi e valorosi due generali in capo: | a man dritta è il zoppo sdrucito Falconieri | lo zio monsignore, Alessio] | e a man sinistra il cieco tremante duca Ceri». In un'altra filastrocca, anche questa anonima, Costanza «Seco adduce la figlia [Giulia], quale amorosa madre | fra sé cantando "O figlia mia, ma non del padre"» (VICCHI, *Vincenzo Monti*, pp. 427-428; ma si veda l'intero paragrafo *La satira a Roma*, ivi, pp. 416-428).

<sup>30</sup> Sulla vera o supposta relazione tra la duchessa Costanza e Monti, vd. ivi, pp. 456-480.

dosi adeguate per insaporire le caustiche “conversazioni” che si tenevano quasi giornalmente nei salotti patrizi, dove i costumi mondani dell’epoca ammettevano aperti corteggiamenti di dame maritate, galanterie piuttosto audaci, mascherate a tema non sempre castigato e *liaisons* più o meno *dangereuses*. È probabile che proprio tra le «burrasche di Corte» cui accenna Monti nella citata lettera a Bodoni entrasse anche il vespaio di chiacchiere sollevato da botte e risposte in prosa e in rima provocate dal sonetto montiano.

Una piacevole sorpresa nella nutrita serie degli omaggi poetici è invece un poemetto in ottave di un autore estraneo al consesso arcadico, il ferrarese Lorenzo Barotti (1724-1801), su un argomento altrettanto anomalo nel quadro decisamente monotono della produzione encomiastico-nuziale dedicata agli sposi Braschi Onesti: *Il caffè. Due canti* (Parma, Stamperia Reale, 1781). Dichiaratosi «Poeta di nessun nome», nella dedica alla coppia – cui riconosce pregi «di nobiltà, d’ingegno e di bellezza» (I 6, 2) – l’autore giustifica la propria offerta classificandola «non già come frutto d’una immaginazione fertile e viva, ma come produzione d’un grato cuore, e divoto», dichiarando la propria riconoscenza al loro «gran Zio» che «si degnò di accettare l’offerta [...] d’un’Opera contenente le Memorie di non pochi Scrittori miei paesani», da lui lodata «con graziose formole di approvazione e di lode»<sup>31</sup>. L’argomento del poemetto è tenue, «non però in guisa, per quanto mi sembra, che avviliisca troppo il dono», che certo avrebbe potuto trattare un argomento più alto, celebrare per esempio le glorie delle due famiglie: compito questo, confessa l’autore, cui purtroppo risultano del tutto inadeguate le modeste risorse poetiche del donatore.

Così, tra mito, storia, botanica, geografia e tazze di caffè, in 107 ottave viene raccontata con briosa disinvoltura ariostesca<sup>32</sup> la storia della bevanda, e Barotti entra di diritto nel novero degli autori georgico-didascalici del Settecento, ma distinguendosi per la scelta metrica, l’ottava, di contro al dominante endecasillabo sciolto di Alamanni, Spolverini, Arici, riscattando inoltre con levità e spigliatezza il nozionismo che appesantisce invece altri

<sup>31</sup> Si tratta di *Memorie storiche di letterati ferraresi*, inedito repertorio redatto dal padre Giovanni Andrea, completato da Lorenzo e da lui curato (1777) e ristampato nel 1793 con l’aggiunta di un secondo volume integrativo, opera del solo Lorenzo.

<sup>32</sup> Il padre aveva scritto *Vita di Ludovico Ariosto e dichiarazioni all’Orlando furioso con li testi del poema*, Ferrara, Stamperia Reale, 1771; e Lorenzo si dichiarava «allievo» del poeta di Angelica.

testi del genere più noti e quotati<sup>33</sup>. L'impianto mitologico, altra particolarità, costituisce l'asse portante della narrazione, il punto di raccordo di fantasia e materialità: la pianta del caffè è

un arbuscel, che poco estolle  
 il picciol fusto dall'erboso grembo,  
 e l'onor delle fronde allegra, e verde  
 per variar di tempi unqua non perde.

Spesso dai rami spuntagli la prole  
 de' freschi fiori, sua dolce fatica,  
 che sotto a' raggi del benigno Sole  
 di ben temprati succhi si nutrica;  
 e così tosto che Natura il vuole  
 e la stagion, de' nuovi frutti amica,  
 ogni bocciuol, gettate via le foglie,  
 in una coccoletta si ravvoglie.

Due pellicelle di color gialletto  
 fanno, volte in gomitol, la bacca:  
 spesso il Pastor la guata con diletto  
 e pruova con la man se ancor si stacca;  
 indi col zaino pien torna al suo tetto,  
 dove con pietra, o con pestel l'ammacca,  
 e i nòccioli fuor trattine del guscio  
 li fa seccare al Sol dinanzi all'uscio.

Quest'arbuscel, che quasi ignoto in prima,  
 di Caffè poscia 'l nome cognit'ebbe,  
 per lungo tempo nel natio suo clima  
 fra tutti gli altri inonorato crebbe;  
 ma successe al dispregio infin la stima,  
 talché a' compagni suoi forse ne increbbe:  
 come ciò fosse a dirlo m'apparecchio,  
 se mi darete, illustri Sposi, orecchio (I 1-4).

Evidente, anzi quasi volontaria, l'ascendenza dell'Ariosto è particolarmente attiva nel racconto della scoperta delle virtù del caffè, che occupa gran parte del primo canto (ottave 33-52), ma che vivacizza molti punti del poemetto, senz'altro meritevole di essere riproposto e valorizzato.

Ma il documento "ufficiale", per così dire, della cerimonia svoltasi nel Bosco Parrasio il 19 agosto, protagonisti i due sposi, è la raccolta poetica

<sup>33</sup> Oltre a *Il caffè*, Lorenzo scrisse altri poemetti didascalici in ottave: *La fisica* (1753) e *Le fontane* (1767), nei quali risultano però meno felici l'invenzione e la scorrevolezza.

che vide la luce quarantasei giorni dopo le nozze, il 5 ottobre, «giorno in Arcadia lietissimo, ricorrendo l'Olimpiade XXIII del fausto e felice nascimento della pastorale letteraria Repubblica». In esso il tipografo Antonio Fulgoni riproponeva a stampa, nello «stess'ordine con cui furono recitati», i venti componimenti declamati da altrettanti Arcadi.

Due belle incisioni<sup>34</sup> precedono i testi introduttivi del Custode generale Gioachino Pizzi, in Arcadia Nivildo Amarinzio (pp. 1-8), il quale rivolge il saluto-dedica di prammatica agli «acclamati Eccellentissimi Sposi», elogia la «sovrana benefica mano dell'immortale Timio Nemeo», il pontefice, e pronuncia l'«Acclamazione» che assegna ai due illustri ospiti «le pastorali denominazioni di Almedonte Cleonè dalle campagne Cleonèe situate nella celebre region Nemèa, dove Ercole uccise il leone», e di Egeria Carità, dalle «deliziose campagne Carità presso il tempio delle Grazie» (pp. 6-7); descrivendo infine puntualmente lo svolgersi rituale della cerimonia, con l'invito ai presenti di dare «i soliti segni di applauso, di ossequio e di giubilo»:

A quest'invito gli Arcadi, ch'erano in così fortunato giorno nel Bosco Parrasio in immenso numero adunati, alla presenza degli Eminentissimi Cardinali Ghilini, Antonelli, Visconti, Giraud, Altieri, della più scelta Prelatura e Nobiltà tanto Romana che estera, e de' più cospicui Letterati, si alzarono tutti in piedi, e col gesto e con la voce diedero particolari dimostrazioni di giubilo, e la proposta acclamazione vennero a confermare. Quindi il Custode in adempimento al suo ufficio ha avuto in sorte di registrare l'atto illustrato e avvalorato da' generali applausi tra i fasti più luminosi dell'adunanza d'Arcadia a perpetua memoria. Dato nel Bosco Parrasio, dalla Capanna del Serbatojo, alla Neomenia di Metaginione andante, Olimpiade DCXXXIX Anno iv dalla Ristorazione d'Arcadia, Olimpiade XXIII, Anno III. Giorno lieto per general chiamata<sup>35</sup>.

Segue un'allocuzione di monsignor Fabrizio Locatelli, Filasio Larissense: ben dodici pagine prosastiche di pletorica eleganza oratoria, chiuse da sei versi di Claudiano (*de nuptiis Honorii et Mariae*, vv. 198-203). Nel componimento successivo – una “corona” di otto ottave a *coblas capfinidas*, chiusa

<sup>34</sup> La prima (fig. 3), incisa nel 1773 da Marco Gregorio Carloni (1742-1796), rappresenta una scena bucolica, con un giovane pastore seduto a sinistra che suona davanti al gregge accucciato; nello spazio centrale, incorniciata da due alberi, la scritta «I pastori d'Arcadia». L'incisione costituì a lungo il frontespizio degli inviti per le adunanze generali: cfr. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991, p. 28. Anche l'altra incisione, più elaborata ed elegante, opera di Francesco Piranesi, figlio di Giambattista, fu usata allo stesso scopo (ivi, p. 51, facsimile per l'adunanza per l'onomastico di Leone XIII, 29 aprile 1727); qui, come in altri stampati promossi dall'accademia, incornicia il frontespizio del volume (fig. 1).

<sup>35</sup> *Adunanza tenuta dagli Arcadi*, pp. 7-8.

a cerchio dalla ripresa del primo verso della prima ottava – il Custode Generale Pizzi esorta ad iniziare la tornata:

Il gran Connubio a celebrar col canto  
 risuonin le augurate Arcadi avene;  
 d'Almedonte e d'Egeria il nome, il vanto  
 vadan lieti a ferir l'aure serene,

mentre gli sposi

cinti di rose [...],  
 de' loro eccelsi e avventurosi amori  
 tempran fra le Parrasie ombre gli ardori.

Anche questa raccolta – un vero e proprio epitalamio a più voci – è nel complesso mediocre; la presenza però dei due festeggiati alla cerimonia ha evidentemente indotto i poeti a privilegiare poeticamente i due sposi, riducendo di molto l'esaltazione della persona e delle opere del munifico zio. Ed è proprio questa scelta che ha giovato a compattare notevolmente l'insieme, cui offre ulteriore saldezza la sequenza di sonetti dedicati agli amori di coppie mitico-letterarie: Cinzia ed Endimione, Zefiro e Flora, Arianna e Teseo, Ercole ed Ebe, Teti e Peleo, Cerere e Nettuno, Romolo ed Ersilia, Enea e Lavinia, Ulisse e Penelope; dov'è quasi sempre sottinteso il paragone, per analogia o contrasto, degli eroi con Luigi, delle eroine con Costanza.

Ma, *in cauda*, forse calcolatamente ultimo, ecco il capolavoro: il canto in terzine, seducente fin dall'impegnativo titolo, *La bellezza dell'Universo*, del giovane Autonide Saturniano, alias Vincenzo Monti; che s'impose non perché facile vincitore di avversari deboli, ma per la forza dell'ispirazione e l'afflato visionario, suscitando entusiasmo e ammirazione anche per il suo modo di adeguare al contenuto voce e recitazione, aiutato per di più da un gradevole aspetto fisico e da una misurata gestualità: doni effettivamente rari fra gli Arcadi che, a detta del giovane e un po' saccente romagnolo, erano «troppi di numero e troppo cattivi di gusto», insipidi e appassiti autori di «versus inopes rerum nugasque canoras»<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Lettera a Clementino Vannetti, datata «26 del 1779», in MONTI, *Epistolario*, I. 1771-1796, pp. 53-61: 58. La lettera prosegue con esplicite riserve sull'ormai invecchiato manierismo arcadico di far poesia: «Fra le cose che vi mando troverete alcune poesie dell'ab. Godard, il quale è frugoniano per la vita, e che è riputato per uno de' migliori, ed alcune altre dell'ab. Golt, il quale ha in capo la persuasione di essere il primo cigno d'Italia. Forse io m'inganno, ma spero che vi incontrerete del vuoto assai grande, del ridicolo, dell'affettato e del fumo assai odoroso ma niente sostanzioso, quantunque a prima vista giungano qualche volta a destar dell'impressione. Ciò accade perché hanno sul volto una gran quantità di bel-

«Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria», sentenza Francesca da Rimini. Avrà ricordato con malinconia il duca Luigi gli sponsali, i doni di nozze, gli ossequi, l'ammissione in Arcadia, gli omaggi poetici che gli furono tributati nel Parrasio e quelli composti e stampati per festeggiare, all'inizio della sua fortuna, le nozze con Costanza? La deportazione e la morte del «gran Zio» aveva determinato la disgrazia dell'improvviso Luigi, il quale contribuì a renderla più umiliante sforzandosi di navigare perigliosamente a vista nelle temibili acque della dominazione francese e delle difficili contingenze politiche di fine secolo, fra Repubblica Romana, ritorno del pontificato con Pio VII, restaurazione dell'*ancien régime*, cui Luigi sopravvisse peraltro un solo anno. Sul piano più specificamente personale, si aggiunse a tutto ciò la dolorosissima perdita di quasi tutti i beni variamente (e facilmente) acquisiti e altrettanto velocemente perduti, strappati dalle stanze del magnifico palazzo non ancora terminato e già gravato di pesanti ipoteche<sup>37</sup>.

A peggiorare la situazione, si aggiungevano l'incertezza della sorte propria e della famiglia e, umiliante e doloroso, il peso della repentina, impensata solitudine, l'amara solitudine troppo simile a un ostracismo che, in ambienti elevati o di potere, accompagna immancabilmente ogni caduta<sup>38</sup>. E più, dover anche sopportare la sprezzante arroganza di chi gli invade la casa,

letto, che da lontano seduce. La prima volta che io mi presentai all'Arcadia restai sbalordito in udire farsi applauso a certe poesie, che a me sembravano stravaganze ed eresie di Parnaso, e aveva quasi risoluto di non recitare un verso solo del mio, per timore di essere fischiato. Tuttavia, dopo di essermi fatto pregar più d'una volta dal custode, finalmente recitai, e recitai un componimento di un genere di poesia certamente tutta opposta a quella che fino allora mi era toccato di sentire» (ivi, p. 61).

<sup>37</sup> Palazzo Braschi passò in varie mani e fu adibito nel tempo a varie funzioni; acquistato nel 1871 dallo Stato, divenne sede di vari uffici pubblici. Ha mantenuto a tutt'oggi almeno il nome Braschi, rinobilitato come prestigiosa sede del Museo di Roma, dove è conservato anche un certo numero di opere d'arte scampate alle razzie, alle vendite e ai creditori. Una documentatissima descrizione della collezione di sculture antiche presenti nel palazzo prima del 1798, corredata anche di preziose notizie sulla famiglia, sulla storia dell'edificio e sulle attuali collocazioni dei *disiecta membra* della collezione, è l'accurato studio di M. PAPINI, *Palazzo Braschi. La collezione di sculture antiche*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2000.

<sup>38</sup> Il 3 marzo 1797, intimorito dalla situazione politica che, con il trattato iugulatorio di Tolentino – cui come plenipotenziario di Pio VI partecipò Luigi Braschi – mostrò con drammatica evidenza l'impotenza del potere pontificio, Monti aveva abbandonato precipitosamente Roma e, con sorpresa e dispiacere del duca, il posto di segretario. Per giustificare la fuga, o non confessar loro la propria paura (e la propria ingratitudine), scrisse che era stato costretto ad andarsene per i «villani trattamenti d'un villano padrone» (MONTI, *Epistolario*, II. 1797-1805, lettera a monsignor Carlo Luigi Costantini, da Bologna, del 19 aprile 1797, p. 10).

la saccheggia, fa di lui un ostaggio costretto in una stanza del Quirinale, poi obbligato a lasciare Roma senza neppur permettere un saluto alla moglie, in allarme per la propria ma soprattutto per la sorte dell'unica figlia, Giulia, di soli cinque anni, venuta dopo quattro aborti e un quinto figlio che morirà appena battezzato<sup>39</sup>.

Anche se più solida di carattere, Costanza dovette soffrire forse più del marito, ma sopportò dignitosamente le umiliazioni e il radicale cambio di vita: regina dei ricevimenti nel proprio palazzo – dove per protocollo papale aveva il compito di accogliere gli omaggi dei cardinali, dei titolati e degli ospiti più illustri in visita a Roma –, aveva primeggiato (e di nuovo primeggerà dopo il ritorno di Pio VII) in quasi tutti gli altri salotti di Roma: giunti invece i francesi, oltre ad assistere impotente al saccheggio dei preziosi simboli della fortuna familiare, si venne inaspettatamente a trovare in drammatiche ristrettezze economiche conseguenti alla confisca di tutti i beni immobili e delle relative rendite, e in più relegata come una prigioniera in alcune stanze del palazzo:

Donna Costanza dovrà ritirarsi presso Mario Falconieri, suo Padre, ma intanto seguita a rimanere nell'antico suo Palazzo, ristretta però in poche Camerucce dell'ultimo appartamento. Debbono ora accomodarsi gli altri Creditori dell'Ex-Duca, e segnatamente gli artisti che lavorarono al nuovo di Lui Palazzo. Il Capo Mastro Muratore Valenti deve avere 126. m. Scudi. Lo Scarpellino dell'Oste 98. m. Scudi, e in proporzione il Chiavaro, il Falegame, ecc. Frattanto li Francesi hanno venduto perfino le Semente de' Terreni dell'Ex-Duca, e detti Artisti, per non perdere tutto, saranno costretti ad accordare dei vistosi ribassi<sup>40</sup>.

16 maggio [1798]. È stata arrestata e guardata a vista nelle sue camere donna Costanza Braschi perché ritengono il Duca come complice della rivolta di Città di Castello ed altri luoghi, dove si dice sia andato il marito don Luigi per farli insorgere. Ma io che lo conosco non ci credo!<sup>41</sup>

L'esclamazione dell'abate Benedetti la dice lunga sulla considerazione di cui godeva in generale il duca, e si aggiunge ad altre testimonianze che, quale più quale meno, come osservavo poco sopra, concordano in un giu-

<sup>39</sup> Il 4 giugno 1804, dopo ventitré anni di matrimonio, Costanza diede alla luce Pio, che morirà nel 1903; con Romualdo, suo figlio (1849-1923), si estinguerà la discendenza diretta Braschi Onesti.

<sup>40</sup> G. A. SALA, *Diario romano degli anni 1798-99*, pt. I, Roma, Società Romana di Storia Patria, 1980, pp. 176-177.

<sup>41</sup> SILVAGNI, *La Corte pontificia*, II, p. 21. La notizia appartiene al perduto diario dell'abate Benedetti posseduto, utilizzato come fonte principale e in parte testualmente citato dallo storico romano (vd. sopra, nota 7). Vd. anche SALA, *Diario romano*, p. 211.

dizio poco lusinghiero, fondato però quasi esclusivamente sui camaleontici volteggi del duca nei turbinosi anni della Roma napoleonica, che rinfocolarono la sua già consolidata impopolarità presso molta parte dell'aristocrazia e della borghesia romane, che videro in lui un servile collaborazionista.

Ma mi pare che, attendibile più d'ogni altra – e finora trascurata –, sia la testimonianza (e il giudizio) di una persona che conobbe direttamente il duca e collaborò a lungo con lui negli anni in cui rivestiva la carica di «maire» di Roma: sola voce, dunque, in grado di tracciarne un ritratto più fededegno. Camille de Tournon, prefetto napoleonico di Roma dal 1809 al 1814, era giovane di straordinarie qualità e di grande equilibrio, l'unico francese «qui avait toujours eu le soucy de concilier les obiectifs français de domination avec les besoins réels et les attentes du peuple romain», promuovendo campagne di scavo e di restauro delle antichità, funzionali riforme amministrative; e che, fra le altre lodevoli iniziative, gettò le basi per lo straordinario progetto del parco archeologico della Caffarella, vasta area museale *en plein air* estesa dal Campidoglio alle pendici dei Colli Albani<sup>42</sup>. Parafrasando, credo, de Tournon, così Ceccarius descrive Luigi Braschi:

Alto, di maniere molto cortesi e galanti, adempiva assai bene agli incarichi di rappresentanza. Il suo cervello si lasciava trascinare facilmente dalle grandi parole: «Campidoglio, Popolo Romano, Città Eterna» e perciò era spesso necessario «le faire descendre de ces hauteurs séduisantes pour le ramener aux réalités». Di spirito e d'istruzione assai mediocri, si mostrò in un primo tempo inferiore al compito affidatogli. Suscettibile e vanitoso, mal sopportava il riconoscimento della superiore capacità amministrativa del prefetto. Ma aveva tanta dirittura e nobiltà di carattere, tanta bontà d'animo e desiderio di far del bene a Roma, che divenne in breve, se non il più attivo, il suo [di de Tournon] più devoto collaboratore. Perciò rimase in carica per tutto il periodo dell'occupazione francese<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Sulla prefettura di de Tournon, oltre ai suoi precisi resoconti ufficiali – fra cui *Études statistiques sur Rome et la partie occidentale des états Romains*, Paris, Treuttel et Würzt, 1831 (II ed., 1855) – vd. almeno L. MADELIN, *La Rome de Napoléon. La domination française à Rome de 1809 à 1814*, II ed., Paris, Plon, 1906; J. MOULARD, *Lettres inédites du comte Camille de Tournon Préfet de Rome*, Paris, Champion, 1914; ID., *Le Comte Camille de Tournon, II: La Prefecture de Rome*, Paris, Champion, 1930. Sia Madelin che Moulard poterono consultare i *Mémoires inédits* del prefetto e ne riportano non pochi stralci. Sull'accorta politica di de Tournon nell'ambito della valorizzazione dei siti e dei reperti archeologici, vd. C. VERSLUYS, *Camille de Tournon et la mise en valeur des monuments antique romains: projets, réalisations et propagande*, «Anabases», 15, 2007, pp. 161-177 (il giudizio citato sopra si legge a p. 177).

<sup>43</sup> CECCARIUS (Giuseppe Ceccarelli), *Storia dei Braschi*, in *Palazzo Braschi e il suo ambiente*, Roma, Edizioni di Capitolium, 1967, pp. 15-30: 27-28. Questo passo del Ceccarius arieggia e cita parte del giudizio espresso da de Tournon in una lettera inviata da Roma a Parigi il 10 maggio 1811 (vd. più avanti).

Questo giudizio contrasta però con quello formulato da Louis Madelin, le cui fonti principali sono, oltre ad alcune lettere e a documenti amministrativi di notevole importanza storico-economica, i *Mémoires inédits*, oggi perduti o, pare, distrutti per volontà di Tournon stesso:

Le chef de cette municipalité fut le noble duc Onesti Braschi, prince de Nemi et dix autres lieux [...]. Ayant plus que personne goûté [...] les déplorables inconvénients qui peuvent résulter du rôle de l'encume, il préférerait être, en cette seconde aventure [quella di sindaco di Roma] du côté du marteau. [...] Ce bel homme à la noble figure, un Apollon descendu de son Belvédère et que l'âge n'avait point éprouvé – il était sexagénaire – était fort représentatif: il avait l'œil vif, la taille haute, les dents acérées, des manières fort galantes, des aventures choisies et une remarquable absence de scrupules. [...] Fiers de le posséder, les Français «le faisaient parader dans toutes les occasions». On ne le pouvait guère utiliser qu'à cette parade, car il était «de talents bornés», ayant reçu l'éducation médiocre et passé sa vie dans la laborieuse oisiveté de ses congénères. Mais il fallait néanmoins user avec lui de ménagements, car il était vaniteux, susceptible, en bon termes avec Tournon à la condition que celui-ci «prit un soin extrême de lui dérober sa supériorité administrative», en relation plus froide avec Miollis, qui ne savait point assez dissimuler le mépris que ce rude soldat avait pour ce vieux bellâtre»<sup>44</sup>.

Come si può constatare, nulla o quasi nulla di positivo: Madelin presenta Luigi Braschi soltanto nelle sue caratteristiche repressibili, ignorando quel poco che de Tournon aveva detto di positivo sul conto del duca in una lettera inviata a Camille de Montalivet, ministro dell'Interno a Parigi, proprio per rassicurarlo sulle qualità del capo della ristretta delegazione romana che avrebbe recato l'omaggio della Città Eterna al neonato Re di Roma, venuto alla luce il 20 marzo 1811:

Le duc Braschi, Maire de Rome, président de la Deputation, est généralement aimé et estimé par la droiture et l'élévation de son caractère. On ne lui accorde pas beaucoup d'esprit et de fermété; il manque aussi d'habitudes des affaires, mais ses opinions sont très bonnes, il est plein de désir du bien et peu de Romains sont aussi franchement attachés au Gouvernement. Le duc Braschi a fait pendant la révolution de Rome des pertes immenses et le biens que lui restent sont chargés de dettes. Il avoit espéré d'obtenir la dignité de Sénateur. Depuis sa Majesté a daigné lui accorder le payement d'une créance d'environ 90000 fr. qu'il avoit sur le Gouvernement [e che in realtà non gli furono mai versati]. Il a des prétentions pour une somme beaucoup plus forte et se trouve en ce moment par devant le Conseil de Liquidation. Le payement de cette créance seroit l'unique moyen de rétablir la fortune de cette famille et c'est le but auquel le duc vise. Un emploi honorifique

<sup>44</sup> MADELIN, *La Rome de Napoléon*, pp. 259-261.

que ne lui l'élogneroit pas de Rome où il a toutes ses terres paroît aussi l'objet de ses désirs<sup>45</sup>.

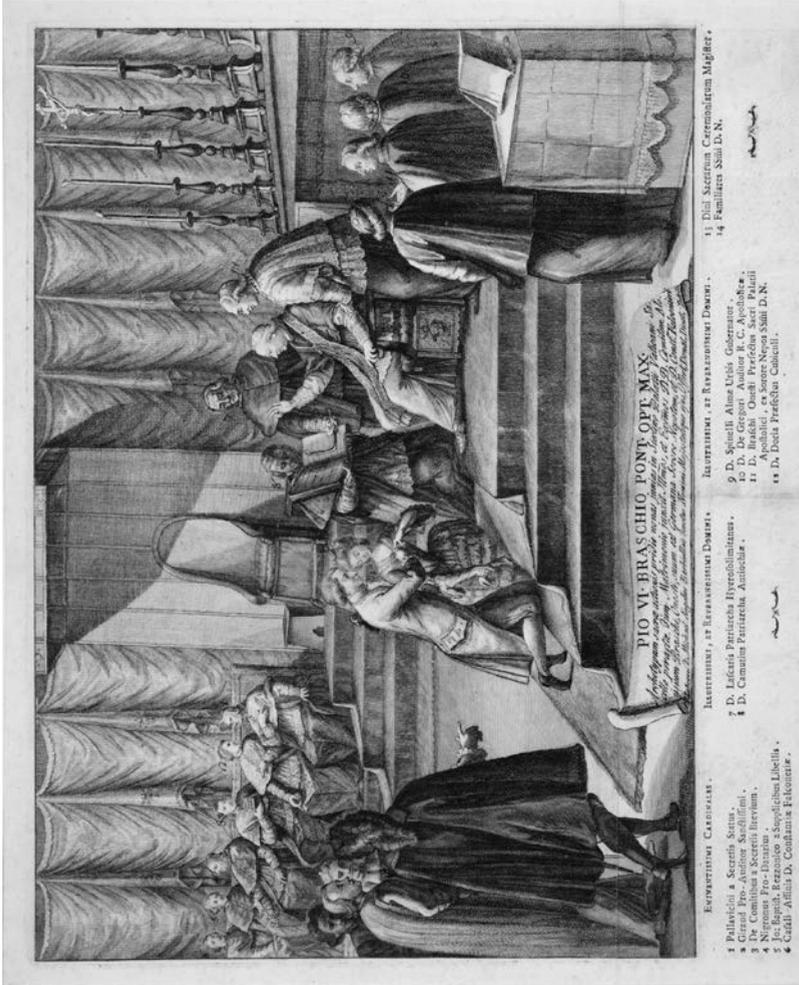
Mi pare non sia difficile leggere fra le righe di questa lettera “confidenziale” di Camille de Tournon un caldo, comprensivo interessamento per una persona che godeva di qualche considerazione: se infatti anche a più di sessant'anni e dopo i disastrosi rovesci economici Luigi Braschi Onesti fosse realmente stato l'inetto narcisista descritto da Moulard, non penso che il prefetto avrebbe caldeggiato la sua nomina a capo della delegazione ufficialmente deputata a portare le felicitazioni della città all'imperatore, all'illustre puerpera imperiale e al loro primo e unico erede, designato “Re di Roma” al momento stesso della nascita: avrebbe rischiato veramente troppo. Si può inoltre intuire, sotteso al rapporto del sensibile de Tournon, un atteggiamento di umana comprensione per un ex favorito della fortuna che, colpito duramente da rivolgimenti storici imprevisi e incontrollabili, era stato sorpreso, travolto e percosso negli averi e soprattutto nel proprio orgoglio di uomo e di titolato.

Mi chiedo se, partendo dalla sottaciuta ma attendibile opinione di de Tournon, non sarebbe quindi corretto ritoccare per quel che è possibile il profilo del pavido, mal provveduto Braschi: riconoscendone gli evidenti difetti di carattere e di comportamento, ma vagliando con equità anche le difficili congiunture storiche e le conseguenti traversie personali che in un brevissimo giro di anni gli sottrassero quanto la fortuna, *sub specie Pii Sexti*, gli aveva elargito troppo generosamente soltanto in base a repressibilissime logiche di convenienza e di blasone familiare.

<sup>45</sup> L'originale della lettera è conservato nell'Archivio Nazionale di Parigi (F<sup>le</sup> III, Rome, carton 2); pubblicata in MOULARD, *Lettres inédites*, p. 124, è riportata con altre di de Tournon nel documentatissimo saggio di R. DE CESARE, *I Romani e la nascita del Re di Roma*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, pp. 45-46: 45.



1. Frontespizio dell'Adunanza tenuta dagli Arcadi nel Bosco Parrasio per l'acclamazione dell'EE. LL. il Signor Conte D. Luigi Braschi Onesti e la Signora D.<sup>a</sup> Costanza Falconieri in occasione delle loro faustissime nozze, Roma, Antonio Fulgoni, 1781, incisione di Francesco Piranesi (Napoli, Biblioteca Nazionale, L.P. Quarta Sala 03. 3. 08/2)



2. Cerimonia di nozze di Luigi Braschi Onesti e Costanza Falconieri nella Cappella Sistina, incisione di Camillo Tinti (mm 300 × 383) su disegno di Pietro Labruzzi (© Comune di Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma, Archivio Iconografico)



3. Copertina dell'Adunanza tenuta dagli Arcadi nel Bosco Parrasio per l'acclamazione dell'EE. LL. il Signor Conte D. Luigi Braschi Onesti e la Signora D.<sup>a</sup> Costanza Falconieri in occasione delle loro faustissime nozze, Roma, Antonio Fulgoni, 1781, incisione di Marco Gregorio Carloni datata 1772 (Napoli, Biblioteca Nazionale, L.P. Quarta Sala 03. 3. 08/2)



FRANCESCO BRUNI

TRA DUE SECOLI:  
L'ARCADIA ALLA SVOLTA DELL'OTTOCENTO\*

1. *Presupposti e conclusioni di Mme de Staël sull'Italia*

Nella prima metà dell'Ottocento i letterati di orientamento sia laico sia cattolico sensibili alle novità degli anni giacobini e poi napoleonici (anche se non necessariamente fautori del giacobinismo o di Napoleone) voltano le spalle alla cultura dell'Arcadia. Dopo un esame delle novità esogene, delle quali si prende come emblema Mme de Staël (§§ 1-3), questo lavoro considera alcuni intellettuali, maggiori e minori, dei due orientamenti qui sinteticamente distinti (§§ 4-5), e non trascura un episodio riguardante gli Arcadi di Roma, città nella quale l'Accademia continua a sviluppare una sua attività: la costruzione, alla vigilia dell'Unità italiana e dopo la lettera di Leopardi visitatore della tomba del Tasso a Sant'Onofrio, del monumento funebre a Torquato Tasso, vero nume tutelare degli orientamenti arcadici (§ 6). I *due secoli* del titolo rinviano alla celebre antitesi, nel *Cinque Maggio*, tra il XVIII e il XIX secolo, «l'un contro l'altro armato», tra i quali si sarebbe «assiso», come «arbitro», Napoleone. In questo contributo l'antitesi è circoscritta all'esame di alcune posizioni di rifiuto italiano dell'Arcadia settecentesca nei primi tre quarti del secolo seguente. Qui finisce l'analogia, se non altro perché manca un'autorità superiore, diversamente che nell'ode manzoniana, dalla quale i due contendenti possano, volenti o nolenti, «aspettare il fato».

Conviene prendere le mosse non dall'interno della cultura italiana o romana, ma da Germaine Necker de Staël-Holstein e dalle generose, cordiali accoglienze riservate all'illustre viaggiatrice straniera che, muovendo da Ginevra, via Lione e Chambéry (itinerario tradizionale verso l'Italia), giunge il 21 dicembre 1804 a Torino, da dove, una settimana dopo, prosegue per Milano (con una sosta di due settimane) e, dopo alcune tappe, tra le quali Parma, Modena, Bologna, via Ancona, Foligno, Spoleto, Terni, giunge a

\* Ringrazio Pietro Petteruti Pellegrino per vari, utili suggerimenti.

Roma e vi soggiorna per più di due mesi complessivi (cui si aggiunge una parentesi di tre settimane a Napoli). L'11 maggio 1805 comincia il viaggio di ritorno, che permette alla baronessa di toccare Firenze, ancora Bologna, quindi Padova, Venezia, Milano, Torino fino a Ginevra<sup>1</sup>.

Prima di esaminare alcuni aspetti di ciò che Mme de Staël scrive nelle lettere e nei taccuini di viaggio di questo periodo, e poi in *Corinne ou l'Italie*, il romanzo del 1807 che riflette e reinterpreta le recenti esperienze italiane, non è inutile soffermarsi su alcuni presupposti che precedono l'esperienza delle cose viste in Italia, molto evidenti ma di norma tralasciati o solo accennati dalla ricca letteratura internazionale su questa grande intellettuale svizzero-francese.

La prima considerazione, abbastanza ovvia, è la discendenza familiare e intellettuale di Mme de Staël da Jacques Necker, direttore del tesoro reale francese e poi delle finanze negli anni che precedono lo scoppio della rivoluzione francese (1776 e 1777-1781) ma non ministro delle finanze perché protestante (ministro delle finanze fu nel 1789-1790, quando l'avanzata rivoluzionaria ne determinò la caduta). Necker era infatti nato a Ginevra, città roccaforte di Calvino e dunque di una versione del protestantesimo particolarmente avversa al cattolicesimo; di qui la limitazione dei suoi diritti nella Francia di Antico Regime. Di orientamento e mentalità protestante era anche la figlia; e la miscela con l'incipiente, moderno orientamento liberale (si ricordino i suoi legami affettivi e intellettuali con Benjamin Constant) non poteva che rafforzare in lei la tradizionale avversione al cristianesimo cattolico. Collaboratore di Mme de Staël e componente del circolo di intellettuali che trovavano in lei un punto di riferimento importante era un *italianisant* ginevrino, Simonde de Sismondi, autore fra l'altro della celebre *Histoire des républiques italiennes du Moyen Age* (1807-1818). Alle pesanti accuse mosse alla religione cattolica nel finale dell'*Histoire* rispose prontamente Manzoni con le *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819). Poiché anche Ginevra fu toccata dal giacobinismo, Sismondi, in difficoltà nella città natale, dopo aver subito la confisca di buona parte dei beni della famiglia (1793), acquistò una proprietà presso Pescia, sicché in Toscana passò lunghi periodi che aggiunsero, agli studi sul Medioevo italiano, l'esperienza diretta del paese e della sua economia agraria.

La seconda considerazione è che, prima del viaggio in Italia, Mme de Staël era stata in Germania: gli ambienti frequentati l'avevano convinta che

<sup>1</sup> Vd. una più analitica cronologia del viaggio in MADAME DE STAËL, *Correspondance générale*, texte établi et présenté par B. W. Jasinski, V/2. *Le Léman et l'Italie. 19 mai 1804 – 9 novembre 1805*, Paris, Hachette – CNRS, 1985, pp. IX-XI, da integrare con quella inclusa in EAD., *Corinne ou l'Italie*, texte établi, présenté et annoté par S. Balayé, Paris, Champion, 2000, pp. 557-558. Una biografia si deve a S. BALAYÉ, *Madame de Staël. Lumières et liberté*, Paris, Klincksieck, 1979.

un viaggio in Italia alla scoperta del bello e dell'antichità era indispensabile. Fin da allora aveva concepito l'idea di un romanzo ambientato in Italia: il primo germe, appunto, di *Corinne ou l'Italie*<sup>2</sup>. Dalla Germania Mme de Staël tornava con August Wilhelm Schlegel assunto, con un contratto molto strano (di assoluta dedizione schiavistica)<sup>3</sup>, come precettore dei suoi tre figli, il quale l'accompagnerà nel viaggio italiano; lungo quasi tutto l'itinerario si unirà al gruppo, muovendo da Pescia, anche Sismondi.

Va ricordata poi l'opera *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, del 1800. Muovendo da una distinzione tra influenze climatiche settentrionali e meridionali (a tutto svantaggio di queste ultime), l'autrice intende esaminare l'influenza di religione, leggi e costumi sulla letteratura e, reciprocamente, l'efficacia di questa su quelli. È un metodo destinato a grande fortuna nella critica romantica e, in altra chiave, nella storiografia sociologica. Le *istituzioni sociali* di Mme de Staël non privilegiano la dimensione economica ma quella morale e politica; gli organi dello Stato, la giustizia e la sua amministrazione, hanno un ruolo importante, forniscono un quadro di riferimento che, se è sano, farà risentire i suoi effetti benefici sulla letteratura e la cultura in genere. Se a ciò si aggiunge un orientamento protestante-illuministico, non meraviglierà che il giudizio di Mme de Staël sull'Italia moderna (per restringerci a quest'ultima), priva di buone istituzioni statali e di una religione accettabile, sia molto negativo: il regime signorile dei principi e il cattolicesimo la condannano senz'appello, sicché l'interesse per l'Italia è confinato ai tempi remoti di Roma antica<sup>4</sup>. L'Italia moderna si

<sup>2</sup> Cfr. S. BALAYÉ, *Introduction a Corinne ou l'Italie*, pp. VIII-IX, e a cura della stessa, *Les carnets de voyage de Mme de Staël*, Genève, Droz, 1971, pp. 93-115.

<sup>3</sup> Vd. le notizie che ne dà Jasinski in *Correspondance générale*, V/2, pp. 681-683.

<sup>4</sup> Che a Roma l'interesse del viaggiatore straniero si concentri sulle antichità trascurando la popolazione vivente (e il barocco degli edifici e della pittura) è il primo giudizio di Mme de Staël quando giunge in città, ed è influenzato dagli occhiali che la scrittrice ha inforcato incontrando la Germania e la cultura tedesca: in una lettera a Goethe del 23 ottobre 1804 Wilhelm von Humboldt, augurandosi che a Roma nessuno porti il coltello (secondo la convinzione, radicata allora e poi tra i viaggiatori stranieri, di cui si avrà occasione di ricordare più avanti qualche altra testimonianza), auspica che nulla si modifichi nella «divina anarchia» di Roma e nel «celeste deserto» della campagna romana: modernizzare la popolazione romana, bigotta e selvaggia, impedirebbe di cogliere le ombre del passato romano, «delle quali una sola ha più valore di tutta la attuale popolazione»; e per capire Roma antica è necessaria quella profonda comprensione del greco e della cultura greca che solo i dotti tedeschi possiedono. Ciò comporta che Roma abbia la funzione di una copia scolorita della greicità originaria (in quegli anni scarsamente accessibile agli occidentali, se non per le testimonianze greche visitabili nell'Italia meridionale). Su ciò s'innesta la convinzione che Roma antica si possa paragonare alla superficiale, poco originale cultura francese coeva, inferiore alla con-

è avvantaggiata della protezione munifica dei principi per le lettere e le arti, ma il dispotismo politico e la «superstition religieuse» (e cioè il cattolicesimo) hanno impedito la libera ricerca del vero<sup>5</sup>. Mme de Staël è disposta a riconoscere il contributo italiano al progresso scientifico (fa i nomi di Galilei e dell'astronomo Cassini<sup>6</sup>), ma la regione del pensiero e della filosofia è interdetta agli italiani, e con ciò «l'investigation du principe de toutes les institutions politiques et religieuses, l'analyse des caractères et des événements historiques, enfin l'étude du coeur humain, et des droits naturels de l'homme», per la buona ragione che simili ricerche richiedono una libertà che il dispotismo politico e l'oppressione clericale hanno soffocato<sup>7</sup>.

Le lettere scritte dall'Italia sono una fonte preziosa di impressioni, idee, giudizi e pregiudizi di Mme de Staël<sup>8</sup>. A Milano conosce e frequenta Monti, lo scrittore italiano più noto fuori d'Italia, e ripartendo alla volta di Bologna e Roma gli scrive da Lodi lasciando emergere l'immagine, vulgata tra i viag-

giunzione germanico-ellenica che proietterà le sue luci e ombre sulla cultura del XIX secolo (e oltre). Così scrive infatti Friedrich Schlegel al fratello August Wilhelm appena tornato (15 luglio 1805) dal viaggio italiano al seguito di Mme de Staël: «[...] a Roma la storia romana può forse essere un po' più interessante: ma essenzialmente è già molto francese ed anche un po' volgare, almeno rispetto a quella tedesca» (O. MÜLLER, *Con Humboldt e con Schlegel tra Weimar e Roma. Appunti per un'estetica antinapoleonica*, in *Corinne e l'Italia di Mme de Staël*, a cura di B. Alfonzetti e N. Bellucci [= «Studi (e testi) italiani», 25, 2010], pp. 11-24: 17 e 19). Il parallelo linguistico-culturale tra latino e francese è riformulato da Leopardi, che a queste due lingue della prosa (dei «termini») contrappone le lingue della poesia (delle «parole»), e cioè il greco e l'italiano.

<sup>5</sup> MADAME DE STAËL, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, présenté et édité par J. Goldzink, in EAD., *De la littérature et autres essais littéraires*, sous la direction de S. Genand, Paris, Champion, 2013, p. 203.

<sup>6</sup> Ivi, p. 204.

<sup>7</sup> Ivi, p. 203. Si veda ancora, tra il molto che si potrebbe citare: «[...] le fanatisme religieux est ennemi des sciences et des arts, aussi bien que de la philosophie; mais la royauté absolue ou l'aristocratie féodal protègent souvent les sciences et les arts, et ne haïssent que l'indépendance philosophique. Dans les pays où les prêtres dominent, tous les maux et tous les préjugés se sont trouvés quelquefois réunis [...]» (ivi, p. 204). Per riconoscere la grandezza del Machiavelli dei *Discorsi sopra la Prima Deca di Tito Livio* (preferiti al *Principe*), Mme de Staël deve sospendere il suo principio metodologico e affermare che il pensiero di Machiavelli «n'a point de rapports avec le caractère général de la littérature italienne» (ivi, p. 205), la quale, essendo viziata da istituzioni perverse, non dovrebbe, a rigore, consentire il libero sorgere e manifestarsi del pensiero. Alcuni anni dopo, senza teoria climatica e con più ampia informazione, non diverso sarà il giudizio di Sismondi in *De la Littérature du Midi de l'Europe*, 4 voll., Parigi, Treuttel e Würz, 1813.

<sup>8</sup> Un esame minuzioso del viaggio italiano e degli ambienti frequentati da Mme de Staël è nell'utile volume di G. GENNARI, *Le premier voyage de Madame de Staël en Italie et la genèse de "Corinne"*, Paris, Boivin, 1947.

giatori stranieri, dell'Italia come paese di accoltellatori, ora bilanciata dalla presenza del Monti:

Quand je suis entrée en Italie, je croyais voir des poignards sous tous ces grands manteaux: à présent je me confie à ces visages, à ces accents qui, dans un immense éloignement, sont néanmoins un peu du même pays que vous<sup>9</sup>.

Pochi giorni dopo, da Parma gli riferisce che, arrivata il 17 gennaio, festa di sant'Antonio abate protettore degli animali, i cavalli sono stati benedetti. Il commento – potrà mai l'Italia risollevarsi da una simile arretratezza mentale?<sup>10</sup> – presuppone una solidarietà di idee con il destinatario, la sicurezza che questi sarà d'accordo con la disapprovazione della scrivente. Lo spunto sulla benedizione dei cavalli è un aspetto della superstizione, e la superstizione in Italia si chiama cattolicesimo<sup>11</sup>. A due giorni dall'arrivo a Roma, Mme de Staël comunica a Monti i sentimenti contrastanti suscitati dalle prime impressioni: la viaggiatrice non ha visto finora che San Pietro; alcuni cardinali l'hanno visitata annunciandole un'opera di persuasione per convertirla al cattolicesimo. San Pietro le ha destato insieme tristezza e ammirazione, una contraddizione che a Roma si avverte anche altrove, perché i monumenti più splendidi sono innalzati in omaggio alle idee più superstiziose (e si intendano le chiese); i ricordi più imponenti (e s'intendano i monumenti di Roma antica) convivono con la miseria (quella, direi, morale e intellettuale della popolazione romana)<sup>12</sup>.

Nonostante la severità di questi giudizi (e sarebbero anche da esaminare le reazioni del Monti alle molte lettere inviategli dall'illustre amica), è bene osservare che a destinatari non italiani Mme de Staël trasmette giudizi che, prudentemente, risparmia ai corrispondenti italiani, tra i quali Monti è il principale, per la quantità e la qualità del carteggio. All'amico parigino (e

<sup>9</sup> *Correspondance générale*, V/2, p. 475 (14 gennaio 1805; tutte le citazioni dalle lettere sono tratte dal t. V/2). Della frequenza degli accoltellamenti in Italia era convinto, per restare nella cerchia di Mme de Staël, anche il Sismondi.

<sup>10</sup> «[...] ah! Monti, un peuple se relève-t-il jamais de tout cela?» (ivi, p. 478).

<sup>11</sup> L'uomo, scrive altrove Mme de Staël, è caduto «non par la séduction d'Ève, mais par celle d'un autre serpent, la superstition» (a Massimiliana Cislago Cicognara, moglie di Francesco Leopoldo Cicognara, 5 febbraio 1805; ivi, p. 488).

<sup>12</sup> «Je n'ai encore vu que Saint-Pierre et des cardinaux qui à mon arrivée ont bien voulu venir chez moi, et qui se préparent à me faire catholique. Saint-Pierre m'a fait une impression profonde de tristesse et d'admiration, et il me semble que ce sentiment revient souvent. Dans Rome toutes les impressions sont contrariées, les plus beaux monuments sont élevés en l'honneur des idées les plus supersticieuses, et les plus grands souvenirs sont à côté de la plus profonde misère» (ivi, 5 febbraio 1805, p. 490).

partecipe del circolo di Coppet) Claude Hochet scrive (Bologna, 23 gennaio 1805) di godere in Italia una fama letteraria superiore alle sue aspettative: in Italia la «distinction littéraire» è di grande prestigio perché altre ‘distinzioni’ non si possono ottenere; ne deriva però che la ‘distinzione letteraria’ si risolve in mera «rhétorique», come è normale nei paesi dove «les mots sont permis et non les choses»<sup>13</sup>. L'impossibilità di agire dipende, secondo l'autrice, non solo dalla debolezza politica del paese e dalla sua dipendenza da potenze straniere, ma dall'inesistenza delle istituzioni civili e dalla mancanza di una società. Le istituzioni civili sono quelle dedite al bene pubblico, all'istruzione, all'educazione: né Mme de Staël può concepire che il vuoto dello Stato sia stato gioco-forza riempito, almeno in parte, da quell'attività educativa e assistenziale della Chiesa che è individuata, al contrario, come fattore intrinsecamente negativo. Ciò era stato detto, del resto, già nell'opera sulla letteratura in rapporto alle istituzioni sociali, contenente la condanna dei paesi mediterranei del *Midi* (non vi rientra la Francia), e insomma di Italia e Spagna.

Circa la mancanza della società, nella lettera a Hochet Mme de Staël afferma recisamente che manca in Italia il senso del ridicolo perché manca la società<sup>14</sup>. Questa parola va interpretata nel senso ristretto dei salotti parigini, animati generalmente da una padrona di casa, nei quali si formava l'opinione pubblica, ovviamente circoscritta, nell'Antico Regime, all'aristocrazia. Il senso del ridicolo in Francia è di casa, ed esprime quello spirito corrosivo che toglie forza persuasiva alle idee grandi e nobili: esso è il portato inevitabile della ‘conversazione’ dei salotti o ‘saloni’ parigini nei quali le élite animano la conversazione colta, spregiudicata, intelligente anche se corrosiva, che la cultura francese identifica con la società. Fuori di Parigi, sostiene Mme de Staël (in buona compagnia<sup>15</sup>) mancano conversazione, società, idee, e domina un'assoluta piatezza di vita intellettuale e di generosità. Tutto ciò non c'è e non ci può essere in Italia, anche se più tardi Mme de Staël riconoscerà che la struttura urbana dell'Italia è diversa dalla monocrazia esercitata in Francia da Parigi.

<sup>13</sup> Ivi, p. 480.

<sup>14</sup> «[...] il n'y a point de ridicule parce qu'il n'y a point de société» (*ibid.*). Il fatto è, scriverà a Monti il 15 luglio 1805, che «l'esprit français a surtout besoin de son aliment de la société pour être aimable; il lui faut des événements et des caractères à juger» (ivi, p. 618): il riferimento è a Coppet, da dove scrive, ma si può estendere all'Italia e alla provincia francese, cioè a tutta la Francia meno Parigi. Su Mme de Staël presa di mira dal *ridicule* a causa della sua enfasi appassionata, cfr. B. CRAVERI, *Luci ed ombre della conversazione mondana nella riflessione di Mme de Staël*, in *Corinne e l'Italia di Mme de Staël*, pp. 25-37: 33.

<sup>15</sup> Sulla *conversation* francese rimando all'eccellente saggio di M. FUMAROLI, *Il salotto, l'accademia, la lingua*, Milano, Adelphi, 2001 [ed. orig. 1994], pp. 141-228.

È degno di nota che Mme de Staël raccomandi a Hochet di non mostrare la lettera a italiani (quindi non a Vincenzo Monti né ad altri):

Je vous prie de ne pas montrer cette lettre où je vous parle si franchement sur les Italiens: il m'importe beaucoup que cela ne soit pas su, car ils sont très susceptibles à cet égard et me reprochent souvent encore mon chapitre sur l'Italie dans la *Littérature*. C'est quelque chose que d'aimer sa patrie même avant d'en avoir une<sup>16</sup>.

Queste impressioni di viaggio, sempre vivaci e rivelatrici, si potrebbero facilmente moltiplicare, ma nulla vale la diretta lettura dell'epistolario di questo periodo. Preferisco perciò citare qualche altro passo di lettere a corrispondenti non italiani, scritte verso la fine del viaggio in Italia, quando le categorie interpretative pregiudiziali sono rimaste salde e incrollabili, ma la viva esperienza personale, fermo restando il paradigma (e anche lo stereotipo negativo), ha alquanto cambiato questo o quel giudizio, e leggermente modificato i particolari del quadro: se le aspettative e ciò che si sa o si crede di sapere strutturano la diretta esperienza del paese, quest'ultima interagisce con gli schemi precostruiti e li articola in maniera un po' meno netta e rigida. La 'società' (almeno nell'accezione ristretta che si è indicata) continua a mancare in Italia<sup>17</sup>. Se nei primi tempi del soggiorno romano Mme de Staël scrive ripetutamente di non poter comunicare il suo *esprit* e la sua *âme* con nessuno dei romani e di sentirsi in sintonia «avec la nature et les monuments» ma non «en relation intime avec personne» (15 e 16 febbraio 1805)<sup>18</sup>, non molto prima della partenza (20 aprile 1805) il giudizio, nella permanenza delle convinzioni iniziali, è però più sfumato e aperto:

Pour Rome, c'est un plaisir rêveur et mélancolique, et sûrement la plupart de ceux qui viennent ici s'y ennuient secrètement et noblement, car ce n'est point un plaisir vulgaire. *Il faut compter presque pour rien la société*, non qu'il n'y ait quelque charme dans l'esprit des hommes et dans les manières des femmes, mais *une indolence orientale et une souplesse de caractère* qui diminue le prix de toutes les affections,

<sup>16</sup> *Correspondance générale*, p. 481. Ancor meno comunicabile a un italiano è il drastico giudizio di una lettera al suo nobile amico Mathieu de Montmorency (6 febbraio 1805), che faceva parte del cenacolo di Coppet dopo essere stato attivo nella Rivoluzione francese e poi costretto all'emigrazione: «Les Italiens ne me plaisent pas le moins du monde» (ivi, p. 492).

<sup>17</sup> Lo stesso giudizio darà Byron nel suo periodo italiano anteriore alla partenza per la Grecia. Lo scrittore, del resto, aveva trovato vari stimoli nel romanzo italiano di Mme de Staël, che per di più era collegato alla sua ultima fiamma (il suo *last attachment*, nelle parole di Iris Origo), la contessa Teresa Guiccioli. Mi permetto di rinviare al mio studio *Dante e Byron: un incontro ravennate* [1999], in *L'italiano fuori d'Italia*, Firenze, Cesati, 2013, pp. 77-133.

<sup>18</sup> Lettere al noto intellettuale svizzero Charles-Victor de Bonstetten (tra l'altro, bene esperto dell'Italia) e a Quirin-Henry Cazenove (*Correspondance générale*, pp. 504 e 506).

empêche qu'on ne se lie profondément avec eux. C'est cependant *une nation curieuse à observer* et qui *ne mérite sûrement pas le mépris dont on l'accable*<sup>19</sup>.

Dove si noterà, accanto ai filtri deformanti già messi in rilievo, una simpatia assente dalle prime impressioni, e il riconoscimento di una *nation* (anche se gli italiani sentono di far parte di una patria che non esiste<sup>20</sup>). Resta naturalmente che lo sguardo è quello dell'osservatore esterno, dell'antropologo *ante litteram* che contempla e partecipa parzialmente di una realtà altra e inferiore. A Roma i principi sono rigidi (e 'superstiziosi') perché, in assenza di società, manca il controllo sociale (giudizio assai avventato) e quindi l'agire individuale sarebbe libero: «[...] sûrement Rome est un pays du monde où il y a plus de libéralité dans les moeurs sociales, quoiqu'il n'y en ait pas du tout dans les principes»<sup>21</sup>.

Ancora, e più distesamente, a Hochet il 30 aprile 1805:

Aussi ce n'est pas une ville qu'je ai aimée, mais je ne sais quelle existence musicale, poétique, pittoresque, aérienne, qui *m'a découvert un nouveau cercle d'idées et de sensations*. [...] ces chants harmonieux qui retentissent la nuit dans toutes les rues, *cette liberté sociale qui n'est pas digne comme la liberté politique, mais qui a son charme dans l'habitude de la vie*, ces Italiens tous spirituels, tous gais inoffensivement, tous amoureux dès que vous le permettez, et adorateurs des femmes, trop pour leur dignité, mais point trop pour l'agrément de la vie des femmes, tout cela est si singulier, si jeune, si doux, qu'il n'existe pas de vie obscure et tranquille qu'on

<sup>19</sup> Al duca Augusto di Sassonia-Gotha, ivi, p. 543 (miei i corsivi).

<sup>20</sup> Vd. il passo citato in corrispondenza della nota 16, da una lettera che nega a Milano la qualifica di *nation* (la parola è da intendere nel senso di 'comunità sociale'): «A Milan il y a plus d'habitude [che non a Bologna] du monde, mais partout un mélange de richesse et de pauvreté, de goût pour les beaux-arts et de mauvais goût dans les ornements, d'instruction et d'ignorance, de grandeur et de petitesse, *enfin ce n'est pas une nation* parce qu'il n'y a ni ensemble, ni vérité, ni force dans son existence» (ivi, p. 481; mio il corsivo).

<sup>21</sup> *Ibid.*; cfr. anche, per una notazione simile riguardante un episodio particolare, la lettera a Monti del 1° maggio 1805, p. 548. Notevole che sfugga alla penna della scrittrice l'espressione sulla «libéralité dans les moeurs sociales», mentre diverso è il giudizio contenuto in una lettera a Monti del 16 marzo 1803, riguardante Costanza Falconieri, antica fiamma del Monti degli anni romani e sposa del principe Luigi Braschi, nipote di papa Pio VI, al cui servizio Monti aveva lavorato (risalgono a quel tempo e a quell'ambiente i suoi splendidi sciolti *Al principe don Sigismondo Chigi* e i *Pensieri d'amore*). Dopo aver esposto a Monti un episodio dal quale si ricavava che la comparsa in società della principessa Falconieri dipendeva dalla disponibilità o meno del suo accompagnatore in veste di *cavalier servente* (in italiano), Mme de Staël osserva che si deve «convenir qu'il y a dans ce pays tous les défauts des mauvaises moeurs et ni la grâce ni l'esprit qu'elles inspirent en France» (ivi, p. 517). Piuttosto che cogliere un'evoluzione coerente, interessa qui registrare alcune oscillazioni significative, che intaccano almeno in superficie le radicate convinzioni di Mme de Staël.

puisse comparer à celle là. [...] les artistes et les hommes de lettres, c'est-à-dire les poètes, ont une sort d'imagination dont vous ne pouvez vous faire aucune idée en France où l'on ne fait rien que par rapport aux autres, où l'on ne plaisante que pour se moquer [il *ridicule* di cui si è detto alla nota 14], où l'on ne sent que pour parler, etc. Ici, ce qu'il y a de corruption tient à une très grande faiblesse de caractère, à une très grande dégradation politique, mais il n'y a point de vanité, pas beaucoup de méchanceté et une disposition à l'enthousiasme qui rend toujours, du moins pour un moment, les hommes bons et aimables<sup>22</sup>.

Come si vede, Mme de Staël coglie la gentilezza dei costumi e del vivere sociale, la bontà diffusa. Sarebbe troppo pretendere da lei che perfino l'odiosa 'superstizione' possa aver contribuito a un simile risultato; né cambiano le sue idee circa l'inesistenza della 'conversazione' (nei salotti aristocratici) e quindi della nazione in Italia.

Tornata in Italia dopo i Cento giorni di Napoleone, Mme de Staël era stata invitata dal Monti a collaborare al nuovo periodico che nasceva nella Milano della Restaurazione. Nel gennaio 1818 usciva dunque la «Biblioteca italiana», e pubblicava in apertura il saggio *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, la scintilla che accese, come si sa, la polemica classico-romantica in Italia. Ecco come, nel numero di giugno della stessa rivista, una *Lettera di madama la baronessa di Staël-Holstein ai signori compilatori della «Biblioteca italiana»* rispondeva alle polemiche suscitate dal suo articolo di alcuni mesi prima:

In Francia ove si potrebbe nello stesso modo lagnarsi di una certa superficialità negli studi letterari, esiste però un mezzo particolare di animarsi reciprocamente, e questo mezzo, di cui non v'è l'uso in Italia, è la *società*. Tranne poche eccezioni, gl'italiani non si veggono e non s'incontrano che al teatro e attorno un tavolino da giuoco. Lo spirito di conversazione non si combina con questo genere di vita; e nulla vi potrebbe sviluppare le facoltà intellettuali. Un costante studio de' progressi che lo spirito umano ha fatto al di là delle Alpi può solo supplire a tutti gli altri generi di eccitamento che mancano alla nazione italiana<sup>23</sup> [corsivo dell'A.].

## 2. *Telesilla Argoica, ovvero Mme de Staël in Arcadia*

Una virtù degli italiani apprezzata da Mme de Staël fu dunque l'ospitalità cordiale con cui fu accolta, come in altre città, così a Roma. Ciò non solo solleticava, comprensibilmente, il suo amor proprio, ma la risarciva di uno dei grandi dolori della sua vita: il non poter partecipare, diversamente da ciò

<sup>22</sup> Ivi, p. 545 (miei i corsivi).

<sup>23</sup> L'articolo si legge nelle *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1943 (riedizione a cura di A. M. Mutterle, 1975, I, pp. 64-7: 66).

che avevano fatto sua madre Suzanne Curchod e, nei suoi anni giovanili, lei stessa<sup>24</sup>, alla vita 'sociale' dei *salons* di Parigi, la città da dove l'aveva bandita un editto di Napoleone, che non poteva tollerare nella capitale un centro intellettuale discorde dalla sua politica. Ai *salons* francesi corrispondono in Italia i *salotti*, per la verità con diversa funzione e di dimensioni minori. I *salons* sono la cornice dove si riunisce la società di ceto elevato per le sue 'conversazioni', tanto che, per uno scambio metonimico, non avere *salon* equivale, come si è visto, a non avere 'società'.

Tornando a Mme de Staël il successo riscosso all'estero, in Germania o in Italia, era per lei una rivale parziale, un modo per testimoniare ai connazionali, che l'avevano esclusa dalla vita intellettuale del paese, il proprio valore, riconosciuto nel resto d'Europa. Perciò le riserve che il soggiorno romano attenuerà, ma senza modificarle alla radice, non le impediscono fin dai primi tempi di apprezzare la cordiale ospitalità con cui viene accolta: «Il y a un fond de bonté au milieu de tout cela qui me touche, et une bienveillance pour moi d'autant plus généreuse qu'elle n'est pas motivée»<sup>25</sup>.

È di pochi giorni dopo (14 febbraio 1805) il conferimento a Mme de Staël di una simbolica cittadinanza letteraria: la cooptazione nell'Accademia dell'Arcadia, narrata il giorno seguente in una divertita e divertente lettera al Monti. Invitata ad assistere a una riunione dell'Arcadia, e a leggervi un componimento, Mme de Staël partecipa a una seduta molto affollata: negli ambienti della Roma bene (come si direbbe oggi) è grande, evidentemente, la curiosità per l'ospite, che è donna (anche se in Arcadia le donne sono di casa) ed è di altra confessione. Dopo una lezione accademica di Giovanni Gherardo De Rossi sull'alleanza di poesia e pittura, Luigi Godard, Custode dell'Arcadia<sup>26</sup>, associa l'ospite straniera all'accademia, dopo averne intessuto una presentazione molto lusinghiera. Il principe Agostino Chigi conclude la lettura di un'elegia in morte di un cardinale rivolgendole alcuni versi, e

<sup>24</sup> Caratterizza brevemente ma efficacemente il salotto di Suzanne Curchod e poi quello di Mme de Staël (il quale ultimo non prosegue la tradizione settecentesca sia per gli anni, che sono quelli postrivoluzionari, sia per la personalità prepotente di Germaine Necker), FUMAROLI, *Il salotto*, pp. 194-195 e, da Parigi a Coppet, pp. 215-218. Ne risulta confermato ciò che racconta Napoleone nell'esilio di Sant'Elena, che leggendo *Corinne* rivedeva e riscoltava Mme de Staël dominatrice della conversazione (vd. nota 50).

<sup>25</sup> Lettera al Monti, 7 febbraio 1805 (*Correspondance générale*, p. 493). Il riconoscimento viene subito dopo la deplorazione: «[...] mais la société, mais les hommes!» (*ibid.*), contrapposti, l'una e gli altri, alla bellezza delle antichità e dei notturni di Roma, vale a dire di ciò che fu, e di ciò che è naturale e non umano.

<sup>26</sup> Su di lui cfr. C. DIONISOTTI, *Ricordo di Cimante Micenio* [1948], in ID., *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 55-79.

un altro arcade recita un sonetto in latino. Tocca ora alla neo-associata dar prova di sé: per presentarsi Mme de Staël ha scelto il sonetto *Quando Gesù con l'ultimo lamento* di Onofrio Minzoni: l'ha ascoltato da poco nella suggestiva declamazione di Vincenzo Monti, e nel viaggio da Milano a Roma l'ha tradotto liberamente in verso<sup>27</sup>. All'inizio era emozionata, ma ricordando l'efficace energia della dizione montiana si è fatta coraggio ed è stata «couverte d'applaudissements»<sup>28</sup>. Superato con successo il rito d'iniziazione, la nuova pastorella d'Arcadia è festeggiata con un'entusiasta degnità del *Midi*. Ci è piovuta sulla testa, prosegue, una pioggia ardente di sonetti (denominazione nella quale unifica forme metriche diverse): dieci giovani, «tous déclamant avec une fureur croissante», lanciavano ai presenti sonetti quasi fossero state folgori del Vaticano: «[...] quelle vivacité, quelle énergie perdue dans l'air!»<sup>29</sup>. Pura retorica priva di azione, abbiamo letto in una lettera ad altro corrispondente. Giuseppe Alborghetti, poi, ha messo in versi un passo del *De la littérature*, l'opera così severa con le letterature del *Midi*, e la serata si è conclusa in compagnia degli arcadi, del cardinale Ercole Consalvi, segretario di Stato, di Wilhelm von Humboldt, residente di Prussia presso la Santa Sede, e del giovane letterato e diplomatico portoghese don Pedro de Souza, con cui Mme de Staël avvia un intenso rapporto, tra amicizia appassionata e amore<sup>30</sup>.

Il distacco dell'osservatore esterno alle prese con mentalità altre e diverse, e insieme il suo compiacimento, restituiscono l'immagine di un'Arcadia ancora attiva, con le dame, i notabili, i cardinali; è però un mondo fragile, i tempi stanno cambiando, e presto la tempesta napoleonica cancellerà per qualche tempo lo Stato della Chiesa, per essere seguita dalla Restaurazione. Cambieranno necessariamente anche l'Arcadia e il suo ruolo, e si chiuderà il

<sup>27</sup> MME LA BARONNE DE STAËL, *Oeuvres complètes*, 21 voll., Paris, Treuttel et Würz, XVII, 1821, p. 407.

<sup>28</sup> Cito o parafrao dalla lettera, che si legge nella *Correspondance générale*, pp. 501-503.

<sup>29</sup> Espressioni identiche nel taccuino di viaggio, scritto contemporaneamente alla lettera a Monti: «Fureur de la déclamation à l'Arcade. Dépense d'énergie» (testo e commento in BALAYÉ, *Les carnets*, p. 178).

<sup>30</sup> Echi del trionfale ingresso in Arcadia si trovano nelle lettere dello stesso giorno e dei seguenti. Un resoconto molto più asciutto va a Bonstetten, cui trasmette le solite riserve sui romani (la lettera è stata già citata sopra), e della giornata arcadica dice solo: «J'ai été reçue avec un incroyable acclamation hier à une assemblée des Arcades, où était tout Rome, princes, cardinaux, etc. Je vous dispense à jamais de dix sonnets qui font un astre de moi: cet astre, tel qu'il est, se tourne vers vous»; e nella stessa lettera aveva già, più in generale, preso le distanze dai suoi successi cittadini: «Sismondi écrit des merveilles de mes succès. Il est vrai qu'on me traite très bien, surtout ici, mais c'est sans trop savoir ce que je suis» (*Correspondance générale*, pp. 505 e 504; corsivo mio). Qualche altra menzione dell'Arcadia e della sonetteria (*amas de paroles*), ivi, pp. 506, 507-508 (dove è qualche particolare ironico sulle metafore astrali della giornata).

ciclo aperto da Cristina di Svezia, che abbandonava il trono e si convertiva al cattolicesimo, meritando un trionfale ingresso a Roma, dove avrebbe dato origine all'Arcadia, e una sepoltura a San Pietro.

### 3. Corinne ou l'Italie: *sull'autobiografismo di Mme de Staël arcade*

Mme de Staël, come si è accennato, aveva intrapreso il viaggio italiano grazie a stimoli ricevuti in Germania, e ancor prima di varcare le Alpi aveva concepito l'idea di un romanzo ambientato in Italia, tant'è vero che una rapida visita di Venezia, sulla via del ritorno, le è sufficiente per stabilire sul momento che in quella città sarà ambientata la separazione di Lord Nelvil dall'infelice Corinna<sup>31</sup>.

Come era chiaro alla lucida consapevolezza dell'autrice, *Corinne ou l'Italie*, pubblicato nel 1807 (due anni dopo la conclusione del viaggio), risultava dalla non facile coabitazione fra la struttura della guida di viaggio e la narrazione, proiettata sullo scenario italiano, di una vicenda amorosa drammaticamente intensa, recitata da attori nei quali si riflette la cultura europea, specialmente francese italiana inglese, della scrittrice<sup>32</sup>. La cultura tedesca resta sullo sfondo, ma affiora talvolta alla superficie: «Connaissez-vous cete terre où les orangers fleurissent [...]?»<sup>33</sup>, citazione implicita dell'attacco di una poesia inclusa nei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe – «Kennst du das Land wo die Zitronen blühn [...]?» (libro III, cap. I) – destinato a diventare un emblema del mito italiano e mediterraneo.

Dopo aver gradito le accoglienze riservatele dalla società romana (intendendo ovviamente la parola *società* nell'accezione elitaria di cui si è detto), la scrittrice fece tesoro di quell'esperienza vissuta con partecipazione e distacco insieme, e l'utilizzò nella costruzione del personaggio, largamente autobiografico, di Corinna. La trionfale incoronazione poetica di Corinna in Campidoglio, che rivela una straordinaria personalità femminile al lettore non meno che a Lord Nelvil, appena arrivato dalla Scozia per curare la sua

<sup>31</sup> Lettera da Venezia, 26 maggio 1805 (ivi, p. 574).

<sup>32</sup> Una miscela che attinge ai manuali dei viaggiatori intrecciati a un personaggio chiaramente autobiografico e alla sua malinconia o *spleen* assicurerà largo successo ai quattro canti del *Childe Harold's Pilgrimage* di Lord Byron (1812-1818), per il quale la lettura di *Corinne ou l'Italie* aveva rappresentato una chiave di accesso all'Italia e per di più s'intrecciava a una sua vicenda amorosa (vd. nota 17).

<sup>33</sup> Cito dall'ed. già ricordata di S. Balayé (p. 39), utilizzandone anche il commento, e abbrevio il titolo del libro, menzionandolo semplicemente come *Corinne*. Un'*Épître sur Naples* (1805) comincia: «Connais-tu cete terre où les myrtes fleurissent [...]» (MME DE STAËL, *Oeuvres posthumes*, Paris, Didot, 1861, pp. 430-432).

malattia nei climi del *Midi*, è in buona misura calcata sulla cooptazione di Mme de Staël in Arcadia. In particolare, sono funzionalmente identici i tre momenti-chiave: la presentazione della persona da cooptare o incoronare; il saggio offerto dal candidato, più esattamente dalla candidata; il felice superamento della prova.

Dal Bosco Parrasio la scena si trasferisce al Campidoglio, dove in Roma antica veniva conferito il lauro «honor d'imperadori et di poeti», come scrive Petrarca (*Rvf* 263, 2), che rinnovò l'antica consuetudine; ma simile a quello arcadico è il rito narrato in *Corinne*. Dopo che Corinna si è seduta in Campidoglio, «les poètes romains commèncerent à lire les sonnets et les odes qu'ils avaient composées pour elle»<sup>34</sup>, che è l'esatto parallelo dei furori poetici di cui era stata fatta segno Mme de Staël in Arcadia.

Dopo la presentazione della protagonista, che nel romanzo tocca al Principe di Castelforte (nel ruolo ricoperto in Arcadia dall'abate Godard), Corinna si dichiara pronta a improvvisare un testo poetico dedicato, su richiesta del pubblico, a «La gloire et le bonheur de l'Italie»<sup>35</sup>, paragonabile, anche se molto più impegnativo, al sonetto del Minzoni tradotto e recitato da Mme de Staël in Arcadia; svolto il suo compito tra gli applausi del pubblico presente in Campidoglio, Corinna riceve la corona di alloro.

Accompagnandosi con la lira, Corinna si presenta in Campidoglio come declamatrice: la recitazione efficace di un testo letterario era stata una recente scoperta di Mme de Staël, ascoltatrice entusiasta del Monti lettore del sonetto di Minzoni che avrebbe tradotto in viaggio, e di alcuni luoghi classici della poesia italiana. Infatti, in una lettera al Monti del 13 febbraio 1805 scrive che «Clorinde et Francesca et Hugolin se retracent à moi comme des monuments des arts auxquels votre voix a donné pour moi la vie»<sup>36</sup>. Lo stesso terzetto riappare in una nota al capitolo (II, III) in cui Corinna dà prova di sé nell'esame della laurea capitolina: in bocca a Corinna le parole italiane suonano festose come le trombe che annunciano una vittoria; e in nota l'autrice aggiunge che Monti «dit les vers comme il les fait. C'est véritablement un des plus grands plaisirs dramatiques que l'on puisse éprouver,

<sup>34</sup> *Corinne*, II, I, p. 28.

<sup>35</sup> *Corinne*, II, III, p. 33.

<sup>36</sup> *Correspondance générale*, p. 496. La lettura di Clorinda si riferisce alla morte dell'eroina e al tardivo riconoscimento di Tancredi. Vd. il passo tratto da una nota del primo manoscritto di *Corinne*, riportata nell'ed. Balayé, p. 529 nota 3, da cui risulta che davanti a un dipinto di Ugolino l'autrice era rimasta colpita dalla recitazione dell'episodio dantesco fatta dal Monti.

que de l'entendre réciter l'Episode d'Ugolin, de Francesca di Rimini, la mort de Clorinde, etc.»<sup>37</sup>.

Nel suo discorso, Corinna menziona due grandi della letteratura italiana: Petrarca, incoronato nel 1348, e Tasso, morto prima dell'incoronazione poetica, sicché la corona a lui destinata «reste suspendue au cyprès funèbre du Tasso»<sup>38</sup>, l'albero caro al poeta (si trattava per la verità di una quercia), il quale, secondo una tenace tradizione, era solito riposare sotto la sua ombra quando fu ospite del piccolo convento di Sant'Onofrio negli ultimi giorni di vita. Dopo queste lauree o lauree mancate, altre incoronazioni erano state festeggiate, in tempi più vicini, in Campidoglio: nel 1725 il raro riconoscimento era stato attribuito all'arcade senese Bernardino Perfetti<sup>39</sup> e, nel 1776, a una donna, Maria Maddalena Morelli Fernández, in Arcadia Corilla Olimpica, entrambi improvvisatori<sup>40</sup>.

Nel solco di questi precedenti settecenteschi Corinna non è solo declamatrice ma anche improvvisatrice, e in Campidoglio recita su un argomento propostole dal pubblico. Nel romanzo si legge che Corinna è un nome d'arte calcolato sull'antica poetessa greca omonima; e in nota la scrittrice avverte:

Il ne faut pas confondre le nom de Corinne avec celui de Corilla, improvisatrice italienne, dont tout le monde a entendu parler. Corinne était une femme grecque célèbre par la poésie lyrique. Pindare lui-même avait reçu des leçons d'elle<sup>41</sup>.

Mme de Staël distingue i due nomi e i personaggi che li hanno portati ma, anche se non aveva ricevuto l'alloro capitolino, vedeva probabilmente in Corilla Olimpica una sua precorritrice; e aveva appoggiato Corilla per l'alloro lo stesso abate Godard (dal 1790 Custode d'Arcadia), che parecchi anni dopo avrebbe accolto Mme de Staël tra gli arcadi. Vari dettagli sulla giornata di Corinna in Campidoglio sono esemplati sul resoconto degli atti accademici dell'Arcadia riguardanti l'incoronazione di Corilla Olimpica<sup>42</sup>. Anche senza

<sup>37</sup> *Corinne*, II, III, p. 42 e p. 529 nota 3. Per alcune strofette di Teresa Bandettini che traducono in ottonari l'episodio del conte Ugolino vd. A. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 177 (Bandettini è un'improvvisatrice cui si accenna in questo stesso paragrafo).

<sup>38</sup> *Corinne*, II, III, p. 35.

<sup>39</sup> Vd. F. WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIII siècle*, Firenze, Olschki, 1992.

<sup>40</sup> In questa sede è sufficiente ricordare gli atti del convegno *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo* (Pistoia, 21-22 ottobre 2000), a cura di M. Fabbri, Pistoia, m&m, 2002.

<sup>41</sup> *Corinne*, XIV, IV, p. 365 e p. 536 nota 29.

<sup>42</sup> Cfr. BALAYÉ, *Introduction a Corinne*, p. XII e p. 24 nota 3, da cui risulta tra l'altro che nel rito di festa per Corilla il senatore il quale la incoronò aveva sulla parete alle proprie spal-

tener conto dei racconti che Mme de Staël poté raccogliere dalla viva voce degli arcadi, va ricordato che nel suo soggiorno italiano la viaggiatrice scrisse due lettere all'arcade Teresa Bandettini (Amarilli Etrusca), improvvisatrice di gran fama (nella seconda lettera la chiama «la femme de plus de talent qu'elle [l'Italie] possède»); non riuscì però ad ascoltarla né a incontrarla<sup>43</sup>, mentre a Firenze poté assistere alla prestazione di una Mazzei Landi<sup>44</sup>.

Quanto al resto del romanzo, il travaso dei giudizi già espressi nelle lettere dall'Italia vi è forte, e a ciò che si è già messo in rilievo basterà aggiungere

le un ritratto del papa, particolare che Mme de Staël si è ben guardata dal ripetere. Ricordo anche P. GIULI, *Tracing a Sisterhood: Corilla Olimpica as Corinne's Unacknowledged Alter Ego*, in *The Novel's Seductions. Staël's "Corinne" in Critical Inquiry*, edited by K. Szmurlo, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999, pp. 165-184; EAD., *Poetry and national identity: "Corinne", Corilla and the idea of Italy*, in *Germaine de Staël: forging a politics of mediation*, edited by K. Szmurlo, Oxford, Voltaire Foundation, 2011, pp. 213-231, e soprattutto GENNARI, *Le premier voyage*, pp. 140-142, che indica anche altre possibili o probabili influenze che hanno contribuito a caratterizzare il personaggio di Corinna (pp. 144-151).

<sup>43</sup> Le due lettere, del 17 aprile e del 22 maggio 1805, si leggono nella *Correspondance générale*, pp. 539 e 565. La Bandettini ha ampio rilievo nella bella ricerca di DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere* (vd. l'indice dei nomi), da integrare con l'incisivo lavoro di T. CRIVELLI, *Le memorie smarrite di Amarilli*, «Versants», 46, 2003, pp. 139-190, e, della stessa, il recente volume *La donzelletta che nulla temea. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma, Iacobelli, 2015, particolarmente a pp. 141-163. Da ricordare inoltre F. CASPANI MENGHINI, *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio. Poesie estemporanee di Teresa Bandettini raccolte dal concittadino Tommaso Trenta (1794-1799)*, Lucca, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 2011.

<sup>44</sup> Ancora Balayé suggerisce che dovette essere l'improvvisatrice Mazzei in Landi (o Landi in Mazzei) ad affascinare Mme de Staël, che da Firenze scrive il 14-16 maggio a Don Pedro de Souza: «[...] j'ai entendu la Fantastici, qui n'est presque plus remarquable. Mais il y a une signora Landi, Mme Mazzei à present, qui est tout à fait extraordinaire. Elle improvise sans chanter, sans s'arrêter une minute, et avec un talent très supérieur elle improvise une scène de tragédie. Je lui ai donné la reconnaissance d'Iphigénie en Tauride avec Oreste, et je vous assure que c'était une scène qu'on pouvait écrire telle qu'elle l'a dit. Mais imaginez-vous une énorme personne qui, à vingt-trois ans, a l'air de quarante, des yeux louches, point de physiologie, point de gestes qu'un mouvement d'éventail dans le moment le plus intéressant, enfin une idole égyptienne, une statue de Memnon sur laquelle on dirait que l'inspiration tombe mais qu'elle ne reste pas. C'est tout à fait curieux à voir et unique à entendre» (*Correspondance générale*, pp. 558-559; cfr. anche BALAYÉ, *Les carnets*, pp. 113-114). Era una celebre improvvisatrice tra l'altro la Fortunata Sulgher Fantastici (in Arcadia Temira Parasside) menzionata nella lettera, nota tra l'altro per un episodio che la vide in rapporto con Vincenzo Monti (DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, p. 13 nota 10). A Fortunata Fantastici Mme de Staël dedicò nel 1811 uno scherzo drammatico, ambientato in una città della Svizzera, nel quale presentava la monotona banalità quotidiana di una famiglia svizzero-inglese, conquistata dalla Fantastici e dalla figlia Zéphirine alla vita della poesia (*La Signora Fantastici. Proverbe dramatique*, in *Oeuvres posthumes*, pp. 470-478; CRIVELLI, *La donzelletta*, p. 207 nota 17).

lo stupore della narratrice per la fiducia popolare in sant'Antonio abate protettore degli animali. Il vincitore di una gara di cavalli tenutasi come di consueto in via del Corso «se jeta à genoux devant son cheval et le remercia, et le recommanda à saint Antoine, patron des animaux, avec un enthousiasme aussi sérieux en lui, que comique pour les spectateurs». La distanza tra gli osservati e l'osservatrice è grande, come già nelle lettere<sup>45</sup>.

Senza insistere sul punto di vista da cui Mme de Staël concettualizza Roma e l'Italia, è opportuno considerare la componente italiana esaminata finora nell'insieme della macchina narrativa del romanzo: perché l'Italia s'intreccia, nell'orizzonte europeo dell'autrice, con la Francia e l'Inghilterra (e con la Germania sullo sfondo). Infatti, il libro si fonda sugli stereotipi nazionali di tre personaggi: Lord Nelvil, lo scozzese che rappresenta l'Inghilterra; il Conte di Erfeuil, per la Francia; e per l'Italia Corinna, che però solo in parte rappresenta l'Italia, non solo perché rispecchia in parte Mme de Staël, ma perché le sue virtù sono eccezionali, e la sua attribuzione al Nord o al *Midi* è problematica. Si può considerare allora come esponente pienamente italiano il Principe di Castelforte, che proprio perché caratterizzato positivamente può manifestare i limiti o vizi del *Midi*. Il Principe è un dissimulatore e un indolente:

[...] il avait l'habitude de dissimuler ses impressions; cette habitude, qui se trouve souvent réunie chez les Italiens avec une grande véhémence de sentiments, était plutôt en lui le résultat de l'indolence et de la douceur naturelle<sup>46</sup>.

Lord Nelvil, malaticcio e schiacciato da sensi di colpa che lo rendono irresoluto e poco vitale, risulta una personalità debole, cui la buona educazione dell'intimità e dell'educazione settentrionale (la coscienza libera che i protestanti si attribuivano, negandola ai cattolici schiavi del confessore) non è sufficiente a spingerlo verso la scelta coraggiosa di unirsi a Corinna. Il fiacco Lord Nelvil le preferirà la sorellastra, e Corinna morirà di dolore.

Il Conte di Erfeuil, anche se (o proprio perché) dotato di buon senso e realismo spicciolo, è personaggio ritratto in modo spesso caricaturale, talvolta quasi macchiettistico: poco colto, commisura tutto ciò che non è francese a ciò che lo è, e dal confronto ricava immancabilmente e convintamente la superiorità della madrepatria; ignora l'inglese e l'italiano (non risulta che le sue conoscenze linguistiche vadano oltre l'idioma materno), mentre Lord

<sup>45</sup> *Corinne*, IX, I, pp. 234-235; e il luogo è così annotato e rafforzato dall'autrice: «Un postillon italien, qui voyait mourir son cheval, priait pour lui et s'écriait: *O sant'Antonio, abbiate pietà dell'anima sua!* Ô saint Antoine, ayez pitié de son âme!» (p. 535 nota 23).

<sup>46</sup> *Corinne*, III, III, p. 55. Il giudizio sarà generalizzato ai «peuples du Midi» nella lettera scritta da Corinna a Lord Nelvil (VI, III, p. 142).

Nelvil conosce il francese e l'italiano (e ovviamente l'inglese); Corinna, poi, parla l'italiano e un inglese impeccabile, oltre che il francese. Il Conte d'Erfeuil si difende affermando che «il y a beaucoup de philosophie, croyez-moi, dans mon apparente légèreté, la vie doit être prise comme cela»<sup>47</sup>. Altrove lo stesso personaggio dichiara a Lord Nelvil la propria frivolezza: «Je vous parais frivole; hé bien, néanmoins je parie que dans la conduite de la vie je serai plus raisonnable que vous»<sup>48</sup>, ma la frivolezza, dice altrove Corinna allo stesso Lord Nelvil, è effetto della vanità: «Il n'y a que la vanité qui rende frivole»<sup>49</sup>. Leggerezza e mutevolezza di propositi sono, del resto, noti stereotipi associati spesso alla nazione francese<sup>50</sup>.

A mano a mano che la narrazione va avanti il libro annuncia una rivelazione; e una parte rilevante del racconto procede rinviando l'agnizione, che determinerà la fine della vicenda, con la fine di Corinna e il matrimonio con poca passione di Lord Nelvil. Si saprà, dopo più di due terzi del romanzo, che Corinna, la dominatrice della disgregata e anzi assente (a giudizio di Mme de Staël) società romana (imparagonabile alla vita della *société* cioè dei *salons* parigini da cui Mme de Staël, che avrebbe voluto continuare a brillarvi, era stata allontanata da Napoleone), è figlia di un Lord Edgermond che ha sposato una romana; dal matrimonio è nata Corinna, cresciuta prima in Italia poi, morta la madre, in Inghilterra. Il vedovo si risposò con una donna inglese, e dal secondo matrimonio nasce Lucilla. In processo di tempo Corinna torna in Italia, rifiutando il ruolo riservato alle donne nelle famiglie inglesi. Prima di morire il padre di Lord Nelvil ha espresso la volontà che il figlio sposi Lucilla; di qui il dramma del debole Lord Nelvil quando s'innamora di Corinna, alla quale rinuncerà.

Prima che si giunga all'agnizione Lord Nelvil, quasi intuendo il matrimonio misto che spiega almeno in parte le doti eccezionali di Corinna, le aveva detto: «[...] l'une des causes de votre grâce incomparable, c'est la réunion de tous les charmes qui caractérisent les différentes nations»<sup>51</sup>. Eppure, ben-

<sup>47</sup> *Corinne*, VI, VI, p. 129.

<sup>48</sup> *Corinne*, III, III, p. 59.

<sup>49</sup> *Corinne*, IV, III, p. 78.

<sup>50</sup> Si capisce perché nell'esilio di Sant'Elena Napoleone, oltre ad avvertire nel libro la voce insistente dell'autrice, giudicasse riduttivo il ruolo assegnato ai francesi: scrive Emmanuel de Las Cases nel *Mémorial de Sainte-Hélène* che «Mme de Staël s'était peinte si bien dans son héroïne, qu'elle était venue à bout de la lui faire prendre en grippe. "Je la vois, disait-il, je l'entends, je la sens, je veux la fuir, et je jette le livre [...]. Je ne puis pardonner du reste à Mme de Staël d'avoir ravalé les Français dans son roman» (cito dall'ed. a cura di J. Schmidt, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 418).

<sup>51</sup> *Corinne*, VI, II, p. 136.

ché l'eroina, in termini sia genetici sia di educazione, partecipi delle lingue e culture tanto dell'Inghilterra che dell'Italia, è la differenza il tratto emergente dalle discussioni tra Corinna e Lord Nelvil, quando la prima guida il secondo alla conoscenza della grande pittura che si può ammirare a Roma: «Oswald et Corinne différaient d'opinion à cet égard; mais cette difference, comme toutes celles qui existaient entre eux, tenait à *la diversité des nations, des climats et des religions*»<sup>52</sup>. Il commento è della scrittrice, non di uno dei suoi personaggi: eppure Osvaldo apprezza l'internazionalità di Corinna, che dovrebbe facilitare il rapporto tra le diversità.

Nella lunga storia con cui Corinna, ad agnizione avvenuta, dà conto di sé a Lord Nelvil, scrive:

Je pouvais donc me croire destinée à des avantages particuliers par la réunion des circonstances rares qui m'avaient donné *une double éducation*, et si je puis m'exprimer ainsi, *deux nationalités différentes*<sup>53</sup>.

Dunque né la 'doppia educazione' né la 'doppia nazionalità' superano i salti veri o presunti dovuti alle 'diversità nazionali', ai 'climi', alle 'confessioni religiose': i giudizi generali formulati dalla scrittrice nei saggi o nella scrittura privata sembrano sfociare, passando alla narrazione romanzesca di personaggi individuali, in un rafforzamento degli stereotipi<sup>54</sup>: le diversità antropologiche e culturali, nonostante Corinna, che dovrebbe facilitare il

<sup>52</sup> *Corinne*, VIII, III, p. 205 (mio il corsivo).

<sup>53</sup> *Corinne*, XIV, III, p. 360 (mio il corsivo). Nota Balayé nel commento che la perifrasi «si je puis m'exprimer ainsi» segnala la novità del termine *nationalité*: dopo un precedente settecentesco, infatti, nei primi decenni dell'Ottocento la parola cominciava a diffondersi in francese. Non direi però, come fa la benemerita studiosa in uno dei suoi molti contributi sulla scrittrice, che *Corinne* mette «en scène deux personnages, Corinne et Oswald, d'origines nationales et intellectuels très différentes» (S. BALAYÉ, *Politique et société dans l'oeuvre staëlienne: l'exemple de Corinne*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 46, 1994, pp. 53-67: 54, consultato all'indirizzo [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-5865\\_1994\\_num\\_46\\_1\\_1831](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1994_num_46_1_1831)).

<sup>54</sup> In questo senso anche R. CASILLO, *Staël, Stendhal and the reputation of the modern Italians*, in *Germaine de Staël: forging a politics*, pp. 193-212, il quale prosegue la sua analisi suggerendo la tesi che gli stereotipi abbiano una base reale: problema importante ma di difficile trattamento scientifico, che a mio avviso si potrebbe impostare più proficuamente, almeno per il caso italiano, nei termini di un rapporto tra le élite e il popolo, e della funzione della Chiesa cattolica come supplente parziale di entità statali non solo numerose ma, ciò che più conta, di endemica debolezza. Quanto alla supposta assenza di controllo sociale in Italia con la conseguenza di una sorta di individualismo anarchico, connessa alla supposta inesistenza di una società (idea diffusa in parte della letteratura primaria dei primi decenni dell'Ottocento, italiana e no, e ricorrente – uno stereotipo infondato che sopravvive nel tempo? – nella letteratura secondaria di oggi), è facile osservare che in Italia, soprattutto ma

ponte italo-inglese, non raggiungono non dirò una sintesi che le arricchisca ma neppure una pacifica coesistenza, e rafforzano insomma l'alterità personale e collettiva. Forse la cultura europea di Mme de Staël sfocia nell'affermazione dell'impermeabilità delle culture<sup>55</sup>, anche nella vita privata? Sarebbe una strana conclusione, tenendo conto delle premesse dell'autrice, e la risposta andrebbe probabilmente cercata nell'assolutizzarsi dell'opposizione Nord-Sud che, ben presente già nel *De la littérature*, trova o crede di trovare nel mondo tedesco profonde ragioni filosofiche, dal sentimento all'intimismo al concetto di entusiasmo, presente già in *Corinne* e, con rilievo maggiore, nel *De l'Allemagne* del 1810. Il problema, tuttavia, non riguarda Mme de Staël nei suoi rapporti con Roma e l'Arcadia, sicché sarà sufficiente aver sollevato la questione.

In questa sede si può ancora osservare che il *salon* settecentesco animato, sotto la regia di una dama dell'aristocrazia, da una coralità di molte voci, mobili e argute, negli anni postrivoluzionari, torna a nuova vita a Coppet, dove però risuona soprattutto la voce della padrona di casa, con la sua eloquenza dominatrice che lascia poco spazio agli ospiti<sup>56</sup>. Ciò fa pensare alla figura, sentita come tipicamente italiana, di Corinna improvvisatrice, che dà prova di sé e del suo genio ma è una solista che non ha di fronte i suoi pari. Davanti all'improvvisatrice o all'improvvisatore, infatti, il pubblico non ha altro margine di partecipazione attiva se non il suggerimento del tema sul quale improvvisare, e l'applauso (o la disapprovazione). Forse nel personaggio di Corinna Mme de Staël realizza (inconsapevolmente?) quell'integrazione di un'alterità che le sue idee sulla disuguaglianza delle società e delle culture europee non le permette di raggiungere né nella saggistica né nella narrativa.

non solo nelle piccole comunità urbane e rurali, il controllo sociale era molto forte, e talora soffocante: come rivela soprattutto la narrativa realistica italiana del XIX secolo.

<sup>55</sup> Muove da presupposti diversi ma giunge a un'interpretazione molto vicina a quella qui suggerita Crivelli, secondo la quale «sotto il velo di un riconoscimento dei pregi nazionali italiani affettuosamente paternalistico» si nasconde l'opposizione di «una linea di cultura settentrionale e una meridionale, dove la prima accoglie la seconda come luogo dell'immaginario e parte atavica del proprio sé, e dove l'incontro con l'altro si traduce in un momento di appropriazione culturale da parte di una superiore e più complessa istanza dominante (la cultura del settentrione) su un'alterità subalterna (la cultura del meridione), finendo dunque per rafforzare il potere della prima, che ingloba e fa propria la seconda» (T. CRIVELLI, *Fra Oriente e Occidente: improvvisazione poetica e carattere nazionale italiano nella "Corinne" di Mme de Staël*, in *Corinne e l'Italia di Mme de Staël*, pp. 83-106: 88-89); e si veda ora, della stessa studiosa, *La donzella*, pp. 48-69.

<sup>56</sup> Vd. nota 24.

#### 4. *Da istituto prestigioso a bersaglio di polemica e satira: parabola dell'Arcadia*

Nel XVIII secolo la repubblica dei letterati arcadi era nata svincolando l'attività culturale dalla protezione dei mecenati, e avendo ben chiaro lo scopo di formare una rete di rapporti non locale ma nazionale. I due elementi, l'indipendenza da mecenati che a causa della frammentazione politica non avrebbero potuto essere se non locali, e le relazioni estese a tutta l'Italia, erano interdipendenti. Il secondo elemento aveva preso forma promuovendo *colonie* che facevano capo al centro romano o incoraggiando a trasformarsi in colonie le accademie locali preesistenti, sorte in Italia a partire dal XVI secolo.

Un indirizzo di importanza capitale nei primi decenni dell'attività dell'Arcadia consistette nel rifiuto della letteratura barocca e nel recupero della tradizione cinquecentesca: era una premessa indispensabile per riaffermare e rilanciare la tradizione intellettuale e letteraria italiana, messa in pericolo dall'egemonismo culturale della Francia del Re Sole. Basterà ricordare che, se si fosse imposta la tesi di Dominique Bouhours (qui citato come esponente di una più ampia convinzione ben presente nell'intellettualità parigina), sostenitore della superiorità francese sulle culture italiana e spagnola, le altre due nazioni maggiori di lingua romanza si sarebbero ridotte alla condizione di mere province, suddite dell'impero culturale francese. Per i critici francesi il catalogo della poesia italiana si fermava al Petrarca; nei secoli più recenti restavano degni di menzione, secondo la loro tesi, appena i generi subalterni della commedia dell'Arte con le sue buffonerie e il poema eroicomico. La risposta orchestrata da Muratori e affidata da lui alla regia di Giovan Giuseppe Orsi tagliò la continuità con la letteratura barocca ma difese accanitamente la letteratura italiana fino a Tasso, «onore della nostra Italia»<sup>57</sup>. Il collegamento con Tasso e con il petrarchismo cinquecentesco, diffuso a Firenze ma anche negli altri centri culturali italiani, settentrionali e meridionali, permetteva di non spezzare la compattezza della tradizione (tranne la parentesi barocca), assicurandone la lunga durata e l'orizzonte nazionale che stava così a cuore all'Arcadia. L'Arcadia, inoltre, non si era limitata a teorizzare il ritorno al *buon gusto* in poesia, e aveva accolto numerosi scienziati e dotti che si erano adoperati, Muratori primo fra tutti, a rinnovare l'erudizione e la storia, recuperando il ritardo accumulato dalla cultura frammentata,

<sup>57</sup> Su questo nodo culturale ricordo almeno l'importante ricostruzione di C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001, e, anche per altre indicazioni, la mia *Italia. Vita e avventure di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 419-434.

perché affidata a sforzi individuali, del paese. Cospicuo era poi l'apporto delle donne, che si manifestava in modi più massicci di quanto non fosse avvenuto nelle Accademie cinque e seicentesche, che già avevano aperto le porte a un'attiva presenza dell'elemento femminile.

Nel passaggio traumatico dal vecchio al nuovo secolo, conseguente alla Rivoluzione francese e all'età napoleonica, l'organizzazione dell'Arcadia e i suoi riti apparivano superati, legati com'erano alla società aristocratica di Antico Regime; e aveva perso smalto quell'ambiente composto da cardinali, letterati e dame che aveva accolto festosamente Mme de Staël. Una parte del patriziato e degli intellettuali, in particolare, aveva cominciato ad abbracciare idee e sentimenti che si possono ricondurre o al liberalismo, o a un cattolicesimo di tipo nuovo, che rifiutava l'alleanza fra il trono e l'altare, guardava senza simpatia alle dame della buona società di Roma o di altre città, e si orientava verso una cultura che preferiva rinunciare alle reti di protezione dei potenti per guadagnare in fatto di libertà. Nel discorso *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, pronunciato nel 1809 dal Foscolo come prolusione al corso di Eloquenza presso l'Università di Pavia, il programma di una nuova cultura è concomitante alla critica della cultura del secolo precedente:

Volgetevi alle vostre biblioteche. Eccovi annali e commentari e biografi ed elogi accademici, e il Crescimbeni ed il Tiraboschi ed il Quadrio; ma dov'è un libro che discerna le vere cause della decadenza dell'utile letteratura, che riponga l'onore italiano più nel merito che nel numero degli scrittori, che vi nutra di maschia e spregiudicata filosofia, e che col potere dell'eloquenza vi accenda all'emulazione degli uomini grandi? Ah le virtù, le sventure e gli errori degli uomini grandi non possono scriversi *nelle arcadie e nei chiostri*!<sup>58</sup>

Pochi anni dopo, nel clima culturalmente soffocante della Restaurazione, una parte non piccola della cultura è insofferente di una situazione segnata dal divieto non solo di criticare ma perfino di lodare i regimi politici insediati o reinsediati dal Congresso di Vienna: la lode, infatti, come da tradizione classica e moderna, è una delle due parti della retorica epidittica, l'altra essendo il biasimo; e se la lode di Napoleone, sulla cui caduta si fondava l'ordine restaurato, non era permessa, neppure se ne consentiva la critica, che avrebbe potuto avere come bersaglio espresso l'imperatore abbattuto, e come bersaglio latente (o potenziale) i governi che erano succeduti all'Europa di Napoleone. La critica politica era dunque costretta a manifestarsi in forma parziale e obliqua nella critica culturale animata, per esempio, dal

<sup>58</sup> *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, nel volume *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. 3-37: 33 (mio il corsivo).

«Conciliatore» milanese (non per nulla di breve vita), oppure nel segreto della corrispondenza, con grave rischio per i mittenti e i destinatari, perché le polizie erano attivamente impegnate nella violazione del segreto epistolare.

Nel «Conciliatore» l'Arcadia è oggetto d'ironia già nel *Programma* scritto da Pietro Borsieri e premesso al primo numero: giudicata moneta fuori corso, non diversamente dall'Accademia della Crusca (cui rinvia con ogni probabilità il riferimento ai linguaioli), l'Arcadia è il passato prossimo (e anche il presente) da cui bisogna liberarsi, condizione necessaria per mirare a una letteratura ricca di contenuti:

Le gare arcadiche, le dispute meramente grammaticali, infine la letteratura delle nude parole, annoja ora la dio mercè gran numero di persone che non professano gli studj, ma che cercano però nella coltura dell'animo una urbanità, un fiore di eleganza veramente degno dell'uomo, e l'obblivione ad un tempo di molti affanni di questa sfuggevole vita<sup>59</sup>.

Sui «sali arcadici e le cruschevoli lepidezze» ironizza Ludovico di Breme in uno scritto *Ai signori associati al Conciliatore*, nel quale sono messe in burla le «pastorali avene» degli Arcadi, mentre altrove Berchet e Borsieri satireggiano le «arcadiche cetre»<sup>60</sup>. Ancora di Breme ridicolizza in *Alcune lettere scritte a Tofino* (che è un cane) l'onomastica arcadica:

Perché a voi s'intitoli questa lettera [...] posso dir io con altrettanto fondamento che *Ticofilo Cimerio*, quando intitolava a *Diodoro Delfico* il celebre invito scritto da *Dafni Orobiano* [Lorenzo Mascheroni] a *Lesbia Cidonia* – tutta gente della reverendissima Arcadia, come i ridicoli nomi abbastanza manifestano<sup>61</sup>.

Alla morte di Mascheroni, matematico di fama e poeta, Monti pubblicò la *Mascheroniana*, opera di forte impegno civile. Altro, però, era l'orizzonte cui appartengono gli scrittori del «Conciliatore», né i contemporanei (come,

<sup>59</sup> *Il Conciliatore*, a cura di V. Branca, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1943-1954 (cito il vol. I dalla rist. del 1965), I, p. 5.

<sup>60</sup> *Il Conciliatore*, II, pp. 255 e 256 e III, p. 67.

<sup>61</sup> *Il Conciliatore*, II, pp. 372-373. Di Breme fa una perfetta citazione bibliografica: *l'Invito a Lesbia Cidonia* è il poemetto, dedicato da Lorenzo Mascheroni alla contessa Paolina Secco Suardo Grismondi, che nel 1793 ebbe una prima e una seconda edizione pavese, e un'edizione milanese. Dalla seconda edizione pavese *l'Invito* è preceduto da una lettera «A Diodoro Delfico Ticofilo Cimerio». Sul frontespizio delle tre edizioni si legge: *l'Invito. Versi sciolti di Dafni Orobiano a Lesbia Cidonia*; non manca una spiegazione «A intelligenza de' nomi arcadici. Lesbia Cidonia = La signora contessa Paolina Secco Suardo Grismondi; Diodoro Delfico = Il sig. Ab. Bettinelli; Ticofilo Cimerio: Il sig. Ab. Bertola; Dafni Orobiano = Il sig. Ab. Mascheroni» (cfr. le riproduzioni dei frontespizi e la didascalia in L. MASCHERONI, *l'Invito*, a cura di I. Botta, Bergamo, Moretti e Vitali, 2000, pp. LV-LVII e 27).

meno comprensibilmente, i posteri) perdonarono a Monti l'adattabilità ai governi che in pochi anni (in paragone della durata, molto maggiore, delle dominazioni di Antico Regime) si erano succeduti in Italia.

L'argomento della comparazione con paesi più progrediti affiora inevitabilmente nella premessa redazionale (forse del Pellico) a un articolo di Sismondi (proveniente dunque dall'ambiente di Mme de Staël), intitolato *Notizia sovra la Società Reale e l'Istituto Reale di Londra*:

In questi tempi nei quali molte provincie d'Italia attestano il loro desiderio di fondare Società Scientifiche e Letterarie, non per puro passatempo come facevano i nostri avi colle loro ridicole *Accademie e Colonie Arcadiche*, ma per la vera istruzione della patria, per non lasciare che questa rimanga inferiore in sapere alle altre colte nazioni d'Europa, non sarà inutile di fare di tratto in tratto qualche cenno delle società di questo genere le quali sono gran parte di gloria ai paesi che le fondavano. Il primo fra siffatti stabilimenti che servisse di modello ai successivi stranieri è senza dubbio la italiana *Accademia del Cimento*<sup>62</sup>.

Giovanni Berchet, infine, nel presentare ai lettori del *Conciliatore* un'antologia di poesie spagnole, si sofferma su Giovanni II, re di Castiglia e León nella prima metà del XV secolo, in anni agitati da continue discordie, che videro tuttavia una fervida attività poetica del re e della sua corte:

Così Giovanni II bene o male si mantenne sul trono; e in mezzo alle turbolenze del regno la corte di lui, piuttosto che un consiglio di Statisti, pareva in certo modo una profezia lontana del nostro *Serbatojo d'Arcadia*: vogliamo dire che il re e i cortigiani, né più né meno de' pecoraj d'Arcadia, fossero o no provveduti di alcuna disposizione attiva per la poesia, tutti tutti sudavano a far dei versi<sup>63</sup>.

Alessandro Manzoni, poi, benché la difesa del Tasso avesse salvato un secolo prima la letteratura italiana dall'assalto francese, improvvisa nel 1817, con l'amico Ermes Visconti, una parodia del canto XVI della *Gerusalemme Liberata*, quello che narra gli amori di Rinaldo e di Armida, di lunga fortuna anche iconografica<sup>64</sup>.

Sono note, inoltre, le satire degli Arcadi di Carlo Porta, intimo amico del Manzoni; nella polemica con Pietro Giordani gli Arcadi vanno con i petrarchisti (come nel «*Conciliatore*» si sono trovati in compagnia dei Cruscantì)<sup>65</sup>. Al termine di una brillante carriera scolastica, peraltro, Porta era stato fatto

<sup>62</sup> *Il Conciliatore*, III, p. 315.

<sup>63</sup> *Il Conciliatore*, III, p. 351.

<sup>64</sup> A. MANZONI, *Poesie e tragedie*, a cura di A. Chiari, Milano, Mondadori, 1957, pp. 224-237.

<sup>65</sup> Vd. il componimento 68.3, v. 11 (C. PORTA, *Poesie*, a cura di D. Isella, Edizione rivista e accresciuta, Milano, Mondadori, 2000, p. 382).

arcade, cosa che gli permetteva di dire che la cartapeccora del diploma arcadico gli serviva per tenere in fresco il tabacco (86, vv. 29-30). *A on Contin Bergamaschin che fa el bruschin contra di Meneghin* (69) comincia così: «Oh carin, beattin, mattin, smorbin, | Arcadin, poettin, ciccin, contin» e prosegue su questo tono per tutti i quattordici versi del sonetto.

Una comica rappresentazione del magazzino classicistico tenuto da Apollo dio della poesia garantisce temi e forme metriche a volontà:

sonitt per pret, per monegh, per dottor,  
per chi è nassuu, ch'ha tolt miee, ch'è mort,  
terzinn, sestinn, quartinn, eglogh, canzon  
e dramma e taccojn e taccojon (86, vv. 123-126)<sup>66</sup>.

Sono, con l'armamentario poetico degli Arcadi, le circostanze che stimolano la socievolezza dell'accademia: celebrazioni per un nuovo sacerdote o una nuova monaca, commemorazioni di un defunto, festa per una laurea, una nascita, un matrimonio. E proprio un matrimonio per i figli di due illustri casate lombarde – le nozze del conte Gabriele Verri e della contessa Giustina Borromeo – sono l'occasione per il lungo componimento in sestine da cui provengono questi versi satirici del Porta, fautore del Romanticismo.

Più tenace la resistenza dell'Arcadia in Roma, ma con prestigio decrescente. Dal 1820 al 1831 Massimo d'Azeglio, con poca soddisfazione della nobile famiglia piemontese da cui proveniva, aveva abbandonato la carriera militare prevista per i maschi del suo rango per andare a vivere tra Roma e la campagna romana e imparare a dipingere (quella del pittore era un'attività irregolare, considerata sconveniente per un aristocratico). Stabilitosi nel 1831 a Milano e sposo di Giulia Manzoni (figlia dello scrittore), si era ormai convinto dell'idea italiana e si era avviato alla cospirazione politica, con l'approvazione tacita di Carlo Alberto di Savoia. Nel 1844 era tornato perciò a Roma, da dove sarebbe ripartito per un viaggio che aveva lo scopo di stringere accordi con i cospiratori presenti nelle province romagnole dello Stato Ecclesiastico (nel 1846 pubblicava i *Casi di Romagna*, che ebbero vasta eco). Da Roma, il 26 dicembre 1844, così scrive a Carlo Troya:

Ho trovato Roma all'incirca come l'avevo veduta 15 anni sono [1820-1831], ed è un curioso fenomeno veder un popolo continuamente visitato da tanti forestieri, restar così impermeabile ad ogni idea nuova. Ad entrare un po' nelle famiglie, si trova il seicento puro: chi volesse far un romanzo di quell'epoca, può lavorar dal vero<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 489, 419, 495.

<sup>67</sup> M. D'AZEGLIO, *Epistolario (1819-1866)*, vol. II. 1841-1845, a cura di G. Virlogeux, Torino, Centro studi piemontesi, 1989, p. 305.

Non meraviglia, allora, che sia rivissuta con ironico distacco la fugace esperienza giovanile della società letteraria romana alla vigilia della Restaurazione, nelle *Memorie* del marchese Giorgio Guido Pallavicino Trivulzio (1796-1878). Questi nel 1821 avrebbe aderito ai Federati di Federico Confalonieri. Condannato nel 1823 a 20 anni di carcere duro, fino al 1832 fu recluso allo Spielberg; amnistiato nel 1835, fu confinato a Praga. Nel 1840 tornò in Lombardia, e nel 1848 partecipò all'insurrezione di Milano. Esule a Parigi, si stabilì poi a Torino, dove fu attivo nella Società Nazionale, l'associazione patriottica che identificava nella corona di Savoia il motore dell'Unità italiana, ed ebbe importanti cariche pubbliche negli anni precedenti e seguenti l'Unità italiana.

Nelle *Memorie*, pubblicate postume dalla vedova Anna Koppmann, figlia del governatore di Praga, conosciuta durante le sue peripezie carcerarie e post-carcerarie, Pallavicino Trivulzio ricorda, quando ancora la svolta patriottica non gli aveva cambiato la direzione della vita, un episodio occorsogli all'età di 18 anni, in occasione di un viaggio in Italia e poi in altri paesi:

[...] nella mia adolescenza io aveva la rabbia del far versi: questo morbo era allora epidemico in tutte le città d'Italia, ma principalmente in Roma. Non mi fu difficile l'ottenere colà un trionfo letterario, leggendo in una tornata dell'Accademia Tiberina il primo canto d'un mio poema eroico (!) intitolato: *Cesare in Egitto*. Quell'Accademia fu lieta di accogliermi nel suo grembo; e così fece non guari dopo l'Arcadia [...].

Un diploma di pastore arcade oggi ti fa ridere come certe insegne cavalleresche appiccate al petto o al collo di tanti e tanti ciarlatani ...; ma nel 1815, in Roma, era cosa seria. [...]

Da Roma passai a Napoli ove regnava Gioachino Murat, il quale, accortosi troppo tardi dell'errore commesso collegandosi coi nemici di Napoleone, allestiva un esercito di quarantamila uomini per combattere l'Austria<sup>68</sup>.

Alla nuova cultura romantica e liberale del XIX secolo il patrimonio dell'Arcadia non parlava più, e il retaggio dell'accademia si riduceva all'immagine caricaturale di pastorelle e pastori travestiti per celebrare i riti ridicoli di un costume al tramonto. Neppure meraviglia che la sensibilità romantica si travasi nelle pagine della *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis, che liquida l'Arcadia in questi termini:

<sup>68</sup> G. PALLAVICINO, *Memorie*, 3 voll., Torino, Roux Frassati & C. Editori, 1882-1895, I, pp. 10, 12, 13 (i punti interrogativo ed esclamativo sono nel testo). Si noti che l'Accademia Tiberina era di istituzione molto recente (1813). A proposito del giovanile *Cesare in Egitto*, poi, va notato che della tragedia *Pompeo in Egitto* fu autore, nel 1812, un Giacomo Leopardi quattordicenne.

[...] l'Arcadia acquistò l'importanza di un grande avvenimento, sì che per parecchie decine di anni occupò l'attenzione pubblica. Si videro uomini dottissimi e gravissimi fanciulleggiare tra quei pastori e pastorelle [...]. Gli arcadi, rimasti proverbiali come gente dotta e insieme frivola, per correggere l'eroico si gettarono nel pastorale, come se, trasportando la vita ne' campi e tra' pastori, trovassero quella naturalezza e semplicità che non è nella materia, ma nell'anima dello scrittore. Furono aridi, insipidi, leziosi, affettati, falsi<sup>69</sup>.

### 5. *L'Arcadia Romana di Tommaseo*

Nel 1833 Niccolò Tommaseo, attivissimo collaboratore dell'«Antologia» fiorentina diretta da Gian Pietro Vieusseux, dopo che la censura austriaca aveva trovato da eccepire su due articoli pubblicati dalla rivista, si dichiarò responsabile di entrambi (anche se in realtà era stato l'autore di uno solo dei due pezzi incriminati). Mentre l'«Antologia» era soppressa (e sarebbe rinata in tutt'altro clima dopo l'Unità italiana, come «Nuova Antologia»), Tommaseo partiva in esilio volontario e si stabiliva per qualche tempo a Parigi, dove, nel 1835, pubblicava l'opera *Dell'Italia* (improponibile a un editore italiano), ampia trattazione che delineava in termini anche politici la fisionomia di un'Italia unita, federale, cattolica e repubblicana.

Nel 1836 pubblica, sempre a Parigi, un libro di poesie, *Confessioni*: contiene 34 pezzi. Il diciottesimo (cioè il primo della seconda metà; non so se a questa posizione l'autore abbia attribuito significati particolari) s'intitola *Arcadia romana*, ed è una satira molto violenta dei prelati di Curia. Prima di pubblicarla, Tommaseo l'aveva mandata manoscritta in una lettera a Gino Capponi, del 21 novembre 1835<sup>70</sup>; l'edizione dell'anno seguente presenta alcune variazioni. Mai più ripubblicato da Tommaseo nelle successive raccolte poetiche da lui messe insieme, il componimento non è molto noto, e conviene riportarlo per intero<sup>71</sup>:

#### *Arcadia Romana*

Interlocutori

Cardinali Macchi, Marco-y-Catalan, Castracani, Pedicini, Odescalchi, Lambruschini, Rivarola, Bernetti.

<sup>69</sup> Il giudizio è nel capitolo XVIII (F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di L. Russo, II ed., 2 voll., Milano, Feltrinelli, 1960, II, p. 240).

<sup>70</sup> N. TOMMASEO – G. CAPPONI, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, 4 voll. (l'ultimo in 2 tt.), 1911-1932, per cura di I. Del Lungo e P. Prunas, Bologna, Zanichelli, I, pp. 333-337.

<sup>71</sup> Lo riporto dall'ed. delle *Confessioni* procurata da A. Manai, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995, pp. 52-54.

Custode d'Arcadia.  
 Procustode d'Arcadia.  
 Sotto custode d'Arcadia. Coro d'Arcadi.  
 Coro di Cardinali.  
 Prelati, Arcadi, Greggie che non parlano.

*La scena è nel Serbatoio*

<i>Coro d'Arcadi</i>	Dolce veder l'Aurora in sui fioretti Stillar l'ambrosia de' capei dorati, E carolar sull'onde i zefiretti, E le caprette saltellar ne' prati.
<i>Card. Bernetti</i>	Cantiam le vaghe donne.
<i>Card. Macchi</i>	E i re scettrati.
<i>Coro di cardinali</i>	Dolce veder quieti e semplicetti A un re dintorno i popoli beati Belar la gioia de' devoti affetti Ne' freddi inverni e nelle calde estati.
<i>Card. Bernetti</i>	Cantiam le vaghe donne.
<i>Card. Macchi</i>	E i re scettrati.
<i>Procustode d'Arcadia</i>	Bello il monte Parnaso!
<i>Card. Castracani</i>	E begli i troni!
<i>Custode d'Arcadia</i>	E bello il maggio!
<i>Card. Odescalchi</i>	Il gran Pastor bacciamo ne' piedi.
<i>Card. Bernetti</i>	E in bocca le Pimpee sorelle.
<i>Card. Pedicini</i>	Cantiamo i re.
<i>Sotto custode d'Arcadia</i>	Cantiam le pecorelle.
<i>Cardinale Lambruschini</i>	Mungi le capre tue, picchia i caproni, Gregorio.
<i>Card. Rivarola</i>	Overver gli scanna; e i teschi a un ramo Appendi, e indossa la cruenta pelle.
<i>Coro di cardinali e d'Arcadi</i>	Cantiamo i re.
<i>Card. Bernetti</i>	Cantiam le pastorelle.

Il dialogato corale e le didascalie espanse fanno pensare a un breve testo teatrale, recitabile (e potenzialmente musicabile); metricamente, si tratta di un «sonetto con intercalare», come lo chiama Tommaseo<sup>72</sup>, cioè con un ritornello. Lo schema è ABABB' ABABB' CDEE' CDEE'. Per Tommaseo,

<sup>72</sup> Nella lettera al Capponi, *Carteggio*, I, p. 334.

cattolico contrario all'alleanza fra il trono e l'altare; convinto che la religione sia non freno né ostacolo ma fondamento della libertà; avverso alla letteratura degli *accademici* che alla vita reale preferiscono «le seggiole di velluto verde e il picchiar degli applausi», come scriverà pochi anni dopo in premessa al primo volume dei *Canti popolari toscani corsi illirici greci*<sup>73</sup>, per Tommaseo, dicevo, dame e cardinali (con la quasi inevitabile allusione a rapporti illeciti dei secondi con le prime<sup>74</sup>) non possono essere ritratti che in una luce molto critica, coerentemente con le sue premesse popolari, e perciò avverse ai privilegi delle élite. Tuttavia c'è un motivo più specifico per l'acre polemica dello scrittore, che non si poteva esprimere sotto la tutela censoria del granduca di Firenze, sul quale vigilava la diplomazia austriaca, a sua volta aizzata dall'intolleranza reazionaria della «Voce della verità» di Modena, che segnalava anche episodi minori sui quali l'Austria avrebbe sorvolato volentieri, se quel giornale non avesse gridato allo scandalo. Il fatto specifico a fondamento dell'*Arcadia Romana* è la repressione della rivolta polacca, scoppiata a Varsavia e poi diffusasi rapidamente, nel 1830-1831. Scomparsa la Polonia dalla carta politica europea dopo le tre spartizioni settecentesche compiute da Austria, Prussia, Russia, Varsavia si era sollevata contro l'occupazione russa, e aveva inutilmente sperato nell'appoggio dell'Europa cattolica. Uomo di chiesa molto attivo, e però sospettosissimo del liberalismo, papa Gregorio XVI aveva invitato i polacchi a rassegnarsi alla loro sorte, sperando così di ottenere dai russi (cristiano-ortodossi) un trattamento meno sfavorevole per i cattolici; ed è Gregorio XVI il *Gregorio* citato nel sonetto di Tommaseo (v. 15). Un papa che non incoraggiasse il suo popolo a liberarsi dalla dominazione sia religiosa sia politica era inconcepibile per Tommaseo; di qui l'asprezza polemica, che trova riscontro nel *Dell'Italia* pubblicato l'anno prima, libro nel quale la lunga trattazione sui molti aspetti della questione italiana è preceduta da un capitolo sulla situazione europea che parla anche del problema polacco.

Tra i cardinali, è di speciale interesse la presenza di Agostino Rivarola, bestia nera dei liberali. Dopo la conclusione dei moti del 1820-1821, la

<sup>73</sup> Furono pubblicati a Venezia, Tasso, nel 1841-1842, 4 voll. (cito dalla rist. anast., Bologna, Forni, 1973); per le parole riportate nel testo cfr. *Al cuore de' miei Lettori*, vol. I, p. 5.

<sup>74</sup> Si veda la battuta messa in bocca al card. Bernetti (v. 12) e, nei documenti che corredano l'ed. Manai, pp. 251-254, le osservazioni di un censore: «Tommaseo [...] procura d'imitare il parlare arcadico. Quindi parla il rispettabilissimo cardinale Bernetti, uomo a me notissimo, di tutta probità e lo calunnia di libertinaggio: *Cantiam le vaghe donne!* Se quel virtuoso Cardinale giungerà a leggere questa contumelia, mi sembra di vederlo abbassare la testa offrendo a Dio l'insulto e perdonando e chiedendo per esso calunniatore misericordia a Dio. [...] non è davvero appropriato l'insulto all'ottimo Bernetti: *E in bocca le Pimplee sorelle*, le quali sono le muse; ma qui il satirico poeta intende le ragazze e le meno mature» (ivi, p. 253).

situazione dell'ordine pubblico in Romagna, terra tradizionalmente inquietta, restava fuori controllo: in un miscuglio di odii privati, di lotte faziose, di contrapposizioni politiche tra Carbonari e in generale aderenti alle società segrete da un lato, e governativi dall'altro, nel 1823 erano stati uccisi i governatori di Forlì e Cesena, e il direttore della polizia di Ravenna. Papa Leone XII inviò allora come governatore di Ravenna il cardinale Rivarola, di cui era nota l'energia, dote non comune nello Stato Ecclesiastico, dove la debolezza dei governi era di lunga tradizione. La repressione del disordine fu realizzata con un'azione molto decisa, seguita da un processo nell'agosto del 1825. Accusati di far parte di società segrete, dalla Massoneria alla Carboneria, furono 508 i condannati a pene di diversa severità, fino a 8 condanne a morte. Più clemente fu l'applicazione della sentenza: molte pene furono alleviate, le condanne capitali non eseguite. Ma il Rivarola, duro nel reprimere, era poco capace di cogliere la novità dei tempi; nel 1826 scampò a un attentato e il papa lo richiamò a Roma<sup>75</sup>. Tra gli amici della libertà la cattiva fama gli era rimasta attaccata addosso, e ciò spiega la truce battuta messagli in bocca dal Tommaseo.

Nel 1863-1864 una nuova rivolta in Polonia trovò Tommaseo pronto a fornire aiuto, nei limiti in cui poteva: nello stesso 1863 stampò un opuscolo<sup>76</sup>, *Polonia e Italia*, in 1.500 copie, delle quali «mille copie» erano destinate «a totale beneficio dei generosi figli della Polonia. Depositare al Comitato Centrale Polacco in Torino», dove fra l'altro ristampò alcune pagine del *Dell'Italia* (L. I, cap. 10, intitolato *Papa*), dedicate, come si è detto, alla Polonia. Non aveva motivo, invece, di rimettere in circolazione l'*Arcadia Romana*, non più ristampata, e però accolta nel suo volume politico *Un affetto*, un plico di carte comprese nel ricco lascito di manoscritti e stampe postillate dallo scrittore, giunto per sua volontà testamentaria alla Biblioteca Nazionale di Firenze. A causa del contenuto politico di *Un affetto*, Tommaseo volle che il pacco che lo contiene non si aprisse prima dell'anno 1950<sup>77</sup>. Con l'*Arcadia Romana*, vi compaiono altri testi satirici all'indirizzo di Gregorio XVI. Ai nostri fini importa ricordare che, dirigendosi al papa, Tommaseo scriva: «Tu ti inchini alla spada tedesca come a puntello della

<sup>75</sup> Cfr. C. SPELLANZON, *Storia del Risorgimento e dell'Unità d'Italia*, II, Milano, Rizzoli, 1934, pp. 87-94.

<sup>76</sup> Pubblicato a Milano, Vallardi.

<sup>77</sup> Si veda l'ed., non completa, di *Un affetto. Memorie politiche. Testo inedito*, ed. critica, intr. e note di M. Cataudella, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974 (l'*Arcadia Romana* vi si legge a pp. 205-207), da integrare con il contributo di A. MANAI, *Ancora sul testo di "Un affetto" di Niccolò Tommaseo*, «Rivista di Letteratura italiana», V, 1987, pp. 101-160.

croce»<sup>78</sup>: a ribadire che la questione riguarda, per Tommaseo (come anche per Manzoni), i cattivi effetti del patto fra il trono e l'altare, e la necessità di un cattolicesimo esente da protezioni che finiscono per strumentalizzarlo, come era avvenuto nell'Antico Regime.

#### 6. *Leopardi a Sant'Onofrio: fra Alessandro Guidi e Torquato Tasso*

Le *Canzoni del conte Giacomo Leopardi* pubblicate a Bologna nel 1824 sono dotate, come è noto, di un autocommento e di una battagliera, provocatoria introduzione nella quale Leopardi insiste sull'originalità della breve raccolta: «Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze», comincia l'introduzione, che ne elenca nove, lasciandone la lista aperta. Vediamo le prime quattro:

Primo: di dieci Canzoni né pur una amorosa. Secondo: non tutte e non in tutto sono di stile petrarchesco. Terzo: non sono di stile né arcadico né frugoniano: non hanno né quello del Chiabrera, né quello del Testi o del Filicaia o del Guidi o del Manfredi, né quello delle poesie liriche del Parini o del Monti; in somma non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana. Quarto: nessun potrebbe indovinare i soggetti delle Canzoni dai titoli; anzi per lo più il poeta fino dal primo verso entra in materie differentissime da quello che il lettore si sarebbe aspettato. Per esempio, una Canzone per nozze, non parla né di talamo né di zona né di Venere né d'Imene. Una ad Angelo Mai parla di tutt'altro che di codici. Una a un vincitore nel giuoco del pallone non è un'imitazione di Pindaro. Un'altra alla Primavera non descrive né prati né arboscelli né fiori né erbe né foglie<sup>79</sup>.

La quarta *stravaganza* ha che fare con la poesia d'occasione che offriva alla scuola arcadica (e non solo ad essa) quegli agganci a nascite morti e così via di cui si burlava il Porta proprio in un'occasione nuziale, svolta in chiave comica e dialettale. A ben vedere, neppure Leopardi rinuncia allo spunto occasionale, come *Nelle nozze della sorella Paolina* e negli altri esempi che cita: in tal modo il titolo attiva il sistema delle attese del lettore, salvo poi contraddirle offrendo un discorso lirico molto diverso da quello convenzionale. Quindi il concetto di occasione è trattato in modo nuovo ma non soppresso, e anche nuovo è il rapporto fra l'argomento suggerito dai titoli e lo svolgimento effettivo delle *Canzoni*.

<sup>78</sup> *Un affetto*, p. 205. Già nel *Dell'Italia* aveva scritto: «Ma Gregorio decimosesto non può resistere al disdegno de' popoli se non l'elmetto di dragone austriaco sostituendo al triangolo» (ed. a cura di G. Balsamo-Crivelli, 2 voll., Torino, Utet, 1920-1921; rist. anast. in vol. unico, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, con Postfazione di chi scrive, p. 46).

<sup>79</sup> Cito dall'ed. dei *Canti* a cura di D. De Robertis, 2 voll., Milano, Il Polifilo, 1984, I, p. 119.

Le prime tre *stravaganze* asseriscono l'indipendenza dal modello fondante del Petrarca (di un personalissimo petrarchismo leopardiano si può, come è noto, parlare, ma non a proposito delle *Canzoni* del 1824) e dagli svolgimenti lirici del XVII e XVIII secolo, incluso Monti (che era ancora in attività).

Quattro anni prima in alcuni saggi dello *Zibaldone*, tanto succinti quanto densi e profondi, Leopardi aveva fatto i conti con i valori e i limiti delle accademie letterarie, e con gli autori citati nella terza *stravaganza*.

Sulle accademie, riteneva che se quelle scientifiche avevano forse giovato al progresso delle conoscenze, più circoscritta era la funzione delle accademie letterarie: potevano infatti mettere in guardia contro i difetti, contro i vizi dello scrivere, non già proporre in positivo modelli creativi. Benché la letteratura «abbia le sue regole, tuttavia il porre in chiaro queste regole, e il decretarle e il farne un codice, non le ha mai giovato»<sup>80</sup>. La funzione delle accademie letterarie può essere utile sul piano negativo, degli errori da evitare, e in tal senso anche l'*Arcadia* ha svolto – ma nel passato – un ruolo positivo:

[...] le Accademie riusciranno a fare che non si scriva più male, ma non che si scriva bene. L'*Arcadia* fu stabilita per isbandire il seicentismo. Fu sbandito, ma lo stile Arcadico è un nome derisorio che si dà in Italia a quelle poesie che non sanno di carne né pesce<sup>81</sup>.

Queste riflessioni sono del 2 luglio 1820. Precedentemente Leopardi aveva dedicato schede critiche molto succose ai maggiori esponenti della poesia sei-settecentesca, gli stessi i cui nomi torneranno nelle *Canzoni* del 1824. Interessa in questa sede il giudizio su Alessandro Guidi, che fece parte del circolo di Cristina di Svezia e poi fu membro dell'*Arcadia*. Leopardi è molto negativo su questo poeta, di ispirazione pindarica e scritturale, cui «mancò la forza sufficiente di fantasia»; Guidi è «nudo intierissimamente d'affetto», il suo registro stilistico si restringe nei limiti di una «perfetta e formale mediocrità, e freddezza»; è un poeta che «cerca di grandeggiare e d'innalzarsi, ma la sua grandezza né si comunica col lettore innalzandolo, né lo percuote e stordisce»<sup>82</sup>.

In tono neutrale, invece, Leopardi si esprime sul Guidi in una lettera allo zio Carlo Antici, che si proponeva di far conoscere ai dotti di Roma le opere erudite del nipote. Il 4 giugno 1822 Leopardi si schermiva dalla proposta,

<sup>80</sup> *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, 3 voll., Milano, Mondadori, 1997, I, p. 145 (i rinvii sono alle carte dell'autografo, riportate dall'ed. Damiani).

<sup>81</sup> Ivi, p. 146.

<sup>82</sup> Ivi, p. 27.

giudicando con gravi riserve i suoi *juvenilia* e invocando il precedente del Guidi che, giunto all'età adulta, non si curò delle sue prime opere:

Non per fare smorfie, com'Ella scrive<sup>83</sup>, ma per vero sentimento, le dico di cuore e con piena sincerità, che quanto alle opere da me divulgate, non ho altro desiderio; se non che la memoria se ne cancelli interamente. Son cose giovanili; ed è tanto lungi ch'io dica questo per affezion di modestia, che anzi io le stimo indegne del mio grado letterario attuale, e credo che oramai non mi convenga più di uscir fuori se non con qualche cosa che mi ponga al di sopra di parecchi altri. [...] Ella sa bene che il Guidi e non pochi altri, quando ebbero acquistata una certa riputazione, rifiutarono decisamente tutte le loro opere giovanili, e procurarono che fossero dimenticate. Le mie poi, meglio che giovanili, si potrebbero chiamar fanciullesche, avendo riguardo all'età in cui furono scritte<sup>84</sup>.

Leopardi non avrebbe ricordato l'esperienza letteraria del Guidi se non fosse stato sicuro di toccare una corda sensibile nella cultura, tradizionale e arcadica, dello zio. Con ben altra schiettezza e complicità scriverà al cugino Giuseppe Melchiorri, che l'aveva informato da Roma, il 30 dicembre 1824, sull'accoglienza delle canzoni bolognesi del 1824:

Le tue Canzoni sono piaciute generalmente a tutti quelli che le hanno sapute passabilmente gustare, poiché come ti dissi in altra mia, pochi sono i palati che possano assaporare simili vivande. [...] Non di meno sappi che alcuni de' sedicenti letterati della setta degl'Arcadici hanno avuto il coraggio di dire che non era bastantemente pura la lingua. A questi calza benissimo l'ultimo periodo delle tue note<sup>85</sup>, e mi fanno credere, che all'ignoranza accoppiino anche l'invidia la più nera. Te lo dico poiché so bene come tu pensi, e come puoi ridere del gracchiare di questi piccioli cornac-

<sup>83</sup> Nella sua lettera (Roma, 29 maggio 1822), l'Antici, conoscendo il carattere scontroso del nipote, l'aveva invitato bonariamente in questo modo: «Non fate smorfie, ma a pronto corso di posta soddisfate, da vostro pari, alla mia domanda [...]» (G. LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998, I, p. 551).

<sup>84</sup> Ivi, I, p. 553.

<sup>85</sup> Melchiorri si riferisce alla conclusione delle *Annotazioni* alle dieci canzoni: «Per l'avvenire, in caso che mi querelino d'impurità di lingua e che abbiano tanta ragione con quanta potranno incolpare i luoghi notati di sopra e gli altri della stessa data, verrò cantando quei due famosi versi che Ovidio compose quando in Bulgaria gli era dato del barbaro a conto della lingua» (*Canti*, I, p. 117). All'inizio delle stesse *Annotazioni* aveva scritto: «[...] ho studiato tanto o quanto la lingua nella quale scrivo, e mi sono informato all'ingrosso delle sue condizioni. Vedi, caro lettore, che oggi in Italia, per quello che spetta alla lingua, pochissimi sanno scrivere, e moltissimi non lasciano che si scriva; né fra gli antichi o i moderni fu mai lingua nessuna civile né barbara così tribolata a un medesimo tempo dalla rarità di quelli che sanno, e dalla moltitudine e petulanza di quelli che non sapendo niente, vogliono che la favella non si possa stendere più là di quel niente» (ivi, pp. 85-86).

chioli, che inetti ad alzare un volo di poche spanne, gridano contro chi s'inalza al di sopra degl'altri<sup>86</sup>.

E Leopardi (da Recanati, l'8 gennaio 1825):

Ti ringrazio anche molto di quelle [notizie] che mi dai sulle mie Canzoni, e in particolare di quanto mi dici degli Arcadici. Ti assicuro che io provo sempre un gran piacere quando sono informato del male che si dice di me. Del resto poi, se gli Arcadici abbiano ragione o torto, giudicherà il pubblico<sup>87</sup>.

È ben nota, soprattutto per le romantiche lacrime versate sulla tomba del Tasso, la lettera di Leopardi al fratello Carlo, del 20 febbraio 1823, durante il soggiorno romano, che è la prima lunga uscita (un po' più di cinque mesi) di Leopardi da Recanati, tra il 1822 e il 1823:

Venerdì, 15 febbraio 1823 fui a visitare il sepolcro del Tasso, e ci piansi. Questo è il primo e l'unico *piacere* che ho provato in Roma. La strada per andarvi è lunga, e non si va a quel luogo se non per vedere questo sepolcro; ma non si potrebbe anche venire dall'America per gustare il piacere delle lagrime lo spazio di due minuti? [...] Molti provano un sentimento d'indignazione vedendo il cenere del Tasso, coperto e indicato non da altro che da una pietra larga e lunga circa un palmo e mezzo, e posta in un cantoncino d'una chiesuccia. Io non vorrei in nessun modo trovar questo cenere sotto un mausoleo. Tu comprendi la gran folla di affetti che nasce dal considerare il contrasto fra la grandezza del Tasso e l'umiltà della sua sepoltura<sup>88</sup>.

Infatti, di fronte ai mausolei e ai grandi monumenti di Roma, si resta indifferenti, dice Leopardi, al nome del grande in onore del quale l'edificio è stato costruito, cosa che non accade per la modestissima tomba alloggiata in una piccola chiesa. Prosegue Leopardi:

Vicino al sepolcro del Tasso è quello del poeta Guidi, che volle giacere *prope magnos Torquati cineres*, come dice l'iscrizione. Fece molto male. Non mi restò per lui nemmeno un sospiro. Appena soffrì di guardare il suo monumento, temendo di soffocare le sensazioni che avevo provate alla tomba del Tasso. Anche la strada che conduce a quel luogo prepara lo spirito alle impressioni del sentimento. È tutta costeggiata di case destinate alle manifatture, e risuona dello strepito de' telai e d'altri tali istrumenti, e del canto delle donne e degli operai occupati al lavoro. In una città oziosa, dissipata, senza metodo, come sono le capitali, è pur bello il considerare l'immagine della vita raccolta, ordinata, e occupata in professioni utili. Anche le fisionomie e le maniere della gente che s'incontra per quella via, hanno un non so che di più semplice e di più umano, che quelle degli altri, e dimostrano

<sup>86</sup> *Epistolario*, I, p. 838.

<sup>87</sup> *Ivi*, I, p. 839.

<sup>88</sup> *Ivi*, I, pp. 653-654.

i costumi e il carattere di persone la cui vita si fonda sul vero e non sul falso, cioè che vivono di travaglio e non d'intrigo, d'impostura, e d'inganno, come la massima parte di questa popolazione<sup>89</sup>.

Per la cronaca, Leopardi mosse dal bel palazzo manieristico, oggi Palazzo Mattei di Giove (con due uscite, in via dei Funari e in via Michelangelo Caetani), dove era ospite degli Antici<sup>90</sup>; tra andata e ritorno, fece una passeggiata di circa 6 chilometri.

Ciò che ha visto Leopardi nella chiesa di Sant'Onofrio è molto diverso da ciò che vede il visitatore odierno, a partire dalla tomba del Tasso<sup>91</sup>. La moglie di Bernardo Tasso discendeva per parte di madre dai Gambacorta, nobile famiglia pisana affermata in età medievale, che tra i suoi membri illustri contava, oltre che esponenti importanti dal punto di vista economico e politico, il beato Pietro da Pisa, capostipite degli Eremiti di fra Pietro da Pisa, una delle molte osservanze quattrocentesche.

Il 1° aprile 1595 Torquato fu fatto portare dal cardinale Cinzio Aldobrandini, suo protettore, a Sant'Onofrio, chiesa e convento di quella Congregazione. Morto il poeta il 24 dello stesso mese, il corpo fu portato nella vicina, grande chiesa di Santo Spirito in Sassia (che era la sua parrocchia); celebrato il rito religioso, le spoglie mortali tornarono a Sant'Onofrio e furono seppellite ai piedi dell'altar maggiore<sup>92</sup>. Poiché il cardinale Cinzio Aldobrandini non provvedeva a costruire un monumento funebre, un altro cardinale, Bonifazio Bevilacqua, ne commissionò uno, eseguito tra il 1605 e il 1608 (quello visto da Leopardi), posto sulla controfacciata sinistra della chiesa; più tardi, vicino alla tomba di Tasso fu costruita quella del Guidi.

<sup>89</sup> Ivi, I, p. 654. Il ritmico rumore dei telai e il canto femminile torneranno, alcuni anni dopo, nella poesia dedicata a Silvia (l'accostamento è già in W. BINNI, *La lettera del 20 febbraio 1823* [1963], in *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1977, pp. 267-275: 272, e in L. FELICI, *Le lettere da Roma (1822-23)*, in *Leopardi a Roma*, a cura di L. Trenti e F. Roscetti, [Atti del Convegno *Leopardi e Roma*, Roma, 7-9 novembre 1988], Roma, Colombo, 1991, pp. 205-235: 232 nota): la Roma popolare poteva associarsi ai ritmi quotidiani di Recanati, ma non sappiamo se quando componeva la lirica il poeta abbia associato mentalmente l'ambiente di Recanati e la lunga passeggiata romana di alcuni anni prima.

<sup>90</sup> La stanza di Leopardi era al terzo piano, e affacciava su via Caetani: vd. la scheda sull'edificio di M. C. FIGORILLI, in *Leopardi a Roma*, a cura di N. Bellucci e L. Trenti, nel catalogo della mostra *Leopardi a Roma* (Roma, Museo Napoleonico, 10 settembre – 10 dicembre 1998), Milano, Electa, 1998, p. 26.

<sup>91</sup> Vd. le schede di M. C. FIGORILLI – N. BELLUCCI, ivi, pp. 131-133 e 134-136.

<sup>92</sup> Per queste notizie mi servo soprattutto dell'opera, sempre fondamentale, di A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, 3 voll., Torino-Roma, Loescher, 1895, I, pp. 796-835. Sulla chiesa e convento di Sant'Onofrio cfr. L. HUETTER – E. LAVAGNINO, *S. Onofrio al Gianicolo*, Roma, Marietti, s.a. (ma post 1957).

In seguito la sepoltura del Tasso in Sant'Onofrio ha ricevuto molto più rilievo: nel 1827, quattro anni dopo la visita di Leopardi, lo scultore Giuseppe De Fabris (Nove, prov. di Vicenza, 1790 – Roma 1860), che nel 1814 aveva spostato la propria attività a Roma, dove acquistò notorietà ed ebbe responsabilità pubbliche nel campo delle Belle Arti, promosse una sottoscrizione per un nuovo monumento al Tasso. Tuttavia le offerte dei privati non furono sufficienti e i lavori, avviati nel 1829, rimasero a lungo sospesi<sup>93</sup>. Perché il progetto si compisse, fu necessario un intervento finanziario deciso da Pio IX, mentre il suo Segretario di Stato, il cardinale Giacomo Antonelli, pagava i marmi necessari per la realizzazione dell'opera. Questa fu inaugurata nel 1857 (nell'occasione fu aperta la tomba del poeta), e un'iscrizione sulla parete sinistra della controfacciata ricorda il ruolo dei privati e l'intervento successivo di Pio IX:

Monumentum | cineribus Torquati Tassi inferendis | aere collato inchoatum | Pius IX P. M. | sumptu publico perfici et iuxta locum | in quo princeps heroici carminis | humatus fuerat | erigi iussit | curante Iosepho Milesi op. publ. praef. | ossa heic in novo conditorio | solemniter inlata | VII Kal Maii anno MDCCLVII.

Sotto le sculture del De Fabris che ritraggono il poeta, un lungo bassorilievo ne rappresenta la processione funebre, da Santo Spirito in Sassia verso San Pietro, cui partecipano anche personaggi posteriori e viventi, secondo il caratteristico anacronismo cristiano tendente alla contemporaneizzazione: tra questi Pier Antonio Serassi biografo settecentesco del poeta e studioso anche di Bernardo, e Cesare Guasti dotto editore ottocentesco delle lettere, dei *Dialoghi*, di altre prose<sup>94</sup>. De Fabris, poi, volle essere seppellito nella prima cappella sinistra (dedicata a san Girolamo), nella quale il nuovo monumento sorge in prossimità dell'antico e più modesto.

L'onore tributato al Tasso non era certo tale da suscitare, se fosse stato vivo, l'adesione del Leopardi: non era quello il Tasso delle sue lacrime, non era il Tasso perseguitato dal duca Alfonso II d'Este, perché colpevole di essersi innamorato di una principessa estense (secondo la leggenda romantica e, in parte, già settecentesca), né il poeta sospettato e controllato dall'oppressione controriformistica (secondo la leggenda nera riguar-

<sup>93</sup> È del 1841 il vol. XII del *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* di G. MORONI (Venezia, Tipografia Emiliana; l'opera, in 103 volumi, uscì tra il 1840 e il 1861) nel quale, alla voce dedicata a Sant'Onofrio, si legge che «ora il cav. Fabris sta lavorando un magnifico mausoleo di marmo, che quivi sarà eretto, mercè le offerte degli ammiratori di sì gran poeta». L'attestazione vale come termine *post quem*: è probabile, infatti, che l'ora del *Dizionario* si riferisca all'avvio dei lavori nel 1829, e che sia stato conservato al momento dell'edizione del volume XII.

<sup>94</sup> Cfr. N. STRINGA, *Giuseppe De Fabris*, Milano, Electa, 1994, pp. 19-21, 35, 95-99.

dante la Controriforma). Era, al contrario, il poeta della *Liberata* e della *Conquistata*, quello sul cui scudo De Fabris aveva scolpito *Pro fide*<sup>95</sup>. Non molti anni prima dell'Italia unita e poi di Roma capitale del Regno d'Italia, era insomma il Tasso poeta cristiano ed era anche il segno della perdurante vitalità della cultura arcadica romana, come mostrano il sonetto di Melchior Missirini sulla *Statua di Torquato Tasso*, che celebra il Tasso «redivivo» grazie alla «Romana Scuola»<sup>96</sup>, e le quattordici ottave – omaggio anche metrico all'autore della *Liberata* – di Angelo Maria Ricci<sup>97</sup>, all'interno di un dittico con dedica al De Fabris (detto, con una certa forzatura, «distinto allievo del Canova»<sup>98</sup>, nella prospettiva di una visione neoclassica compatta), il cui secondo scomparto è una poesia per un monumento a Canova da erigersi in Campidoglio<sup>99</sup>.

Invece la tomba del Guidi, la cui vicinanza a quella del Tasso aveva tanto infastidito Leopardi (benché del Guidi avesse scelto tre belle poesie nella *Crestomazia italiana. La poesia*, curata per lo Stella di Milano nel 1828)<sup>100</sup>, non si trova più nella chiesetta di Sant'Onofrio. Il fatto è che proprio i lavori per il monumento determinarono per i resti del Guidi l'allontanamento dalla tomba del Tasso. Risulta infatti che, almeno nel 1874, la tomba del Guidi, che doveva trovarsi sulla controfacciata sinistra a fianco di quella del Tasso, si trovava sulla parete destra della seconda cappella sinistra di Sant'Onofrio<sup>101</sup>, dove è probabile che fosse spostata per far luogo al nuovo monumento. Ma neppure questa fu la sistemazione definitiva: nel 1957, infatti, la tomba del minore dei due poeti fu ricollocata nell'atrio del convento di Sant'Onofrio, sulla destra, appena varcato il portone d'ingresso.

<sup>95</sup> Si legge utilmente la cronaca del monumento e della sua inaugurazione, narrata da D. avv. BONANNI, nell'opera *Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX*, II ed., 5 voll., Roma, Tip. Aureli, 1865, I, cc. 52r-53v (numerazione meccanica).

<sup>96</sup> *Monumenti delle belle arti*, Firenze, Chiari, 1832, p. 91. Il sonetto è seguito da una prosa che espone gli antefatti dell'iniziativa.

<sup>97</sup> *Idilly*, in *Poesie varie III*, Rieti, Trinchi, s.d., pp. 45-49; all'omaggio poetico segue un autocommento, pp. 50-52.

<sup>98</sup> Ivi, p. 50 nota 1.

<sup>99</sup> Un episodio (nel 1845) di vitalità della componente femminile dell'Arcadia a Roma è riferito da CRIVELLI, *La donzelletta*, pp. 88-94, e riguarda la rivendicazione della creatività poetica femminile quando si tenne un'adunanza dell'Arcadia per festeggiare un busto dedicato a Vittoria Colonna.

<sup>100</sup> Vd. l'ed. curata da G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968, pp. 191-198.

<sup>101</sup> Lo attesta V. FORCELLA, *Inscrizioni delle Chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, V, Roma, Tip. Bencini, il quale nel riportare l'epigrafe che fa parte della tomba parietale del Guidi, annota che essa si trovava appunto «nella parete destra della 2<sup>a</sup> cappella sinistra» (p. 328).

Nel secolo scorso, infatti, la seconda cappella sinistra, già dedicata al beato Gambacorta, fu ristrutturata e dedicata a san Pio X, e in quell'occasione dovette aver luogo il secondo trasferimento.

La tomba del Guidi non era, per la verità, molto più imponente (come apparve invece a Leopardi) del modesto monumento al Tasso. Sotto l'ovale con il ritratto del poeta, la lapide sottostante recita:

DOM | Alexandro Guido patricio ticinensi | liricae poesis cultori celeberrimo | eruditorum laudibus urbis plausu | magnorum principum familiaritate ac honorib(us) | illustri | qui dum maximi sanctissimique pontificis | Clementis XI. | sacris homiliis italico carmine donandis | incumberet | sub onere splendidissimo | in tusculana civitate | acerbo interceptus fato | gloriae potius quam dierum plenus occubuit | Ludovicus ex principibus Mirandulae | Tit(uli) S. Silvestri in Capite presb(iter) S. R. E. Card. Picus | apostolici palatii propraefectus | annuente pontifice | huc translato tumulatoq(ue) corpore | ut quod ille in votis habuerat | *prope magnos Torquati Tassi cineres* | conquireret | monumentum posuit | obiit die XII Iunii | MDCCXII | Aetatis suae | anno LXIII<sup>102</sup>.

Leopardi è stato ingeneroso con il Guidi, sul quale riversa la sua ostilità per l'ambiente di prelati, di protettori potenti (i *magni principes* della lapide), di arcadi frequentato dal Guidi<sup>103</sup>: un mondo al quale il poeta era culturalmente e personalmente avverso, anche senza tener conto della sua scarsa simpatia per una poesia d'ispirazione cristiana<sup>104</sup>; e però l'ansia di libertà accomuna il materialista conte Leopardi e il cattolico borghese Tommaseo. Non è l'unico punto di contatto tra due scrittori così lontani l'uno dall'altro, a partire proprio dai diversi fondamenti della loro idea di libertà, e di liberazione dalla società di Antico Regime, che li portava a esiti lontanissimi dalla 'società' e dalla 'conversazione' di cui Mme de Staël, a sua volta sulla base dei propri presupposti, riteneva irrimediabilmente priva

<sup>102</sup> Ho segnalato con il corsivo le parole dell'epigrafe riportate nella lettera di Leopardi.

<sup>103</sup> Senza andare troppo lontano, al cardinale Ludovico della Mirandola, menzionato nell'epigrafe della sua tomba, Guidi dedicò una canzone (si legge nelle *Poesie approvate*, a cura di B. Maier, Ravenna, Longo, 1981, pp. 239-242).

<sup>104</sup> Non molto generoso in fatto di riconoscimento dei suoi debiti letterari (in realtà ricreazioni) e conscio, giustamente, della propria originalità, Leopardi, nel cui esercizio poetico è noto il fitto dialogo con la tradizione poetica italiana (inclusi Guidi e altri autori, tra i quali Metastasio), in questa lettera è particolarmente ostile a Guidi anzitutto come persona, come esponente, cioè, di un mondo dal quale era escluso e dal quale sarebbe stato escluso se anche, per assurdo, invece che nell'Italia della Restaurazione fosse vissuto nell'Antico Regime. Per questa ragione, credo, Leopardi trasforma in un gesto di arroganza l'umile omaggio di Guidi al Tasso, maestro di lui Guidi e degli altri poeti della generazione sua e delle seguenti, impegnati nel distacco dalla letteratura barocca.

la cultura italiana. La diagnosi di Mme de Staël si può applicare tanto a Leopardi quanto a Tommaseo, ma dipendeva dal loro carattere personale e da una profonda ragione culturale: l'idea di popolo (e anche il mito del popolo) erano incompatibili con i salotti parigini che rappresentavano il sommo bene per la scrittrice.

Questo però è un altro discorso, e preferisco concludere ricordando, a proposito di quel desiderio di vicinanza del Guidi alle ceneri del Tasso, prima esaudito e poi deluso in seguito alle ristrutturazioni intercorse nel tempo a Sant'Onofrio, che aveva buone ragioni Pirandello quando, in una sua novella, così descriveva la città e la mobilità dei morti nel cimitero del Verano in Roma:

Oggi mi sono accorto che anche i cimiteri sono fatti per i vivi. Questo del Verano, poi, addirittura una città ridotta. I poveri, peggio che a pianterreno; i ricchi, palazzine di vario stile, giardinetto intorno, cappella dentro; e coltiva quello un giardiniere vivo e pagato, e officia in questa un prete vivo e pagato. [...] Vi sono poi strade, piazze, viali, vicoli e vicoletti, ai quali farebbero bene a porre un nome [...]. Sai che nel cimitero, qualche volta, avvengono pure gli sgomberi, precisamente come in città? Sì. I morti sgomberano<sup>105</sup>.

<sup>105</sup> *Notizie del mondo* [1901], nelle *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, 3 voll. in 6 tt., Milano, Mondadori, 1985-1990, I/1, pp. 784-815: 791 e 793.

MAURO SARNELLI

TRADITIO MEMORIAE

RITRATTO DI MARIA TERESA ACQUARO GRAZIOSI\*

La commemorazione di una maestra di studi e di vita quale Maria Teresa Acquaro Graziosi è un'impresa così alta, che va troppo oltre le limitate capacità di chi scrive, e l'aver accolto un privilegio tanto insigne è stato, e continua ad essere, non già il frutto dell'impossibile consapevolezza di poterlo degnamente onorare, bensì l'estremo atto d'omaggio e di devozione ad una figura scientifica, culturale ed umana *in re* egregia.

Del resto, a rendere al contempo estremamente arduo ed estremamente agevole tale compito è proprio la natura della personalità che qui s'intende ricordare, poiché la sua acuta e sensibile comprensione delle molteplici

\* Sul limitare della presente commemorazione vorrei esprimere la mia più sincera gratitudine alla Custode Generale dell'Accademia, la professoressa Rosanna Alhaique Pettinelli, ed al Savio Collegio, per l'insperato privilegio di avermi affidato questo compito; alla professoressa Maria Luisa Doglio, per aver negli anni contribuito in maniera decisiva, con raro spirito di *sodalitas*, al consolidamento del rapporto scientifico ed umano di chi scrive con la professoressa Acquaro Graziosi; all'amica di sempre e collega Valentina Prosperi, che ha condivisi con me le ansie e gli entusiasmi della stesura di questa memoria; all'amico Pietro Petteruti Pellegrino, per l'acribia, la discrezione e la pazienza infinita che profonde in tutto ciò che riguarda la nostra Accademia; ed ai due revisori, i cui pareri di lettura hanno costituiti degli stimoli molto attesi ai fini di una più chiara individuazione dei punti critici del lavoro, i cui limiti restano naturalmente tutti da imputare soltanto a chi scrive. Nella trascrizione di brani da manoscritti e stampe quattro-settecenteschi, si è adottato un criterio sostanzialmente conservativo, intervenendo solo: 1) nello scioglimento delle abbreviazioni, tranne che nelle indicazioni tipografiche e nelle formule di cortesia ed accademiche codificate dall'uso; 2) nella normalizzazione degli apostrofi e degli accenti acuti e gravi, adeguandoli all'uso attuale; 3) nella correzione dei *lapsus calami* e dei refusi tipografici, utilizzando le parentesi quadre per le espunzioni, e quelle uncinata per le integrazioni testuali, secondo la prassi filologica in vigore (per le integrazioni nelle indicazioni bibliografiche, *praecipue* congressuali, sono invece impiegate le parentesi quadre, secondo la prassi editoriale in vigore); 4) nell'interpunzione, ma in misura molto parca, e soltanto là dove sia risultato necessario alla perspicuità del senso dei testi. 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 lunedì 27 luglio del 2015.

dinamiche sottese alla storia letteraria, la sua attenzione critica volta a cogliere le peculiarità degli autori e dei loro testi, la sua capacità di lettura ad ampio raggio di essi, la sua *curiositas* erudita mai pedante, grazie all'antidoto della sua raffinata cultura, testimoniano *ad abundantiam* – qualora ve ne fosse necessità – di un «lungo sguardo»<sup>1</sup>, le cui complesse stratificazioni ed implicazioni è tanto arduo sciogliere e presentare nella semplicità e nella discrezione, com'era nel costume della studiosa, quanto agevole riconoscere, nel loro proprio manifestarsi. E tutto questo senz'alcuna esibizione "oggidistica" di voghe critiche e culturali, non già per un disinteresse snobistico (e perciò, in fondo, inattuale ed infecondo) nei riguardi delle nuove prospettive d'indagine, bensì per una naturale insofferenza verso gli approcci effimeri, propagandistici ed accademicamente mercenari, ad esse.

Colse dunque nel segno Francesco Sabatini, presentando gli scritti in onore della studiosa, riconoscendo come ella avesse «tenuto vivo tra noi quel filone di cultura e di sensibilità che non può venire soppiantato da nessuna ventata di novità»<sup>2</sup>: *ventata* di novità, appunto, non novità *tout court*, nella lucida consapevolezza che qualsiasi novità, anche l'estrema, mantiene sempre un legame, almeno spirituale, con la tradizione, magari aborrendola e giungendo persino a negarne la funzione e la vitalità, ma comunque rapportandosi ad essa, che è e resta il punto di riferimento (e sovente anche d'arrivo) di qualsivoglia sperimentazione, la cui portata scartante non può esser colta se non entro un contesto dialettico, se non proprio dialogico. E per apportare un esempio solo, ma assai significativo, di quest'indirizzo culturale, si potrebbe rammentare come fin dal principio il lungo Custodiato arcadico della studiosa (dal 2000 al 2008) sia stato caratterizzato da spiccate aperture ai mondi delle discipline storico-musicali e storico-artistiche – aperture felicemente proseguite dall'attuale Custode Generale –, che rispondono non all'esigenza di adeguarsi ad un corrivo ammodernamento, giusta la voga di una multimedialità concepita senza la profondità prospettica della tradizione, bensì ad un desiderio di ricollegarsi, negli ideali culturali e nella prassi accademica, a quell'enciclopedismo cristiniano che informò la creazione stessa dell'Accademia, nella quale i richiami all'immaginario musicale, connaturato alle poetiche pastorali antiche e moderne, si congiungevano a quelli

<sup>1</sup> Il rinvio è, naturalmente, a quella capacità di cogliere ed interpretare l'essenza profonda della realtà, al nome della quale è intitolato l'ultimo e fondamentale capitolo di TH. W. ADORNO, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, Introduzione e cura di E. Napolitano, Nuova ed., Torino, Einaudi, 2005 [I ed. 1966; ed. orig. 1960], pp. 166-194.

<sup>2</sup> F. SABATINI, Presentazione a *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di M. Savini, Roma, Aracne, 2002, pp. v-vi: v.

rivolti alle belle arti, come immancabilmente testimoniò il Crescimbeni sia nelle scelte compositive e strutturali della sua *Arcadia*<sup>3</sup>, vòlte a simboleggiare l'*instauratio* della tradizione di cui l'opera sannazariana aveva rappresentato il modello volgare<sup>4</sup>; sia nell'attenta articolazione delle *Prose degli Arcadi*<sup>5</sup>,

<sup>3</sup> Per circoscrivere l'esemplificazione, in ragione della natura commemorativa del presente scritto, si rammenti il sapiente intreccio di finalità celebrative e topica ecfraistica che il Crescimbeni attuò sin dal principio della sua *Arcadia*, con la descrizione del Bosco Parrasio (sulla quale vd. altresì *infra* e nota successiva) e della Stanza del Serbatoio, nelle prose II e IV-VII del libro I (G. M. CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, Di nuovo ampliata, e pubblicata d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi, colla Giunta del Catalogo de' medesimi. All'Illustrissima ed Eccellentissima Signora la Signora D. Maria Isabella Cesi Ruspoli Principessa di Cerveteri &c., In Roma, Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1711 [I ed. 1708], nell'ordine pp. 5-7 ed 11-44). *A latere*, si fa presente che della decrittazione delle strategie compositive e strutturali dell'opera chi scrive si sta occupando da tempo, su suggerimento – ora divenuto lascito – della studiosa.

<sup>4</sup> Estremamente significativo al riguardo è un passo centrale del nr. 9901, in cui l'Acquaro Graziosi coglie con finezza e lucidità le implicazioni letterarie e concettuali di tale *instauratio*: «La posizione del sepolcro di Massilia, Sibilla dei pastori aedi dell'*Arcadia* del Sannazaro,» è strutturalmente collocata nella X prosa, quasi quando sta per concludersi il viaggio-sogno di Sincero, in una sorta di preparazione purificatrice quasi dantesca del Poeta prima di raggiungere lo stadio ideale dell'ispirazione poetica: in Massilia si identifica la fonte della poesia. Nell'*Arcadia* del Crescimbeni il sepolcro di Basilissa è collocato quasi all'inizio dell'opera [*scil.*, com'è noto, entro la descrizione del Bosco Parrasio, già ricordata alla nota precedente: CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 7]: se per il Sannazaro Massilia simboleggia un punto basilare raggiunto nel percorso poetico, per il Crescimbeni Cristina rappresenta il punto di partenza del percorso ideale, quasi una continuazione dell'iter poetico» (pp. 23-24). Per un differente esempio d'intersezione – che pone in dialogo la topica ecfraistica ed il genere biografico –, rilevato dalla studiosa in entrambe le opere, vd. *infra* e nota 21.

<sup>5</sup> A sottolineare la compresenza nell'Accademia di queste molteplici anime storico-culturali, fin dall'avvertenza *A chi legge* nel t. I di esse il Crescimbeni non mancò di ricordare sia l'«Accademia», di natura – com'è noto – musicale, che «nella Cancelleria Apostolica [...] l'Eminentissimo Sig. Cardinale [*scil.*, naturalmente, Pietro] Otthoboni [...] mantenne alcuni anni con pieno splendore e magnificenza, appoggiandone la cura agli Arcadi, che vi si ragunavano la sera d'ogni mercoledì»; sia l'«Accademia del Disegno, promossa e fondata in Campidoglio per le nobili Arti della Pittura, della Scultura e dell'Architettura, l'anno 1702 dalla Santità di N. S. Papa CLEMENTE XI [*scil.*, Giovanni Francesco Albani], per la celebrazione de' pregi delle quali ha la Santità Sua per anni dodici benignamente concesso il singolarissimo onore agli Arcadi d'operarvi sì colle Prose, come co' Versi»; concludendo programmaticamente «che la nostra Arcadia non è, quale talun la crede, un'Adunanza introdotta per semplice divertimento inutile cavato dall'imitazione dell'*Arcadia* del Sannazaro; ma accoglie ogni scienza e ogni genere di lettere, e tutte egualmente le riguarda e coltiva, per rendersi fruttuosa alla Repubblica» ([G. M. CRESCIMBENI], *A chi legge*, in *Prose degli Arcadi*, t. I, Alla Santità di Nostro Signore Papa Clemente Undecimo, In Roma, Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1718, cc. a6r-viii n.n.: a6v-viii). Limitandoci al solo t. I, di quest'alta aspirazione enciclopedica – naturalmente non disgiunta dalle finalità encomiastiche precedenti dal contesto accademico –, che pervade

ovvero l'equivalente primosettecentesco o, per meglio dire, il nucleo d'origine dei presenti «Atti e Memorie».

Questa *renovatio*, promossa dalla studiosa con la sua naturale elegante incisività, veniva dunque a porsi nel segno primigenio della tradizione arcadica, ma anche in questo caso senz'alcuna ostentazione elitaria, anzi al contrario con una funzione che rispondeva ad uno dei principî nei quali l'Acquaro Graziosi identificava maggiormente la propria vocazione scientifica e culturale, ovvero quello della παιδεία, la sempre viva attenzione alla quale affondava certo le radici in un consolidato retaggio familiare, che aveva il suo fulgido esempio nel padre, Nazzareno Ernando Acquaro, ricordato con affettuosa devozione anche da altri scolari (fra i quali era da annoverare

l'intero *corpus*, sono testimonianze precipue nove delle ventiquattro (si noti il numero omerico) Prose, ossia la III (ASTACO ELICIO [= U. G. GOZZADINI], *L'Instituto degli studj della Pittura, della Scultura e dell'Architettura ben conforma[r]si co' dettami non meno della Morale Filosofia, che della Religione*, «Orazione [...] detta in Campidoglio per l'Accademia del Disegno l'anno 1705», pp. 46-64); l'VIII (EUGANIO LIBADE [= B. MENZINI], *L'Arcadia restituita all'Arcadia*, «Lezione [...] fatta in Adunanza nel Bosco Parrasio l'anno 1692», pp. 104-125); la IX (LICONE TRACHIO [= L. SERGARDI], *La Tutela delle Arti liberali esser degna e propria del Sommo Pontefice*, «Orazione [...] recitata in Campidoglio per l'Accademia del Disegno l'anno 1703», pp. 126-143 [*scil.*, si emenda: 134]); la X (POLIARCO TAIGETIDE [= A. ALBANI], *Che le buone Arti non possono in tempo più opportuno esser promosse, che nel presente*, «Orazione [...] recitata in Campidoglio per l'Accademia del Disegno l'anno 1704», pp. 144-152); l'XI (ROSINDO LISIADE [= G. ALALEONI], *Ragionamento in difesa della Poesia*, «letto nella Ragunanza de' Pastori Forestieri [*scil.*, essendo l'autore il «Vicecustode della Colonia Elvia», che aveva sede naturalmente a Macerata] tenuta nel Bosco Parrasio l'anno 1694», pp. 153-166); la XII (ROVILDO LEUCIANITIDE [= C. CYBO], *La Pittura, la Scultura e l'Architettura in lega colla Poesia*, «Orazione [...] detta in Campidoglio per l'Accademia del Disegno l'anno 1706», pp. 167-184); la XIII (SILENO PERRASIO [= P. DELLA STUFA], *Che a' Pastori d'Arcadia non è sconvenevole trattar nel canto argomenti gravi, dotti ed alti*, «Ragionamento [...] fatto in Ragunanza nel Bosco Parrasio l'anno 1691», pp. 185-194); la XVI (TIRSI LEUCASIO [= G. B. ZAPPI], *Quanto utili e necessarie sieno al Mondo civile le Arti della Pittura, della Scultura e dell'Architettura; e quanto sia degna cura de' Principi il favorirle colla protezione, e il remunerarle* [*scil.*, si emenda (sulla base della lezione presente nel *Catalogo e chiave degli Arcadi autori delle presenti Prose, con gli Argomenti di esse*, cc. Ixr-xiv n.n.: xtr): rimuoverle] *col premio*, «Orazione [...] recitata in Campidoglio nell'aprimiento dell'Accademia del Disegno sotto gli Auspicj della Santità di N. S. CLEMENTE XI l'anno 1702», pp. 231-273); la XXI (URANIO TEGEO [= V. LEONIO], *Ragionamento [...] per difesa d'alcune costumanze della moderna Arcadia*, «fatto in Ragunanza nel Bosco Parrasio l'anno 1698», pp. 317-334); e l'ultima, i cui confini letterari travalicano nell'oratoria sacra (Id., *Perché il nascimento di Cristo Signor nostro si manifestasse prima d'ogni altro a' Pastori*, «Ragionamento [...] fatto a' [*scil.*, mercoledì (per il giorno della settimana, vd. *supra* poco dopo il principio della nota)] 4 di Gennaio 1713 nella Cancelleria Apostolica, Capanna dell'Acclamato Crateo Ericinio [*scil.*, il già ricordato cardinale e mecenate Pietro Ottoboni], ove gli Arcadi sogliono ragunarsi ogni anno a celebrare la sol[le]nità del Santiss. Natale, lor Tutelare», pp. 363-383).

anche Gianvito Resta, che non mancava mai di riconoscere il suo debito di gratitudine nei confronti di quello che considerava il suo maestro di lingua e letteratura latina); per estendere quindi il proprio orizzonte ad un'acuta consapevolezza del valore assegnato dalla storia alla *traditio memoriae*. Ed appare oltremodo significativa la circostanza per la quale uno dei criterî, anzi forse *il* criterio dirimente per decidere d'importanti questioni – in maniera precipua, di quelle che riguardavano la nostra Accademia – fosse proprio il «doverne rispondere alla storia»: un criterio che, oltre a preservare l'istituzione da qualsivoglia scivolamento verso interessi personalistici e clientelari, di cui la studiosa era particolarmente nemica, veniva a costituire un modello di riferimento, giusta la più alta accezione della *παιδεία*, per tutti coloro che hanno avuto il privilegio di poterlo vedere manifestato in atto.

Una sia pure cursoria e provvisoria ricostruzione dell'esperienza di studio ed accademica dell'Acquaro Graziosi non può in alcun modo prescindere, dopo naturalmente il già ricordato apporto paterno, da quello di Augusto Campana, della cui alta lezione erudita, che la studiosa aveva potuto conoscere ed apprezzare presso la Biblioteca Vaticana e presso l'Università «La Sapienza», ella mantenne costantemente un vivo ricordo, non disgiunto da una sorta di timore reverenziale che le aveva ispirata l'indiscussa *auctoritas* di questo maestro nel campo, da lei allora privilegiato, della filologia e della letteratura umanistica<sup>6</sup>.

Ed è proprio coltivando gli studi in tale campo che si sviluppò l'incontro con quello che sarebbe divenuto il suo più caro maestro, ovvero naturalmente Aulo Greco, col quale ebbe modo d'intraprendere un percorso scientifico e culturale, ma anche umano, che la condusse alle prime rilevanti prove storico-letterarie e filologiche, intorno al dialogo *De hominibus doctis* di Paolo Cortesi<sup>7</sup>, ad epistole

<sup>6</sup> Riguardo ad una delle cinque epistole manettiane edite col nr. 6901, e precisamente la II, indirizzata a Giovanni Tortelli (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana [= BAV], Vat. lat. 3908, cc. 178r-v [169r-v nella numerazione moderna]), la studiosa addusse appunto l'*auctoritas* di questo maestro, affermando: «L'epistola [...], come mi ha autorevolmente confermato il prof. A. Campana, è originale, ma non autografa, anzi è certo che la scrittura di essa appartiene al figlio dell'umanista, Agnolo, che sappiamo fungeva spesso da segretario al padre» (p. 150).

<sup>7</sup> Nrr. 6801 e 7301, ai quali va naturalmente connesso il nr. 7703. Com'era già avvenuto in occasione dell'ed. critica al nr. 7001 (vd. la Bibliografia s.v. nota 40), il fecondo scambio – che dovrebbe sempre nobilmente connotare il mondo degli studi – fra l'Acquaro Graziosi ed un altro maestro nel campo dell'umanistica, ovvero Jozef IJsewijn, produsse anche per l'ed. critica al nr. 7301 (su cui indubbiamente pesò la circostanza del tardo rinvenimento del quarto e più problematico testimone manoscritto dell'opera, per il quale vd. la Bibliografia s.v.) un'utile serie di *emendationes* proposte da quest'ultimo studioso, «Humanistica Lovaniensia», vol. XXIII,

inedite di Giannozzo Manetti<sup>8</sup>, ai *Carmina* parimenti inediti di Pietro Odi<sup>9</sup>, alla documentata confutazione del ruolo di maestro del Colocci attribuito a Pacifico Massimi<sup>10</sup>.

Accanto all'approfondimento della letteratura umanistica<sup>11</sup>, l'incontro col Greco le schiuse le porte della ricerca nell'ambito della letteratura volgare, in particolare (ma non esclusivamente) cinquecentesca<sup>12</sup>, al cui approccio ed alla cui interpretazione la studiosa recò quella finezza di lettura, che sola può venire dalla conoscenza e dalla pratica della tradizione classica e classicistica, le quali – come ella soleva ribadire – forniscono le radici e la solidità necessarie per cercare d'illuminare opere ed autori che in quella lunga tradizione si sono formati ed espressi, poiché prescindendo da essa, per incuria o per inconsapevolezza, si scivola senza remissione nella superficialità e nel vano (e grossolano) protagonismo critico.

Dapprima assistente del Greco, al principio sulla cattedra di Letteratura umanistica, poi su quella di Letteratura italiana, presso la Facoltà romana di Magistero, divenuta in séguito, quale Facoltà di Lettere e Filosofia, il nucleo attorno a cui sorse l'Università di Roma Tre, la studiosa raccolse del suo maestro la duplice eredità accademica, che le vide affidata la direzione del Dipartimento di Lingue e culture d'Italia dalla latinità all'età contemporanea, poi divenuto d'Italianistica, ed il coordinamento del Dottorato di ricerca in Studi di storia letteraria e linguistica italiana; percorrendo al contempo l'intero *cursus* arcadico (col nome di Amaranta Eleusina, acquisito con la

1974, pp. 389-390. Ulteriori apporti ad essa vennero forniti nelle recensioni di P. RIGO, «Lettere Italiane», a. XXVI, 1974, 3, pp. 376-378; M. MIGLIO, «Studi Medievali», s. III, a. XV, 1974, fasc. II, pp. 1161-1163; e P. FLORIANI, «Giornale storico della letteratura italiana», a. XCII, 1975, vol. CLII, fasc. 477, pp. 148-152; mentre arduo risulta apprezzare l'acrimonia (peraltro scientificamente non immacolata) che pervade la successiva ed. del dialogo: P. CORTESII *De hominibus doctis*, a cura di G. Ferrà, Palermo, «Il Vespro», 1979; acrimonia alla quale la studiosa replicò col nr. 8001, del quale non si sa se ammirare maggiormente la lucidità, il senso della misura o l'eleganza (*virtutes* tutte – *sit venia verbis* –, dal cui esercizio avrebbe tratto non poco giovamento l'editore *supra* menzionato). *A latere*, si fa presente che oramai da tempo chi scrive sta attendendo ad uno studio dell'importante dialogo cortesiano, in vista di una nuova ed. critica di esso.

<sup>8</sup> Nr. 6901; per la favorevole recensione di M. Aurigemma a questo contributo, relativa anche al successivo, vd. la Bibliografia *s.v.* nota 39.

<sup>9</sup> Nr. 7001; cfr. la nota precedente.

<sup>10</sup> Nr. 7201.

<sup>11</sup> Oltre ai contributi indicati alle note precedenti, in quest'ambito sono da annoverare i nrr. 7701, 7901, 7903, 8801 e 9001.

<sup>12</sup> Nrr. 7101, 7401, 7702, 7802, 8802 ed il più divulgativo – giusta la tipologia della sede editoriale – 7801; per i contributi epistolografici, danteschi, mitologico-letterari ed arcadici, vd. *infra* e note nell'ordine 24, 36, 15 e 31-34.

nomina a Socio Corrispondente nella votazione del martedì 13 gennaio del 1976)<sup>13</sup>, che la condusse fino al Custodiato.

Partecipe e sodale delle numerose iniziative promosse dal Greco, delle quali restano testimonianze eloquenti nella bibliografia della studiosa, ella diede altresì un apporto fondamentale – tanto più apprezzabile, in quanto non palese – alla pubblicazione degli Atti dell'importante Convegno di Studi organizzato per celebrare il III Centenario della fondazione della nostra Accademia<sup>14</sup>, in quello che costituisce l'ultimo volume degli «Atti e Memorie» prima della *renovatio* di essi fermamente voluta dall'attuale Custode Generale, senza dubbio memore del desiderio, mai abbandonato dall'Acquaro Graziosi, di proseguire questa tradizione.

Sia nell'attività di ricerca che in quella d'insegnamento, la studiosa mantenne una lunga fedeltà al lascito del suo maestro, coltivando innanzi tutto (ed in tempi davvero non sospetti di rincorsa all'uniformazione culturale) le varie manifestazioni del *Fortleben* della tradizione classica, con particolare riguardo alla funzione poeticamente generatrice del mito<sup>15</sup>, ed alla rilevanza e pervasività del genere biografico<sup>16</sup>, al quale, intrecciato con quello episto-

<sup>13</sup> Cfr. Corpo Accademico, «Arcadia. Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie» [= «AAM»], s. 3<sup>a</sup>, vol. VII, 1977-1981, fasc. 2°, 1978 [stampo maggio 1979], pp. 314-318: 317.

<sup>14</sup> «AAM», s. 3<sup>a</sup>, vol. IX, 1988-1994, fasc. 2°-3°-4°, 1991-1994. *Convegno di Studi. 15-18 maggio 1991. III Centenario dell'Arcadia* [stampo novembre 1995]. A latere, si rammenta come la studiosa avesse seguito da vicino anche la pubblicazione del fasc. 1° del vol. appena ricordato, 1988-1989. *Studi in onore di Giorgio Petrocchi* [stampo 1990]. Pur segnalando questi apporti, si è scelto di non inserire i volumi nella Bibliografia della studiosa, al fine di rispettarne al contempo la volontà e la discrezione (per le assidue cure che ella per lunghi anni dedicò alla pubblicazione degli «AAM», vd. *infra* e nota 34).

<sup>15</sup> Al riguardo, si legga il brano centrale del nr. 9301: «La Miscellanea è stata ideata dai colleghi del Dipartimento di «Lingue e culture d'Italia dalla latinità all'età contemporanea», alcuni dei quali da breve tempo dolorosamente scomparsi, nel cui ricordo si è progredito nell'impresa, primo fra tutti l'indimenticabile amico Giorgio Petrocchi. Con Lui infatti la sottoscritta ha progettato il tema generale intorno al quale si sono avviate le ricerche della maggior parte degli afferenti al Dipartimento: «La tradizione del mito classico nella letteratura italiana», nonché la struttura del volume. Il tema che qualifica gli interessi del Dipartimento bene si accorda con il ricco e coerente impegno scientifico di colui al quale è dedicata la Miscellanea [*scil.*, si emenda: miscellanea]». S'inscrivono in questo fortunatissimo ambito di studi (per restare nel panorama italiano, si pensi soltanto alla recente e meritoria impresa di *Il mito nella letteratura italiana*, Opera diretta da P. Gibellini, 5 voll., Brescia, Morcelliana, 2003-2009; che non a caso ha il suo precedente in *Mito e letteratura dall'Arcadia al Romanticismo*, a cura del medesimo, Città di Castello, Tibergraph, 1993 [Quaderni dell'Accademia dell'Arcadia, 11]) i contributi ai nrr. 8301, 8401 e 9302.

<sup>16</sup> In proposito è da vedere per intero il programmatico nr. 0302, fondato ed intessuto sulla – modernissima, in quanto costruita sulla consapevolezza dell'antico – agnizione degli

lare, venne dedicato l'estremo contributo – involontario testamento ed al contempo *regard en arrière* sulla sua attività filologica e storico-letteraria in due campi da lei così prediletti – affidato alle stampe<sup>17</sup>.

elementi costitutivi del genere biografico entro tutto l'arco dei generi praticati dalla tradizione classica e classicistica.

<sup>17</sup> Si tratta del nr. 0303, nel quale la padronanza degli orizzonti testuali indagati – frutto di lunghi anni di letture ed approfondimenti – permetteva alla studiosa di spaziare, alla ricerca di «biografie *“in nuce”*» (p. 80), entro le varie e multiformi tipologie del genere epistolare, declinato di volta in volta giusta i τόποι epidittici *in vita*, consolatori, e celebrativi *in memoriam*, con esemplificazioni da lettere, nei due primi casi, di Guarino Veronese, nell'ordine pp. 80-81 (destinatario non identificato; probabile personaggio ritratto: Carlo Malatesta signore di Rimini, più che Luigi Alidosi signore di Imola; data: Firenze, [80, penultima r. del testo: 25 gennaio (svista dovuta ad un mancato controllo degli *errata corrige*, del quale è responsabile il curatore del vol., *i. e.* chi scrive) →] 20 maggio <1412>) ed 81-83 (al canonico [82, r. 3 del testo: filippo (*ut supra*) →] Filippo [*scil.*, Corbinelli], in occasione della morte del padre Antonio, sopravvenuta a Roma la sera del 14 agosto del 1425; data: Verona, 9 settembre del medesimo anno); nel primo altresì dal Machiavelli, pp. 87-88 (a Francesco Vettori, su Lorenzo di Piero de' Medici; data: Firenze, febbraio-marzo 1514); e nel secondo dal Caro, pp. 90-94 (ad Isabetta Guidiccioni Arnolfini, in occasione della morte del fratello di lei, Giovanni, sopravvenuta a Macerata il 26 luglio del 1541; data: Roma, 26 ottobre del medesimo anno); nel terzo dal Poliziano, pp. 84-85 (a Iacopo Antiquario, sulla morte del Magnifico, sopravvenuta – com'è noto – nella villa di Careggi l'8 aprile del 1492; data: Fiesole, 18 [84, r. 2 del testo: giugno (*ut supra*) →] maggio del medesimo anno); e dall'Aretino, pp. 88-90 (ad Anton Francesco degli Albizzi, in occasione della morte di Giovanni dalle Bande Nere, sopravvenuta a Mantova il 30 novembre del 1526; data: Mantova, 10 dicembre del medesimo anno). Ed inoltre la studiosa non mancava di sottolinearvi l'importanza delle antologie epistolari – la fortuna delle quali veniva posta in parallelo con quella delle antologie poetiche, risposte entrambe ad «un evidente bisogno di esemplificare, di suggerire dei modelli a cui ispirarsi per tali generi» (p. 86) –, con una particolare attenzione alla finalità modellizzante del dettato linguistico-stilistico di esse, attraverso la significativa testimonianza della dedicatoria, rivolta da Paolo Manuzio a Domenico Venier, di *Delle lettere volgari di diversi nobilissimi buomini et eccellentissimi ingegni scritte in diverse materie* [...], Nuovamente ristampate et in più luoghi corrette, l. I, In Venetia, [Aldo Manuzio il Giovane], 1567, pp. 3-4 (*ibid.*); naturalmente entro un quadro storico-letterario in grado di fornire delle coordinate di riferimento autorevoli alla corrispondenza fra le *res* biografiche e storiografiche ed i *verba* richiesti alle une ed alle altre, come si evince da una celebre lettera indirizzata al Machiavelli da Zanobi Buondelmonti, p. 87 (sulla compiuta *Vita di Castruccio Castracani*, di cui questi assieme a Luigi Alamanni era il dedicatario, con l'invito alla scrittura delle *Istorie fiorentine*; data: Firenze, 6 settembre del 1520). Ad ulteriore riprova dell'onestà intellettuale e delle capacità scientifiche della studiosa, si fa rilevare come alcuni aspetti (riguardanti le antologie epistolari) e testi (la *lettera-exemplum consolationis* del Caro alla Guidiccioni Arnolfini; e quella dell'Aretino all'Albizzi, testimonianza-*institutio* mitopoietica della figura del defunto Giovanni dalle Bande Nere), affrontati in questo contributo, fossero già stati oggetto del nr. 8103 (nell'ordine pp. 66-69, 73 e 73-74), ma senz'alcuna sovrapposizione, in quanto ben diverso risultava il punto di vista adottato nella lettura e nell'interpretazione di essi, che in precedenza era stato volto a «desu-

Ma, per riprendere in chiave mahleriana la distinzione platonica fra la *μνήμη* e l'*ἀνάμνησις*<sup>18</sup>, l'Acquaro Graziosi rivolse le proprie energie scientifiche, culturali ed umane non soltanto alla conservazione di quel lascito, ma si prodigò al fine di renderlo attivo e fruttuoso per le nuove generazioni di studenti e studiosi che avevano avuto il privilegio di riconoscere in lei la loro maestra, contribuendo in maniera decisiva, eppure mai plumbeamente impositiva, a far sì che il «fuoco» della tradizione permeasse la dedizione ad una vita votata agli studi. Ed in questa rara capacità si ritrovavano alcune delle componenti più significative della sua personalità: la già ricordata fede nella *παιδεία*, la lucidità di spirito, l'amore per le *humanae litterae* e le arti.

Ripercorrendo la bibliografia della studiosa con una lettura duplice – per un verso, tesa a focalizzare la metodologia generale impiegata, per l'altro, attenta per quanto possibile ai particolari –, traspare in essa innanzi tutto il retaggio classico ed umanistico dell'*expositio*, che partiva dalla lettura del testo per giungere ad un'interpretazione che non fosse soffocante e protagonista, attraverso un procedimento induttivo, che, se nulla intendeva concedere a derive ideologiche ed a schematismi dimostrativi coartanti (di tutt'altra natura e provenienza erano, naturalmente, i suoi frequenti richiami alle periodizzazioni storico-letterarie ed ai tratti culturali che le connotano), nulla intendeva condividere con un descrittivismo ingenuo ed impoverente. Da qui emergeva dunque la consapevolezza del senso di complessità del reale, che si manifestava anche dal punto di vista espressivo in uno stile sempre volto a cogliere le sfumature degli autori, delle opere, delle questioni, dei periodi trattati, bandendo come prodotto di *reductio*, e quindi di una semplificazione banalizzante ed unidirezionale, ogni giudizio che dietro l'apparenza pacificata di sentenza *tranchant* rivelasse il sempre fallimentare tentativo di comprendere le realtà letterarie ed artistiche (*i. e.* umane) senza riconoscere il coacervo di fermenti, spinte e tensioni, che hanno contribuito a crearle ed a delinearne le pluriformi fisionomie<sup>19</sup>.

merne quegli elementi che nella loro diversità li qualificano personalizzandoli, quali proiezioni delle varie umanità individuali, guida possibile per chi vada alla ricerca di un ritratto meno convenzionale, ma più reale di una società e di un'epoca » (ivi, pp. 64-65); sul metodo impiegato dalla studiosa per illuminare il senso complesso – e non di rado contraddittorio – delle realtà storico-letterarie e dei loro contesti culturali, vd. altresì poco *infra*.

<sup>18</sup> Cfr., naturalmente, PLAT. *Phil.* 34 a10-c1; per le occorrenze dei due termini ed i loro significati, si rinvia ad ID., *Œuvres complètes*, t. XIV. *Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon*, par E. des Places, S. J., Paris, Les Belles Lettres, 2013 [I ed., in 2 tt., 1964], *s.vv.*, nell'ordine alfabetico pp. 42 e 349.

<sup>19</sup> Fu per questo complesso ordine di ragioni – tendenti alla compiutezza dell'approccio storico-critico, ed all'analiticità delle sue realizzazioni saggistiche –, che la studiosa tenne

È da quest'osservatorio privilegiato che scaturiva la consapevolezza dell'interazione fra i generi letterari, magistralmente applicata – come si è già avuto modo di accennare – all'indagine relativa a quello biografico, che permea di sé l'intera tradizione letteraria, dalle più articolate costruzioni enciclopedico-esemplari delle vite dei *viri illustres* e delle *mulieres clarae* ai singoli aggettivi che connotano i personaggi nelle opere di tutt'altra appartenenza retorico-testuale (e.g., naturalmente da *Inf.* V 63, «Cleopatràs lussuriosa»)²⁰. Ed è sempre da tale osservatorio privilegiato che scaturiva una delle linee essenziali dell'attività scientifica, accademica ed universitaria della studiosa, ovvero la fede – tutta umanistica e tutta arcadica – nella σύγκρισις fra le espressioni della creatività artistica e letteraria²¹, fede che avvicinava la lezione dell'Acquaro Graziosi alle raffinate ricerche, procedenti dall'uno e dall'altro campo in un costante e fecondo dialogo con le reciproche sfere d'azione, di due saggisti da lei molto ammirati (il secondo dei quali altresì suo collega ed amico), ovvero Michael Baxandall e Ferruccio Ulivi.

Nell'approccio critico alla vita dei testi, alieno per indole e per scelta culturale sia da mediazioni che da formulazioni teoriche, e nelle forme stilistiche a lei care della prosa d'arte di ascendenza cecchiana, assume un valore

sempre fede al concetto della dimensione singola dei propri contributi, scartando la possibilità di riunirli (anche in ciò gli esempi di maestri quali il Campana ed il Resta *docebant*), e scegliendo la forma del volume soltanto per i lavori risalenti *ab origine* ad un progetto organico, quali i nrr. 8401 e 9102. La maggiore difficoltà incontrata da chi scrive nel redigere la Bibliografia della studiosa nasce proprio da tale sua encomiabile fermezza, che ha reso necessario lo spoglio sistematico – ancora ben lungi dall'esser concluso – di periodici, Atti di Convegni, volumi collettivi e Miscellanee celebrative, non sempre di facile reperibilità.

²⁰ Al riguardo, la studiosa amava fare riferimento ad un passo del poema dantesco, trasponevole alle molteplici presenze del genere biografico l'«ogni dove» di *Par.* III 88, coll'inscindibile consapevolezza della ποιητική di esso, irriducibile ad «un modo», ivi 90, sia nelle sue pluriformi manifestazioni, sia nei vari gradi del suo affacciarsi all'interno degli altri generi.

²¹ Appare emblematico in tal senso il brano del nr. 9901, nel quale la studiosa poneva in luce l'interconnessione fra la *narratio* efrastica ed il genere biografico nei *loci* (*amoeni*-sepolcrali-celebrativi) dell'*Arcadia* del Crescimbeni e del suo modello sannazariano, già indicati *supra* nota 4: «L'ideale sepolcro di Cristina si erge nel suo raffinato candore ornato da splendidi bassorilievi esaltanti le imprese da lei compiute», trasferite dai versi idealmente nel marmo, e la statua la ritrae immortalata nell'espressione pensosa per lei abituale [*scil.*, a proposito dell'intenzionalità (auto)progettuale di questa scelta iconografica, si rammenti come all'avvio del contributo la studiosa avesse posto l'accento sulle definizioni di «“nuova Pallade”, “Minerva delle nevi”», attribuite alla sovrana già all'epoca del suo regno, p. 21]. Ed ancora è importante qui ricordare le “istorie di figure bellissime” che ornano il sepolcro di Massilia, ricordanti gli atti nobili compiuti dai propri antenati, *celebrazioni* [*scil.*, si emenda l'evidente refuso: celebrazione] *biografiche affidate alla sepoltura, e quindi alla memoria dei posterì*» (p. 24; corsivo aggiunto).

programmatico la chiusa di un contributo molto partecipato dalla studiosa – essendo offerto al suo maestro –, nel quale, dopo aver ripercorse alcune delle tappe più significative del *Fortleben* letterario moderno del mito di Circe<sup>22</sup>, ella conclude:

[...] a riprova della validità della favola non si possono ignorare le realizzazioni artistiche in altri campi, dalla pittura alla musica, ancora una prova, questa, degli intimi legami d'ispirazione e di sensazioni delle arti, nella ricerca tesa alla conquista del bello, attraverso le parole, i colori, i suoni<sup>23</sup>.

Procedendo oltre in questa ricerca di lettura delle prospettive scientifiche e culturali dell'Acquaro Graziosi *sub specie συγκρίσεων*, ovvero sotto l'aspetto delle intersezioni (ricerca di lettura che intende rifuggire quanto più possibile da qualsivoglia forzatura interpretativa olistica, apoditticamente rivolta all'affermazione del *tout se tient*, e quindi per natura contraria all'oggetto di studio, tanto più a quello presente), è possibile rintracciare il *fil rouge* della complessità e della multiformità del reale, sempre unito ad uno spirito collaborativo che col tempo diventò lucida consapevolezza della *traditio memoriae* degli insegnamenti ricevuti, sia nei suoi frequenti interessi rivolti al genere epistolare, sovente accompagnati dall'esercizio filologico<sup>24</sup>; sia nei più circoscritti, ma non perciò meno significativi, accostamenti ai

<sup>22</sup> Nr. 9302, nel quale la studiosa spaziava dal canto I della *Feroniade* del Monti, pp. 14-16 (nella cui lettura veniva dedicata una pari attenzione alla figura della maga ed alla *descriptio naturae*, con sapienti indicazioni sui *fontes* classici e moderni di esse) al canto *Il monte Circello* dell'Alardi, p. 17 (nel quale «Omero ritorna con “viso di veggente”; le parole del vate che già echeggiarono “nei silenzi della giovin terra” sono canto, ed egli con quelle vuol dissuadere gli uomini dall'accostarsi alle rive di Circe, perché la voluttà è un pauroso scoglio fascinatore»); al poema *L'ultimo viaggio* del Pascoli, pp. 17-19 (dove prende forma «una interpretazione del mito originalissima, realizzata in una tecnica perfetta del linguaggio, privo di ogni impurità ammiccante ad atteggiamenti teatrali, espressione di un classico nitore», 18); ad un ventaglio di opere dannunziane che annoverava le raccolte *Primo vere* (I 6. *Palude*) e *Canto novo* (IV 1), le *Laudi* (*Laus vitae* ed *Alcyone*, *Ditirambo I* e *Terra, Vale!*), ed un prezioso accenno al romanzo *Forse che sì forse che no* (I. I), pp. 20-23 (opere nelle quali venivano esaltati «sia [...] il valore simbolico dell'eroe omerico sia [...] quello della maga: l'uno, l'eroe solitario, sempre alla ricerca di nuove imprese, navigatore dell'infinito mare dell'essere, l'uomo nell'espressione più alta della sua potenza, l'altra, la maga incantatrice, operatrice di illusioni d'amore e di gloria, di metamorfosi, affascinante e sublime gradualità di tutte le sensazioni che tormentano l'anima, campo di esperienza preferito [*scil.*, si emenda il palese refuso: preferita] dal poeta», 20).

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

<sup>24</sup> Nrr. 6901, 7902, 8101, 8103 (contributo che, per la vastità dell'orizzonte testuale indagato e le suggestive letture offerte, da solo meriterebbe una trattazione a sé), 8402, 9002 e 0303 (sul quale, anche in relazione all'appena ricordato nr. 8103, vd. *supra* e nota 17).

generi teatrali<sup>25</sup>; sia infine nei numerosi contributi intorno a letterati ed eruditi appartenenti ad aree laterali, dei quali venivano di volta in volta illustrate le modalità di ricezione degli autori classici o di quelli del canone umanistico e volgare, nonché più in generale valorizzati i rapporti con i centri di produzione del pensiero e della creatività, grazie ad una feconda comprensione del senso del messaggio dionisottiano, fruito per dischiudere e praticare nuovi orizzonti d'indagine<sup>26</sup>.

In quest'ultimo ambito, non senza aver prima rammentata la faticosa partecipazione della studiosa ad «una ricerca condotta nella [...] Facoltà [*scil.*, già ricordata, di Magistero], sotto gli auspici del CNR negli anni 1970-75», sull'Umanesimo Romano (si trattava di realizzare un “Repertorio degli Umanisti” che avevano operato nell'area geografica laziale); sarà il caso di rileggere nuovamente il monito a «tenere presenti gli sviluppi culturali dei centri provinciali, i rapporti di essi con i più vasti centri urbani, crogiuolo di fermenti e innovazioni, quindi gli apporti da essi dati e quelli desunti, nell'evoluzione locale e nazionale del pensiero», non per ripiombare in un provincialismo tanto ottuso quanto disfunzionale, bensì per far dialogare ambiti chiusi dagli steccati di una corriva tradizione storico-letteraria:

Parlare [...] di letteratura regionale oggi è una delle tante mode<sup>27</sup>, che lasciano perplessi ed inficiano il disegno *reale e scientifico* della nostra storia letteraria. Risulta

<sup>25</sup> Nrr. 7303, 7401 ed 8801; e sulla particolare attenzione alla sfera del teatro, anche in musica, manifestata da Cristina di Svezia, per la quale «la spettacolarità delle rappresentazioni [...] coincideva con il desiderio di autoesaltazione», vd. altresì la parte conclusiva del nr. 9901, pp. 25-26 (cit. da 25).

<sup>26</sup> Nrr. 7101, 7701, 7702, 7901, 7903, 9001 e 9101.

<sup>27</sup> Sull'idiosincrasia per le (superficiali ed interessate) «ventate di novità», acutamente ravvisata dal Sabatini nella personalità critica dell'Acquaro Graziosi, vd. *supra* e nota 2; una testimonianza più che eloquente di essa è costituita dall'*explicit* del nr. 7801, p. 6, in cui ancora una volta il traguardo della contemporaneità è raggiunto non recidendo rozzamente i legami con la tradizione, bensì proprio attraverso la voce di essa, grazie alla quale la studiosa poteva concludere come «il rispetto dovuto alla donna non sia una scoperta, troppo facile scoperta, del nostro tempo, ma abbia radici profonde in una tradizione di alta nobiltà». Un'ulteriore, sia pure minima, “spia” linguistica di tale disposizione “permeabile selettiva” nei confronti del presente – anche là dove condiviso e, nel caso specifico, rappresentato da uno studioso la cui acutezza l'Acquaro Graziosi apprezzava in maniera particolare, come Franco Croce –, è ravvisabile nel nr. 7702, dove, pur citando ripetutamente un fondamentale contributo di quest'ultimo (*Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966), non veniva mai impiegata la formula «barocco moderato», già allora così vulgata, ma una sola volta, poco prima della conclusione, la definizione «barocco misurato» (p. 31): una “spia” linguistica – lo si ribadisce – certamente minima, e derivante dalla sempre viva tensione della studiosa verso la prosa d'arte ed i tratti stilistici di essa, quale la *variatio* sinonimica,

utile invece, a mio parere, capovolgere il sistema, studiare i vari movimenti culturali e i personaggi che vi hanno operato per inquadrare i risultati nel disegno nazionale, apportando nuovi tasselli al mosaico della nostra civiltà, *in maniera quanto più possibile vicina alla realtà*<sup>28</sup>.

Ed anche nelle ricerche che chi scrive ha avuto il privilegio di condividere con la studiosa, come quella sull'individuazione delle ascendenze francesi nell'immaginario politico-culturale di Cristina di Svezia, ai fini di una più attenta comprensione dei processi genetici che condussero alla fondazione e soprattutto alla modellizzazione tipologica dell'*Arcadia*<sup>29</sup>; e quella sul ruolo di crocevia ispirativo delle *Prose degli Arcadi*, nelle quali gli echi della tradizione classica e le suggestioni del presente avevano data vita a creazioni letterarie non solo staticamente celebrative, ma con una "ricaduta d'impatto" nel campo della produzione poetica, arcadica e non (con le naturali differenze ridimensionanti, quasi una sorta di "operette morali" nello sviluppo letterario dell'Accademia)<sup>30</sup>, prospettiva di lettura intorno a cui ella aveva avuto modo di ragionare assieme a Bruno Cagli; anche in queste ricerche – si diceva – l'elemento dialogico-culturale costituiva una delle componenti essenziali attraverso cui venivano a definirsi ed a prendere forma le concezioni interpretative che sottostavano, fondandola, all'attività critica dell'Acquaro Graziosi.

ma al contempo radicata in una sottile, eppure sempre avvertibile, inquietudine nell'accoglimento acritico delle proposte della contemporaneità (un'inquietudine connaturata ad uno spirito vigile, dunque, non un arroccamento frutto di pregiudizi).

<sup>28</sup> Nr. 9101, nell'ordine pp. 29 (nel contributo, i primi due passi sono nell'ordine inverso) e 30 (corsivi aggiunti); nella forma di una più generale riflessione sulle molteplici variabili di sviluppo delle realtà statali, regionali e dei «grandi centri di potere economico e culturale», il monito era già stato adombrato nell'*incipit* del nr. 7901. Dal punto di vista della metodologia storico-critica adottata dalla studiosa, il monito ad un capovolgimento della prospettiva, al fine di una comprensione delle dinamiche letterarie maggiormente fondata sulla complessità dei *Realien*, era già stato espresso nella parte introduttiva del nr. 8501, là dove, riscontrando come «parecchi studiosi, come è ben noto, si fossero interessati all'*Arcadia* con lo scopo di definirne o di interpretarne la poetica, analizzando i vari filoni che dall'Accademia primigenia andarono differenziandosi» (p. 251), ella acutamente affermava: «[...] ma, proprio per l'*Arcadia*, poiché grande importanza va assegnata allo sviluppo e all'evoluzione dell'Accademia, la questione va capovolta, partendo dalle sue vicende storiche, spesso tumultuose, fino a delineare *una più valida e complessa analisi* delle tecniche poetiche che l'hanno caratterizzata» (pp. 251-252; corsivo aggiunto).

<sup>29</sup> Lumeggiata nel nr. 9901, la ricerca costituisce un ulteriore prezioso frutto del «lungo sguardo» della studiosa, che anche negli ultimi anni continuò a riflettere sulle possibili tracce di essa.

<sup>30</sup> Di tale innovativa proposta restano testimonianze, purtroppo inedite, i nrr. \*9902 e \*0001.

Pur se noto, giova rammentare nella presente memoria quante energie, dottrina e dedizione la studiosa abbia dedicate alla nostra Accademia, indagando i documenti relativi alla sua storia<sup>31</sup>; illustrandola in quella che tuttora resta l'unico sguardo d'assieme sulla sua plurisecolare ed ininterrotta vita<sup>32</sup>; occupandosi dei suoi rapporti con le aree laterali e di quelli, resi assai complessi dalle vicende storiche ed individuali, con uno dei massimi esponenti di essa, ovvero naturalmente il Metastasio<sup>33</sup>; seguendone da vicino la

<sup>31</sup> Nr. 8501.

<sup>32</sup> Nr. 9102, col quale fin dall'ideazione sono strettamente correlati i nrr. 9103-9105. Come la studiosa non manca naturalmente di rilevare nella Premessa al nr. 9102, pp. 7-8, il contributo aveva due soli precedenti, dovuti entrambi alla lungimiranza di Agostino Bartolini, Custode Generale dell'Accademia dal 1888 al 1916, che fin dal suo insediamento «aveva avvertito la necessità di una storia dell'Arcadia ed aveva affidato il compito di tracciarla a Giuseppe Biroccini, che tenne una serie di conferenze, pubblicate col titolo di *Storia dell'Arcadia* nel periodico degli Arcadi («L'Arcadia», genn. 1889 fino al 1890)» (7); e che aveva poi commissionato tale lavoro, «nel quadro [...] delle celebrazioni del II Centenario della fondazione dell'Accademia», all'allora Prefetto della BAV, ottenendo come esito I. CARINI, *L'Arcadia dal 1690 al 1890. Memorie storiche*, vol. I. *Contributo alla storia letteraria d'Italia del secolo XVII e de' principii del XVIII*, Roma, Tipografia della Pace di Filippo Cuggiani, 1891, «primo volume di un'opera che avrebbe trovato un ampio sviluppo con il secondo, non portato a compimento, anzi neppure iniziato (nell'Archivio si conservano gli appunti autografi) a causa della morte dell'autore. Si tratta di un lavoro arricchito da una serie di medaglioni di singoli arcadi, un'opera preziosa per le copiose notizie erudite» (8; il prosieguo di questa Premessa, a dir poco illuminante su alcuni dei principali tratti distintivi dei *mores* della studiosa, è riportato nella Bibliografia s.v. nota 72).

<sup>33</sup> Nell'ordine nrr. 9101 (sul quale vd. altresì *supra* e nota 28) e 9801, contributo che indagava finemente il rapporto metastasiano con l'Arcadia attraverso il duplice punto di vista costituito, per un verso, dall'orizzonte d'attesa storico-culturale, per l'altro, dalla produzione appartenente al periodo romano dell'autore, con particolare riguardo all'elegia "graviniana" *L'origine delle leggi*, pp. 54-55 (nella quale «l'indagine introspettiva, pur se appena delineata, è volta ad un modello da additare, a cui ispirarsi nella definizione dei personaggi che costituiranno i melodrammi», modello rappresentato in questo caso da «esemplari immagini, ideali maestri di saggezza, [...] figure significative che fino alla morte hanno perseguito quell'ideale di libertà morale che può esistere solo nel rispetto naturale delle regole che determinano la civile convivenza realizzata dall'utile comune», nell'ordine 54 e 54-55); al «sogno» arcadico *La strada della gloria*, pp. 55-57 (di cui venivano lucidamente delineati gli elementi strutturali, dalle memorie della tradizione classica e volgare all'elaborazione della figura del saggio illuminato, dalla *descriptio loci* – nella quale «è evidente il riferimento ai luoghi naturali in cui gli Arcadi si riunivano per declamare i loro versi», 57 – all'impiego poetico dei principî della graviniana filosofia della luce); ed all'oratorio *Per la Festività del Santo Natale*, pp. 58-60 (dove «la logicità e la connessione concettuale, frutto della dottrina sapienziale, si evidenzia nelle scelte linguistiche estremamente curate, realizzanti una *solemnità smorzata ed equilibrata dalla musicalità e dalla fantasia*», 59; corsivo aggiunto, per suggerire verso quali raggiungimenti critici può condurre la sintonia fra l'interprete d'elezione ed il suo oggetto di studio).

pubblicazione degli «Atti e Memorie», a partire dalla redazione degli Indici di essi<sup>34</sup>; ed infine guidandola con lungimiranza, propositività culturale ed onestà d'intenti e di realizzazioni<sup>35</sup>, prima esponente femminile a ricoprire un ruolo, quello di Custode Generale, che in maniera palese reca in sé la traccia memoriale della figura della Basilissa.

Ed è nello spazio privilegiato dell'Accademia che ebbero modo di rinsaldarsi i legami scientifici, culturali ed umani della studiosa con quanti, maestri, colleghi, scolari, poterono apprezzarne la mai esibita dottrina, il gusto per il bello, la civiltà e la discrezione del tratto, lo sguardo sempre vigile, e spesso nutrito di una sottile ironia teocritea, sul mondo degli studi e della vita, universitaria, accademica e *tout court*. Per non menzionare qui che una ristretta ed incompleta cerchia delle figure a lei più vicine, oltre naturalmente a quelle sinora ricordate, emergono i nomi di maestri poi divenuti amici, quali Giorgio Petrocchi (del cui magistero dantesco si giovarono le sue raffinate *lecturae*)<sup>36</sup>, Giorgio Santangelo, Francesco Tateo; quelli di

<sup>34</sup> Nr. 7302.

<sup>35</sup> Oltre alle fondamentali aperture storico-artistiche e musicali, alle quali si è fatto cenno *supra* e note 3-5, si possono qui ricordare i cicli di conferenze (ciascuno del numero di quattro), talora accompagnate da letture attoriali di testi, che nei mesi di aprile e maggio degli anni 2005-2007 ella promosse in seno all'Accademia, riunendo alcuni fra i più illustri studiosi della letteratura italiana del Novecento, per far sì che gli studenti dell'ultimo anno delle Scuole Superiori avessero modo di avvicinarsi all'Esame di Stato dopo essersi confrontati con esperienze culturali al contempo scientificamente significative e propedeutiche ad ulteriori eventuali sviluppi universitari, ancora una volta nel nome di quella *παιδεία* e di quella *traditio memoriae*, nelle quali ella riponeva la più sincera fede. Con una menzione a parte è doveroso valorizzare l'indefesso impegno profuso dalla studiosa nel restauro del Bosco Parrasio, che ella, se pure non vide concluso nell'arco del suo Custodiato, ebbe il merito di avviare e di seguire nella tutt'altro che piana realizzazione. E fu ancora nel nome dell'Arcadia e di un suo illustre (ma anche complesso e controverso) rappresentante, che si concluse la pluridecennale attività organizzativa della studiosa, con la partecipazione al Comitato scientifico romano – istituito in occasione delle Celebrazioni del 250° anniversario della nascita dell'autore –, che realizzò il Convegno *Vincenzo Monti nella Roma di Pio VI*, svoltosi a Roma, presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani, dal giovedì 27 al sabato 29 ottobre del 2005, gli Atti del quale sono editi in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di G. Barbarisi, 3 voll., Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario – Monduzzi, 2005-2006, II, a cura di V. De Caprio, 2006; anche in quest'occasione chi scrive ebbe il privilegio di poter vedere testimoniata l'affatto rara capacità della studiosa di unire la cura dei molteplici aspetti della realtà all'attenzione sempre vigile per la civiltà dei rapporti scientifici ed umani, nel fermo convincimento che la cultura e le sue manifestazioni esprimessero, sia per coloro ai quali spettava il compito di promuoverle, sia per coloro che ne erano i fruitori, i più alti ideali di quella *παιδεία* che non è, se non *in primis παιδεία* di sé stessi.

<sup>36</sup> Nrr. 8201 e 9601.

studiosi formatisi in scuole il cui spirito ed i cui valori ella condivideva – come quella torinese di Giovanni Getto, e quella milanese e pisana di Mario Fubini –, quali Maria Luisa Doglio, Giorgio Bárberi Squarotti, Arnaldo Di Benedetto, Marziano Guglielminetti; quelli di colleghi dell’Ateneo romano, o comunque da esso provenienti, quali Rosanna Alhaique Pettinelli, Marta Savini, Marcello Aurigemma, Rino Avesani, Nino Borsellino, Michele Coccia, Giovanni D’Anna, Vincenzo De Caprio, Enzo Esposito, Renzo Frattarolo, Emerico Giachery, Scevola Mariotti, Mario Petrucciani, Eugenio Ragni, Francesco Sabatini, Luca Serianni, Achille Tartaro.

Ma un ritratto dell’Acquaro Graziosi, sia pure parziale e certamente ben al di sotto delle necessità come quello presente, non può essere siglato se non rievocando l’intensa ed insieme raccolta spiritualità della studiosa, che costantemente l’animò e le fu d’indispensabile conforto, in maniera particolare negli ultimi non facili anni<sup>37</sup>. La testimonianza tutta dell’esperienza di vita e di studio, che qui si è avuto il privilegio di ricordare, è e resterà testimonianza di come il messaggio della *traditio memoriae* tanto più risulti fecondo, quanto più a suscitarlo sia chi lo abbia animato nel profondo attraverso i valori di una cultura viva ed aperta alla civiltà dell’*humanitas*.

<sup>37</sup> A rattristare gli ultimi anni della studiosa fu la scomparsa del marito, l’avvocato Gaetano Graziosi, inseparabile compagno di vita e padre dell’amatissimo figlio Sergio.

BIBLIOGRAFIA PARZIALE DEGLI SCRITTI DI MARIA TERESA ACQUARO GRAZIOSI<sup>38</sup>

1968

6801. M. T. GRAZIOSI ACQUARO, *Note su Paolo Cortesi e il dialogo «De hominibus doctis»*, «Istituto Universitario Orientale. Annali. Sezione Romanza», X, 1968, 2, pp. 355-376.

Sommario: *Vita*, 355-358; *Opere*, 358-362; *De hominibus doctis*, 362-376.

1969

6901. M. T. GRAZIOSI, *Cinque lettere inedite di Giannozzo Manetti*, «AAM», s. 3<sup>a</sup>, vol. V, 1969-1972, fasc. 1<sup>o</sup>, 1969 [stampa febbraio 1970], pp. 149-160<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> La presente Bibliografia intende essere uno strumento di lavoro, al quale chi scrive sta ancora dedicandosi con la maggior lena possibile, per la ricostruzione dell'attività scientifica e culturale dell'Acquaro Graziosi, la cui ampiezza e multiformità – unitamente alle ragioni sulle quali si è cercato di far luce nella Commemorazione *supra* nota 19 – rende tale compito di non facile attuazione, prestandosi ad ulteriori apporti, dei quali ci si ripromette di dar conto in un futuro che si auspica prossimo. L'aspirazione di chi scrive è stata di redigere una Bibliografia “parlante”, in grado di offrire un quadro vivo dell'attività della studiosa, inserendola all'interno dei contesti nei quali nacque e si espresse: è per questa ragione che, eccedendo consapevolmente rispetto alle consuetudini del genere memoriale, nelle note si cercherà di ampliare la prospettiva a tutto ciò che possa contribuire a gettare ulteriore luce sui suoi percorsi di studio e di vita. Presentandosi il suo cognome nel corso del tempo nelle forme «Graziosi Acquaro», «Graziosi» ed «Acquaro Graziosi», si è preferito indicare per ogni *item* la forma ivi attestata; mentre per quanto riguarda la numerazione dei titoli, si è seguita la soluzione adottata da M. FEO, *L'opera di Augusto Campana*, in Appendice a *Testimonianze per un Maestro. Ricordo di Augusto Campana. [Atti del seminario di studi.] Roma, 15-16 dicembre 1995*, a cura di R. Avesani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 145-234: 147, dove «il numero che individua un titolo si compone di quattro cifre, delle quali le prime due sono le ultime dell'anno e le ultime due costituiscono la serie delle pubblicazioni all'interno di un anno» (ivi, pp. 147-148, lo studioso rinvia a quattro «esempi illustri» di Bibliografie in cui questa soluzione è applicata). Ugualmente mutuato da ivi, p. 147, è il criterio giusta il quale, «nel caso di pubblicazioni accademiche a cavallo di due anni, il titolo si trova sempre nel secondo anno», criterio seguito naturalmente anche qualora l'intervallo temporale superi il biennio (come nel nr. 8501). All'interno dei singoli anni, la sequenza privilegia le date dello svolgimento dei Convegni rispetto a quelle del *colophon* dei voll.: e. g. nell'anno 1977 la precedenza è data agli Atti del Convegno eugubino svoltosi nel 1974 (nr. 7701), rispetto a quelli del Convegno maceratese svoltosi l'anno successivo (nr. 7702), nonostante il vol. che contiene i primi risultati «stampato nel dicembre 1977», mentre quello che contiene i secondi risultati «finito di stampare [...] - Novembre 1977». Naturalmente le indicazioni aggiunte da chi scrive vengono fornite tra parentesi quadre. La numerazione dei contributi inediti (per i quali vd. *infra* nota 85) è preceduta da un asterisco.

<sup>39</sup> Il secondo contributo del fasc. si deve ad A. GRECO, *Un dialogo inedito di Ludovico Carbone: il «De creandis cardinalibus»*, pp. 29-46 ([intr.], 29-33; [ed. del testo], 34-44 e 45-46

Sommario: [intr. storico-filologica], 149-153; [ed. dei testi], 153-160: I (Forlì, Biblioteca Comunale «Aurelio Saffi», Autografi Piancastelli, nr. 1372, c. 130r, «Datum Florentie, die IIII maii MCCCCXL»; l'indirizzo è alla c. 130v, «Sanctissimo Patri Beatissimo Domino Domino Nicolao Divi providentia Pape V»), 153-154; II (BAV, Vat. lat. 3908, c. 178r-v [169r-v nella numerazione moderna], «Datum Florentie, die XXVII aprilis MCCCCXLVIII»; l'indirizzo è a 178v [169v], «<Doc>tissimo atque eruditissimo <vi>ro domino Iohanni Arretino [*scil.*, naturalmente – come si è visto nella Commemorazione *supra* nota 6 –, il Tortelli] [...] «non» indigno, Sanctissimi Domini Nostri <cu>biculario, tanquam maiori honorando. Rome»), 155-156; III (BAV, Vat. lat. 3372, cc. 40v-41r, «Datum Romae, die XXV martii MCCCCLII»; come le due successive, l'epistola è indirizzata al Panormita), 156-157; IV (BAV, Vat. lat. 3372, cc. 41r-v, «Datum Florentiae, die XV decembris MCCCCLII»), 157-159; V (BAV, Vat. lat. 3372, cc. 100r-v, «Datum Romae, die XXVII [...] MCCCCLIII»), 159-160.

1970

7001. M. T. GRAZIOSI ACQUARO, *Petri Odi Montopolitani Carmina nunc primum e libris manu scriptis edita*, «Humanistica Lovaniensia», vol. XIX, 1970, pp. 7-113; 2 tavv.<sup>40</sup>

note). Un'elogiativa recensione del contributo della studiosa, alla quale venne premezza quella relativa al nr. 7001, scrisse M. AURIGEMMA, «Rassegna di cultura e vita scolastica», a. XXVI, 1972, nr. 1, p. 9.

<sup>40</sup> Quali valide testimonianze di quanto nel mondo degli studi risulti importante dal punto di vista scientifico (oltre che, naturalmente, da quello umano) la *virtus* della generosità, si riportano qui di séguito il testo della nota 65 di p. 22, e quello del N.B. a firma del curatore del vol. J. IJ[sewijn]., che sigla il contributo: «Esprimo qui la mia gratitudine per la loro illuminata guida a Mons. José Ruyschaert, Vice-Prefetto della Bibliot[h]eca Apostolica Vaticana, sempre così generoso nei confronti degli studiosi, e ai professori Aulo Greco e Jozef IJsewijn. Inoltre ringrazio il professore Rino Avesani che cortesemente mi ha segnalato il carne *Petrus Odus Montopolitanus Sulmonem videns Ovidiadem cecinit* [*scil.*, nr. XVIII, pp. 98-110] rinunciando a studiarlo»; e «Cum iam sub prelo essent Petri Odi carmina, vir doctus Gilbertus Tournoy Parisiis in Bibliotheca Nationali codicem invenit manuscriptum, siglo *Ms. Lat. 11313*, cuius in folia 45-47 descripta sunt XXXIII illa *Epigrammata ad Pium II*, quae supra pp. 69-72 leguntur [*scil.*, nr. VIII, p. 113]». E sempre al riguardo si noti altresì che, come si evince dall'apparato critico, in sette casi le lezioni poste a testo dalla studiosa fossero state suggerite dallo IJsewijn: V 23 horrenda, 89 mersantes (nell'ordine pp. 60 e 61); XI 19 [per un refuso, nell'apparato compare l'indicazione del «v. 21»] Afflabis (p. 77); XIV 1 libri, 16 Dei, 80 sitis (nell'ordine pp. 81 [le prime due] ed 83 [la restante]); e XV 339 reniderent (p. 93). Per la positiva recensione dell'Aurigemma a questo contributo ed al nr. 6901, vd. la nota precedente; mentre per le *emendationes* proposte dal mai abbastanza encomiato IJsewijn al nr. 7301, vd. la Commemorazione *supra* nota 7.

Sommario: A. Introduzione, 7-24; B. Documenta Petri Odi vitam illustrantia, 25-37; C. La tradizione dei carmi di Pietro Odi da Montopoli, 38-49; D. Petri Odi Carmina, 50-113.

1971

7101. M. T. GRAZIOSI, *Gerolamo Zoppio lettore del Petrarca a Macerata, in Civiltà del Rinascimento nel Maceratese. Atti del V Convegno di Studi Storici Maceratesi. [Recanati, 30 novembre 1969]*, Macerata, Centro di Studi Storici Maceratesi [stampa: Macerata, Tipografia Maceratese], 1971 (Studi Maceratesi, 5), pp. 121-128<sup>41</sup>.

1972

7201. M. T. GRAZIOSI, *Pacifico Massimi maestro del Colocci?*, in *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci. Jesi, 13-14 settembre 1969. Palazzo della Signoria, Jesi, Amministrazione Comunale* [stampa: Città di Castello (Perugia), Arti Grafiche Città di Castello], 1972, pp. 157-168<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> La relazione introduttiva al Convegno venne tenuta da A. GRECO, *Proposta per una ricerca sulla civiltà letteraria del Rinascimento nell'Alto Piceno*, pp. 9-26.

<sup>42</sup> Nella consapevolezza dell'inusuale eccedenza di questa scelta, si elencano tutte le relazioni e le comunicazioni presentate al Convegno (al quale Samy Lattès partecipò con ben tre contributi), per il crogiuolo di fermenti scientifici e culturali testimoniati da esso, in cui la studiosa continuò sempre a ravvisare un'occasione felice di confronto e formazione: V. FANELLI, *La fortuna di Angelo Colocci*, pp. 19-34 (poi in Id., *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*, Introduzione e note addizionali di J. Ruyschaert, Indici di G. Ballistreri, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana [e Jesi, Biblioteca Comunale: si tratta della medesima ed., alla quale è aggiunta la Presentazione di A. Borioni], 1979, pp. 168-181); S. LATTÈS, *Premessa metodologica per l'indagine sulla biografia e gli autografi del Colocci, A proposito dell'opera incompiuta "De ponderibus et mensuris" di Angelo Colocci, e Studi letterari e filologici di Angelo Colocci*, nell'ordine pp. 35-44, 97-108 (con 1 c. di tav.), e 243-255 (con 1 c. di tav.); J. RUYSSCHAERT, *Le péripéties inconnues de l'édition des "Coryciana" de 1524*, pp. 45-60 (con 3 cc. di tav.); F. BARBERI – E. CERULLI, *Le edizioni greche "in Gymnasio medico ad Caballinum montem"*, pp. 61-76 (74-76: Appendice, con la trad. it. di un documento custodito a Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marc. Graec. cl. II, nr. 9 = 1261, cc. 110v-111r); L. MICHELINI TOCCI, *Dei libri a stampa appartenuti al Colocci*, pp. 77-96; R. AVESANI, *Appunti del Colocci sulla poesia mediolatina*, pp. 109-132; F. TATEO, *Gli studi scientifici del Colocci e l'Umanesimo napoletano*, pp. 133-155; G. BALLISTRERI, *Due umanisti della Roma colocciana: il Britonio e il Borgia*, pp. 169-176; J. SCUDIERI RUGGIERI, *Le traduzioni di Angelo Colocci dal castigliano e dal catalano*, pp. 177-196; V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesi*, pp. 197-203; A. GRECO, *L'apologia delle "Rime" di Serafino Aquilano di Angelo Colocci*, pp. 205-219; P. SMIRAGLIA, *Le Facetiae del Colocci*, pp. 221-229; M. FAVA, *I cagnolini dell'epigrammatario colocciano*, pp. 231-242 (236-242: Appendice, con l'ed. di

1973

7301. P. CORTESI, *De hominibus doctis dialogus*, Testo, traduzione e commento a cura di M. T. Graziosi, Roma, Bonacci, 1973 (L'Ippogrifo, 1), pp. 120<sup>43</sup>.

Sommario: Introduzione, VII-XXXII e 79-84 note (§§ I [di natura biografica], VII-XIII e 79-82 note 1-31; II [di natura filologica], XIV-XX ed 82 note 32-36; e III [di natura storico-critica], XXI-XXXII ed 82-84 note 37-71, siglato dalla postilla: «Esprimo la più sincera gratitudine al prof. Aulo Greco, che mi ha suggerito questo lavoro, mi ha dato preziosi consigli e l'ha accolto nella Collana. Desidero poi ringraziare i professori Paul Oskar Kristeller, Alessandro Perosa e Giorgio Santangelo, che mi hanno incoraggiato a compiere questa ricerca»); [ed. del testo], 1-75 ed 84-108 note; Indice dei nomi, 109-115; Indice dei manoscritti, 117; Aggiunta, 119-120 [nella quale la studiosa diede notizia che «erano state corrette le ultime bozze di questa edizione, quando il professore P. O. Kristeller mi ha gentilmente informato dell'esistenza di un manoscritto del Dialogo da lui identificato nell'Archivio dell'Eremo di Camaldoli [*scil.*, *Opuscula inedita*, nr. 685, fasc. 9-12, saecc. XVII ex. – XVIII in.] nell'estate del 1972», 119; dal codice è tratto un apparato di varianti, 120]; Indice [del vol.], 121.

7302. *Indice delle pubblicazioni dell'Arcadia*, redatto dalla dott. M. T. Graziosi, «AAM», s. 3<sup>a</sup>, vol. VI, 1973-1976, fasc. 1°, 1973 [stampata aprile 1974], pp. 231-247<sup>44</sup>.

7303. M. T. GRAZIOSI, *Tradizione e realtà nel «Fernandus servatus» di Marcelino Verardi*, ivi, fasc. 2°, 1973 [stampata maggio 1974], pp. 55-71<sup>45</sup>.

trentotto epigrammi tratti da BAV, Vat. lat. 3353, cc. 13r, 56r-v, 59v, 60r, 61r, 62r, 63r, 82r, 127r-v, 140r-v e 146r); A. CAMPANA, *Angelo Colocci conservatore ed editore di letteratura umanistica (Riassunto)*, pp. 257-272 (ora in ID., *Scritti*, a cura di R. Avesani, M. Feo, E. Pruccoli, 3 voll. [dei quali il II non ancora edito], Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, I. *Ricerche medievali e umanistiche*, 2 tt., 2008-2012, II, 2012, pp. 827-838); e V. PALADINI, *Parole conclusive*, pp. 273-278.

<sup>43</sup> Sulla ricezione di quest'ed., vd. la Commemorazione *supra* nota 7.

<sup>44</sup> L'Indice è relativo a «L'Arcadia. Atti dell'Accademia e scritti dei soci nell'anno 1917», I, 1917 [stampata 1918] – «AAM», s. 3<sup>a</sup>, vol. V, 1969-1972, fasc. 1°-4° [quest'ultimo: stampata febbraio 1973]; ai sette «Quaderni manzoniani», relativi ad alcuni capp. del *Fermo e Lucia*, editi nel biennio 1970-1971; ed al I degli undici «Quaderni dell'Accademia dell'Arcadia», 1973.

<sup>45</sup> I due contributi che precedono il saggio si devono nell'ordine a F. ULIVI, *Il gusto del Boiardo*, pp. 1-34 (poi in ID., *Il visibile parlare. Saggi sui rapporti fra lettere e arti*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1978, pp. 27-68); ed A. GRECO, *Appunti su «Le Cene» del Lasca*, pp. 35-53.

1974

7401. M. T. GRAZIOSI, *Il «parasita» nella commedia del Rinascimento*, ivi, fasc. 3°, 1974 [stampa maggio 1975], pp. 93-107<sup>46</sup>.

1977

7701. M. T. GRAZIOSI, *Agostino Steuco e il suo «Antivalla»*, in *L'Umanesimo Umbro. Atti del IX Convegno di Studi Umbri. Gubbio, 22-23 settembre 1974*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia [scil., in part. S. Pasquazi], Gubbio, Centro di Studi Umbri [stampa: Perugia, Grafica Salvi], 1977, pp. 511-523<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Il contributo nacque come relazione, col titolo di *L'elogio del «parasita»*, al X Convegno Internazionale promosso dal Centro di Studi Umanistici «Angelo Poliziano», svoltosi a Montepulciano, Palazzo Tarugi, dalla domenica 29 luglio al sabato 4 agosto del 1973: cfr. [G. TARUGI], *Delineazione e cronaca del convegno*, in *Interrogativi dell'Umanesimo. Atti del IX, X, XI Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanistici «Angelo Poliziano»*, Montepulciano, Palazzo Tarugi, 1972, 1973, 1974, a cura di Ead., 3 voll., Firenze, Olschki, 1976, II. *Etica – Estetica – Teatro. Onoranze a Niccolò Copernico*, pp. XIII-XVI: XV (dove, per dei refusi, il titolo della relazione della studiosa appare come *L'elegia del Parasito*); com'è indicato *ibid.*, A. Greco presentò una relazione su *I turchi* (poi, col titolo ampliato *I Turchi tra storia e commedia*, letta nella Sede dell'Arcadia il sabato 24 aprile del 1976, cfr. *Cronaca Accademica 1975-1976, «AAM»*, s. 3<sup>a</sup>, vol. VII, 1977-1981, fasc. 1°, 1977, p. 239; ed edita in A. GRECO, *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1976, pp. 237-260).

<sup>47</sup> Sempre nella consapevolezza di eccedere dal *mos memoriarum*, si rammenta che al Convegno – per il cui alto livello scientifico e culturale, non meno che per la natura intrinsecamente umanistico-cristiana di esso, la studiosa continuò a serbare un'inalterata ammirazione – presentarono fra gli altri le relazioni C. LEONARDI, *Biografie medievali e umanistiche: vecchi e nuovi repertori per l'Umbria*, pp. 23-38; I. BALDELLI, *L'Umanesimo volgare in Umbria*, pp. 67-85 (poi in ID., *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, II ed., Bari, Adriatica, 1984 [I ed. 1971], pp. 591-613); V. PLACELLA, *Un notaio di Bevagna e la più antica tradizione manoscritta dell'epistolario del Bruni*, pp. 167-195; S. DA CAMPAGNOLA, *Influssi umanistici nel francescanesimo umbro*, pp. 273-305; F. TATEO, *G. A. Campano e la sua biografia «umanistica» di Braccio*, pp. 331-350 (poi, col titolo di *Storia esemplare di un condottiero: la «Vita di Braccio» di Giovanni Antonio Campano*, in ID., *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 99-120); A. PEROSA, *Codici perugini del Poliziano* [scil., nell'Indice del vol. *add.*: (*con tre facsimili*)], pp. 351-379 (poi in ID., *Studi di filologia umanistica*, a cura di P. Viti, 3 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, I. *Angelo Poliziano*, pp. 245-269, con 3 cc. di tavv.); M. SANTORO, *L'Hodoeporicon di Riccardo Bartolini*, pp. 409-449; L. MONTI SABIA, *Pietro Summonte e l'editio princeps delle opere del Pontano*, pp. 451-473 (poi, col titolo di *Pietro Summonte e l'editio princeps delle opere pontaniane*, in EAD. – S. MONTI, *Studi su Giovanni Pontano*, a cura di G. Germano, 2 voll., Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2010, I, pp. 215-235); P. RENUCCI, *Gioco e passione nella poesia del perugino Francesco*

7702. M. T. GRAZIOSI, *Le forme dolorose della poesia barocca: Giovan Leone Semproni*, in *Vita e Cultura del Seicento nella Marca. Atti dell'undicesimo Convegno di Studi Maceratesi. Matelica, 18-19 ottobre 1975*, Macerata, Centro di Studi Storici Maceratesi [stampa: Macerata, Biemmegraf], 1977 (Studi Maceratesi, 11), pp. 22-31<sup>48</sup>.

7703. M. T. GRAZIOSI, *Spigolature cortesiane*, «AAM», s. 3<sup>a</sup>, vol. VII, 1977-1981, fasc. 1<sup>o</sup>, 1977, pp. 67-84<sup>49</sup>.

Sommario: [intr. storico-critica], 67-71 ed 82 nota 1; [ed. dei] *Capitula litterarum familiarium ad Paulum Cortesium adamussim desumpta a suis originalibus ms. existentibus penes Joannem Vincentium Coppi, in quibus de virtutibus et operibus Pauli cum laude agitur* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.III.3, cc. 128r-134v), 71-82 ed 83-84 note 2-23.

#### 1978

7801. M. T. GRAZIOSI, *L'immagine femminile nella letteratura del Rinascimento*, «Rassegna di cultura e vita scolastica», a. XXXII, 1978, nr. 7-8, pp. 4-6<sup>50</sup>.

7802. M. T. GRAZIOSI, *Carità e società nell'insegnamento di Caterina da Siena*, «Annali della Pubblica Istruzione», a. XXIV, 1978, nr. 4-5, pp. 443-447<sup>51</sup>.

#### 1979

7901. M. T. GRAZIOSI, *Giovanni Antonio Sulpizio da Veroli (il Verulano) e Aonio Paleario*, in *L'Umanesimo in Ciociaria e Domizio Palladio Sorano. Atti*

*Beccuti detto il Coppetta (1509-1553)*, pp. 475-509; ed A. GRECO, *Il dialogo inedito «Eugenius seu de nobilitate» di Sforza Oddi*, pp. 525-584 (con l'ed. dell'opera, 543-584).

<sup>48</sup> Anche in questa circostanza (cfr. *supra* nota 41), la relazione introduttiva al Convegno fu tenuta da A. GRECO, *La civiltà delle lettere nel Seicento piceno*, pp. 9-21.

<sup>49</sup> Il contributo è preceduto da quello di A. GRECO, *Postille all'edizione delle «Familiari» di Annibal Caro*, pp. 61-66, nel quale ancora una volta è da ammirare la *virtus* della generosità scientifica ed umana, in quanto su segnalazione della studiosa (62) venne edita una lettera «Al Vescovo di Castro», Ludovico Magnaschi di Santa Fiora, recante in calce la data «Di Ravenna [27 aprile 1540]», e l'indicazione «Annibal Caro in nome del Guidiccione» (64-66), ossia quel Giovanni Guidiccioni di cui due anni dopo l'Acquaro Graziosi avrebbe procurata l'ed. delle *Lettere* (nr. 7902).

<sup>50</sup> L'*explicit* del contributo è riportato nella Commemorazione *supra* nota 27.

<sup>51</sup> A quest'illuminante *ἄπαξ* cateriniano nella produzione della studiosa, originato in occasione delle «celebrazioni nazionali in onore di Santa Caterina» (443) che ebbero luogo a Siena nelle giornate del sabato 29 (festa della Santa) e della domenica 30 aprile del 1978, fa séguito il Discorso tenuto dall'allora Ministro della Pubblica Istruzione, On. Mario Pedini (pp. 448-452), al quale si deve altresì il *Ricordo di Aldo Moro*, che apre il nr. della rivista (pp. 381-382).

*del Seminario di studi. Sora, 9-10 dicembre 1978*, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca» [stampa: Sora, litotipografia Pasquarelli], 1979, pp. 61-79<sup>52</sup>.

Sommario: [testo], 61-77; Bibliografia e note, 78-79.

7902. G. GUIDICCIONI, *Le lettere*, Edizione critica con introduzione e commento di M. T. Graziosi, 2 voll., Roma, Bonacci, 1979 (L'Ippogrifo, 16), pp. 339; 367; 1 c. di tavv.<sup>53</sup>

Sommario dei 2 voll.: I) [Dedica] *Al prof. Aulo Greco | con profonda riconoscenza*, 7; Introduzione, 9-47 (Manoscritti, 30-36; Stampe, 36-45; Criteri di edizione, 45-47); *Lettere di monsignor Guidiccioni vescovo di Fossombrone a diversi suoi amici*, nrr. I-LXV, 49-147; *Lettere a diversi*, nrr. 1-98, 149-334; Indice del vol., 335-339; II) *Lettere a diversi*, nrr. 99-373, 7-287 (la c. di tavv. è fra 240 e 241); Indice degli «incipit», 291-310; Indice dei destinatari, 311-313; Indice dei nomi [estremamente dettagliato], 315-359; Indice del vol., 361-367.

7903. M. T. GRAZIOSI, *L'«Historia Tuscie» di Antonio da Barga*, «AAM», s. 3<sup>a</sup>, vol. VII, fasc. 3<sup>o</sup>, 1979 [stampa giugno 1980], pp. 79-101<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> La prolusione al Seminario fu tenuta da A. GRECO, *L'Umanesimo in Ciociaria*, pp. 19-38; ad essa fece séguito la relazione di M. AURIGEMMA, *L'umanista Mario Equicola di Alvito*, pp. 39-59. Chi scrive ringrazia sinceramente il Presidente del Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca», prof. Luigi Gulia, per la generosità dimostrata nell'aver reso disponibile il vol. degli Atti.

<sup>53</sup> Come indica la Cronaca Accademica [*scil.*, 1977-1978], «AAM», s. 3<sup>a</sup>, vol. VII, fasc. 2<sup>o</sup>, 1978 [stampa maggio 1979], p. 313, il giovedì 15 dicembre del 1977 la studiosa tenne la conferenza *Una testimonianza della cultura rinascimentale: l'Epistolario di Giovanni Guidiccioni*. Ha avuta origine come accurata Nota critica su quest'ed. M. L. DOGLIO, *Il regesto privato di Giovanni Guidiccioni* [1981], in EAD., *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 105-118; e si sono giovati naturalmente di quest'ed. i contributi di A. GRECO, *Proposte di lettura di un epistolario del Cinquecento*, in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Roma, Herder, 1985, pp. 219-231; ed A. KLIMKIEWICZ, *L'epistolario di Giovanni Guidiccioni e il modello del Libro del Segretario*, «Lingua e Letteratura», vol. III, 1994, a cura di S. Wiślak, pp. 121-131.

<sup>54</sup> Incorniciano quest'ulteriore prova filologico-letteraria della studiosa i contributi di A. GRECO, *Testimonianze della cultura greca nell'Europa del Quattrocento*, pp. 55-77 (poi, col passaggio del sottotitolo argiropuleo a titolo, *Graecia nostro exilio transvolavit Alpes*, in ID., *La memoria delle lettere*, Roma, Bonacci, 1985, pp. 218-244); e G. D'ANNA, *Ancora sul motivo oraziano del «carpe diem»*, pp. 103-115 (com'è segnalato alla nota preliminare \*, si tratta del testo di una «Conferenza tenuta all'Accademia dell'Arcadia il giorno [*scil.*, martedì] 19 dicembre 1978» [il cui titolo originario era *Il motivo del «carpe diem» nella poesia di Orazio*: cfr. Cronaca Accademica [*scil.*, naturalmente, relativa all'anno 1978-1979], p. 331]; rist. anast., con la compresenza di una nuova numerazione delle pp., in ID., *Studi oraziani*, a cura di A. M. Taliercio, Roma, Università La Sapienza, 2012, pp. 107-119).

Sommario: [intr. filologica e storico-critica, nel cui *incipit* la studiosa testimonia il proprio debito di gratitudine nei confronti del Kristeller (cfr. altresì *supra* nr. 7301), «uno dei più illustri e meritori studiosi dell'età umanistica»], 79-90; [ed. del testo] (Biblioteca dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore, 250, cc. 50r-60r), 91-101.

## 1980

8001. M. T. GRAZIOSI, *A proposito di un'«altra» edizione del Cortesi*, «Rassegna di cultura e vita scolastica», a. XXXIV, 1980, nr. 3-4, p. 6<sup>55</sup>.

## 1981

8101. M. T. GRAZIOSI, *Epistolari del Cinquecento*, «Cultura e scuola», a. XX, 1981, nr. 77, pp. 19-26<sup>56</sup>.

8102. *Statuti della Città di Orte*, Trascrizione e traduzione di d. D. Gioacchini, Consulenza storico-letteraria di A. Greco, con la collaborazione di M. T. Graziosi, Viterbo, Stabilimento Tipolitografico Agnesotti, 1981 (Ente *Ottava Medievale* di Orte, I), pp. [314]; 9 tavv.<sup>57</sup>

8103. M. T. GRAZIOSI, *Mito e realtà di Roma nella «vena d'oro» nelle lettere del Cinquecento*, «AAM», s. 3<sup>a</sup>, vol. VII, fasc. 4<sup>o</sup>, 1980-1981 [stampo maggio 1982], pp. 63-96<sup>58</sup>.

Sommario: [testo], 63-93; note, 93-96.

<sup>55</sup> Su questo contributo, appartenente alla lunga tradizione delle polemiche umanistiche, vd. la Commemorazione *supra* nota 7; il fasc. è aperto da F. ULIVI, *Due personaggi danteschi* (Inferno, c. XXIX), pp. 1-2 (come indica la nota in calce ad 1, col. 1, si tratta di «una «Lectura Dantis», tenuta per la Società Dantesca Italiana, nel Palazzo dell'Arte della Lana in Firenze il [*scil.*, giovedì] 10 aprile 1980»).

<sup>56</sup> Si tratta di una rassegna bibliografica delle edd. di epistolari cinquecenteschi, e degli studi intorno ad essi, che abbraccia il trentennio 1949-1979.

<sup>57</sup> Alcune parti della presentazione del vol. da parte di Renzo Frattarolo, che ebbe luogo presso la Sala Consiliare del Comune di Orte il sabato 16 maggio del 1981, vennero pubblicate col titolo di *Esperienza e storia di rapporti civili (da una presentazione di Renzo Frattarolo)*, «Rassegna di cultura e vita scolastica», a. XXXV, 1981, nr. 5-7, p. 14.

<sup>58</sup> Su questo vasto ed importante lavoro, vd. la Commemorazione *supra* conclusione della nota 17. Immediatamente successivo ad esso è il contributo di uno studioso che l'Acquaro Graziosi ricordò sempre con sincera gratitudine (cfr. *supra* nr. 7301), ovvero G. SANTANGELO, *Modernità del Metastasio*, pp. 97-117: si tratta del testo di una conferenza arcadica, dal medesimo titolo, tenuta dallo studioso il martedì 27 maggio del 1980 (cfr. *Cronaca Accademica* 1979-1980, p. 373), e poi replicata il martedì 8 maggio del 1984 (cfr. *Cronaca Accademica* 1983-1984, ivi, vol. VIII, fasc. 2<sup>o</sup>, 3<sup>o</sup>, 1983-1985 [stampo giugno 1986], p. 305). *A latere*, si fa rilevare che due giorni dopo quest'ultima conferenza il Santangelo ne avrebbe tenuta una seconda, sempre presso

1982

8201. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'epos di Manto* (Inf. XX), ivi, vol. VIII, 1981-1987, fasc. 1°, 1981-1982 [stampa marzo 1984], pp. 265-281<sup>59</sup>.  
Sommario: [testo], 265-280; note, 280-281.

1983

8301. M. T. GRAZIOSI, *La «Galatea» di Pietro Metastasio*, in *Una cultura viva nella scuola e una scuola rinnovata nella cultura. La Rassegna di cultura e vita scolastica 1947-1982. Atti del Convegno di studi. Borgo alla Collina (Arezzo), 21-22-23 maggio 1982*, a cura dell'Associazione "Amici della Rassegna di cultura e vita scolastica" e dell'Accademia Casentinese di Lettere, Arti, Scienze, Economia, Roma, Bibliotechina della Rassegna di cultura e vita scolastica [stampa: Roma, Tip. Olimpica], 1983, pp. 172-179<sup>60</sup>.

la Sede dell'Accademia, dal titolo *Letture della Didone abbandonata* (cfr. *ibid.*), il cui testo, intitolato *Introduzione alla «Didone abbandonata»*, era stato anticipato in *Studi di letteratura italiana in memoria di Calogero Colicchi*, a cura di V. Paladino, Messina, EDAS, 1983, pp. 165-187.

<sup>59</sup> Il contributo nacque come *lectura* del canto, tenuta dalla studiosa a Roma, Casa di Dante, nell'anno accademico 1982-1983. Nel fasc. venne altresì anticipato il testo di una comunicazione al Convegno indicato qui di séguito, tenuta da A. GRECO, *Il «Lamento d'Italia per la presa d'Otranto»*, pp. 67-84; poi, col titolo ampliato *Il «Lamento d'Italia per la presa d'Otranto» di Vespasiano da Bisticci*, in *Otranto 1480. Atti del Convegno internazionale di studio promosso in occasione del V centenario della caduta di Otranto ad opera dei Turchi. Otranto, 19-23 maggio 1980*, a cura di C. D. Fonseca, 2 voll., Galatina, Congedo, 1986, II, pp. 341-359.

<sup>60</sup> Con alcune modifiche, il testo della relazione sarebbe confluito nel nr. 8401, cap. *La fortuna del mito nella poesia arcadica* (vd. *infra* nota 62). La relazione era inserita nella III pt. del Convegno, dal titolo *Richiamo all'attualità dei modelli. Da Virgilio ai contemporanei*, pp. 147-226, inaugurata da A. GRECO, *La leggenda virgiliana nella Napoli angioina*, 149-157 (lo studioso era altresì intervenuto nella II pt. del Convegno, dal titolo *Iniziativa e presenza*, pp. 63-145, con la relazione *La letteratura italiana nella «Rassegna». Elementi per un bilancio*, 84-89); e siglata da U. BOSCO, *Ricordo di Guido Martellotti*, 224-226. Troppo numerosi ed illustri i nomi dei relatori al Convegno per tentarne una selezione, che diverrebbe fatalmente un catalogo arbitrario di un largo versante della critica letteraria secondonovecentesca, ragione per la quale – come sempre, opinabile (*omnis determinatio est negatio*) – si preferisce fare menzione solo degli interventi di due autori della finezza e della profondità di G. LAGORIO (la cui *Lettera agli amici* è inserita nella I pt. del Convegno, dal titolo *Motivi e fisionomia della Rassegna di cultura e vita scolastica*, pp. 13-61: 55-56), e M. LUZI (il cui *Leone Traverso o del tradurre* è nella già ricordata III pt., 208-211); e di due componenti il Comitato di Presidenza del Convegno, ovvero G. NENCIONI (il cui *Quando nacque la «Rassegna»...* è nella I pt., 29-30), e G. PETROCCHI (il cui *Un romanzo ritrovato* – su *Le catene* di Lina Pietravalle, 1930 – è nella III pt., 200-202).

8302. M. T. GRAZIOSI, *Poesie per l'infanzia*, «Rassegna di cultura e vita scolastica», a. XXXVII, 1983, nr. 1-2, p. 9<sup>61</sup>.

1984

8401. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Polifemo e Galatea. Mito e Poesia*, Roma, Bonacci, 1984 (L'Ippogrifo, 31), pp. 157.

Sommario: [Dedica] *ai miei Genitori* [all'epoca entrambi mancati], 7; Introduzione, 9-11 [in calce alla quale la studiosa afferma: «Questo lavoro ha avuto il conforto e la sollecitazione del Prof. Aulo Greco che qui si ringrazia sentitamente»]; *Le «memorie antiche»*, 13-19; *Fra erudizione e poesia*, 21-42; *Metafora e allegoria*, 43-52; *Tradizione e rinnovamento*, 53-83; *Manierismo e fantasia pittorica*, 85-108; *La fortuna del mito nella poesia arcadica*, 109-151<sup>62</sup>; Indice dei nomi, 153-156; Indice [del vol.], 157.

8402. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Inediti e rari di Giorgio Gradenigo: due lettere e due sonetti*, «Giornale storico della letteratura italiana», a. CI, 1984, vol. CLXI, fasc. 514, pp. 279-281.

Sommario: [intr. storico-filologica], 279; I [lett.] (*ad Antonio...*, [s.d.]: *inc.* «Due cagioni mi moveno ad amarvi»), 279-280; II [lett.] (*a...*, [s.d.]: *inc.* «Ho ricevuto vostre di otto novembre»), 280; I [son.] (*inc.* «Cappello mio, che 'l gran valor de' tuoi»), 280-281; II [son.] (*inc.* «Vergine saggia, di beltà pudica»), 281<sup>63</sup>.

1985

8501. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Nuove ricerche per la storia dell'Arcadia*, «AAM», s. 3<sup>a</sup>, vol. VIII, fasc. 2<sup>o</sup>, 3<sup>o</sup>, 1983-1985 [stampata giugno 1986], pp. 251-298<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> Si tratta di un breve e delicato elzeviro intorno a quattro raccolte poetiche di A. PAPALE MONACO: *Sulle ali del vento. Silloge poetica* (1977); *È arrivato l'amore* (1978); *Amar la vita è dolce* (1980); e *Donar l'amore. Liriche* (1982). Nella rassegna bibliografica a più voci alle pp. 1-4 del fasc., appare significativa la scelta del vol. compiuta da A. GRECO (*Leopardi e il mondo antico. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani. Recanati, 22-25 settembre 1980*, Firenze, Olschki, 1982), che ne sigla la breve scheda rammentando come «sarebbe una grave omissione se nel segnalare un'opera che onora la cultura italiana, non si dichiarasse che essa si deve soprattutto alla guida stimolante e illuminata di Umberto Bosco» (3).

<sup>62</sup> Il testo di quest'ultimo cap. – il più ampio del vol. – venne anticipato dalla studiosa parte, relativamente a 109-121, nel nr. 8301 (come si è già avuto modo di rilevare *supra* nota 60); parte nella conferenza, dal titolo *La favola di Polifemo e Galatea in Arcadia*, da lei tenuta presso la Sede dell'Accademia il martedì 24 gennaio del 1984 (cfr. Cronaca Accademica 1983-1984, cit. *supra* nota 58).

<sup>63</sup> Nel nr. 9002, nell'ordine *Lettere*, XXIV, pp. 164-165, e XXV, p. 166 (in entrambi i casi, nota a p. 174); e *Rime*, XXVIII, p. 74 (nota a p. 89), e XXIX, p. 75.

<sup>64</sup> Come risulta dalla Cronaca Accademica 1984-1985, p. 307, si tratta del testo di una conferenza, dal medesimo titolo, tenuta dalla studiosa nella Sede dell'Arcadia il martedì 26 febbraio del 1985.

Sommario: [intr. storico-critica], 251-264; note, 265; Appendice [nella quale la studiosa procura l'ed. di quaranta (preziosi) documenti, tratti dall'Archivio dell'Arcadia], 266-298.

1987

8701. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, Premessa a «Studi latini e italiani», a. I, 1987, pp. 7-8<sup>65</sup>.

1988

8801. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *La conquista di Granata nelle farse del Sanzaro: storia e allegoria*, «Istituto Universitario Orientale. Annali. Sezione Romanza», XXX, 1988, 1. *Atti del Convegno internazionale «Dall'Umanesimo Napoletano dell'Età Aragonese al Rinascimento in Italia e in Spagna». Napoli-Caserta, 11-15 maggio 1987*, pp. 117-122<sup>66</sup>.

8802. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, «Le Trasformazioni» di Ludovico Dolce, «Studi latini e italiani», a. II, 1988, pp. 119-130<sup>67</sup>.

1990

9001. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Martino Filetico commentatore dei classici*, in *Martino Filetico umanista e maestro di vita. Atti del Convegno. Ferentino*,

<sup>65</sup> Come la studiosa annunciava nell'*incipit*, «questo numero [...] accoglie una serie di contributi dedicati alla prof. Aurelia Accame Bobbio» (7), la Bibliografia dei cui scritti, a cura di V. De Gregorio, è alle pp. 333-338; trattandosi di una Miscellanea celebrativa, si ritiene di maggior gusto non selezionare i contributi degli studiosi più vicini all'Acquaro Graziosi, per rispettare l'indirizzo protagonistico del vol., criterio naturalmente applicato a tutti i successivi casi assimilabili a questo, relativi ai nrr. 9106, 9301 e 9701.

<sup>66</sup> Tra le relazioni presentate al Convegno, si segnalano almeno quelle di G. PETROCCHI, *Spagna e Spagnoli nel Tasso*, pp. 71-81 (poi, col titolo mutato *Tasso, la Spagna e gli Spagnoli*, in ID., *Saggi sul Rinascimento italiano*, [p. II:] a cura di A. Bufano ed E. Ragni, Firenze, Le Monnier, 1990, pp. 99-107); e F. TATEO, *L'immagine della Spagna negli scrittori dell'età aragonese*, pp. 91-104 (poi, col titolo mutato *Il ritorno della barbarie*, in ID., *I miti della storiografia umanistica*, pp. 81-98).

<sup>67</sup> Fra i contributi degli studiosi più vicini all'Acquaro Graziosi, presenti nell'annata, si segnalano quelli di A. GRECO, *Leopardi e Tasso*, pp. 131-145; e F. SABATINI, *Spazi culturali e lingue per l'individuo di oggi*, pp. 183-194 (com'è indicato alla nota preliminare \*, si tratta del «testo di una conferenza tenuta a Monselice [PD] il 26 giugno 1988»); ora in ID., *L'italiano nel mondo moderno*, [a cura di V. Coletti, R. Coluccia, P. D'Achille, N. De Blasi, D. Proietti, con Bibliografia degli scritti a cura di R. Cimaglia], 3 voll., Napoli, Liguori, 2012, III. *Spazi culturali e lingue per l'individuo*, [a cura di N. De Blasi, D. Proietti, V. Coletti, al quale si deve la curatela della pt. VI. *L'italiano nell'Europa unita*, pp. 207-341:] 209-219.

12-13 novembre 1988, [p. 4:] a cura di B. e M. T. Valeri, Casamari (FR), [stampa: tipografia di Casamari], 1990, pp. 91-98<sup>68</sup>.

9002. G. GRADENIGO, *Rime e lettere*, Testo con introduzione e commento di M. T. Acquaro Graziosi, Roma, Bonacci, 1990 (L'Ippogrifo, 49), pp. 185<sup>69</sup>. Sommario: Introduzione, 7-32; Nota al testo, 33-43; *Rime*, nrr. I-XXXV, 45-81 ed 82-91 note [nelle quali altresì la studiosa «pubblica (...) i sonetti di proposta e di risposta composti da altri poeti in relazione a quelli del Gradenigo», 42]; *Lettere*, nrr. I-XXV, 93-166 e 167-174 note; Indice dei capoversi delle Rime, 175-176; Indice degli *incipit* delle Lettere, 177; Indice dei destinatari, 178; Indice dei nomi, 179-184; Indice [del vol.], 185.

9003. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, Premessa a «Studi latini e italiani», a. IV, 1990, p. 1<sup>70</sup>.

#### 1991

9101. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia e la Ciociaria*, in *L'Arcadia in Ciociaria. Atti delle giornate di studio. Ferentino, Centro di Studi Internazionali Giuseppe Ermini, 27-28 ottobre 1990*, Roma, [Coordinamento grafico-editoriale: Sintesi Informazione; stampa: Roma, O.GRA.RO.], 1991, pp. 29-41<sup>71</sup>.

9102. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991 (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Quaderni dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali, 4, 1991), pp. 114; ill.

Sommario: Sommario, 3-4; F. SICILIA, Al Lettore, 5-6; Premessa, 7-8<sup>72</sup>; 1. *Roma nel Settecento*, 9-10; 2. "Egli mi sembra che noi abbiamo oggi rinnovata l'Arca-

<sup>68</sup> Gli Atti del Convegno sono alle pp. 69-207 (a 69 per un refuso manca l'indicazione della prima giornata del Convegno: il sabato 12 novembre); la prolusione venne tenuta ancora una volta da A. GRECO, *Introduzione ai «Dialoghi urbinati» di Martino Filetico*, pp. 73-87.

<sup>69</sup> Per l'ed. anticipata di due lettere e due sonetti, vd. *supra* nr. 8402 e nota 63.

<sup>70</sup> Nell'*incipit* di questa Premessa, la studiosa annunciava che «il presente volume [...] è stato preparato in onore del prof. Ferruccio Ulivi», la Bibliografia dei cui scritti, a cura di M. Savini, è alle pp. 3-6.

<sup>71</sup> Incorniciano il contributo della studiosa quelli di A. GRECO, *Tre secoli di Arcadia*, pp. 13-28; e M. SAVINI, *Il Columbus di Ubertino Carrara*, pp. 43-76. Una puntuale recensione del vol., nella quale l'apporto storiografico della studiosa relativo all'Accademia venne illuminato con uno speciale rilievo, scrisse R. FRATTAROLO, «Rassegna di cultura e vita scolastica», a. XLVII, 1993, nr. 6, p. 9.

<sup>72</sup> Di essa gioverà riportare il brano conclusivo, che "à contre-jour" rivela i tratti di una vera e propria *descriptio morum* della studiosa: «[...] nella serie delle manifestazioni per

dia", 11-17; 3. *Da San Pietro in Montorio al Bosco Parrasio*, 18-22; 4. *L'Arcadia di Alfesibeo Cario*, 23-30; 5. *Tradizione e innovazione*, 31-37; 6. *Una galleria di personaggi*, 38-48; 7. *L'Arcadia tra l'Ottocento e il Novecento*, 49-62; 8. *La critica*, 63-66; Appendice. *Segni e testimonianze di trecento anni di storia*, 67-103: *Le origini dell'Arcadia: atti costitutivi dell'Accademia reale fondata in Roma dalla regina Cristina di Svezia*, 69-72 [*Statuto del 1656*, 69-70; *Costituzione del 1680*, 71-72]; *Leges Arcadum*, 73-74; *Richiesta di contributi alle Colonie per la restaurazione del Bosco Parrasio*, 75-76; *Baldassarre Odescalchi (Pelide Lidio) nel I Centenario della Fondazione dell'Arcadia*, Discorso del [*scil.*, giovedì] 9 giugno 1791, 77-84; [tre] *Decreti napoleonici relativi all'attività dell'Arcadia durante la dominazione francese*, 85-86 [I] «Roma, li 10 agosto 1809. Firmato Il Conte Miollis Governatore Generale de' Presidi, J. M. De Gérando, Janet, Dal Pozzo. Per copia conforme Il Segretario C. [*scil.*, si emenda il refuso: G.] Balbe», 85; II] «Roma, 22 luglio 1809. Firmato, Il Conte Miollis gov. gen. pres., Janet, Dal Pozzo», 85-86; III] «Firmato: Il Conte Miollis [...], J. M. De Gérando, Dal Pozzo. [1810]», 86]; *Relazione della Commissione preposta alla riforma dell'Arcadia* [1925], 87-91; *Discorso di L. Pietrobono per la nuova sede dell'Accademia presso la Biblioteca Angelica* [1940], 92-94; *Il Custode Generale inaugura l'anno accademico 1945-46*, Parole di Luigi Pietrobono per Benedetto Croce [*scil.*, sabato] 24 novembre 1945], 95; *Il nuovo statuto del 1972 dell'Arcadia – Accademia Letteraria*

il III Centenario dell'Arcadia, quando il Savio Collegio mi ha proposto di tracciare una breve storia dell'Accademia, mi sono sentita profondamente onorata, e ho subito avvertito la difficoltà del lavoro. Ma ho accolto la proposta, pur considerando i limiti e i difetti che un tale lavoro può avere, nella certezza tuttavia che esso costituisce una piccola pietra, che lastrica il cammino di una ricerca che altri potranno nel tempo portare avanti con risultati migliori, tenendo presente infine il debito che io ho nei confronti dell'Arcadia, che mi ha aggregata tra i suoi soci. Così ho cercato di delineare l'attività culturale dell'Accademia illustrandone, secondo le mie forze [*scil.*, cfr. CARINI, *L'Arcadia dal 1690 al 1890*, (intr.), pp. v-xv: x], lo spirito e i fini, soprattutto attraverso l'esame dei documenti e gli scritti dei soci, in un disegno quanto più possibile organico, nel dualismo di tradizione e di attualità. Con uguale perplessità, ma con pari entusiasmo, sentimenti provati da un Arcade del secolo scorso [*scil.*, Giuseppe Biroccini, cit. all'inizio della Premessa (cfr. la Commemorazione *supra* nota 32)], un'arcade dell'età contemporanea (Amaranta Eleusina) si è accinta all'impresa» (p. 8). Preannunziato da A. G[RECO]., *Il terzo centenario dell'«Arcadia»*, «Rassegna di cultura e vita scolastica», a. XLIV, 1990, nr. 12, p. 10; il contributo fu oggetto di una generosa recensione da parte dello studioso, allora Custode Generale dell'Accademia (nonché direttore, assieme ad Amleto Di Marcantonio, e responsabile della rivista qui *supra* indicata), nell'*explicit* della quale viene riecheggiata, e commentata con finezza, la conclusione della Premessa dell'autrice: «[...] alle qualità di questo libro si aggiunge la preziosa pubblicazione di documenti fondamentali, che nobilitano il valore dell'Arcadia, e rendono il quaderno veramente pregevole e ispirano viva gratitudine a chi si è accinta a comporlo con entusiasmo, «sia» pure con perplessità, come ha scritto, rivelando un'ammirevole ma eccessiva modestia, l'Arcade Amaranta Eleusina» (ID., *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, ivi, a. XLV, 1991, nr. 4, pp. 1-3: 3).

*Italiana*, 96-99; *I Custodi Generali d'Arcadia*, 100; *Decreto Istitutivo del Comitato Nazionale per il III Centenario della fondazione dell'Accademia*, 101-103; *Indici*, 105-114: *Indice dei nomi correnti nel testo*, 107-112; *Indice dei nomi correnti nelle note*, 113-114.

9103. *Tre secoli di storia dell'Arcadia*. [Catalogo della mostra. Roma, Biblioteca Vallicelliana, Sala Borromini, 2 maggio-15 giugno 1991 (p. 5: «Sotto gli auspici del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del III Centenario della fondazione dell'Arcadia»)], [p. 10:] Progetto della mostra: M. T. Acquaro Graziosi, Organizzazione scientifica della mostra e del catalogo: Ead., B. Tellini Santoni, Roma, Abete Grafica, 1991, pp. 248; ill.

Contiene:

9104. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Presentazione*, 19-20<sup>73</sup>.

9105. M. T. A. G., «*Et in Arcadia ego*», 123.

9106. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Premessa a «Studi latini e italiani»*, a. V, 1991, p. 7<sup>74</sup>.

### 1993

9301. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Premessa a Mito e letteratura. Studi offerti a Aulo Greco*, Roma, Bonacci, 1993, p. 7<sup>75</sup>.

9302. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, «*Della figlia del Sol dimmi gli incanti...*», *ivi*, pp. 11-23<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> Precedono le Presentazioni di F. SICILIA (allora Direttore Generale dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali), 13; A. GRECO (allora, come si è avuto più volte modo di ricordare, Custode Generale dell'Accademia), 15; e B. TELLINI SANTONI (allora Direttrice della Biblioteca Vallicelliana), 17-18.

<sup>74</sup> Come la studiosa annunciava nell'*incipit*, «i contributi di questo volume [...] sono dedicati alla memoria di Silvio Pasquazi», la Bibliografia dei cui scritti, a cura di G. Oliva, è alle pp. 9-17; in questo e nel successivo vol. della rivista (a. VI, 1992), la studiosa subentrò nel ruolo di condirettore di essa al Greco, che aveva ricoperta tale carica a partire dall'annata del 1987 (cfr. il nr. 8701).

<sup>75</sup> Il significativo brano centrale di essa è riportato nella Commemorazione *supra* nota 15. La *Miscellanea* è articolata in due sezioni: I. *La tradizione del mito classico nella letteratura italiana*, pp. 9-195 (comprendente tredici contributi); e II. *Altri studi*, pp. 197-427 (che annovera diciannove contributi); ed è siglata dalla *Bibliografia degli scritti di Aulo Greco* (alla cui stesura, come altresì alla curatela del vol., la studiosa diede un apporto fondamentale), pp. 429-437.

<sup>76</sup> Il sottotitolo del contributo è il rinvio a «(Carducci, *Rime Nuove*, "Omero", III, 6)»; per un quadro d'insieme di esso, vd. la Commemorazione *supra* nota 22.

1996

9601. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, «Spene... è uno attendere certo | de la gloria futura...» (Parad., *canto XXV*), «L'Alighieri», n.s., 7, 1996 [a. XXXVII], pp. 7-17<sup>77</sup>.

1997

9701. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, Premessa a «Studi latini e italiani», 1997. In *memoria di Marcello Aurigemma*, pp. 5-6<sup>78</sup>.

1998

9801. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Pietro Metastasio e l'Arcadia*, in *Metastasio da Roma all'Europa*. [Atti dell']Incontro di studi. [Roma, Fondazione Marco Besso,] 21 ottobre 1998, a cura di F. Onorati, Roma, [stamp: Nuova Arti Grafiche Pedanesi], 1998 (Collana della Fondazione Marco Besso, XVI), pp. 49-61, 1 tav.<sup>79</sup>

1999

9901. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Cristina di Svezia fra letteratura e cronaca*, in *Cristina di Svezia e Roma. Atti del Simposio tenuto all'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, 5-6 ottobre 1996*, a cura di B. Magnusson, Stockholm, [stamp: Västervik, Ekblads], 1999 (Suecoromana. Studia Artis Historiae Instituti Romani Regni Sueciae, V), pp. 21-26<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Com'è indicato alla nota preliminare \*, si tratta del testo della «Lectura tenuta nella "Casa di Dante" in Roma il 19 novembre 1995».

<sup>78</sup> In quest'ultimo vol. della rivista (edito senza l'indicazione dell'annata, in quanto oramai ne era venuta meno la periodicità), la studiosa era parte del Comitato scientifico di essa.

<sup>79</sup> L'Incontro di studi era in occasione delle celebrazioni per il Tricentenario metastasiano; incorniciano il raffinato contributo della studiosa (sul quale vd. la Commemorazione *supra* nota 33) quelli di S. FRANCHI, *Patroni, Politica, Impresari: le vicende storico-artistiche dei teatri romani e quelle della giovinezza di Metastasio fino alla partenza per Vienna*, pp. 6-48; e F. ONORATI, *Dalla Semiramide riconosciuta alla Semiramide in villa. Mito versus parodia*, pp. 63-97.

<sup>80</sup> Come indica il curatore nella Premessa, p. 7, il Simposio venne «coordinato dai Professori Maria Teresa Acquaro Graziosi ed Enzo Borsellino della Terza Università di Roma e dal Prof. Börje Magnusson dell'Istituto Svedese di Studi Classici, in collaborazione con la Dottoressa Marie-Louise Rodén dell'Università di Stoccolma»; sul contributo della studiosa, vd. la Commemorazione *supra* e note 4, 21, 25 e 29. Chi scrive rammenta che l'intervento conclusivo del Simposio, affidato ad A. GRECO, *Cristina dopo Cristina* (pp. 173-179), venne letto dalla studiosa – moderatrice della sessione pomeridiana del venerdì 6 ottobre –, a causa di un malore del relatore, che (com'è indicato a 173 nota preliminare \*) sarebbe venuto a

9902. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, Premessa a M. SARNELLI, «*Col discreto pen- nel d'alta eloquenza*». «*Meraviglioso*» e *Classico nella tragedia (e tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento*, Roma, Aracne, 1999, p. vii<sup>81</sup>.

2003

0301. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, Premessa a *Scrittori di fronte alla guerra. Atti delle giornate di studio. Roma, 7-8 giugno 2002*, a cura di V. Gallo e M. Fiorilla, Roma, Aracne, 2003, p. v<sup>82</sup>.

0302. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, Premessa a *Biografia: genesi e strutture*, a cura di M. Sarnelli, Roma, Aracne, 2003, p. 7<sup>83</sup>.

0303. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Modelli di scrittura tra epistolografia e biografia*, ivi, pp. 79-94<sup>84</sup>.

mancare il martedì 3 marzo del 1998, lasciando altresì incompiuto l'iter editoriale di esso, «pubblicato [...] grazie alla collaborazione di Maria Teresa Acquaro Graziosi» (MAGNUSSON, Premessa). Ringrazio sinceramente la responsabile della Biblioteca dell'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, dott.ssa Astrid Capoferro, per aver generosamente reso disponibile il vol. degli Atti.

<sup>81</sup> Tra le infinite ragioni della più sincera, profonda ed imperitura gratitudine che chi scrive ha nei confronti della studiosa, è da annoverare la paziente e certosina opera di guida da lei profusa, a partire dal gennaio del 1994, in qualità di tutrice del progetto di ricerca, del quale il vol. è il frutto, da lei generosamente voluto.

<sup>82</sup> Le Giornate di studio, il cui titolo originario – suggerito dalla studiosa – era il lucreziano «*Suave etiam belli certamina magna tueri*. Guerra e letteratura», presero origine dal Dottorato di ricerca in Studi di storia letteraria e linguistica italiana (Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Italianistica), del quale l'Acquaro Graziosi era coordinatrice; chi scrive rammenta come indelebile modello la sincera soddisfazione che ella dimostrò nel vedere testimoniate nei giovani studiosi coinvolti nell'iniziativa quella passione e quella dedizione agli studi che avevano da sempre costituita l'impronta del suo magistero.

<sup>83</sup> Il vol. nacque dalla ricerca dipartimentale, ideata e sapientemente guidata dalla studiosa – alla quale collaborarono tutti gli autori dei contributi –, che intendeva proseguire e *renovare* la tradizione degli studi biografici e storiografici del suo maestro Aulo Greco (cfr. la Commemorazione *supra* e nota 16). A quest'impegnativo progetto furono dedicati tre anni e mezzo di lavoro, dal settembre del 1999 al marzo del 2003, che chi scrive ricorda come la più appassionante scoperta di un campo d'indagine scientifica, mai disgiunta da quell'*humanitas* che sola può animare la vita degli e per gli studi.

<sup>84</sup> Su questo contributo-*mémoire d'une vie d'étude*, vd. la Commemorazione *supra* e nota 17.

Contributi inediti<sup>85</sup>

1998

\*9801. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Giorgio Petrocchi studioso del Cinquecento*, cartelle 15.

1999

\*9901. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Aulo Greco critico del Quattrocento e del Cinquecento*, cartelle 15.

\*9902. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Analisi strutturale e simbolica delle «Prose» arcadiche (1718-1754)*, cartelle 15<sup>86</sup>.

2000

\*0001. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Il mondo pastorale quale fonte di ispirazione di pagine d'arte degli Arcadi*, cartelle 40, relazione presentata alla sessione antemeridiana del martedì 19 settembre, dal titolo *Pallade e Marte. Contese d'arte ed echi di guerra*, del Convegno Internazionale *Le Arti in Gara. Roma nel Settecento*, svoltosi a Roma dal lunedì 18 al venerdì 22 settembre del 2000<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> Con l'esclusione del nr. 9801, edito, e l'aggiunta del nr. \*0301, questa sezione della Bibliografia è tratta da un documento universitario (la minuta del quale è in possesso di chi scrive), recante in calce la data del venerdì 9 marzo del 2001, in cui la studiosa attestava le sue *Pubblicazioni ed attività di ricerca degli anni 1998-2000*.

<sup>86</sup> Sull'importanza e sul significato storico-letterato attribuiti dalla studiosa alle *Prose degli Arcadi*, vd. la Commemorazione *supra* e nota 30.

<sup>87</sup> Prendendo le mosse da VERG. *Georg.* IV 149-227, ed attraversando le principali tappe della tradizione pastorale, una parte estremamente suggestiva della relazione (alla quale chi scrive ha avuto il privilegio di essere presente) offriva una finissima lettura di due Prose primoardiche dedicate al mondo delle api, ovvero URANIO TEGEO [= V. LEONIO], *Essendosi nelle Campagne di Tirsi Leucasio fermato uno sciame d'Api fuggito dagli alveari d'Uranio Tegeo, e negando Tirsi renderlo, Uranio declama in Ragunanza contra quello per la restituzione*, «Declamazione [...] fatta in Ragunanza d'Arcadia nel Bosco Parrasio l'anno 1695 a' [scil., lunedì] 25 di Luglio», in *Prose degli Arcadi*, t. I, nr. XVII, pp. 274-280; e TIRSI LEUCASIO [= G. B. ZAPPÀ], *Declamazione [...] fatta lo stesso giorno in Ragunanza, in risposta della precedente d'Uranio Tegeo*, ivi, nr. XVIII, pp. 281-298. In qualità di Custode Generale dell'Accademia, la studiosa fece altresì parte del Comitato organizzativo dell'importante Convegno, promosso dal Comune di Roma, dall'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», dall'Arcadia, dall'Accademia Nazionale di San Luca e da quella di Santa Cecilia, col patrocinio dell'Istituto Nazionale di Studi Romani.

2003

\*0301. M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Raffaello Fabretti e l'Arcadia*, relazione presentata alla sessione antemeridiana della Giornata di Studi su *Raffaele Fabretti, archeologo ed erudito*, svoltasi a Roma, Pio Sodalizio dei Piceni, Convento di San Salvatore in Lauro, Salone dei Piceni, il sabato 24 maggio del 2003<sup>88</sup>.

<sup>88</sup> Fondandosi su una solida base documentaria – rappresentata in questo caso dalla *Vita di Raffaello Fabbretti Urbinate, detto Iasiteo Nafilio, trasportata dal testo Latino dell'Ab. DOMENICO RIVIERA da Urbino, detto Metaureo Geruntino, nel nostro Volgar Toscano dal Can. Gio. Mario Crescimbeni [...]*, in *Le Vite degli Arcadi Illustri scritte da diversi Autori*, pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni [...], pt. I, Alla Santità di N. S. Papa Clemente XI, In Roma, Nella Stamperia di Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1708, nr. VI, pp. 89-108 (seguita dai *Voti de' Deputati sopra l'antescritta Vita*, ivi, pp. 109-111); e da ELASGO CRANNONIO [= D. FABRETTI] P. A. Sottocust. del Serbat. d'Arcad., *Raffaello Fabbretti*, in *Notizie Istoriche degli Arcadi Morti*, [sempre a cura del Crescimbeni], t. I, All'Eminentiss. e Reverendiss. Principe il Signor Cardinale Giuseppe Vallemani, In Roma, Nella Stamperia di Antonio de Rossi, 1720, nr. VI, pp. 16-19 –, la relazione (anche ad essa chi scrive ha avuto il privilegio di essere presente) riusciva mirabilmente ad inserire il Fabretti all'interno delle dinamiche storico-culturali primoarcadiche, tutt'altro che aliene dall'*engagement* erudito e scientifico. Naturalmente compresa nella cronaca della Giornata redatta dal promotore di essa (D. MAZZOLENI, *Un convegno su Raffaele Fabretti* [2003], in *Raffaele Fabretti, archeologo ed erudito. Atti della Giornata di Studi*. [Roma,] 24 maggio 2003, a cura del medesimo, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2006, pp. 9-14: 11), la relazione non venne edita negli Atti appena ricordati, in cui per ragioni editoriali trovò spazio soltanto «la maggior parte dei saggi relativi alla parte più propriamente archeologica del convegno» (ID., *Premessa*, ivi, p. 7). Fu questo l'ultimo Convegno a cui la studiosa intervenne con una relazione, e perciò duole ancor più che la significativa occasione non sia stata consegnata alla *traditio memoriae*.

## ABSTRACTS

AGOSTINO ZIINO, «*Po' che veder non posso la mie donna*»: una ballata adespota tra Francesco Landini e Paolo da Firenze?

Many pieces from the mediaeval musical repertoire are handed down anonymously by the manuscript sources. To date scholars have only rarely sought to discover the authors, not least because it is often a far from easy task, especially in the absence of certain evidence and a consensus among specialists regarding analytic methods. One of the pieces that has remained anonymous is the ballade for three voices *Po' che veder non posso la mie donna*, which has come down to us in a single copy in the Codex Reina (Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds nouv. acq. frç. 6771). Recently Alessandra Fiori has proposed its attribution to a “modest” epigone of Francesco Landini, whereas Jeannie Ma. Guerrero has suggested that the author could be one of Landini’s followers, Paolo da Firenze. In an attempt to verify the plausibility of these attributions, this article considers various significant aspects and parameters. These include the musical structures, the poetic text, the compositional processes, the treatment of dissonances, the “sonorities”, the position of the ballade within the Codex Reina, the cadences, the musical repetitions, the function of the countertenor, the parallel consonances and the treatment of the melody.

Keywords: Landini, Paolo da Firenze, mediaeval music, ballade, Ars nova, Trecento, attributionism.

ANNA CAVALLARO, *Antoniazzo Romano “pictor Urbis”*

This article retraces the life and artistic career of Antonio Aquili, known as Antoniazzo Romano, one of the leading exponents of Roman painting in the middle of the 15th century who has been accorded his due centrality by the recent exhibition held in Rome between 2013 and 2014. As a painter he had fully mastered the novelties of the early Renaissance and his busy workshop in what is now Piazza Rondanini produced numerous sacred paintings for eminent prelates of the Roman Curia, monastic communities, religious institutions and members of the aristocracy. The essay documents his work from the first commissions in the 1460s through to the last years of his activity in the early years of the 16<sup>th</sup> century. It addresses his work for members of the Caetani family, his production of small panels with images

of the Virgin Mary destined to private devotion, his retrieval of mediaeval subjects through copies of the ancient icons, as well as the large altarpieces and the cycles of frescoes in the churches of Rome and in the Orsini castle of Bracciano.

Keywords: Antoniazio Romano, “Pictor Urbis”, Quattrocento, early Cinquecento, Rome, Roman exhibition of 2013.

LORENZO GERI, *Le Muse dei Bonarelli. Il teatro di Prospero e l'eredità di Guidubaldo*

The essay provides an analysis of how Prospero Bonarelli (1588-1659) started his literary and theatrical career, taking advantage of the fame of his brother Guidubaldo (1563-1608) author of the famous pastoral play *Filli di Sciro*. To introduce the argument, the article starts by addressing the way Prospero represented the continuity between his brother's work and his own in his letters and in two particular texts. These are the *Introduction* to the edition of Guidubaldo's *Works*, which he himself edited, and a petition to the Duke of Tuscany Ferdinando II, a document which is published here as an appendix. The rest of the essay is divided into three parts. In the first part the author provides a reconstruction of the history of Bonarelli's family in the years from 1575 to 1655. In the second part he studies how Prospero managed, both metaphorically and practically, the heritage of manuscripts and fame his brother had left him from 1608 (the year of Guidubaldo's death) to 1612. In the third and last part he shows how Prospero exploited the network of friends and patrons “inherited” from his brother to promote his own first theatrical work, the tragedy *Solimano*.

Keywords: Italian literature, Italian 17th-century drama, Guidubaldo Bonarelli, Prospero Bonarelli.

VALERIA DELLA VALLE, *Pietro Della Valle, pellegrino e lessicologo*

The article aims to investigate a lesser-known aspect of the traveller Pietro Della Valle. In his letters there is a constant focus on language. Not only on the Italian language in all its facets (idioms, regional forms, neologisms), but on the languages spoken in the countries he visited. Throughout his long and adventurous journey in the East, Pietro Della Valle shows a great curiosity about new words: he defines the terms carefully and precisely, he respects the spelling and pronunciation of the foreignisms, he coins new and expressive words, even onomastics. These features could allow us to define Pietro Della Valle not simply, in the traditional manner, as “the Pilgrim”, but also as “the lexicologist”.

Keywords: exoticism, lexicologist, neologisms, coiner, journey.

PASQUALE GUARAGNELLA, *Una «ragione retorica» tra Vico e Antonio Genovesi*

As a result of a critically aware rereading, of the *Institutiones oratoriae* in particular, it is now possible to propose a vision of Vico's work very different from that

which was widespread at least up to the 1970s. For the Neapolitan philosopher rhetoric is a tool for investigating the historical origins of human societies, following a path that the author defined in the *New Science*, the work which finally recognized the historic temporality of man and his linguistic and cultural evolution. Moreover, the study of rhetoric can indeed prove extremely useful for understanding Vico's influence on the prose of the southern Italian Enlightenment. Among those who attended Giambattista Vico's last lectures at the University of Naples was Antonio Genovesi. His style is traversed by those very topics and myths – already revitalized by Vico – aimed at defining a thought that acknowledged both the greatness and prosperity of southern Italy and, at the same time, its realms of backwardness and barbarity.

Keywords: Vico, Antonio Genovesi, rhetoric, historic temporality, linguistic and cultural evolution, greatness and prosperity of southern Italy.

ENRICO ZUCCHI, «*Or che sta sotto il pericolo, | quant'è dolce la reina*». *Una proposta di lettura dell'Andromeda di Gravina*

Among Gian Vincenzo Gravina's *Tragedie Cinque*, *Andromeda* is that traditionally considered by the critics as the least successful, flawed by serious structural inconsistencies which undermine its dramatic development. This paper aims to propose a new interpretation of this tragedy, based on the conviction that *Andromeda* actually represents a strong condemnation of the pastoral drama, regarded in Crescimbeni's *Arcadia* as the prototype of the modern tragedy. Indeed, what emerges from the analysis of the text and the accompanying paratextual elements is a dense mesh of cross references to pastoral drama which consistently conceal parodic reversals. This would appear to indicate a distinct attempt by Gravina to distance himself from the aesthetic and political project of Crescimbeni's *Arcadia*.

Keywords: Gravina, Crescimbeni, *Arcadia*, *Andromeda*, pastoral drama, parody.

EUGENIO RAGNI, *9 agosto 1781: un'adunanza nuziale in Arcadia*

The traditional ceremony of the Acclamation in *Arcadia* of two newlywed nobles, Luigi Braschi Onesti and Costanza Falconieri, whose only frail claim to nobility was their status as nephews of Pope Pius VI Braschi, offers the pretext for a revocation of the events and personages of the Roman aristocracy and the papal court at the end of the 18th century. Based on better or lesser-known details and some original grafts, an overall picture of the last twenty years of the century (1780-1801) is seamlessly recomposed. This was the period in which Pius VI's ambition to match and surpass in grandeur the papacy of Leo X, his misplaced nepotism, the short-sighted conservatism of the Roman managerial and aristocratic classes, combined with no few historically-established inadequacies of the Papal government were severely challenged. The crisis was triggered partly by the revolutionary ideas

and anti-clerical rigorism of Joseph II of Austria, and above all by the overwhelming pan-European assault of Napoleon Bonaparte.

Keywords: late eighteenth-century Rome, papacy, Pius VI, Braschi family, noble wedding, collections of poems by Arcadians, Luigi Braschi Onesti, Costanza Falconieri Braschi Onesti, Arcadia Academy, Pontine Marshes, papal nepotism, archaeology.

FRANCESCO BRUNI, *Tra due secoli: l'Arcadia alla svolta dell'Ottocento*

Starting from the time of the Jacobin Republics in Italy (1796-1799) and the Napoleonic period, the prestige of the Academy of Arcadia plummeted. When Mme de Staël resided in Rome (1805) she was offered membership of Arcadia; she accepted but her accounts, in private letters and travelogue, reveal a satirical and detached attitude. Her *Corinne, ou l'Italie* (1807) again portrays Roman society in an unfavourable light. Both secular and Catholic figures of liberal or modern inspiration considered the Arcadian literary and intellectual approaches absurd. *Arcadia romana* (1835), a poem by the prominent Catholic author Niccolò Tommaseo, is a satirical lambasting of Arcadian meetings. On the other side was Giacomo Leopardi, an adherent to materialistic philosophy of the Enlightenment. When he visited (1823) the tombs of Tasso and Guidi side by side in the little church of S. Onofrio in Rome, Leopardi expressed his contempt of Guidi and the society of the Ancien Regime in which he lived. Other major or minor writers are more briefly considered.

Keywords: Mme (Germaine Necker) de Staël (-Holstein), Arcadia, Niccolò Tommaseo, Giacomo Leopardi.

MAURO SARNELLI, *Traditio memoriae. Ritratto di Maria Teresa Acquaro Graziosi*

The work is divided into two parts. The first (the Commemoration) aims to reconstruct not only Maria Teresa Acquaro Graziosi's academic and intellectual career, but also her life. Her study curriculum shows how she ranged widely, from humanist philology and literature to that of the Renaissance and of Arcadia, revealing a particular interest in epistolography, biography and the poetic *Fortleben* of myth. In her university career she became a full professor of Italian literature, while her activity in the Academy of Arcadia led her to occupy the position of *Custode Generale*. The second part of the work (a still partial Bibliography) aims to offer a vivid description of her multifarious interests, placing them within the contexts in which they arose and were expressed, and seeking to expand the perspective to everything that could shed further light on her studies and her life.

Keywords: Classical tradition, Humanism, Renaissance, Arcadia, Literary criticism (20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> century).

## INDICE DEI MANOSCRITTI E DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO

- ASCIANO**  
*Biblioteca dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore*  
 250: 280  
 1011: 73n  
 1388: 73n  
 1390: 73n  
 4043: 94n  
 5306: 73n  
 5465: 73n
- CITTÀ DEL VATICANO**  
*Biblioteca Apostolica Vaticana*  
 Chigiani  
 L VI 201 (Bonarelli, *Filli di Sciro*): 87  
 6154: 73n  
*Miscellanea medica*  
 283: 73n  
*Biblioteca Medicea Laurenziana*  
 Palatino 87 [= Squarcialupi o Sq]:  
 11 e n, 32n  
*Biblioteca Nazionale Centrale*  
 Panciatichi 26 [= Panc]: 11 e n, 32n  
 II.III.3: 278
- Ottoboniani latini  
 3382 (Della Valle, *Diario*): 112n  
 Turchi  
 40 (Della Valle, *Grammatica della lingua turca*): 110n  
 Vaticani latini  
 3372: 274  
 3353: 276n  
 3908: 261n, 274
- FORLÌ**  
*Biblioteca Comunale «Aurelio Saffi»*  
 Autografi Piancastelli 1372: 274
- FIRENZE**  
*Archivio di Stato*  
*Ducato di Urbino*  
 cl. I, filza 162: 81n  
 cl. III, filza 34, *Repertorio di scritture di liti dello Stato d'Urbino*, vol. I.  
 A-B: 69n, 73 e n, 85 e n, 104-107  
*Mediceo del Principato*  
 1000: 73n  
 1003: 73n  
 1004: 73n  
 1008: 73n  
 1009: 73n
- LONDON**  
*British Library*  
 Add. 29987 [= Lo]: 7n, 10n, 11
- MANTOVA**  
*Archivio di Stato*  
*Archivio Gonzaga*  
 b. 984, fasc. I/3: 92 e n  
 b. 977, fasc. III/1: 93n-94n  
 b. 1130, fasc. V: 98n  
 b. 1265: 92 e n  
 b. 2260: 93n, 94n, 95n  
 b. 2696 fasc. 1, doc. 14: 94n

## NAPOLI

*Biblioteca Nazionale*

L.P. Quarta Sala 03. 3. 08/2 (*Adunanza tenuta dagli Arcadi* [1791]): 215, 217

## PARIS

*Archives Nationales*

Fle III, Rome, carton 2: 214n

*Bibliothèque Nationale de France*

it. 568 [= Pit]: 11 e n, 17n, 22n, 32n

lat. 11313: 274

nouv. acq. frç. 6771 [= Reina o R]: 7,

11-13, 14n, 22n, 23, 34

## POPPI

*Archivio dell'Eremo di Camaldoli*

*Opuscula inedita* 685: 276

## ROMA

*Archivio di Stato*

*Ss. Annunziata*

554: 49 e n

*Collegio dei Notai Capitolini*

1317: 50n

1631: 51n

*Archivio Storico Capitolino*

*Archivio Orsini*, s. 1, vol. 102: 48 e n

*Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca*

ms. 1 (*Statuta Artis Picturae*): 39

*Biblioteca del Museo di Roma*

Antichi E 480 ex Amici (*Nota de' regali*): 194n

## VENEZIA

*Biblioteca Nazionale Marciana*

Marciani Graeci, cl. II, nr. 9 = 1261:

275n

## VITERBO

*Biblioteca Consorziale*

VT V E 4 5.24 (Barbiellini, *Applausi*

*poetici*): 200n

## INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE\*

- Abbas il Grande, 112  
 Abraham, servitore di Pietro Della Valle, 113  
 Accademia degli Aborigeni, 191, 198 e n, 200  
 Accademia degli Intrepidi (Ferrara), 82, 89n, 90-101  
 Accademia degli Spensierati (Ferrara), 94  
 Accademia degli Umoristi (Roma), 111  
 Accademia dei Caliginosi (Ancona), 77n, 88n  
 Accademia dei Lincei (Roma), 111 e n  
 Accademia del Cimento, 241  
 Accademia del Disegno (Roma), 259n, 260n  
 Accademia dell'Arcadia, 111, 138, 158n, 160-162, 166, 168-169, 172n, 173 e n, 174n, 176-178, 181-182, 184, 189 e n, 191, 196n, 198, 202-204, 206, 208-210, 219, 227-232, 237-244, 246-251, 254-255, 257n, 258-263, 266, 269-271, 277n, 279n, 280n, 281n, 282n, 284n, 285n, 286n, 289n; Archivio (ora presso la Biblioteca Angelica di Roma), 270n, 283; Bosco Parrasio (Roma), 189, 206, 208, 210, 231, 259n, 260n, 271, 289n (vd. anche Crescimbeni); Colonia Elvia (Macerata), 260n. Vd. anche «Arcadia» (L'); «Arcadia. Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie»; «Atti e Memorie dell'Arcadia»; *Prose degli Arcadi*  
 Accademia della Crusca (Firenze), 240-241  
 Accademia Nazionale di San Luca (Roma), 39, 289n  
 Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Roma), 289n  
 Accademia Tiberina (Roma), 243 e n  
 Accame Bobbio, Aurelia, 283n  
 Acconci, Alessandra, 40n  
 Accorsi, Maria Grazia, 162n, 182 e n  
 Acheo, personaggio del *Palamede* di Gravina, 158n  
 Achille, personaggio del *Palamede* di Gravina, 157, 158n  
 Achilli, Ercole, 94n  
 Acquaro Graziosi, Maria Teresa (*Amaranta Eleusina*), 72n, 208n, 257-258, 259n, 260-290  
 Acquaro, Nazzareno Ernando, 260-261  
 Ademollo, Alessandro, 192n, 194n

\* Non sono indicizzati gli editori, gli stampatori e i nomi compresi nei titoli. Sono invece registrate le pagine in cui un nome è richiamato indirettamente (ad esempio, tramite un pronome, una perifrasi, una citazione, una sua opera o un suo personaggio). Il nome arcadico è registrato in corsivo, di seguito a quello civile, soltanto se citato nel volume.

- Adorno, Theodor Wiesengrund, 258  
e n  
*Adunanza tenuta dagli Aborigeni il dì XIII luglio MDCCLXXIX*, 198n  
*Adunanza tenuta dagli Arcadi* [1791], 189n, 208-209, 215, 217  
Agamennone, personaggio del *Palamede* di Gravina, 158n, 184  
Airoldi, Carlo, 197  
Ajello, Raffaele, 157n  
Alaleoni, Giuseppe (*Rosindo Lisiade*), 260n  
Alamanni, Luigi, 206, 264n  
Albani, Annibale (*Poliarco Taigetide*), 260n  
Albani, Giovanni Francesco vd. Clemente XI  
Alberi, Eugenio, 119n  
Alberti, Maria, 72n, 99n  
Albizzi, Anton Francesco degli, 264n  
Alborghetti, Giuseppe, 229  
Alcibiade, personaggio del *Simposio* di Platone, 179n,  
Aldobrandini, Cinzio, 252  
Aleardi, Aleardo, 267n: *Il monte Circello*, 267n  
Alemanno, Laura, 111n  
Aleppo, 111, 113n, 118  
Alessandretta, 112  
Alessandro VII (Fabio Chigi), papa, 86-88  
Alfieri, Vittorio, 186  
Alfonso II d'Este, duca di Ferrara, Modena e Reggio, 75n, 80-81, 253  
Alfonzetti, Beatrice, 184n, 185n, 222n  
Alhaique Pettinelli, Rosanna, 257n, 263, 272  
Alidosi, Luigi, 264n  
Almedonte Cleoneo vd. Braschi Onesti, Luigi  
Alpi, 74n, 138, 227, 230  
Altieri, Vincenzo Maria, 208  
Alunno, Francesco, 115-116: *Fabrica del mondo*, 115-116  
Amarilli, personaggio del *Pastor fido* di Guarini, 171-172  
America, 251  
Aminta, personaggio dell'*Aminta* di Tasso, 171n, 172; personaggio della *Filli di Sciro* di Bonarelli, 101  
Amore, dio, 97, 171n, 172n, 174n, 179 e n  
Ancona, 72 e n, 81-84, 86, 88 e n, 89n, 91, 96, 219: Arsenale (e teatro dell'Arsenale), 84n, 88n, 91; duomo (cattedrale di San Ciriaco), 82  
Andromeda, 159, 161-162, 173, 175; personaggio del *Perseo* di Aureli, 161; personaggio del *Perseo* di Martello, 175; personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 155-156, 159n, 160 e n, 171-172, 175, 177, 182  
Anselmi, Gian Mario, 101n  
Antici, famiglia, 252  
Antici, Carlo, 249-250  
Antiochia, 112  
Antiquario o Antiquari, Iacopo, 264n  
«Antologia», 244  
Antonelli, Giacomo, 208, 253  
Antonelli, Giuseppe, 114n  
Antonello da Messina (Antonio di Giovanni de Antonio), 41n  
Antoniazio Romano (Antonio Aquili), 37-51, 54-68: *Annunciazione e il cardinale Torquemada che presenta alla Vergine le fanciulle povere*, Roma, Santa Maria sopra Minerva, 49, 67; ciclo della Camera di Santa Caterina, Roma, Santa Maria sopra Minerva, 47, 65; lettere, 48-49; *Madonna con il Bambino e i santi Pietro e Paolo e il committente Onorato Caetani*, Fondi, San Pietro apostolo, 40-41, 56; *Madonna con il Bambino e i santi Stefano e Lucia*, Capua, cattedrale dei Santi Stefano e Agata, 41; *Madonna con il Bambino e il committente*, Houston, Museum of

- Fine Arts, 41, 58; *Madonna con il Bambino e il committente*, Rieti, Museo Civico, 39, 54; *Madonna con il Bambino, i santi Pietro e Paolo e i dodici uditori di Rota*, Città del Vaticano, Biblioteca dell'Appartamento Nobile Pontificio, 44-45, 62-63; *Madonna con il Bambino*, Velletri, Museo Diocesano, 41, 57; *Madonna con il Bambino* [1486], Velletri, Museo Diocesano, 42-43, 59; *Natività*, Civita Castellana, Episcopio, 40; *San Sebastiano*, Roma, Palazzo Barberini, Galleria nazionale d'arte antica, 41; *San Vincenzo di Saragozza, santa Illuminata, san Nicola da Tolentino*, Montefalco, Museo di San Francesco, 43, 60; *San Vincenzo Ferrer e il committente*, Roma, Museo del Convento di Santa Sabina, 44, 61; *Sant'Anna con la Madonna e il Bambino*, Milano, collezione privata, 39, 55; *Storie della Vera Croce*, Roma, basilica di Santa Croce in Gerusalemme, 47-48, 66; *Storie di san Michele Arcangelo*, Roma, basilica dei Santi XII Apostoli, 46-47, 64; *Storie di santa Francesca Romana*, Roma, monastero di Tor de' Specchi, 47; trittico della chiesa di San Francesco a Subiaco, 39
- Antoniazio Romano (Aquila, Antonio), bottega di, 48-50: *Due episodi della vita di Gentil Virginio Orsini*, Bracciano, castello Orsini Odescalchi, 48-49, 66
- Antonio abate, santo, 223, 234 e n
- Antonio da Barga, 280: *Historia Tuscie*, 280
- Antonio da Padova, santo, 43 e n, 44n, 46
- Antonio da Viterbo, 39
- Apollo del Belvedere*, statua, 213
- Apollo, 213, 242
- Appio Claudio, personaggio dell'*Appio Claudio* di Gravina, 184
- Applausi funebri [...] in morte del signor conte Prospero Bonarelli*, 77n
- Aquila, famiglia, 39, 50
- Aquila, Benedetto, 39
- Aquila, Bernardino, 50
- Aquila, Camilla, 49-50
- Aquila, Geronimo, 49-50
- Aquila, Giulia, 49-50
- Aquila, Giuliano, 39
- Aquila, Graziosa, 49-50
- Aquila, Marcantonio, 49-50
- Aquila, Mario, 49-50
- Aquila, Nardo, 39
- Arabia, 118, 123
- Araldi, Lodovico, 88n
- «Arcadia» (L'), 270n
- «Arcadia. Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», 263, 271
- Arciconfraternita del Gonfalone (Roma), 50
- Arciconfraternita della Santissima Annunziata (Roma), 49
- Arendt, Hanna, 135n
- Aretino, Pietro, 117n, 264n: lettere, 264n
- Arianna, 209
- Arici, Cesare, 206
- Ariosto, Ludovico, 183, 206-207
- Aristotele, 101-102, 129, 161n: *Poetica*, 102 e n, 161n; *Problemi*, 161n; *Retorica*, 129
- Armida, personaggio della *Gerusalemme liberata* di Tasso, 98n, 241
- Arno, fiume, 87
- Asburgo, famiglia, 88, 176n
- Ascra, antica città greca, 204
- «Atti e Memorie dell'Arcadia», 260, 263
- Atti Trionfi, Flaminia, 99n
- Augusto, duca di Sassonia-Gotha, 226n
- Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano, imperatore romano, 189

- Aureli, Aurelio, 161 e n: *Perseo*, 161 e n  
 Aurigemma, Marcello, 262n, 272, 274n, 279n  
 Austria, 243, 246  
 Autonide Saturnino vd. Monti, Vincenzo  
 Avesani, Rino, 272, 273n, 274n, 275n, 276n  
 Avignone, 75n  
 Azeglio, Massimo Taparelli d', 242 e n: *Casi di Romagna*, 242; *Epistolario*, 242 e n  
  
 Babilonia, 109  
 Bachtin, Michail, 133  
 Badaloni, Francesco, 7n  
 Badaloni, Nicola, 130n, 157n  
 Baghdad, 111  
 Baglioni, Malatesta, 85n  
 Balayé, Simone, 220n, 221n, 229n, 230n, 231n, 232n, 233n, 236n  
 Balbo, Cesare, 285  
 Baldassarri, Guido, 163n  
 Baldelli, Ignazio, 277n  
 Ballistreri, Gianni, 275n  
 Balsamo Crivelli, Gustavo, 248n  
 Bandar Abbas (Combrù), 112  
 Bandettini, Teresa (*Amarilli Etrusca*), 232n, 233 e n  
 Bandi, Giovan Carlo, 197  
 Bandini, Carlo, 194n  
 Barbarisi, Gennaro, 271n  
 Bàrberi Squarotti, Giorgio, 115n, 147n, 272  
 Barberi, Francesco, 275n  
 Barberini, famiglia, 74  
 Barberini, Antonio, 74-75, 85n, 88  
 Barberini, Francesco, 47, 75n, 113  
 Barbiellini, Michelangelo, 190n, 200: *Applauso poetico*, 190n, 200  
 Barbieri, Patrizio, 110n  
 Barchi, feudo, 79, 83  
 Baretto, Giuseppe, 136-137, 141, 148: *Frusta letteraria*, 136-137  
 Bari, 145  
 Barilli, Maria Gabriella, 70n, 80n  
 Barocchi, Paola, 37n  
 Barotti, Giovanni Andrea, 206n: *Memorie storiche*, 206n  
 Barotti, Lorenzo, 93n, 206-207: *Caffè*, 206-207; *Fisica*, 207n; *Fontane*, 207n; *Memorie storiche*, 93n, 206n  
 Barrili, Anton Giulio, 96n  
 Bartolini, Agostino, 270n  
 Bartolino da Padova, 22  
 Basile, Giambattista, 133: *Lo cunto de li cunti*, 133  
 Baskins, Cristelle, 111n  
 Bassora, 112  
 Battaglia, Salvatore, 115n  
 Battistini, Andrea, 127-130, 131n, 132 e n, 136 e n  
 Baumann, Dorothea, 9n, 15 e n, 18 e n, 31n  
 Baxandall, Michael, 266  
 Beccadelli (Panormita), Antonio, 274  
 Beccari, Agostino, 171n: *Sacrificio*, 171n  
 Beccaria, Cesare, 149 e n: *Piano delle lezioni di pubblica economia*, 149 e n  
 Bellini, Eraldo, 167n  
 Bellini, Giovanni, 41n  
 Bellorin, Egidio, 227n  
 Bellucci, Novella, 222n, 252n  
 Beltrami, Luca, 70n, 94 e n, 96n, 98  
 Bembo, Pietro, 178  
 Benedetti, Lucantonio, 192n, 193n, 211 e n  
 Benevento, 145  
 Beniscelli, Alberto, 178n  
 Benozzo Gozzoli (Benozzo di Lese), 40  
 Bent, Margaret, 21n, 24  
 Bentivoglio, Enzo, 95, 96n, 97  
 Bentivoglio, Girolamo, 84  
 Berchet, Giovanni, 240-241  
 Bernardi, Lorenzo, 122n: *Relazione dell'impero ottomano*, 122n  
 Bernetti, Tommaso, 246n. Vd. anche Cardinal Bernetti

- Bertelli, Sergio, 117n  
 Berti, Francesco, 153n  
 Bertola de' Giorgi, Aurelio (*Ticofilo Cimerio* [o *Cimerio*]), 240 e n  
 Bertoldi, Alfonso, 204n  
 Bertolucci Pizzorusso, Valeria, 275n  
 Bessarione, Basilio, 46  
 Bettarini, Rosanna, 37n  
 Bettinelli, Saverio (*Diodoro Delfico*), 240 e n  
 Bevilacqua, Bonifazio, 252  
 Bianchi, Ilaria, 101n  
 Bianchi, Jacobello, 12n, 13n: *Chi ama ne la lingua*, 12n; *L'ochi mie piangne*, 12n  
 Bianconi, Luigi, 114, 115n  
*Bibbia* (Sacra Scrittura), 249  
 «Biblioteca italiana», 227  
 Bichi, Alessandro, 74n  
 Binni, Walter, 157n, 176n, 252n  
 Biroccini, Giuseppe, 270n, 285n  
 Boccaleoni, Curzio, 83n, 96n: *Racconto della tragedia et intermedi*, 83n, 96n  
 Boccalini, Aurelio, 76n  
 Boccara, Nadia, 110n  
 Bodoni, Giambattista, 204, 206  
 Boileau, Nicolas, 164, 167n  
 Boillet, Danielle, 70n, 71n  
 Bolduc, Benoît, 159-160, 171, 173n, 175  
 Bologna, 52, 173n, 177n, 210n, 219-220, 222, 224, 226n: Biblioteca della Musica, 177n; Fondazione Federico Zeri, 52; Teatro Malvezzi, 173n  
 Bonanni, Domenico, 254n  
 Bonarelli, famiglia, 69n, 73-90, 93, 100, 104-106  
 Bonarelli, Andrea, 85n, 88n  
 Bonarelli, Antonio, 75 e n, 84n, 90, 93n, 94n  
 Bonarelli, Giovan Battista, 83  
 Bonarelli, Guidubaldo, 69-70, 72-76, 77n, 80-82, 86-99, 101-103, 164-165, 170n, 171n: *Discorsi in difesa del doppio amore della sua Celia* [*Difesa*], 73-74, 75n, 89n, 90, 96-98, 102-103; *Filli di Sciro*, 69-75, 77n, 82, 87, 89-99, 101, 103, 164n, 170n, 171n; lettere, 82; *Opere*, 74-76, 82, 88; *Orazione* [...]. *Recitata nell'aprire dell'Accademia de gl'Intrepidi*, 94 e n  
 Bonarelli, Lorenzo, 76-77, 85n, 86, 88n: dedicatoria dei *Melodrami* del padre Prospero, 77n  
 Bonarelli, Pietro *senior*, padre di Prospero, 70n, 73, 78-81, 83, 85, 104-106  
 Bonarelli, Pietro *iunior*, primogenito di Prospero, 74n, 75-77, 82, 85n, 86-87, 89: dedicatoria del *Medoro incoronato* del padre, 77n; *Discorsi accademici*, 87; *Olmiro*, 77n, 86-87 – dedicatoria a Vittoria Della Rovere, 87  
 Bonarelli, Prospero, 69-70, 72-78, 82-91, 93, 96n, 97-102, 104-107: *Abbagli felici*, 72n, 76n; *Allegrezza del Mondo*, 88n; *Amor finto*, 72n; *Antro dell'Eternità*, 89n; *Bellezze di Filli*, 96n-97n; *Faneto*, 89n; *Fidalma*, 72n, 76 e n; *Fortune d'Erosmando e Floridalba*, 76n; *Fuggitivi amanti*, 72n, 76n; *Gioia del Cielo*, 88n; *Imeneo*, 72n, 76n, 89n; lettere, 69n, 73-74, 76 e n, 82n, 84n, 85-86, 89-90, 98-102 – *Lettere* (ed. 1636), 69n, 73n, 74n, 76 e n, 82n, 84n, 85n, 86 e n, 89-90, 98n, 99-102 – *Lettere* (ed. 1641), 69n, 73n, 76n, 85-86 – *Lettere* (ed. 1666), 69n, 73n, 74n, 76 e n, 85n, 86 e n, 89n; *Medoro incoronato*, 72n, 76 e n, 77n, 84; *Melodrami*, 72n, 76 e n, 77n, 97n; *Metamorfosi d'Amore* (*Intramezzi per L'Eriminda* di Teodoli), 72n, 97n; *Spedale*, 72n, 76n; paratesti delle *Opere* del fratello Guidubaldo, 72, 74-75 – *Prologo per la Filli di Sciro*, 72, 91 e n; *Serenissimo eroe ch'al Reno intorno*, 89n; *Solimano*, 70-71, 72n, 74, 76-78,

- 83, 88, 98-101, 104; *Supplichevole ragionamento* [*Supplica*] a Ferdinando II de' Medici, 69n, 73-74, 77-78, 82-83, 84 e n, 86-87, 104-107
- Bonarelli, Teodoro, 85n
- Bonazzi, Nicola, 179n
- Bonstetten, Charles-Victor de (Karl Viktor von), 225n, 229n
- Bonucci, Antonio Maria, 156n
- Borghero, Carlo, 140n
- Borgogelli Ottavini, Pier Carlo, 78n, 88n
- Borioni, Alberto, 275n
- Borromeo, Carlo, 80
- Borromeo, Federico, 81 e n
- Borromeo, Giustina, 242
- Borsellino, Enzo, 287n
- Borsellino, Nino (Antonino), 272
- Borsieri, Pietro, 240: *Programma* del «Conciliatore», 240
- Bosco, Umberto, 281n, 282n
- Botta, Irene, 240n
- Bouhours, Dominique, 164-165, 167-169, 238 e n: *Manière de bien penser*, 164 e n, 167n
- Bracciano, 48-49, 67: castello Orsini Odescalchi, 48-49, 67 – sala dei Cesari, 48-49, 67
- Branca, Vittore, 240n
- Brancacci, Felice, 123n
- Braschi, famiglia, 199-200
- Braschi, Giovanni Angelo vd. Pio VI
- Braschi Onesti, famiglia, 192, 203-204, 206, 211n
- Braschi Onesti, Giulia di Luigi, 205n, 211
- Braschi Onesti, Luigi (*Almedonte Cleoneo*), duca di Nemi, 189-190, 192-195, 197, 198n, 199-201, 203-204, 205n, 206-214, 216, 226n
- Braschi Onesti, Pio di Luigi, 211n
- Braschi Onesti, Romualdo, 190, 192, 201-202
- Braschi Onesti, Romualdo di Pio, 191n, 211n
- Braudel, Fernand, 114 e n
- Breme, Ludovico Arborio Gattinara marchese di, 240 e n: *Ai signori associati al Conciliatore*, 240; *Alcune lettere scritte a Tofino*, 240
- Brioschi, Franco, 250n
- Brno, Spielberg, 243
- Bruni, Antonio, 101 e n
- Bruni, Francesco, 225n, 238n, 248n
- Bruni, Luigino, 144n
- Bruscagli, Riccardo, 111n
- Buck, August, 186n
- Bufano, Antonietta, 283n
- Bulgaria, 250n
- Buondelmonti, Zanobi, 264n: lettere, 264n
- Burattelli, Claudia, 93n, 94n
- Bussotti, Alviera, 163n
- Byron, George Gordon, 230n: *Childe Harold's Pilgrimage*, 230n
- Caetani, famiglia, 40 e n, 41n
- Caetani, Giordano, 41
- Caetani, Onorato II, 40-41
- Cagli, 79n
- Cagli, Bruno, 269
- Cairo (II), 109n, 117-118, 121, 123n
- Calloti, Jacques, 98n
- Calvia, Antonio, 7n, 29n
- Calvino, Giovanni (Jean Cauvin), 220
- Campana, Augusto, 261 e n, 266n, 276n
- Campanella, Tommaso, 117n
- Campori, Giuseppe, 71n, 79n, 80n
- Camuzio, Carlo, 190
- Cancellieri, Francesco, 199
- Candida, Giovanni, 45 e n, 63: *Medaglia di Guglielmo de Pereris*, 45 e n, 63
- Canova, Antonio, 254
- Cantù, Cesare, 114 e n: *Storia degli Italiani*, 114n
- Canzamiglia, gentiluomo di casa Braschi Onesti, 192
- Capoferro, Astrid, 288n
- Cappello, Bernardo, 282

- Capponi, Gino, 244 e n, 245n: *Carteggio* con Tommaseo, 244n, 245n
- Capua, 41n
- Capucci, Martino, 76n
- Caracalla, personaggio del *Papiniano* di Gravina, 184
- Caraccio, Antonio, 174n: *Corradino*, 174n
- Caraci Vela, Maria, 29-30
- Carandini, Silvia, 71n, 110n
- Carboneria, 247
- Cardinal Bernetti, personaggio dell'*Arcadia Romana* di Tommaseo, 244-245, 246n. Vd. anche Bernetti, Tommaso
- Cardinal Castracani, personaggio dell'*Arcadia Romana* di Tommaseo, 244-245
- Cardinal Lambruschini, personaggio dell'*Arcadia Romana* di Tommaseo, 244-245
- Cardinal Macchi, personaggio dell'*Arcadia Romana* di Tommaseo, 244-245
- Cardinal Marco-y-Catelan, personaggio dell'*Arcadia Romana* di Tommaseo, 244
- Cardinal Odescalchi, personaggio dell'*Arcadia Romana* di Tommaseo, 244-245
- Cardinal Pedicini, personaggio dell'*Arcadia Romana* di Tommaseo, 244-245
- Cardinal Rivarola, personaggio dell'*Arcadia Romana* di Tommaseo, 244-245
- Cardini, Chiara, 117n
- Cardini, Franco, 79n
- Carducci, Giosue, 118n, 204n
- Carile, Paolo, 70n
- Carini, Isidoro, 270n, 285n
- Carino, personaggio del *Pastor fido* di Guarini, 171n
- Caritee, campagne vd. Orcomeno di Beozia
- Carlo IV di Borbone, re di Spagna, 193
- Carlo di Borbone, re delle Sicilie (III come re di Napoli), 146
- Carlo Alberto di Savoia, re di Sardegna, 242
- Carloni, Marco Gregorio, 208n, 217
- Carminati, Clizia, 69n
- Caro, Annibale, 264n, 278n; lettere, 264n
- Carpalio, personaggio del *Sacrificio* di Beccari, 171n
- Cartesio, Renato (René Descartes), 130
- Casillo, Robert, 236n
- Caspani Menghini, Franca, 233n
- Cassini, Giovanni Domenico, 222
- Cassiope, personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 155-156, 171, 172n, 173-175, 180, 184
- Castel (Villa) Madama, 193
- Casteldurante, 84
- Castellani, Aldo, 112n
- Castelvetro, Ludovico, 161n
- Castiglia, 241
- Castro, 278n
- Catanzaro, 117n
- Cataudella, Michele, 247n
- Caterina d'Alessandria, santa, 43 e n
- Caterina da Siena (Caterina Benincasa), santa, 47, 278n
- Caterina de' Medici, duchessa di Mantova e del Monferrato, 98
- Catone, Marco Porcio, 185
- Cauvin, Jean vd. Calvino, Giovanni
- Cavallaro, Anna, 37n, 39n, 41n, 48n, 49n
- Cavallini, Pietro, 42
- Cazenove, Quirin-Henry, 225n
- Ceccarelli, Giuseppe, alias Ceccarius, 212 e n
- Cecchi, Emilio, 111n, 114-115, 266; *Mummie e mammoni*, 114-115
- Cefeo, personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 156, 173-174, 184
- Celia, personaggio della *Filli di Sciro* di Bonarelli, 97-98, 101-103
- Celli, Luigi, 79n
- Cellini, Benvenuto, 45n, 136
- Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca» (Sora), 279n
- Centro di Studi Umanistici «Angelo Poliziano» (Montepulciano), 277n

- Cerboni Baiardi, Giorgio, 81n  
 Cerere, 209  
 Ceri, 205n  
 Cerretani, Giovanni, 44-45  
 Cerroni, Monica, 93n  
 Cerulli, Emidio, 275n  
 Cerveteri, 259n  
 Cesare d'Este, duca di Modena e Reggio, 95n  
 Cesena, 193, 247  
 Cesi Ruspoli, Maria Isabella, 259n  
 Cesi, Federico, 111n, 117n  
 Chambéry, 219  
*Checc' a tte piaccia*, 7, 22-23  
 Chehil Minar, 112n  
 Chiabò, Myriam, 72n  
 Chiabrera, Gabriello, 248  
 Chiari, Alberto, 241n  
 Chiarla, Myriam, 178n  
 Chigi, famiglia, 87, 205n  
 Chigi, Agostino, 228  
 Chigi, Flavio, 86-88  
 Chigi, Mario, 86  
 Chigi, Sigismondo, 226n  
 Chimera, 102  
 Chirico, Teresa, 177n  
*Chosa non è ch' a sé tanto mi tiri*, 7n, 9n  
 Ciancarelli, Roberto, 71n, 72n, 99n, 101n, 110n  
 Cicognani, Luigia, 193n  
 Cicognara, Francesco Leopoldo, 223n  
 Cimaglia, Riccardo, 283n  
 Cimmino, Nicola Francesco, 162n  
 Cimotoc, personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 156, 160n, 172 e n  
 Cinzia (Diana), 209; personaggio dell'*Endimione* di Guidi, 171n, 179n  
 Cioli, Andrea, 73n, 84, 85n  
 Cipro, 112  
 Circe, 267 e n  
 Cislago Cicognara, Massimiliana, 223n  
 Città del Vaticano, 42n, 44, 50, 62, 189, 191, 199, 202, 213, 216, 223 e n, 229-230, 253, 261 e n, 270n, 274 e n, 276n:
  - Archivio Segreto Vaticano, 50; basilica di San Pietro, 42n, 223 e n, 230, 253; Biblioteca Apostolica Vaticana, 261, 270n, 274n; Biblioteca dell'Appartamento Nobile Pontificio, 44, 62; Camera apostolica, 73, 84, 86-87, 106; Cappella Sistina, 189, 216; cortile del Belvedere, 213; Museo Archeologico Pio Clementino, 199, 202; Pontificia Accademia Ecclesiastica, 201; Sagrestia di San Pietro, 199, 202; Tribunale della Rota Romana (Sacra Rota), 44-45, – cappella, 44. Vd. anche Santa Sede; vd. anche Stato Pontificio
- Città di Castello, 211  
 Civita Castellana, 40  
 Claudia de' Medici, arciduchessa d'Austria, 83-84, 85n, 105  
 Claudiano, Claudio, 208: *Epithalamium de nuptiis Honorii et Mariae*, 208  
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), papa, 201, 255, 259n, 260n, 290n  
 Cleone, 189, 208  
 Cleopatra, personaggio dell'*Inferno* di Dante, 266  
 Clori, personaggio dell'*Eurillo* di Ottoboni, 177n  
 Clorinda, personaggio della *Gerusalemme liberata* di Tasso, 231-232  
 Coccia, Michele, 272  
 Coletti, Vittorio, 283n  
 Colicchi, Calogero,  
 Colli Albani, 212  
 Colocci, Angelo, 262, 276n: epigrammi, 276n  
 Colonna, Fabio, 111 e n, 117n  
 Colonna, Vittoria, 254n  
 Coluccia, Rosario, 283n  
 Combrù vd. Bandar Abbas  
*Come 'n fra l'altre donne*, 7, 12-13  
*Componimenti poetici* [1781], 198 e n  
 «Conciliatore» (II), 240-241  
*Concilio degli dèi*, 205n

- Confalonieri, Carlo, 198n  
 Confalonieri, Federico, 243  
 Congregazione degli Eremiti di fra Pietro da Pisa, 252  
 Consalvi, Ercole, 192, 229  
 Consiglio Nazionale delle Ricerche (Roma), 268  
 Constant, Benjamin, 220  
 Conte di Erfeuil, personaggio della *Corinne* di Mme de Staël, 234-235  
 Conti, Carlo, 89n  
 Conti, Lotario, 101-102  
 Conti, Vincenzo Maria, 196n: *Miscellanea*, 196n  
 Conty, Armando Borbone principe di, 168  
 Coppet, 224 e n, 225n, 228n, 237  
 Corbinelli, Antonio, 264n  
 Corbinelli, Filippo, 264n  
 Corinna, antica poetessa greca, 232  
 Corinne, personaggio della *Corinne* di Mme de Staël, 230-232, 233n, 234-237  
 Corisca, personaggio del *Pastor fido* di Guarini, 172 e n  
 Corsi, Giuseppe, 8n, 9n, 16n  
 Cortelazzo, Manlio, 120n  
 Cortesi, Paolo, 261 e n, 262n, 273, 276: *De hominibus doctis*, 261 e n, 262n, 273, 276  
 Cosentino, Paola, 72n  
 Cosenza, 77n  
 Cosimo II de' Medici, granduca di Toscana, 77-78, 83-84, 88 e n, 98, 100 e n, 104-105  
 Costa, Giorgio (Jorge da Costa), 43  
 Costa, Gustavo, 137n  
 Costantini, Carlo Luigi, 210n  
 Costantinopoli, 42, 111, 115-116, 117n, 118, 120-121, 190  
 Costanzo, Mario, 256n  
 Cozzi, Luisa, 134n  
 Craveri, Benedetta, 224n  
 Crescimbeni, Giovan Mario, 162n, 169, 170n, 171 e n, 173n, 174n, 175, 177n, 178 e n, 179n, 182, 184, 186, 239, 259 e n, 266n, 290n: *Arcadia*, 259 e n, 266n; *Bellezza della volgar poesia*, 169, 178 e n, 186; *Elvio*, 170n, 171 e n, 173n, 174n, 175, 177n, 178n, 179n, 182, 186; *Notizie storiche degli Arcadi morti*, 290n; *Vite degli Arcadi illustri*, 290n.  
 Crielesi, Alberto, 193n  
 Crifò, Giuliano, 128n  
 Cristina di Francia, duchessa di Savoia, detta Madama Reale, 74n  
 Cristina di Svezia (Cristina Vasa, regina di Svezia), Basilissa degli Arcadi, 230, 249, 258, 259n, 266n, 268n, 269, 271; personaggio dell'*Arcadia* di Crescimbeni, 259n  
 Cristo vd. Gesù Cristo  
 Cristofolini, Paolo, 132n  
 Crivelli, Tatiana, 233n, 237n, 254n  
 Croce, Benedetto, 127-128, 136, 285  
 Croce, Franco, 268n  
 Ctesifonte, 109  
 Curchod, Suzanne, 228 e n  
 Curtius, Ernst Robert, 186n  
 Cusatelli, Giorgio, 114n  
 Custode d'Arcadia, personaggio dell'*Arcadia Romana* di Tommaseo, 245  
 Cybo, Camillo (*Rovildo Leucianitide*), 260n  
 Cybo, Francesco, 91-92  
 D'Achille, Paolo, 48n, 283n  
 D'Anna, Giovanni, 272, 279n  
 d'Annunzio, Gabriele, 267n: *Canto novo*, 267n; *Forse che sì forse che no*, 267n; *Laudi*, 267n; *Primo vere*, 267n  
 D'Antuono, Nicola, 139, 147n  
 D'Avossa, Claudia, 46n, 50n, 51n  
 D'Onghia, Luca, 169n  
 Da Rif, Bianca Maria, 97n  
 Dacier, André, 161n, 168 e n  
 Dafne, personaggio dell'*Aminta* di Tasso, 164  
 Dafni Orobiano vd. Mascheroni, Lorenzo

- Dal Degan, Francesca, 139, 144n  
 Dal Pozzo, Ferdinando, 285  
 Dall'Olio, Giambattista, 199  
 Dalla Valle, Daniela, 70n  
 Damasco, 111  
 Damiani, Rolando, 249n  
 Danae, personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 175  
 Dante Alighieri, 122n, 183 e n, 210, 231-232, 259n, 262n, 266 e n, 271: *Inferno*, 122n, 210, 231-232, 266; *Paradiso*, 266n  
 Datame Cario vd. Falconieri, Alessio  
 David, Domenico, 162n  
 De Bernardis, Monia, 159n  
 De Bernis, François-Joachim, 203  
 De Blasi, Nicola, 283n  
 De Caprio, Vincenzo, 271n, 272  
 De Cesare, Raffaele, 214n  
 De Fabris, Giuseppe, 253-254  
 De Gérando, Joseph-Marie, 285  
 De Gregorio, Raffaele, 190  
 De Gregorio, Vincenzo, 283n  
 De Robertis, Domenico, 248n  
 De Rosa, Raffaella, 192n  
 De Rossi, Giovanni Gherardo, 196n, 199, 228  
 De Sanctis, Francesco, 243-244: *Storia della letteratura italiana*, 243-244  
 De Sanctis, Pietro, alias Pintace de Trosis, 177n  
 de Simone, Gerardo, 37n  
 Del Lungo, Isidoro, 244n  
 Delfino, Antonio, 19n  
 Dell'Oste, scarpellino, 211  
 Della Porta, Giovanbattista (Giovanni Battista), 117n  
 Della Porta, Giuseppe, 177n  
 Della Rovere, famiglia, 44, 78n, 81-84, 87, 98, 100, 107  
 Della Stufa, Paolo (*Sileno Perrasio*), 260n  
 Della Valle, Persindo, 123  
 Della Valle, Pietro, detto il Pellegrino (*Fantastico* nell'Accademia degli Umoristi), 109-125: *Abbas re di Persia*, 112n; *Carro di Fedeltà d'Amore*, 110 e n; *Diario*, 112 e n; *Esther*, 110 e n; *Grammatica della lingua turca*, 110n; *Valle rinverdata*, 124n; *Viaggi*, 109-110, 113-124  
 Della Valle, Romibera, 124 e n  
 Della Valle, Valeria, 111n, 116n  
 Delpiano, Patrizia, 156n  
 Dennistoun, James, 79n  
 Dente, Carla, 71n  
 des Places, Édouard, 265n  
 Descartes, René vd. Cartesio, Renato  
 Di Benedetto, Arnaldo, 93n, 272  
 Di Biase, Carmine, 176n  
 Di Gennaro, Giuseppe Aurelio, 136: *Delle viziose maniere di difendere le cause nel foro*, 136  
 Di Giandomenico, Mauro, 131n  
 Di Iasio, Valeria, 163n  
 Di Marcantonio, Amleto, 285n  
 Di Ricco, Alessandra, 232n, 233n  
 Diana, 170n. Vd. anche Cinzia  
 Diderot, Denis, 140  
 Dio, 77n, 82n, 84, 86-87, 92, 95n, 105, 107, 152, 157, 173n, 199, 246n  
 Diodoro Delfico vd. Bettinelli, Saverio  
 Dionisotti, Carlo, 138, 228n, 268  
 Dite, 122n  
 Doglio, Federico, 72n  
 Doglio, Maria Luisa, 94n, 131n, 257n, 272, 279n  
 Domenico di Guzmán, santo, 47  
 Donati, Biagio d'Alesso, 11: *Non arà mai pietà questa mia donna*, 11  
 Dondi dall'Orologio, Giovanni, 8: *Non si lagnò l'anima mia anchor tanto*, 8  
 Doni, Giovanni Battista, 109n, 110n  
 Dotoli, Giovanni, 70n  
 Dresda, 109n: Staatliche Skulpturen-sammlung Dresden, 109n  
 Ebe, 209  
 Edgermond vd. Lord Edgermond

- Egeo, isole dell', 111  
 Egeria Caritea vd. Falconieri Braschi Onesti, Costanza  
 Egitto, 109 e n, 111, 243 e n  
 Egle, personaggio del *Sileno* di Gravina, 180 e n,  
 Elena, santa, 47  
 Ellade vd. Grecia  
 Elvio, personaggio dell'*Elvio* di Crescimbeni, 171n  
 Endimione, 209; personaggio dell'*Endimione* di Guidi, 171n, 179 e n  
 Enea, 194, 209; personaggio della *Dido-ne abbandonata* di Metastasio, 186n  
 Eouzan, Fanny, 72n  
 Equicola (Caccialupi), Mario, 93n: *Genealogia delli Signori estensi*, 93n  
 Eraclio I (Flavio Eraclio), imperatore d'Oriente, 47  
 Ercole, 189, 194, 208-209; personaggio dell'*Ercole in cielo* di Frigimelica Roberti  
 Ersilia, 209  
 Esposito, Anna, 50n  
 Esposito, Enzo (Vincenzo), 272  
 Este, d', famiglia, 76, 81, 98, 100  
 Este, Alderamo d', 93n  
 Este, Alessandro d', 81, 89 e n  
 Este, Marfisa d', 95n  
 Eudosso (Eudoxe), personaggio della *Manière de bien penser* di Bouhours, 164  
 Eufrate, 111  
 Euripide, 233n: *Ifigenia in Tauride*, 233n  
 Europa, 74n, 110, 116, 123, 143-144, 150, 154, 201n, 228, 230, 234, 239, 241, 246  
 Eva, 223n  
 Fabbri, Moreno, 232n  
 Fabbri, Paolo, 72n, 161n  
 Fabretti, Domenico, 290n  
 Fabris, Dinko, 92n, 93n, 95n, 96n  
 Facchin, Francesco, 7n  
 Falardo, Domenica: 142n  
 Falconieri, famiglia, 190, 202, 206  
 Falconieri, Alessio di Orazio (*Datame Cario*), 196 e n, 199, 201-202, 205n  
 Falconieri, Alessio, santo, 202  
 Falconieri, Giuliana, santa, 202  
 Falconieri, Lelio di Orazio, 201-202  
 Falconieri, Mario, 191, 201-202, 211  
 Falconieri Braschi Onesti, Costanza (*Egeria Caritea*), 189-192, 194-197, 199-211, 216, 226n  
 Falconieri Muti, Mobilia, 196  
 Falconieri Santacroce, Giuliana, 203  
 Fallows, David, 10n  
 Fanelli, Vittorio, 275n  
 Fano, 89  
 Fassò, Luigi, 71n  
 Fava, Marina, 275n  
 Federico Ubaldo Della Rovere, duca di Urbino, 81, 82n, 83-84, 100 e n, 105  
 Fedro, 134-135: *Fabulae*, 134-135  
 Fehrabad, 112, 124  
 Felici, Lucio, 192n, 252n  
 Feo, Michele, 273n, 276n  
 Ferdinando I (Ferrante) d'Aragona, re di Napoli, 48  
 Ferdinando II d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, 89n  
 Ferdinando III d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, 88n, 89n  
 Ferdinando Gonzaga, duca di Mantova e del Monferrato, 93, 98, 100 e n  
 Ferdinando II de' Medici, granduca di Toscana, 73-74, 77-78, 85, 98, 104, 106-107: carteggi, 73n  
 Ferrara, 80, 90-91, 93-95, 96n, 97, 99-100, 113: chiesa di San Lorenzo, 95; Teatro della Sala Grande, 93, 95, 96n; Teatro degli Intrepidi (poi degli Obizzi), 95  
 Ferrai, Giacomo, 262n  
 Ferretti, Francesco, 70n  
 Ferrone, Vincenzo, 127 e n, 130 e n, 134n, 135n, 136n, 140 e n, 150-152, 153n, 154 e n

- Ferroni, Giulio, 101n  
 Fiesole, 264n  
 Figorilli, Maria Cristina, 252n  
 Filangieri, Gaetano, 150, 152-154: *Scienza della legislazione*, 153 e n  
 Filanto (Philante), personaggio della *Manière de bien penser* di Bouhours, 167n  
 Filasio Larissense vd. Locatelli, Fabrizio  
 Filicaia, Vincenzo, 248  
 Filippo II d'Asburgo, re di Spagna, 105  
 Filippone, Elina, 110n, 112n, 114n, 117n, 124n-125n  
 Filli, personaggio della *Filli di Sciro* di Bonarelli, 171n  
 Fineo, 175; personaggio del *Perseo* di Martello, 175; personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 156, 160 e n, 171-173, 175, 180, 182  
 Finocchi Gheresi, Lorenzo, 46n  
 Finscher, Ludwig, 21n  
 Fiori, Alessandra, 7-8, 14n, 15-16, 25n  
 Fiorilla, Maurizio, 288n  
 Firenze, 7, 41, 73n, 77n, 100-101, 123n, 220, 233 e n, 238, 246, 247, 264n, 274, 278, 280n: Biblioteca Nazionale Centrale, 247; Palagio dell'Arte della Lana, 280n; villa di Careggi, 264n  
 Fischer, Kurt von, 12n, 13 e n, 18-19, 23n  
 Floccia, Francesco, 44n  
 Flora, 205n, 209  
 Flora, Francesco, 114 e n  
 Floriani, Piero, 262n  
 Folena, Gianfranco, 141 e n, 146, 149-150  
 Foligno, 219  
 Fondi, 40-41, 56: chiesa di San Pietro apostolo, cappella della Croce, 56  
 Fonseca, Cosimo Damiano, 281n  
 Fontanelli, Alfonso, 89n  
 Fontanini, Giusto, 71n: *Biblioteca dell' Eloquenza italiana*, 71n  
 Fontenelle, Bernard le Bovier de, 164-165: *Discours sur la nature de l'églologie*, 165n  
 Forcella, Vincenzo, 50n, 254n  
 Forges Davanzati, Domenico, 140 e n, 142-143  
 Forlì, 247  
 Formigari, Lia, 137n  
 Forti, Fiorenzo, 167n  
 Foscolo, Ugo, 239 e n: *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, 239 e n  
 Fosi, Irene, 82n, 83n  
 Fossombrone, 79n  
 Francesca Romana (Francesca Bussa Ponziani), santa, 47  
 Francesca, personaggio dell'*Inferno* di Dante, 210, 231-232  
 Francesco I d'Este, duca di Modena e Reggio, 76  
 Francesco Maria II Della Rovere, duca di Urbino, 73 e n, 79-84, 91, 96, 98n, 105-106: carteggio, 80, 81n; *Diario*, 81n  
 Franchi, Saverio, 76n, 287n  
 Francia, 45, 74n, 75n, 147, 164, 169n, 220, 224 e n, 227, 234, 238  
 Frangipane, famiglia, 193  
 Frangipane, Antigono, 193  
 Frascati (*Civitas Tusculana* o *Tusculum novum*), 255  
 Frattarolo, Renzo, 272, 280n, 284n  
 Frigia, 158n  
 Frigimelica Roberti, Girolamo, 173n: *Ercole in cielo*, 173n, – Ercole, 173n  
 Frizzi, Antonio, 95n: *Memorie per la storia di Ferrara*, 95n  
 Frugoni, Carlo Innocenzo, 209n, 248  
 «Frusta letteraria» vd. Baretti, Giuseppe  
 Fubini, Enrico, 161n  
 Fubini, Mario, 137 e n, 272  
 Fulgoni, Antonio, 208  
 Fuller, Sarah, 21 e n, 22n, 27  
 Fumaroli, Marc, 224n, 228n  
 Fusignano, 192n  
 Galanti, Giuseppe Maria, 141-142, 145, 150: *Scritti giovanili*, 141-142

- Galfo, Antonio, 201-204: *Imbasciata*, 203 e n; *Regia d'Amore*, 201 e n; *Socrate*, 201n, 204; *Trionfo della verità*, 204n
- Galiani, Ferdinando, 146-147: *Moneta*, 147
- Galilei, Galileo, 130-133, 144, 146, 222: *Saggiatore*, 131-133
- Galleria esprime le bellezze romane accorse all'accademia notturna del marchese Zagnoni bolognese*, 196n
- Gallo, Valentina, 173n, 179n, 288
- Gamalero, Enzo, 110n
- Gambacorta, famiglia, 252
- Gambacorta, Pietro vd. Pietro da Pisa
- Gambarin, Giovanni, 71n, 102n
- Garapoli, Girolamo, 77n
- Garofoli, Sante, 198
- Gaspari, Gianmarco, 139 e n
- Geminiani, Giuseppe, 196n
- Genand, Stéphanie, 222n
- Genest, Charles-Claude, 165 e n: *Dissertation sur la poésie pastorale*, 165n
- Gennari, Geneviève, 222n, 233n
- Genovese, Gianluca, 136n, 139n
- Genovesi, Antonio, 136, 139-152, 154: *Dialoghi dei morti*, 140; *Dialoghi morali*, 140-141; *Diceosina*, 144, 150-152; *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze*, 139, 147 e n; *Discorso sull'agricoltura*, 144 e n; *Elementi del commercio*, 139 e n; *Lettere accademiche*, 139 e n, 144-145; *Lettere familiari*, 140 e n, 142-143, 148 e n; *Lezioni di commercio, o sia di economia civile*, 139 e n, 143-150; *Logica per gli giovanetti*, 144, 147-148; *Memorie autobiografiche*, 140 e n, 142-143
- Gensini, Sergio, 7n
- Georgia, 123-124
- Geri, Lorenzo, 69n, 72n, 101n, 170n
- Gerione, 102
- Germania, 220-221, 228, 230, 234, 237, 247
- Germano, Giuseppe, 277n
- Gerusalemme, 47, 111, 190, 241
- Gessi, Berlingero, 85n
- Gesù Cristo, 41-43, 47, 186, 197
- Gesualdo, Carlo, 89n
- Getto, Giovanni, 272
- Ghilardi, Margherita, 115n
- Ghilini, Tommaso Mario, 208
- Ghirlandaio (Bigordi), Domenico, 40
- Ghisalberti, Carlo, 157n
- Giachery, Emerico, 272
- Giansimoni, Nicola, 197
- Giarrizzo, Giuseppe, 176n
- Gibellini, Pietro, 263n
- Gigliucci, Roberto, 71n, 177n
- Ginevra, 219-220
- Gioacchini, Delfo, 280
- Gioacchino (Joachim) Murat, re di Napoli, 243
- Giochi, Filippo M., 97n
- Gioerida, Maani (Sitti Maani Gioerida), 111-112, 113n, 123
- Giordani, Pietro, 241
- Giorello, Giulio, 131n
- Giotto (Ambrogio di Bondone), 42
- Giovanni II, re di Castiglia e León, 241
- Giovanni dalle Bande Nere vd. Medici, Giovanni de'
- Giovanni Paolo *de Varis*, 50
- Giove, 132; personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 155-157, 175-177, 182, 183n, 184
- Giraud, Bernardino, 190, 208
- Giraud, Giovanni, 205n
- Girolamo, santo, 253
- Giuli, Paola, 233n
- Giunone, 191; personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 155-156, 177, 184
- Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, imperatore del Sacro Romano Impero, 193
- Goa, 112
- Godard, Alain, 71n, 94n
- Godard, Luigi (*Cimante Micenio*), 209n, 228 e n, 231-232

- Goethe, Johann Wolfgang von, 114 e n, 221, 230: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 230; *Pietro Della Valle*, 114n
- Goldzink, Jean, 222n
- Golt, Gaetano, 209n
- Gonzaga, famiglia, 80, 92, 93n, 98
- Gonzaga, Camillo II, conte di Novellara, 81
- Gonzaga, Costanza, 81
- Gonzaga di Novellara, famiglia, 80-81
- González de Mendoza, Pedro, 47-48
- Gori, Anton Francesco, 109n
- Goya y Lucientes, Francisco José de, 205
- Gozzadini, Ulisse Giuseppe (*Astaco Elicio*), 260n
- Gozzi, Marco, 7n
- Gracián, Baltasar, 129, 133: *Agudeza y arte de ingenio*, 129; *Oraculo manual y arte de prudencia*, 129
- Gradenigo, Giorgio, 282 e n, 284; *Lettere*, 282 e n, 284; *Rime*, 282 e n, 284
- Gravina, Gian Vincenzo (*Bione Crateo*), 155-166, 167n, 168-186, 270n: *Della ragion poetica*, 162n, 163 e n, 165 e n, 166n, 183n; *Della tragedia*, 161 e n, 162n, 166n, 168-169, 174n, 185-186; *Discorso sopra l'Endimione*, 162, 169, 178-179, 181; *Egloghe*, 162, 169, 179-181; – *Sileno*, 179-180; Prologo dell'*Andromeda*, 183-184, 186; Prologo galeato dell'*Andromeda*, 163 e n, 169, 180, 184, 186; *Tragedie cinque*, 155-163, 169-178, 180-186; – *Andromeda*, 155-164, 169-177, 180-184, 186; – *Appio Claudio*, 159n, 178, 184; – *Palamede*; 155n, 157, 158n, 159n, 160n, 184; – *Papiniano*, 184; – *Servio Tullio*, 184
- Grazie, Tempio delle vd. Orcomeno di Beozia: Tempio delle Cariti
- Graziosi, Elisabetta, 176n
- Graziosi, Gaetano, 272n
- Graziosi, Sergio, 272n
- Grecia (Ellade), 158n, 160 e n, 168n, 203, 225n
- Greco, Aulo Enotrio, 261-263, 267, 273n, 274n, 275n, 276 e n, 277n, 278n, 279n, 280, 281n, 282 e n, 283n, 284n, 285n, 286n, 287n, 288n
- Gregorio, personaggio dell'*Arcadia Romana* di Tommaseo, 245-246. Vd. anche Gregorio XVI
- Gregorio XIV (Niccolò Sfondrati), papa, 81
- Gregorio XVI (Bartolomeo Alberto Cappellari), papa, 246-247, 248n. Vd. anche Gregorio
- Grignani, Ludovico, 74
- Guaita, Camilla, 155 e n, 157n, 159
- Gualenghi, Galeazzo, 95
- Guaragnella, Pasquale, 131n, 134n, 136n
- Guarini, Alessandro, 82 e n, 92, 93n, 94-96: *Lettere*, 82n, 95-96
- Guarini, Battista, 70, 93n, 97 e n, 98n, 163-169, 170n, 171-172, 173n, 182, 186: *Intramezzi* per l'*Alceo* di Ongaro, 97 e n, 98n; *Pastor fido*, 70, 163-164, 166, 170n, 171-172, 173n, 182, 186
- Guarino Veronese (Guarino Guarini), 264n: epistole, 264n
- Guasti, Cesare, 253
- Guasti, Niccolò, 151n
- Gubbio, 79n
- Guercio, Vincenzo, 186n
- Guerrero, Jeannie Ma., 7 e n, 21-23, 27
- Guglielminetti, Marziano, 272
- Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova e del Monferrato, 80
- Guiccioli (Gamba Ghiselli Guiccioli), Teresa, 225n
- Guidi, Alessandro, 171n, 173n, 174n, 177n, 178-179, 248-252, 254-256: *Endimione*, 171n, 173n, 174n, 177n, 178-179
- Guidiccioni, Giovanni, 264n, 278n, 279: *Lettere*, 278n, 279
- Guidiccioni Arnolfini, Isabetta, 264n

- Guidubaldo II Della Rovere, duca di Urbino, 73, 78n, 79 e n, 87, 104
- Guillaume de Machaut (Machault), 21n
- Gulia, Luigi, 279n
- Günther, Ursula, 21n
- Gurreri, Clizia, 101n
- Henricus, 12n: *Il capo biondo i capelli d'oro*, 12n
- Hill, George Francis, 45n, 63
- Hochet, Claude, 224-226
- Houston, 41, 58: Museum of Fine Arts, 58
- Huetter, Luigi, 252n
- Humboldt, Wilhelm von, 221n: lettere, 221n
- Iannangeli, Gerolama, 49
- Ianni Pauli*, vd. Giovanni Paolo de Varis
- Iberia Caucasica vd. Georgia
- Ifigenia, personaggio dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, 233n
- IJsewijn, Jozef, 261n, 274n
- Illuminata, santa, 43 e n
- Imene, 248
- Imola, 264n
- Imperiale o Imperiali, Gian (Giovan) Vincenzo, 94, 96n: *Viaggi*, 96n
- India, 109-110, 112, 116, 123-124
- Ingegneri, Angelo, 94n: *Discorso della poesia rappresentativa*, 94n
- Inghilterra, 230, 233n, 234-237
- Intieri, Bartolomeo, 144, 147 e n
- Invernizzi, Antonio, 109n, 112n, 125n
- Iovine, Raffaele, 147n
- Isella, Dante, 241n
- Isfahan, 110n, 112, 123-124
- Isnard, Abel, 74n
- Istituto italiano per gli studi filosofici (Napoli), 140
- Istituto Nazionale di Studi Romani (Roma), 271n, 289n
- Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, 287n, 288n: Biblioteca, 288n
- Italia (Italie), 10, 38, 40-41, 70, 74-75, 80, 105, 109n, 116, 119, 121, 127, 137-138, 143-145, 209n, 219-225, 227-228, 230-231, 233-236, 238, 241, 243-244, 249, 250n, 254, 255n, 262
- Jacopo da Bologna, 13n
- Janet, Laurent-Marie, 285
- Jasinski, Béatrice W., 220n, 221n
- Judd, Cristle Collins, 21n
- Klimkiewicz, Anna, 279n
- Koppmann, Anna, 243
- Kristeller, Paul Oskar, 276, 280
- La Marca, Nicola, 202n
- La Torre, Adele, 72n
- Labruzzo, Pietro, 190n, 216
- Lagorio, Gina, 281n
- Landi, Patrizia, 250n
- Landi Mazzei, [Lucrezia], 233 e n
- Landini, Francesco, 7-13, 14n, 15-26, 28-34: *Adiu, adiu, dous dame*, 11n; *Ama donna chi t'ama*, 11, 13n; *Amar sì gli alti*, 25, 32n; *Amor c'al tuo soggetto*, 18, 32n; *Amor in te spera' lungo tempo*, 9n; *Care mie donna*, 20; *Caro signor palesa*, 31, 32n; *Che pena è quest'al cor*, 22n, 30; *Chi preghio vole*, 13; *Chosì pensoso*, 11n; *Convien s'a fede*, 13n, 32n; *D'amor mi biasmo*, 11n; *D'appo' c'a te rinasce*, 32n; *De non fugir da me*, 13; *De sospirar sovente*, 30; *Donna 'l tuo partimento*, 30; *Donna per farmi guerra*, 32n; *Duolsi la vita*, 15, 30; *Ecco la primavera*, 30; *El gran desio*, 32n; *El mie dolce sospir*, 32n; *Gientil [Zentil] aspetto*, 13, 25, 32n; *Giunta vaga biltà*, 18, 32n; *Guard' una volta*, 20, 21n; *L'alma leggiadra*, 30; *L'alma mie piange*, 10n, 20 e n; *L'aspecto è qui*, 32n; *La dolce vista*, 22n; *La mente mi riprende*, 18, 32n; *Lasso*

- di donna*, 18; *Nella mi vita*, 18, 31, 32n; *Nella più cara parte*, 32n; *Nella tuo luce*, 11; *Non arà mai pietà*, 13; *Non creder donna*, 32n; *O fanciulla giulìa*, 32n; *Ognor mi trovo*, 32n; *Orsù, gentili spirti*, 22n; *Partesi con dolore*, 15 e n, 16n, 32n; *Per seguir la speranza*, 20, 21n; *Per servir umiltà la mente spera*, 9n; *Perché di novo sdegno*, 20n, 22n, 32n; *Po' ch'amor ne' begli ochi più non vedo*, 9; *Po' che partir convienmi, donna cara*, 9, 18, 28, 32n; *Poy che da te me convien partir via*, 9, 13n; *Posto che dall'aspetto*, 32n; *Quanto più caro fay*, 13, 20; *Quel sol che raggia*, 32n; *Questa fanciulla, Amor, fallami pia*, 15, 18, 28, 31, 32n; *S' i' fossi certo*, 12, 32n; *S' i' ti so stat' e vogl'esser fedele*, 13; *Se pronto non sarò*, 32n; *Selvagia fera*, 22n; *Vita non è più misera*, 12-13
- Landriani, Antonio, 104  
 Lannutti, Maria Sofia, 29n  
 Las Cases, Emmanuel de, 235n: *Mémorial de Sainte-Hélène*, 235n  
 Lascaris, Giorgio, 190  
 Lattès, Samy, 275n  
 Lavagnino, Emilio, 252n  
 Lavinia, 209  
 Lazio, 37-39, 42-43, 46, 48, 268  
 Lazzarini, Domenico, 162n: *Frammenti sull'arte poetica*, 162n  
 Leach, Elizabeth Eva, 21n  
 Lelio, Gaio, 185  
 Léman, Iago, 220n  
 Lemene, Francesco de, 176n  
 Lenzi, Anna Luce, 176n  
 León, 241  
 Leonardi, Claudio, 277n  
 Leone X (Giovanni de' Medici), papa, 184, 201n  
 Leone XII (Annibale della Genga), papa, 247  
 Leone XIII (Vincenzo Gioacchino Pecci), papa, 208n  
 Leonio, Vincenzo (*Uranio Tegeo*), 260n, 289n  
 Leopardi, Carlo, 251  
 Leopardi, Giacomo, 219, 222n, 243n, 248-256: *Canti*, 248 e n, 250n, 252n – *A Silvia*, 252n – *Nelle nozze della sorella Paolina*, 248-249; *Canzoni* (1824), 248; *Crestomazia italiana. La poesia*, 254; *Epistolario*, 249-252; *Pompeo in Egitto*, 243n; *Zibaldone*, 249 e n  
 Leopoldo Guglielmo d'Asburgo, arciduca d'Austria, 89n  
 Lepri, Amanzio, 197, 198n  
 Lepri, Giuseppe Ambrogio, 197  
 Lepri, Marianna, 197  
 Lesbia Cidonia vd. Secco Suardo Grismondi, Paolina  
*Lettere volgari* [1567], 264n  
 Librandi, Rita, 141 e n, 147n  
 Lione, 219  
 Locatelli, Fabrizio (*Filasio Larissense*), 208  
 Lodi, 222  
 Lollini, Massimo, 128 e n  
 Lollo, Alberto, 171n: *Aretusa*, 171n  
 Lombardia, 114n, 243  
 Lomonaco, Fabrizio, 157n  
 Londra, 241  
 Longano, Francesco, 145, 150  
 Longhi, Roberto, 37 e n, 41n, 42  
 Lord Edgermond, personaggio della *Corinne* di Mme de Staël, 235  
 Lord Oswald Nelvil, personaggio della *Corinne* di Mme de Staël, 230, 234-236  
 Loretelli, Rosamaria, 140n  
 Loreto, 73n, 80-82: santuario, 73n, 80, 82 e n  
 Loyola, Ignazio de, 204  
 Lubrano, Giacomo Antonio  
 Luca, santo, 39  
 Luciani, Paola, 157, 158n, 159-160

- Lucille, personaggio della *Corinne* di Mme de Staël, 234-235
- Lucrezia d'Este, duchessa d'Urbino, 80
- Lucrezio Caro, Tito, 288n
- Lucrina, personaggio dell'*Elvio* di Crescimbeni, 171n, 175
- Lucullo, Lucio Licinio, 185
- Luigi XIV di Borbone, re di Francia, detto il Re Sole, 238
- Luzi, Mario, 281n
- Macerata, 260n, 264n. Vd. anche Accademia dell'Arcadia: Colonia Elvia
- Machiavelli, Niccolò, 120n, 222n, 264n: *Discorsi*, 222n; *Istorie fiorentine*, 264n; lettere, 264n; *Principe*, 222n; *Vita di Castruccio Castracani*, 264n
- Macinante, Alessandra Paola, 70n
- Madelin, Louis, 212n, 213 e n
- Madonna con il Bambino*, Roma, basilica di Sant'Agostino, 43, 59
- Madonna vd. Maria Vergine
- Maestro dei Messali Della Rovere, 53
- Maffei, Scipione, 71 e n: *Teatro italiano*, 71 e n
- Magnani Campanacci, Ilaria, 173n
- Magnanini, Ottavio, 93n, 97-98: *Discorsi* sopra gli *Intramezzi* di Battista Guarini per l'*Alceo* di Ongaro, 97-98; orazione *Al serenissimo signor Don Vincenzo Gonzaga nella sua elezione in Principe dell'Accademia degli Intrepidi di Ferrara*, 93n
- Magnaschi di Santa Fiora, Ludovico, 278n
- Magnusson, Börje, 287 e n, 288n
- Mahler, Gustav, 265
- Mai, Angelo, 248
- Maier, Bruno, 255n
- Malabar, 112
- Malagoli, Giuseppe, 71n, 79n, 80n, 81 e n
- Malamocco, 111
- Malanima, Paolo, 84n
- Malatesta, Carlo, signore di Rimini, 264n
- Malatesta Garuffi, Giuseppe, 88n
- Malato, Enrico, 137n
- Malta, 112
- Manai, Alberto, 244n, 246n, 247n
- Mancini, Marco, 110n, 112n, 116n, 119n, 122n, 123n, 124n
- Manerbio, Aderbale, 94n
- Manetti, Agnolo, 261n
- Manetti, Giannozzo, 261-262, 274: epistole, 261-262, 274
- Manfredi, Eustachio, 167-168, 248: *Lettera al signor marchese Giovan Gioseffo Orsi*, 167-168
- Manica, Raffaele, 71n
- Mantova, 91, 93-96, 99, 101, 264n: Archivio di Stato, 91
- Manuzio, Paolo, 264n
- Manzoni, Alessandro, 219-220, 241 e n, 248, 276n: *Cinque Maggio*, 219; *Fermo e Lucia*, 276n; *Osservazioni sulla morale cattolica*, 220; *Poesie e tragedie*, 241 e n
- Manzoni, Giulia, 242
- Maometto (Muhammad), 121
- Maragoni, Gian Piero, 71n
- Mari, Michele, 178n
- Maria Vergine (Madonna), 41-44, 47, 50, 196
- Maria de' Medici, regina di Francia, 161n
- Maria Anna d'Asburgo, imperatrice del Sacro Romano Impero, 88n
- Maria Luisa d'Asburgo-Lorena, imperatrice dei francesi, 214
- Maria Maddalena, santa, 47, 197
- Marini, Domenico, 81
- Marini, Paolo, 70n
- Marino, Giovan Battista, 164n, 165n: *Sampogna*, 164n
- Mariotti, Antonio, 200
- Mariotti, Scevola, 272
- Marrocco, W. Thomas, 10n, 12n, 13, 14n
- Martelli, Sebastiano, 136 e n, 141-142, 145n

- Martello, Pier Jacopo: 161, 173 e n, 175:  
*Perseo*, 161, 173 e n, 175
- Martinengo Bentivoglio, Caterina, 93n
- Masciat, 112
- Mascheroni, Lorenzo, 240 e n: *Invito*, 240n
- Masdoni, Giustiniano, 95n
- Masetti, Carla, 109n, 110n, 112n, 114n, 116n
- Masetti, Giulio, 80
- Massa, 79n
- Massilia, personaggio dell'*Arcadia* di Sannazaro, 259n, 266n
- Massimi, Innocenzo de', 99, 100n
- Massimi, Pacifico, 262
- Massimiliano II d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, 80 e n, 105
- Massimiliano III d'Asburgo, arciduca d'Austria, 95
- Massoneria, 247
- Matt, Luigi, 114n
- Mauri, Daniela, 70n
- Maylender, Michele, 88n
- Mazzarino, Giulio, 74n, 75n
- Mazzatinti, Giuseppe, 44n
- Mazzoleni, Danilo, 290n
- Mazzoni, Iacopo, 102n
- Mazzoni, Stefano, 72n
- Mecca (La), 118
- Medici, famiglia, 84-85, 88, 100
- Medici, Giovanni de', detto dalle Bande Nere, 264n
- Medici, Lorenzo de', detto il Magnifico, 264n
- Medici, Lorenzo di Piero de', duca di Urbino, 264n
- Melchiorri, Giuseppe, 250-251
- Melidia, personaggio del *Sacrificio* di Beccari, 171n
- Mellini Falconieri, Giulia, 191, 201
- Melozzo da Forlì (Melozzo degli Ambrosi), 39-40, 43-45: *Angeli musicanti*, Roma, basilica dei Santi XII Apostoli, 43; *Sisto IV nomina il Platina prefetto della biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, 44
- Memelsdorff, Pedro, 7n, 18n, 21n
- Memnone, 233n
- Mennone, personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 156 e n
- Menzini, Benedetto (*Euganio Libade*), 260n
- Messi, Antonio, 95n
- Messina, 112
- Metastasio (Trapassi), Pietro, 176 e n, 186 e n, 200, 204, 255n, 270 e n, 287n: *Didone abbandonata*, 186n; *Origine delle leggi*, 270n; *Per la Festività del Santo Natale*, 270n; *Strada della gloria*, 270n
- Metauro, fiume, 87
- Mevio, 205
- Michele Arcangelo, santo, 45
- Michellini Tocci, Luigi, 275n
- Micocci, Claudia, 113n
- Miglio, Massimo, 262n
- Milano, 39, 55, 81, 149-150, 219-220, 222, 226n, 227, 229, 240, 242-243, 254, 272: collezione privata, 39, 55; Università, 272
- Millini vd. Mellini
- Minab, 112
- Minerva, 266n. Vd. anche Pallade
- Ministero dell'Interno, Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione, Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto (Roma), 52
- Minzoni, Onofrio, 229, 231: *Quando Gesù con l'ultimo lamento*, 229
- Miollis, Sextius, 213, 285
- Mirtillo, personaggio del *Pastor fido* di Guarini, 171n, 172 e n, 186
- Mirzia, personaggio dell'*Elvio* di Crescimbeni, 170n, 171n
- Missirini, Melchiorre (Melchior), 254 e n: *Statua di Torquato Tasso*, 254 e n
- Modena, 81, 219, 246

- Monselice, 283n  
 monsieur de Vernyès, 117  
 Montalivet, Camille de, 213  
 Montariello, Alessandra, 139n  
 Monte Sant'Angelo (Gargano), 47  
 Montefalco, convento di Santa Illuminata, 43-44, 60: Museo di San Francesco, 43, 60  
 Montemarciano, feudo, 86  
 Montepulciano, 277n: Palazzo Tarugi, 277n  
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat barone di La Brède e di, 186  
 Monti, Salvatore, 277n  
 Monti, Vincenzo (*Autonide Saturniano*), 192, 201n, 203-206, 209 e n, 210n, 222-223, 224n, 225, 226n, 227-229, 231 e n, 233n, 240-241, 248-249, 267n, 271n: *Al principe don Sigismondo Chigi*, 226n; *Aristodemo*, 204; *Bellezza dell'Universo*, 203, 209; *Epistolario*, 204 e n, 206, 209n, 210n; *Feroniade*, 267n; *Lettera confidenziale*, 201n; *Mascheroniana*, 240; *Pensieri d'amore*, 226n; *Poesie*, 205 e n; *Poesie liriche*, 204 e n; *Prosopopea di Pericle*, 203  
 Monti Sabia, Liliana, 277n  
 Montmorency, Mathieu de, 225n  
 Mooney, Michael, 128 e n  
 Morando, Simona, 72n, 178n  
 Mordenti, Alessandro, 97n  
 Morelli Fernández, Maria Maddalena (*Corilla Olimpica*), 232 e n  
 Moretti, Stefano Agostino, 70n  
 Morini, Agnès, 71n  
 Moroni, Gaetano, 198n, 253n  
 Morosini, Gianfrancesco (Giovanni Francesco), 119n  
 Morpurgo-Tagliabue, Guido, 167n  
 Motolese, Matteo, 114n  
 Moulard, Jacques, 212n, 214 e n  
 Muhammèd Bascià, 122  
 Müller, Olaf, 222n  
 Munari, Simona, 70n  
 Muratori, Lodovico Antonio, 166 e n, 167n, 168, 176n, 238: *Della perfetta poesia italiana*, 166n-167n  
 Muse, 245, 246n  
 Mustafà, personaggio del *Solimano* di Bonarelli, 78, 104  
 Muti Falconieri, Mobilia vd. Falconieri Muti, Mobilia  
 Mutterle, Anco Marzio, 227n  
 Nacinovich, Annalisa, 178n  
 Nádas, John, 12 e n, 13n  
 Napoleone I Bonaparte, imperatore dei francesi, 212-214, 219, 227-229, 235 e n, 239, 243  
 Napoleone II Bonaparte, re di Roma, poi imperatore nominale dei francesi, 213-214  
 Napoletana, Repubblica, 150  
 Napoli, 109n, 110-113, 117n, 121, 135-136, 140-142, 144, 147, 149, 153, 220, 230n, 243: chiesa dei Santi Feste e Marcellino, 111; Università, 136, 144  
 Napoli, Regno di, 143-147, 149-150, 153-154: Abruzzo Citra e Ultra, 146; Calabria Citra e Ultra, 146; Campagna o Terra di Lavoro, 146; Principato Citra e Ultra, 146  
 Napolitano, Ernesto, 258n  
 Naqsh-i Rustam, 112n  
 Nardi, Florinda, 111n  
*Navicella*, mosaico, Città del Vaticano, basilica di San Pietro, 42  
 Necker, Jacques, 220  
 Negri Arnoldi, Francesco, 37n  
 Nelvil vd. Lord Oswald Nelvil  
 Nemea, 189, 208  
 Nemi (Nemini), 192-193, 213  
 Nencioni, Giovanni, 281n  
 Nereidi, personaggi dell'*Andromeda* di Gravina, 155, 175  
 Nettuno, 209; personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 176

- Newton, Isaac, 130, 146  
 Niccolò V (Tommaso Parentucelli), papa, 274  
 Nicola da Tolentino, santo, 43, 44n, 204  
 Nini, Giacomo, 87  
 Niso, personaggio della *Filli di Sciro* di Bonarelli, 101  
 Nivildo Amarinzio vd. Pizzi, Gioachino  
 Nocchi, Bernardino, 197: *Ritratto di Luigi Braschi Onesti*, 197  
 Nocera Umbra, 44n: Biblioteca vescovile, 44n  
 Noehles, Gisela, 37n  
*Non per mio fallo*, 13n  
 Nonni, Giorgio, 79n  
*Nota de' regali avuti da [...] Costanza Falconieri, e da [...] Luigi Braschi Onesti*, 194-196  
 Notaio del Nantiporto, 42n: *Diario romano*, 42n  
 Nove, 253  
 Novel, Giuliana, 97n  
 Novellara, 70n, 80  
 «Nuova Antologia», 244  
  
*O graciosa petra margarita*, 7, 13  
 Obizzi Turchi, Livia, 99-100  
 Odi o Odo, Pietro, 262, 274n, 275: *Carmina*, 262, 274n, 275  
 Olimpo, 205n  
 Oliva, Gianni, 286n  
 Omero, 183, 267n  
 Onesti, Girolamo, 196  
 Onesti, Luigi vd. Braschi Onesti, Luigi  
 Onesti, Romualdo vd. Braschi Onesti, Romualdo  
 Ongaro, Antonio, 97-98: *Alceo*, 97-98  
 Onorati, Franco, 287 e n  
 Orazio Flacco, Quinto, 164, 178, 205: *Ars poetica*, 164  
 Orciano, feudo, 79, 83  
 Orcomeno di Beozia, 189, 208: Tempio delle Cariti, 189, 208  
 Ordine dei Cavalieri di Malta, 198n  
 Ordine dei Frati Minori (Francescani), 44n  
 Ordine dei frati predicatori (Domenicani), 44, 49  
 Ordine dei santi Maurizio e Lazzaro (Ordine mauriziano), 193  
 Ordine di san'Agostino (Agostiniani), 42n, 44 e n  
 Oreste, personaggio dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, 233n  
 Origo (Cutting Origo), Iris, 225n  
 Orlando, Francesco, 131 e n  
 Ormuz, golfo di, 112  
 Oronte, personaggio della *Filli di Sciro* di Bonarelli, 171n  
 Orsi, Giovanni Giuseppe (Giovanni Giuseppe), 166-168, 238 e n: *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare*, 167-168  
 Orsini, famiglia, 48  
 Orsini, Gentil Virginio, 46n, 48-49  
 Orte: 280n: Sala Consiliare del Comune, 280n  
 Ossola, Carlo, 147n  
 Oswald vd. Lord Oswald Nelvil  
 Ottoboni, Pietro (*Crateo Ericinio* [o *Ercinio*]), 171n, 177n, 182n: *Eurillo*, 171n, 177n, 182n, 259n  
 Ovidio Nasone, Publio, 160, 173, 250n  
  
 Pacca, Bartolomeo, 199  
 Padova, 220  
 Pagano, Francesco Mario, 150, 154  
 Pagnotta, Linda, 8 e n  
 Paladini, Virgilio, 275n  
 Paladino, Vincenzo, 281n  
 Palamede, personaggio del *Palamede* di Gravina, 157, 158n  
 Paliano, 113  
 Pallade, 266n. Vd. anche Minerva  
 Pallavicini, Lazzaro, 190  
 Pallavicino Trivulzio, Giorgio Guido, 243 e n: *Cesare in Egitto*, 243 e n; *Memorie*, 243 e n

- Paludi Pontine, 198-199, 202  
 Palumbo, Alice, 72n  
 Pandimo, Antonio, 170n: *Amorosa fede*, 170n  
 Panormita vd. Beccadelli, Antonio  
 Pantilio, 205  
 Panzieri, Donatella, 194n  
 Paolo da Firenze (Don Paolo), 7 e n, 9-11, 12n, 13, 14n, 16-18, 21-26, 29-34: *Altro che sospirar*, 14n, 29; *Amor, da po' che tu*, 17n, 23n; *Amor, merçè*, 31; *Benchè partito da te*, 33; *Che l'agg' i' fatto*, 11 e n, 17n; *Deb, dolce morte*, 33; *Doglia continua*, 11; *Dolçe mia donna*, 17; *Fatto m'à' sdegno*, 17, 29; *Già la speranza in te*, 32; *Godi Firenze*, 21; *La vaga luce, che fa invidia al sole*, 9n, 18 e n; *Lena virtù*, 23n, 29; *Ma', ria, ver di te*, 33; *Non c'è rimasa fè*, 29; *Per ch'i' non sepi passar*, 12n, 13, 17n; *Po' ch'anno di mirar gli ochi mie stanchi*, 9; *S'Amor in cor gentil*, 17n, 18; *Se per virtù*, 17; *Una cosa di veder*, 16, 25, 33  
 Paolo V (Camillo Borghese), papa, 85n  
 Paolucci, Antonio, 37n  
 Papale Monaco, Anna, 282n; *Amar la vita è dolce*, 282n; *Donar l'amore*, 282n; *È arrivato l'amore*, 282n; *Sulle ali del vento*, 282n  
 Papini, Massimiliano, 210n  
 Parentucelli, Tommaso vd. Niccolò V  
 Parigi, 212n, 213, 214n, 224 e n, 228 e n, 235, 238, 243-244, 256: Archivi Nazionali, 214n; Biblioteca Nazionale di Francia, 274n  
 Parini, Giuseppe, 248  
 Parma, 219, 223  
 Parnaso, 75n, 138, 210n, 245  
 Parodi, Severina, 115n, 116-118, 119n  
 Pascoli, Giovanni, 267n; *L'ultimo viaggio*, 267n  
 Pasquazi, Silvio, 277, 286n  
 Passetti, Cristina, 140n  
 Pavia (*Ticinum* o *Papia*), 239, 255: Università, 239  
 Pecci, Paola, 163n  
 Pedini, Mario, 278n  
 Pegaso, 102  
 Peleo, 209  
 Pellico, Silvio, 241  
 Penelope, 209  
 Pennacchietti, Fabrizio A., 125n  
 Pennisi, Antonino, 136n-137n  
 Pepoli, Ercole, 96n  
 Peregrini, Matteo, 132  
 Perella, Nicolas J., 71n  
 Pereriis o Pereris, Guglielmo de (Guillaume de Perrier), 45  
 Perfetti, Bernardino, 232  
 Pericle, 203  
 Perna, Maria Luisa, 139 e n, 141 e n, 150  
 Peron, Gianfelice, 170n  
 Perosa, Alessandro, 276, 277n  
 Perseo, 159-160; personaggio del *Perseo* di Martello, 175; personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 156, 158n, 159-160, 174-175  
 Persepoli, 109, 112 e n  
 Persia, 109-110, 112, 116, 123  
 Perugino (Vannucci), Pietro, 40  
 Peruzzi, Camillo, 81 e n  
 Pesaro, 79n, 80  
 Pescia, 220-221  
 Petrarca, Francesco, 8, 177n, 183 e n, 231-232, 238, 248-249: *Perché quel che mi trasse ad amar prima* (*Rvf*59), 8  
 Petrocchi, Giorgio, 263n, 271, 281n, 283n  
 Petrocchi, Stefano, 37n  
 Petrucciani, Mario, 272  
 Petteruti Pellegrino Pietro, 219n, 257n  
 Piccioni, Luigi, 136n  
 Pichou, 74n  
 Pico della Mirandola, Ludovico, 255 e n  
 Piemonte, 242  
 Pieri, Marzia, 72n

- Piermatteo d'Amelia (Piermatteo di Manfredi), 40
- Piero della Francesca (Piero di Benedetto de' Franceschi), 40
- Pietro da Pisa (Pietro Gambacorta), 252, 255
- Pietrobon, Ester, 163n
- Pietrobono, Luigi, 285
- Pii, Eluggero, 140 e n
- Pimplee vd. Muse
- Pindaro, 232, 248-249
- Pindo, 77n
- Pintace de Trosis vd. De Sanctis, Pietro
- Pio V (Antonio, in religione Michele, Ghislieri), papa, santo, 83, 203
- Pio VI (Giovanni Angeli Braschi), papa (*Timio Nemeo*), 189-191, 193-195, 197-201, 203-204, 206, 208-210, 214, 226n, 233n
- Pio VII (Barnaba Chiaramonti), papa, 210-211
- Pio IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti), papa, 253
- Pio X (Giuseppe Melchiorre Sarto), papa, santo, 255
- Pirandello, Luigi, 256 e n: *Novelle per un anno*, 256 e n – *Notizie dal mondo*, 256 e n
- Piranesi, Francesco, 208n, 215
- Piranesi, Giambattista (Giovanni Battista), 208n
- Pisa, 252, 272: Scuola Normale Superiore, 272
- Piva, Franco, 185n
- Pizzi, Gioachino (*Nivildo Amarinzio*), 189, 208-209
- Placanica, Augusto, 139, 141-142
- Placella, Annarita, 156n, 184 e n
- Placella, Vincenzo, 277n
- Platania, Gaetano, 110n
- Platone, 179n, 265 e n: *Filebo*, 265n; *Simposio*, 179n
- Po' che veder non posso la mie donna, 7-10, 12-14, 16, 18-20, 22-36
- Poli, 101
- Polissena, personaggio del *Palamede* di Gravina, 160n
- Poliziano (Ambrogini), Angelo, 264n: epistole, 264n
- Polonia, 110, 121, 246-247
- Pont-a-Mousson, 80
- Pontani, Gaspare, 42 e n: *Diario romano*, 42 e n
- Pontremoli, Alessandro, 71n
- Porta, Carlo, 241-242, 248: *Poesie*, 241-242 – *A on Contin Bergamaschin che fa el bruschin contra di Meneghin*, 242
- Poseidone, 170n. Vd. anche Nettuno
- Praga, 243
- Priapo, 205n
- Principe di Castelforte, personaggio della *Corinne* di Mme de Staël, 231, 234
- Procustode d'Arcadia, personaggio dell'*Arcadia Romana* di Tommaseo, 245
- Profeti, Maria Grazia, 170n
- Proietti, Domenico, 283n
- Properzio, Sesto, 183n
- Prose degli Arcadi*, 259 e n, 260n, 269, 289n
- Prosperi, Valentina, 257n
- Proteo, personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 155-157, 158n, 159n, 160 e n, 172 e n, 175-176, 182 e n, 183n, 184
- Pruccoli, Enzo, 276n
- Prunas, Paolo, 244n
- Prussia, 246
- Pseudo-Longino, 128: *Del sublime*, 128
- Puggioni, Roberto, 70n, 71n, 99n
- Pulci, Luca, 122n: *Ciriffo Calvaneo*, 122n
- Pulci, Luigi, 117n
- Qeshm, 112
- Quadrio, Francesco Saverio, 239
- Quagliati, Paolo, 110
- Quirino vd. Romolo

- Quondam, Amedeo, 155 e n, 157n, 159, 161 e n, 163 e n, 164n, 179n, 180n, 183n, 184 e n
- Rabitti, Giovanna, 112n
- Ragni, Eugenio, 199n, 272, 283n
- Raimondi, Ezio, 111n, 115 e n, 130-133
- Rainaldi, Carlo, 46
- Randall, Dale B. J., 70n
- Rao, Anna Maria, 141n
- Rapin, René, 164 e n, 168 e n: *De carmine pastorali*, 164 e n
- Raschini, Maria Adelaide, 135n
- Raugei, Anna Maria, 70n
- Rava, Luigi, 88n
- Ravaldi, Jacopo, 39
- Ravenna, 247, 278n
- Recanati, 251, 252n
- Redi, Francesco, 119n: *Annotazioni al mio ditirambo Bacco in Toscana*, 119n
- Refini, Eugenio, 170n
- Reggio di Calabria, 145
- Renucci, Paul, 277n
- Resta, Gianvito, 261, 266n
- Rezzonico, Giovan Battista, 190
- Ricci, Angelo Maria, 254 e n: *Idilli*, 254 e n
- Riccò, Laura, 71n, 170n
- Richelieu, Armand-Jean du Plessis de, 74n
- Rieti: 39, 54: Museo Civico, 39, 54
- Riga, Pietro Giulio, 70n
- Rigo, Paola, 262n
- Rimini, 264n
- Rinaldo, personaggio della *Gerusalemme liberata* di Tasso, 98n, 241
- Rinuccini, Ottavio, 161n: *Euridice*, 161n
- Rivarola, Agostino, 246-247. Vd. anche Cardinal Rivarola
- Riviera, Domenico (*Metaureo Geruntino*), 290n
- Rocchi, Girolamo, 112n
- Rodén, Marie-Louise, 287n
- Roma, 37-51, 59, 64-66, 77n, 81 e n, 85n, 89, 97, 106, 109n, 110-113, 120-121, 124, 183, 189-194, 196n, 198-199, 201-204, 206, 208, 210-214, 216, 219-223, 225-231, 234-239, 242-244, 246-247, 249-251, 252n, 253-254, 256, 259n, 260n, 261-262, 264n, 268, 270n, 271n, 272, 274, 281n, 285n, 289-290: Archivio Storico Capitolino, 48; basilica dei Santi XII Apostoli, 43, 46n, 64 – cappella del cardinal Bessarione, 46; basilica di Sant'Agostino, altare maggiore, 42n, 59; basilica di Santa Croce in Gerusalemme, abside, 47, 66; basilica di Santa Maria del Popolo, cappella Costa, 43; basilica di Santa Maria in Aracoeli, 112; basilica di Santa Maria Maggiore, 110; basilica di Santa Maria sopra Minerva – Camera di Santa Caterina, 47, 65 – cappella dell'Annunziata, 49, 67; Biblioteca Casanatense, 196n; Bosco Parrasio vd. Accademia dell'Arcadia, vd. Crescimbeni; Campidoglio, 212, 230-232, 254, 259n, 260n; Campo Marzio, 190n, 192; Casa di Dante, 281n, 287n; chiesa di San Luigi dei Francesi, 39, 50; chiesa di San Silvestro in Capite, 255; chiesa di Santo Spirito in Sassia, 252-253; chiesa e convento di Sant'Onofrio al Gianicolo, 232, 248, 251-256; chiesa e convento di Santa Caterina a Magnanapoli, 47; cimitero di Campo Verano, 256; Comune, 289n; Conservatorio Pio, 201; Gianicolo, 201; convento delle Orsoline, 202; convento di San Salvatore in Lauro, 290; monastero di Tor de' Specchi, 47; Museo del Convento di Santa Sabina, 44, 60; Museo di Roma, 197, 201n, 216; Palazzo Apostolico del Quirinale, 198, 202, 211; Palazzo Braschi, 190n, 192, 210-211; Palazzo Colonna, 46; Palazzo della Cancelleria (Apostolo-

- lica), 259n, 260n; Palazzo Lavaggi  
Guglielmi, 190 e n, 192; Palazzo  
Mattei di Giove o Antici Mattei,  
252; Pantheon, 39; parco archeologi-  
co della Caffarella, 212; piazza della  
Maddalena, 39, 192; piazza Navona,  
192; piazza Rondanini, 37, 39, 42, 46;  
Porta del Popolo, 51; rione Colonna,  
39, 51; Terme di Diocleziano, 202 e  
n; via Appia, 202; via degli Uffici del  
Vicario, 190n; via dei Funari, 252;  
via del Corso, 234; via della Cerasa  
vd. piazza Rondanini; via di Santa  
Chiara, 47; via Michelangelo Caetani,  
252 e n; Università «La Sapienza»,  
261-262, 268, 272, 289n; Università  
Roma Tre, 262, 287n, 288n
- Romagna, 242, 247
- Romagnoli, Sergio, 149n
- Romana, Repubblica [1799], 210
- Romanelli, Giovan Francesco, 196
- Romanelli, Luigi, 199
- Romano, Angelo, 204n
- Romolo (Quirino), re di Roma, 205, 209
- Ronconi, Francesco, 74-75, 82-83: *Vita  
del conte Guidubaldo Bonarelli*, 75 e  
n, 82-83
- Rondoni, Claudio, 96n: *Cronaca*, 96n
- Rosa-Barezzani, Maria Teresa, 19n, 21n
- Rosauro, personaggio dell'*Eurillo* di  
Ottoboni, 177n
- Roscetti, Fernanda, 252n
- Rosini, Francesco, 87
- Rossano, Gian (Giovan) Giacomo, 96n
- Rossi, Adamo, 44n
- Rossi, Vittorio, 93n
- Rotter-Broman, Sabine, 18n
- Roy, Émile, 70n
- Ruschioni, Ada, 166n
- Russia, 246
- Russo, Emilio, 70n, 72n
- Russo, Luigi, 244n
- Rusteno, personaggio del *Solimano* di  
Bonarelli, 78, 104
- Ruysschaert, José, 274n, 275n
- Ruzante, Angelo Beolco detto il, 169n:  
*Moschetta*, 169n
- Sabaino, Daniele, 21n
- Sabatini, Francesco, 258 e n, 268n, 272,  
283n
- Saccenti, Mario, 176n
- Sacchetti, famiglia, 82n
- Saccoccia, Cola, 39
- Sacra Rota vd. Città del Vaticano: Tri-  
bunale della Rota Romana
- Sacrati, Alfonso, 83 e n
- Sakkara, 109
- Sala di Felice, Elena, 176n
- Sala, Giuseppe Antonio, 211n
- Salerno, 145
- Salomoni, Giovanni Generoso, 198
- Salvarani, Marco, 72n, 73n, 84n, 88n,  
91n
- Salvioni, Marco *senior*, 96-97
- Salvioni, Marco *junior*, 96n-97n
- Sanges, Anna, 110n
- Sangiorgi, Fert, 81n
- Sannazaro, Iacopo, 163n, 259 e n, 266n:  
*Arcadia*, 259n, 266n
- Sant'Agostino*, Roma, basilica di Sant'A-  
gostino, 42 e n
- Sant'Elena, 228n, 235n
- Santa Sede, 45
- Santangelo, Giorgio, 271, 276, 280n
- Santini, Emilio, 239n
- Santoro, Mario, 277n
- Sanudo, Marin, 122n
- Sapegno, Natalino, 111n, 115n
- Saracini, Francesco, 90, 99n
- Sarnelli, Mauro, 72n, 98-99, 101, 102n,  
259, 262n, 264n, 288
- Sarpi, Paolo, 133-134: *Pensieri medico-  
moralì*, 133-134
- Sartori, Orietta, 76n
- Sassonia, 197
- Satiro, personaggio dell'*Aminta* di Tasso,  
181 e n

- Saturno, personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 182 e n, 183n
- Savarese, Gennaro, 140 e n, 142-143
- Savini, Marta, 258n, 272, 284n
- Savoca, Giuseppe, 254n
- Savoia, Eugenio di, 185 e n
- Scarpati, Claudio, 167n
- Scattola, Merio, 184n
- Schachter, Carl, 24n
- Schipano, Mario, 109n, 112, 116-117
- Schlegel, August Wilhelm, 221, 222n
- Schlegel, Friedrich, 222n
- Schmidt, Joel, 235n
- Schrade, Leo, 10n, 11n, 20, 28n
- Scipione Africano, Publio Cornelio, 185
- Scotoni, Giovanni, 79n, 80n, 81n
- Scotton, Paolo, 184n
- Scozia, 230
- Scudieri Ruggieri, Jole, 275n
- Secco Suardo Grismondi, Paolina (*Lesbia Cidonia*), 240 e n
- Selmi, Elisabetta, 70n, 171n, 186n
- Senesi, Alessandro, 94n
- Ser Feo, 22
- Serassi, Pier (Pietro) Antonio, 253
- Sergardi, Ludovico (*Licone Trachio*), 184 e n, 260n: *Satire*, 184
- Sergio, Giannantonio, 136
- Serianni, Luca, 116n, 272
- Serragli de' Conti, Domenico, 89n
- Sessi di Rolo, Ferdinando II, 89n
- Sfondrati, Carlo Emilio, 81n
- Shiraz, 112, 124
- Sicilia, 109n, 204
- Sicilia, Francesco, 286n
- Siena, 278n
- Sigismondo III Vasa, re di Polonia, 75
- Signora Fantastici, personaggio della *Signora Fantastici* di Mme de Staël, 233n
- Sileno, 179n; personaggio del *Sileno* di Gravina, 179-180
- Silvagni, David, 192 e n, 193n, 194n, 196n, 205n, 211n
- Silvani, Francesco, 170n: *Ama più chi men si crede*, 170n
- Silvano, personaggio dell'*Aretusa* di Lollio, 171n
- Silvia, personaggio dell'*Aminta* di Tasso, 165n, 171n, 175; personaggio dei *Canti* di Leopardi, 252n
- Silvio, personaggio del *Pastor fido* di Guarini, 171n
- Sinai, 111: monastero di Santa Caterina, 111
- Sincero, personaggio dell'*Arcadia* di San-nazaro, 259n
- Siponto, 47
- Siracusa, 112
- Sirene, 102
- Siria, 111
- Sismondi, Simonde de, 220-221, 222n, 223n, 229n, 241: *De la Littérature du Midi*, 222n; *Historie des républiques italiennes*, 220; *Notizia sovra la Società Reale e l'Istituto Reale di Londra*, 241
- Sisto IV (Francesco Della Rovere), papa, 41
- Sitti Maani Gioerida vd. Gioerida, Maani
- Smiraglia, Pasquale, 275n
- Società Dantesca Italiana (Firenze), 280n
- Società Geografica Italiana (Roma), 116
- Socrate, 133-135; personaggio del *Simposio* di Platone, 179n
- Solerti, Angelo, 252n
- Solimano, personaggio del *Solimano* di Bonarelli, 78, 104
- Solimano (Sulaimān) I, sultano ottomano, 122
- Sosio, Libero, 131n, 134n
- Sotto custode d'Arcadia, personaggio dell'*Arcadia Romana* di Tommaseo, 245
- Souza, Pedro de, 229, 233n
- Spagna, 46-47, 193, 224, 238
- Spellanzon, Cesare, 247n
- Spera, Lucinda, 97n
- Spila, Cristiano, 111n, 113n
- Spinelli, Giuseppe, 190

- Spinola, Orazio, 89n, 96 e n  
 Spirito Santo, 44  
 Spoleto, 219  
 Spolverini, Giovan Battista, 206  
 Spreti, Vittorio, 78n  
 Staël (Necker de Staël-Holstein), Germaine (*Telesilla Argoica*), 219-237, 239 e n, 241, 255-256: *Corinne ou l'Italie*, 220-221, 222n, 228n, 230-232, 234-237; *Correspondance*, 220n, 221n, 222-230, 231n, 233n; *De l'Allemagne*, 237; *De la littérature*, 221-222, 225, 229, 237; *Epître sur Naples*, 230n; *Lettera [...] ai signori compilatori della «Biblioteca italiana»*, 227; *Signora Fantastici*, 233n; *Sulla miniera e l'utilità delle traduzioni*, 227  
 Staffieri, Gloria, 177n  
 Staglia, Giovanni, 49  
 Stanislao da Campagnola (Umberto Santachiara), 277n  
 Stati, Antonio, 79 e n  
 Stato Pontificio (Stato della Chiesa), 73, 84, 86-87, 106, 247  
*Statuta Artis Picturae*, Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, 53  
 Stein, Thomas, 72n  
 Stella, Antonio Fortunato, 254  
 Stoccolma, 287n: Università, 287n  
 Stone, Caroline, 113n  
 Stringa, Nico, 253n  
 «Studi latini e italiani», 286n  
 Subiaco, 39, 202: duomo, 202  
 Sulgher Fantastici, Fortunata (*Temira Parasside*), 233n. Vd. anche Signora Fantastici  
 Suràt, 120  
 Svizzera, 225n, 233n  
 Szmurlo, Karyna, 233n  
 Taliercio, Annamaria, 279n  
 Tamburini, Elena, 71n  
 Tancredi, personaggio della *Gerusalemme liberata* di Tasso, 231n  
 Taranto, 145  
 Tarquinio, personaggio del *Servio Tullio* di Gravina, 184  
 Tartaro, Achille, 272  
 Tarugi, Giovannangiola, 277n  
 Tasso, Bernardo, 252-253  
 Tasso, Torquato, 70, 98n, 163-169, 171n, 172 e n, 174n, 175, 178, 181-183, 219, 231-232, 238, 241, 248, 251-256: *Aminta*, 70, 98n, 163-166, 171n, 172 e n, 174n, 175, 181-182; *Dialoghi*, 253; *Gerusalemme liberata*, 98n, 231-232, 241, 254; lettere, 253  
 Tateo, Francesco, 271, 275n, 277n, 283n  
 Tauride (Crimea), 233n  
 Tavani, Giuseppe, 7  
 Tebro vd. Tevere  
 Tellini Santoni, Barbara, 286 e n  
 Teocrito, 166n, 271  
 Teodoli, Giuseppe, 72n: *Eriminda*, 72n  
 Terenzio Afro, Publio, 173: *Hecyra*, 173  
 Terni, 44, 219  
 Terracina, 198n  
 Tesauro, Emanuele, 113n, 129-131: *Arte delle lettere missive*, 113n; *Cannocchiale aristotelico*, 129, 131-132; *Filosofia morale*, 129  
 Teseo, 209  
 Testi, Fulvio, 248  
 Teti, 209  
 Tevere (Tebro), fiume, 51, 203-204  
 Thiene, Giulio, marchese di Scandiano, 95n  
 Tiberio Claudio Nerone, imperatore romano, 164  
 Tibullo, Albio, 183n  
*Ticinum* vd. Pavia  
 Ticofilo Cimerio vd. Bertola de' Giorgi, Aurelio  
 Tieni, Ottavio, 89n, 97 e n: dedicatoria dei *Discorsi in difesa del doppio amore della sua Celia* di Guidubaldo Bonarelli, 97 e n  
 Timio Nemeo vd. Pio VI

- Tinatin di Ziba, Maria (Mariuccia), 112, 124
- Tinti, Camillo, 190n, 200, 216
- Tiraboschi, Girolamo, 70n, 95n, 239: *Storia della letteratura italiana*, 70n
- Tirsi, personaggio dell'*Aminta* di Tasso, 172 e n; personaggio della *Filli di Sciro* di Bonarelli, 171n
- Tivoli, 193, 203
- Tofino, personaggio di *Alcune lettere scritte a Tofino* di Breme, 240
- Tolentino, 99, 101, 210n
- Tomasi, Franco, 163n
- Tomasin, Lorenzo, 114n
- Tommaseo, Niccolò, 244-248, 255-256: *Arcadia Romana*, 244-247; *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, 246 e n; *Carteggio* con Capponi, 244-245; *Confessioni*, 244 e n; *Dell'Italia*, 244, 246-247, 248n; *Polonia e Italia*, 247; *Un affetto*, 247-248
- Toni, Diomede, 42n
- Torino, 219-220, 243, 247, 272: Università, 272
- Torlonia, Alessandro, 202n
- Torquemada, Juan de, 49
- Tortelli, Giovanni, 261n, 274
- Toscana, 87, 220
- Tournon, Camille de, 212-214: lettere, 212n, 213-214; *Mémoires inédits*, 212n, 213
- Tournoy, Gilbert, 274n
- Tovazzi, Giangrisostomo, 190 e n, 193-195, 201n
- Trampus, Antonio, 154n
- Trattato di pace fra i Pisani e l'Emiro di Tunisi*, 121n
- Traverso, Leone,
- Trenti, Luigi, 252n
- Trento, 190, 193-194
- Trifone, Pietro, 116n
- Trionfo del dio di Lampsaco*, 205n
- Trissino, Gian Giorgio, 183 e n
- Tritone, personaggio dell'*Andromeda* di Gravina, 159
- Troia, 111
- Troli, Alessandro, 99n, 101
- Tronto, fiume, 145
- Troya, Carlo, 242
- Turchia, 109 e n, 113
- Turris, Francesco Maria, 198
- Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali (Roma), 286n
- Uginet, François-Charles, 44n
- Ugolino, personaggio dell'*Inferno* di Dante, 231-232
- Ulisse, 194, 209, 267n
- Ulivi, Ferruccio, 266, 276n, 280n, 284n
- Umbria, 44 e n, 75
- Ungheria, 121
- Ur, 109
- Uranio, personaggio dell'*Elvio* di Crescimbeni, 171n
- Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa, 75, 113
- Urbino, 73, 78-82, 84, 87
- Valadier, Luigi, 192
- Valenti, mastro muratore, 211
- Valentini, Francesco, 72n, 73n, 91n: *Relatione delle feste carnevalesche*, 72n, 73n, 91n
- Valeri, Biancamaria, 284
- Valeri, Maria Teresa, 284
- Vallemani, Giuseppe, 290n
- Vannetti, Clementino, 204n, 209n
- Varsavia, 246
- Vasari, Giorgio, 37 e n
- Velletri, 42, 57, 59: Museo Diocesano, 57, 59
- Vendrix, Philippe, 21n
- Venere, 191, 248
- Venezia, 101, 111, 220, 230 e n
- Venier, Domenico, 264n
- Venier, Maffeo, 97: *Idalba*, 97
- Venosa, 89n
- Venturi, Franco, 136-139, 140, 147n
- Verene, Donald P., 134-135

- Vergine vd. Maria Vergine  
 Verona, 264n  
 Verri, Gabriele, 242  
 Verrocchio, Andrea (Andrea di Cione),  
 41  
 Versluys, Clémence, 212n  
 Vessecchia, Paolina, 49-50  
 Vettori, Francesco, 264n  
 Vicchi, Leone, 190-191, 192n, 194n, 198n,  
 205n  
 Vicenza, 253  
 Vico, Giambattista, 127-137, 143, 145, 148,  
 151-152: *Canzone sopra la rosa*, 129;  
*De universi iuris*, 135, 152; *Institutiones*  
*oratoriae*, 128 e n; *Principi di scienza*  
*nuova*, 127-128, 130, 132, 151; *Vita*  
*scritta da se medesimo*, 129 e n, 134 e n  
 Vienna, 88n, 176n, 239  
 Vieusesux, Gian (Giovan) Pietro, 244  
 Villa Madama vd. Castel Madama  
 Villani, Antonio, 153n  
 Villari, Rosario, 140n  
 Vincenzo di Saragozza, santo, 43  
 Vincenzo I Gonzaga, duca di Mantova  
 e del Monferrato, 73n, 91-94, 95n,  
 96 e n, 98-99  
 Vincenzo Ferrer, santo, 44  
 Vinta, Belisario, 94n  
 Viola, Corrado, 164 e n, 176n, 238n  
 Vion d'Alibray, Charles, 70n: *Soliman*,  
 70n  
 Virgilio Marone, Publio, 166n, 205,  
 289n: *Georgiche*, 289n  
 Virlogeux, Georges, 242n  
 Visconti, Antonio Eugenio, 208  
 Visconti, Ennio Quirino, 199  
 Visconti, Ermes, 241  
 Viti, Paolo, 277n  
 Vittoria Della Rovere, granduchessa di  
 Toscana, 73 e n, 84-85, 87, 88n, 106-  
 107: carteggi, 73n  
 Vittorio Amedeo III di Savoia, re di  
 Sardegna, 193  
*Vocabolario degli Accademici della Cru-*  
*sca*, 114n, 115, 119, 122n  
 Voltaire, François-Marie Arouet, detto,  
 140  
 Wandruszka, Adam, 176n  
 Waquet, Françoise, 232n  
 Weimar, 222n  
 Widłak, Stanisław, 279n  
 Zamagni, Stefano, 144n  
 Zambelli, Paola, 140 e n  
 Zane, Matteo, 120n  
 Zappi, Giovanni Battista Felice (*Tirsi*  
*Leucasio*), 260n, 289n  
 Zavatti, Silvio, 71n  
 Zefiro, 209  
 Zeno, Apostolo, 71 e n, 162n: *Annotta-*  
*zioni alla Biblioteca dell'Eloquenza*  
*italiana* di Fontanini, 71n  
 Zenobi, Raimondo, 76  
 Zéphirine, personaggio della *Signora*  
*Fantastici* di Mme de Staël, 233n  
 Zerbinati, Luigi, 99-100  
 Ziino, Agostino, 7n, 9n, 11n, 16n, 109n  
 Zimei, Francesco, 7n  
 Zolli, Paolo, 118 e n, 120n  
 Zuccari o Zuccaro, Federico, 94n: *Pas-*  
*saggio per l'Italia*, 94n  
 Zuccari, Alessandro, 40n  
 Zucchi, Enrico, 184n