

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

1

2012



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell'Arcadia»

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

1

2012



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

Comitato scientifico

Savio Collegio dell’Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procustode, Maria Teresa Acquaro Graziosi, Nino Borsellino, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Michele Coccia, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Manlio Pastore Stocchi, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-6372-447-9

© Accademia dell’Arcadia, 2012

*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
www.storiaeletteratura.it

INDICE DEL VOLUME

<i>Presentazione</i> di ROSANNA PETTINELLI.....	7
ROBERTO GIGLIUCCI, <i>Pereat dies</i>	9
BEATRICE ALFONZETTI, Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini (1711-1743)	23
SILVIA TATTI, <i>I Giuochi olimpici</i> in Arcadia.....	63
SAVERIO FRANCHI, Mecenatismo musicale e poesia per musica a Roma nei primi decenni dell'Arcadia	81
MAURIZIO CAMPANELLI, Una satira sull'architettura nella Roma del 1763, tra Piranesi e Winckelmann.....	117
DANIELA MANGIONE, Romanzo vero e inverisimile nell'Italia del Settecento: note di ricezione.....	159
FRANCESCO LUCIOLI, Scrittura e riscrittura nella poesia di Jacopo Durandi.....	187
GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, Leopardi lettore di Algarotti.....	219
GENNARO SAVARESE, De Sanctis e l'Arcadia.....	231
DANIELE METELLI, Luigi Pietrobono, custode dell'Arcadia, a cinquant'anni dalla morte	251
<i>Abstracts</i>	265
<i>Indice dei nomi</i>	271
<i>Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio</i>	287

PRESENTAZIONE

Dopo vari anni riprende la pubblicazione degli *Atti e Memorie dell'Arcadia*: una illustre e antica tradizione che si rinnova. Infatti essi costituiscono uno dei due filoni in cui si articolerà la *Biblioteca dell'Arcadia*, l'altro essendo la collana di *Studi e testi*.

Gli *Atti e Memorie* non si presentano più, come nel passato, in forma di rivista, una tipologia editoriale che negli ultimi anni si è venuta eccessivamente ampliando e specializzando: essi usciranno ora come volume annuale che raccoglierà contributi di studiosi di più discipline, tutte proprie del contesto culturale in cui l'Accademia dell'Arcadia si muove. Tali contributi saranno spesso riconducibili all'attività che l'Arcadia svolge organizzando conferenze rivolte non solo ai soci ma anche ad un pubblico colto e partecipe, che affolla le iniziative proposte nell'anno accademico dalla nostra istituzione.

Alla qualità della *Biblioteca dell'Arcadia* sovrintenderà un comitato scientifico costituito dai membri del Savio Collegio e da altri illustri studiosi ed anche una procedura di revisione paritaria (*peer review*) alla quale saranno sottoposti tutti i contributi presentati per la pubblicazione.

L'Accademia ha anche scelto di riferirsi, per questa sua rinata attività editoriale e scientifica, ad una casa editrice prestigiosa come le *Edizioni di Storia e Letteratura*.

ROSANNA PETTINELLI
Custode Generale
dell'Accademia dell'Arcadia

ROBERTO GIGLIUCCI

PEREAT DIES

È um cansaço que ambiciona,
não o deixar de existir [...] mas uma coisa muito mais horrorosa e profunda,
o deixar de sequer ter existido.
FERNANDO PESSOA

Il sonetto *O dia em que eu nasci, moura e pereça* di Luis de Camões ha goduto di una recente ricca bibliografia critica, soprattutto volta a discuterne la apocrifia presunta, ma anche inevitabilmente attenta ai valori espressivi (ed espressivisti) del testo. Ci pare opportuno insistere sulla posizione del pezzo all'interno di una plurisecolare tradizione di "maledizioni radicali" in ambito lirico, evocando antecedenti significativi, ovviamente non come dèissi di fonti, ma come contributo alla ricostruzione di una vicenda interdiscorsiva del *topos* melanconico di origine biblica.

Partiamo dal testo, e non è una partenza aproblematica, come vedremo¹:

O dia em que eu nasci, moura e pereça,
não o queira jamais o tempo dar,
não torne mais ao mundo e, se tornar,
eclipse nesse passo o sol padeça.

A luz lhe falte, o ceo se [lhe] escureça,
mostre o mundo sinais de se acabar,
nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,
a mãe ao próprio filho não conheça.

As pessoas pasmadas, de ignorantes,
as lágrimas no rosto, a côr perdida,

¹ Lo diamo secondo l'ed. delle *Rimas* a cura di Á. J. da Costa Pimpão, nell'ultima ristampa, Coimbra, Almedina, 2005, p. 182 (correggendo però *sol* al v. 5 con *ceo*, lezione dei manoscritti, e analogamente *desgraçada que jamais se viu* dell'ultimo verso con *desaventurada que se viu*).

cuidem que o mundo já se destruiu.
 Ó gente temerosa, não te espantes,
 que este dia deitou ao mundo a vida
 mais desaventurada que se viu!

Mi permetto di allegare una traduzione:

Muoia il giorno in cui nacqui e perisca,
 né lo voglia giammai il tempo ridare,
 non torni più, e se dovesse tornare
 un'eclisse in quel punto il sol patisca.

La luce manchi, il cielo si scurisca,
 mostri il mondo i segnali della fine,
 nascano mostri, sangue piova il cielo,
 la madre il proprio figlio non conosca.

La folla sbigottita, ignara al tutto,
 lacrime in viso, fuggito il colore,
 creda che il mondo sia affatto distrutto.

Gente paurosa, ciò non vi atterrisca,
 che questo giorno partorì la vita
 più sventurata che già mai s'è vista!

Il sonetto è presente: nel cinquecentesco *Cancioneiro de Luís Franco Correa* [LF], dove è anonimo (l'attribuzione a «C.» sul margine sinistro è posteriore di secoli); nel sempre cinquecentesco (1578) *Cancioneiro de Cristóvão Borges* [CrB]², dove è incluso in un blocco di una quarantina di sonetti che aprono la seconda parte del ms., serie aperta con la rubrica «Camo.», che dovrebbe essere quindi estesa per implicita indicazione del menante anche agli altri³, a costituire un *corpus* camoniano dove le coincidenze peraltro con la seriazione di LF fanno sospettare ad Askins «the existence and circulation of an even earlier anthology of Camões' sonnets»⁴; nel più tardo *Cancioneiro Fernandes Tomás* [FT] (unico con attribuzione esplicita: «De Luis de Camoes»); nel ms. 324 della Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra [BGUC], dove però il testo compare in una infelice manipolazione

² *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, a cura di A. L. F. Askins, Braga, Barbosa & Xavier, 1979: num. 119, p. 130.

³ V. GRAÇA MOURA, *Observações sobre o soneto «O dia em que eu nasci moura e pereça»*, in ID., *Lusitana Praia. Ensaíos e Anotações*, Porto, ASA, 2004, pp. 134-146: 135, *sed contra* H. J. S. ALVES, *A propósito do soneto «O dia em que eu nasci» e do seu autor*, in *Estudos*, a cura di I. Almeida, M. I. Rocheta, T. Amado, Lisboa, Faculdade de Letras Universidade de Lisboa, 2007, pp. 263-295: 268-269.

⁴ *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, p. 20: naturalmente intendiamo «camoniano» dal punto di vista del copista, a prescindere dalle *expertises* filologiche moderne.

da ritenersi seriore⁵. Entra nella tradizione a stampa solo nell'Ottocento, con l'edizione del Visconde de Juromenha⁶, che dichiara di seguire LF, ma compie arbitrarie variazioni di lezione (come quelle che abbiamo indicato sopra, in nota al sonetto). Costa Pimpão esempla a sua volta il suo testo su Juromenha. Il sonetto fu incluso nel *corpus* dopo Juromenha; lo accolgono infatti Teófilo Braga nelle *Obras completas* (1873-1874, poi nel *Parnaso* del 1880), J. M. Rodrigues e A. L. Vieira (1932), Hernâni Cidade (1954), Roger Bismut (1970), Motta Berardinelli (1980) e Lurdes Saraiva (1994).

Juromenha credeva il sonetto da ascriversi agli ultimi giorni di vita dell'autore senza giustificare la sua sicurezza in merito («bem se vê»)⁷, seguito da Teófilo Braga, che aggiungeva motivazioni pubbliche: peste e catastrofe della nazione; Storck (1880) lo collocava nel periodo del viaggio in India, Rodrigues (1910) durante la permanenza a Ceuta, Agostinho de Campos lo ritenne non di età senile perché troppo energico e veemente⁸. Tutte ipotesi senza vero fondamento. In effetti l'autoria camoniana è controversa. Azevedo Filho⁹ ritiene, secondo i suoi criteri, insufficiente l'attribuzione unica in FT, e anche Agostinho de Campos avvertiva impressionisticamente un non so che di «excepcional em Camões» nella lingua e nel ritmo, tale da farlo dubitare della autoria¹⁰. Un contributo alla tesi di una più che probabile apocrifia viene da Aguiar e Silva¹¹, che verifica l'inattendibilità delle attribuzioni camoniane in FT e smonta la tesi della contiguità in LF del sonetto ad altri certamente camoniani come garanzia, fallace perché smentita in numerosi altri «blocchi» analoghi del manoscritto. Favorevole all'attribuzione a Camões è Vasco Graça Moura, che conclude: «dos autores de que há notícia dos anos anteriores a 1578, qual è o que, sem ser Camões, estaria em condições de escrever este soneto trágico?»¹² (si noterà che un'analogia inter-

⁵ Vd. l'analisi minuziosa delle varianti in GRAÇA MOURA, *Observações*, pp. 139-141.

⁶ *Obras de Luiz de Camões*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional, 1861, son. CCC XXXIX.

⁷ Ivi, p. 497.

⁸ In A. DE CAMPOS, *Camões lírico*, vol. IV, *Sonetos escolhidos*, Paris-Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, [1925], pp. 210-211, ove cita anche i precedenti.

⁹ L. A. DE AZEVEDO FILHO, *Camões: um soneto do «corpus possibile» – «O dia em que eu nasci moura e pereça*, Rio de Janeiro, H. P. Comunicações, 2005.

¹⁰ DE CAMPOS, *Camões lírico*, p. 212.

¹¹ V. M. DE AGUIAR E SILVA, *Inquirições sobre o soneto «O dia em que eu nasci moura e pereça»*, in ID., *Camões. Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 191-207.

¹² GRAÇA MOURA, *Observações*, p. 145; e cfr. H. J. S. ALVES, *Ainda a propósito do soneto «O dia em que eu nasci moura e pereça»*, «Diacrítica – Ciências da literatura», XXIII, 2009, fasc. 3, pp. 213-227: 220.

rogazione hanno posto i sostenitori della danteità del *Fiore*). Graça Moura offre un'interpretazione del sonetto di estrema sensibilità e raffinatezza, per cui risulta evidente che una preliminare valutazione positiva in sede critica fonda generalmente, oltre alle ragioni filologiche, la conseguente scelta per l'autoria camoniana (così anche avveniva per chi difendeva il *Fiore* come capolavoro linguistico-stilistico). Azevedo Filho ritiene da parte sua il contrasto fra Aguiar e Silva e Graça Moura una solo «aparente discordância» e ribadisce quindi la necessità di inserire *O dia em que eu nasci* esclusivamente nel *corpus possibile* delle rime camonianie. A sostenere, soprattutto con ragioni finemente stilistiche, intratestuali e intertestuali, la camonianità del sonetto è stato ancora recentemente Hélio Alves¹³, in discussione aperta con Aguiar e Silva¹⁴. I contributi di Alves sono di notevole energia propositiva metodologica, e aprono nuovi spazi di discussione. In particolare vanno presi in esame i *loci paralleli* interni all'opera camonianiana per considerare la possibile autorialità di *O dia*; ad esempio proponiamo per il primo verso un confronto con *Lus.* IX, 42, 2, «onde eu nasci, progénie forte e bela», per la presenza di *nasci* e la bimebrazione in fine verso; per il v. 3 cfr. son. 107, vv. 3-4: «Que o tempo que se vai não torna mais, | e se torna, não tornam as idades»¹⁵; per la chiusa del v. 9 cfr. *Lusíadas* II, 112, 3, «de ignorantes», e VIII, 15, 2, «de ignorante», in entrambi casi a fine di verso¹⁶; al v. 10 la forma assoluta di accusativo alla greca risulta ben documentata in Camões e nei poeti coevi, come mostra Alves¹⁷; Bismut¹⁸ proponeva di confrontare il verso con *Lusíadas* III, 134, 7: «sêcas do rosto as rosas e perdida | a branca e viva cor, co a doce vida»; infine per il v. 12 cfr. *Lusíadas* VI, 15, 1: «Ó Neptuno (lhe disse) não te espantes», nonché III, 71, 1: «Ó famoso Pompeio, não te penes»¹⁹. Naturalmente la *querelle* intorno all'apocriefa presunta del sonetto non si spegne così facilmente²⁰.

Come abbiamo visto, questo sonetto di disperazione e di automaledizione si apre con il *pereat dies* derivante da Giobbe e poi sviluppa il motivo

¹³ Nelle opere citate del 2007 e 2009.

¹⁴ *A Lira Dourada e a Tuba Canora. Novos Ensaios Camonianos*, Lisboa, Cotovia, 2008.

¹⁵ Ed. Costa Pimpão, p. 170; vd. GRAÇA MOURA, *Observações*, p. 143.

¹⁶ Vd. ALVES, *A propósito do soneto*, p. 287.

¹⁷ Ivi, pp. 287-290.

¹⁸ R. BISMUT, *La lyrique de Camões*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

¹⁹ ALVES, *A propósito do soneto e Ainda a propósito do soneto*

²⁰ Nell'ampia bibliografia in merito, oltre a quanto citato, vd. anche J. G. MERQUIOR, «*O dia em que eu nasci moura e pereça*», in Id., *Formalismo e tradição moderna*, S. Paulo, Editora Forense Universitária, 1974, pp. 103-108.

apocalittico, con allocuzione finale all'umanità smarrita e quindi ritorno al sé, ovvero alla propria sorte individuale. Si tratta di una struttura, come dire, a fisarmonica: dall'automaledizione individuale, cioè dall'autodistruzione assoluta, alla distruzione universale e poi ritorno al discorso sulla propria disgrazia. Tutto questo in relazione ossessiva al giorno della nascita ma soprattutto – crediamo – ai relativi anniversari (*ritorni*): infatti, se solo i primi due versi riecheggiano la volontà di auto-annullamento a ritroso, di origine biblica, il resto del sonetto è dedicato a una immaginaria semi-apocalissi che si debba verificare nel genetliaco, per marcare patentemente con segni di disgrazia universali l'essere stesso del soggetto poeta attraverso lo sconvolgimento del giorno che rievoca la sua venuta al mondo. Come a voler punire la caparbità del tempo che ogni anno ritorna a proporre l'obbrobrio di quel natalizio. Come a voler sostituire nel calendario a quel giorno un *vacuum*, o segnarlo per sempre come una data minacciosamente sepolcrale per l'umanità.

Il sonetto rielabora, con notevole fedeltà a tratti, il celebre passo scandaloso del *Libro di Giobbe*. Non si tratterebbe certo dell'unico rifacimento biblico tra i versi di Camões: si pensi soltanto a *Sôbolos rios che vão*, su cui rimando ai saggi di Graça Moura²¹ e di Rita Marnoto²². Il capitolo terzo del *Libro di Giobbe* principia così: «Giobbe aprì la bocca e maledisse il suo giorno; prese a dire: *Perisca il giorno* in cui nacqui e la notte in cui si disse: è stato concepito un uomo!» ecc. Si legga la versione della *Vulgata* (Iob 3):

³pereat dies in qua natus sum et nox in qua dictum est conceptus est homo ⁴dies ille vertatur in tenebras non requirat eum Deus desuper et non inlustret lumine ⁵obscurant eum tenebrae et umbra mortis occupet eum caligo et involvatur amaritudine ⁶noctem illam tenebrosus turbo possideat non computetur in diebus anni nec numeretur in mensibus ⁷sit nox illa solitaria nec laude digna ⁸maledicant ei qui maledicunt diei qui parati sunt suscitare Leviathan ⁹obtenebrentur stellae caligine eius expectet lucem et non videat nec ortum surgentis aurorae ¹⁰quia non conclusit ostia ventris qui portavit me nec abstulit mala ab oculis meis ¹¹quare non in vulva mortuus sum egressus ex utero non statim perii ¹²quare exceptus genibus cur lactatus uberibus ecc.

Il passo è in stretta relazione con la sua probabile fonte, la sconcertante maledizione di Geremia: «*Maledetto il giorno* in cui nacqui; il giorno in cui mia madre mi diede alla luce non sia mai benedetto» ecc.:

²¹ V. GRAÇA MOURA, *Camões e a divina proporção*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

²² R. MARNOTO, *Da «Arcadia» a Sôbolos rios*, in EAD., *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 189-221.

¹⁴Maledicta dies in qua natus sum dies in qua peperit me mater mea non sit benedicta ¹⁵maledictus vir qui adnuntiavit patri meo dicens natus est tibi puer masculus et quasi gaudio laetificavit eum [...] ¹⁷qui non me interfecit a vulva ut fieret mihi mater mea sepulchrum et vulva eius conceptus aeternus ¹⁸quare de vulva egressus sum ut viderem laborem et dolorem et consumerentur in confusione dies mei (Ier 20).

Mentre in Geremia c'è però una straordinaria vitalità che induce alla maledizione di sé come fuga impossibile da un dio violentatore, in Giobbe la richiesta di distruzione tende al nulla come opzione suprema. Il desiderio di non essere che trascende in brama di non essere mai stato ci fa pensare alla forma principe del tedio nel *Livro do desassossego* di Bernardo Soares (vd. esergo). D'altra parte la smania di auto-annullamento così feroce non è in contraddizione con un narcisismo altrettanto feroce (egoclastia come forma suprema di egolatria), in un quadro di mostruosa ed eroica «hipertrofia do eu»²³. L'eccesso tragico, di derivazione biblica, deborda quindi dalla dimensione cortese-petrarchista per attingere anche e più alla tradizione stilistica comico-satirica, come in parte vedremo; andrà rammentato che Bismut parlava a proposito di *O dia em que eu nasci* di «exagération burlesque», di un «mélange de tristesse et de bouffonnerie» quasi villoniano²⁴.

Non si dimentichi tuttavia l'ambito classico, e. g. il (forse) Seneca dell'*Hercules Oetaeus*, dove l'eroe urlando di morte esclama: «Converte, Titan clare, anhelantes equos, | emitte noctem: pereat hic mundo dies | quo morior, atra nube inhorrescat polus» ecc. (vv. 1131-1133). Qui è molto evidente il trapasso dall'individuale all'universale, dal *morior* al *pereat dies*, anche se non è transito dal suicidio all'onnicidio bensì invocazione di una compartecipazione totalizzante alla propria rovina. In Giobbe invece (e anche in Geremia, suo presumibile modello) l'infelice «non vuole neppure far esplodere l'intero cosmo, ma colpire una notte e un giorno ben precisi, quelli del suo destino personale»²⁵.

La sezione apocalittica del sonetto insiste sull'oscuramento, la perdita di luce, che è un elemento ben presente in Giobbe; si può addurre anche, oltre ad *Apocalisse* 6, 12 («et sol factus est niger tamquam saccus cilicinus et luna tota facta est sicut sanguis»); *Amos* 8, 9 («occidet sol meridie et tenebrescere faciam terram in die luminis»); *Gioele* 2, 10, e 3, 15 («sol et luna obtenebrati sunt»; «sol et luna obtenebricata sunt»). La visione dell'oscuramento e del disastro naturale è vivace anche nell'elegia V di Camões²⁶: «Olha que

²³ M. V. LEAL DE MATOS, *Autorretrato de Camões: o soneto «O dia em que eu nasci...»*, in EAD., *Ler e escrever. Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, pp. 33-47: 38.

²⁴ BISMUT, *La lyrique de Camões*, p. 377.

²⁵ G. RAVASI, *Giobbe*, III ed., Roma, Borla, 2005, p. 331.

²⁶ Ed. Costa Pimpão, p. 245.

o Sol no Olimpo se escurece, | não por oposição doutro planeta, | mas só porque virtude lhe falece», la grande macchina inquieta del mondo si disfa in tristezza, l'aria si turba, i monti cadono, la terra trema ecc., in un quadro melanconico di sfaldamento universale e totale depressione²⁷. Si veda anche il sonetto *Apolo e as nove Musas, discantando*²⁸, in cui il poeta, dopo le benedizioni topiche, subisce il mutamento di fortuna e nella nuova disperazione lamenta: «Converteu-se-me em noite o claro dia» (v. 12).

La formula della esplicita *maledictio*, debitrice di Geremia e alternativa al *pereat*, ha un rilancio cruciale nel Medioevo tardo con Arrigo da Settimello, *Elegia*, I: «Sit maledicta dies, in qua concepit et in qua | me mater peperit, sit maledicta dies» ecc., di cui citiamo più estesamente il volgarizzamento trecentesco detto l'*Arrighetto*:

Sia maladetto il dì nel quale mi concepette la mia madre, e 'l dì ch'ella mi partorì, e il dì ch'io cominciai a poppare, e il dì ch'io nella culla piansi e trassi guai. Sia maladetto il dì ch'io uscì della chiusura del ventre suo. O Iddio volesse, che quel dì m'avesse in altro trasmutato quando mia madre mi dava le mammelle, acciocch'io non vedessi tanti mali! Il mio capo dovea essere con segamento di vene tagliato; imperocché meglio era i morti membri seppellire, che vivendo patire peggio che morte²⁹.

In contesti di disperazione varia, anche i poeti occitanici³⁰ ripropongono genericamente la formula del *melius non nasci*: si potrebbero fare esempi da Bernart de Ventadorn a Bernart de Venzac ecc.; di quest'ultimo: «foral·h mielh·s ja no nasques» (*Lanquan cort la doussa bia*, v. 11)³¹; in area galega si veda ad es. Pero da Ponte, che in *Senhor do corpo delgado* ripete il verso «en forte pont'eu fui nado» situandolo proprio nel *refram* ma iterandolo anche in ogni strofa, ottenendo così ben 6 apparizioni³².

Possiamo comunque già anticipare che lo stilema della *maledizione* conosce più fortuna di quello del *pereat dies*. Lo verifichiamo subito con Dante, *Inferno* III, 103-105, ove i dannati «bestemmiavano Dio e lor parenti, | l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme | di lor semenza e di lor nascimenti». Può essere opportuno rievocare una visione oltramondana predantesca come quella di Giacomino da Verona, *De Bab. civ. inf.* 245-248:

²⁷ Devo il riferimento a GRAÇA MOURA, *Observações*, p. 143.

²⁸ Ed. Costa Pimpão, p. 142.

²⁹ *Il Boezio e l'Arrighetto nelle versioni del Trecento*, a cura di S. Battaglia, Torino, Utet, 1929, p. 224.

³⁰ Cfr. R. MARNOTO, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1997, p. 605.

³¹ M. DE RIQUER, *Los trovadores*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, p. 1333.

³² PERO DA PONTE, *Poesie*, a cura di S. Panunzio, Bari, Adriatica, 1967, pp. 107-108.

Malëeta sia l'ora, la noito, 'l dì e 'l ponto
 quando la mia mare cun me' pare s'açonso,
 et ancora quelui ke me trasso de fonto,
 quand el no m'anegà, tal omo cum' e' sonto³³.

Sempre nel corpus dantesco si veda poi *Rime* 49³⁴, ovvero *Doglia mi reca*, vv. 78-79: «Maladetta tua culla, | che lusingò cotanti sonni invano» (allocuzione all'avaro). L'amico di Dante, Cino da Pistoia, ribatte spesso sul male dell'esser nato: «O giorno di tristizia e pien di danno, | ora e punto reo che nato fui | e venni al mondo per dare ad altrui | di pene essempro, d'amore e d'affanno!» (CVII, 1-4)³⁵; «Nato fui, lasso, in sì forte ventura | ed in punto sì reo, | che non mi val per Deo | chiamar mercé, sol che mi ponga cura» (CX, 21-24); anche: «In che ventura e 'n che punto nacqu'eo» (XLVIII, 12) e, fra le dubbie: «Ora sia maledetto | lo giorno, l'anno, e 'l tempo ch'io nascéi» (CLXVI, 62-63). Assai spesso la maledizione viene applicata al momento dell'innamoramento, come in Cecco Angiolieri: «Oimè, quel punto maladetto sia, | oimè, ch'eo vidi lei cotanto bella, | oimè, che eo n'ho pur malinconia!» (I, 9-11)³⁶; «Maladetto e distrutto sia da Dio | lo primo punto ch'io inamorai» (XLVI, 1-2); «Maledetta sie l'or'e 'l punt'e 'l giorno | e la semana e 'l mese e tutto l'anno | che la mia donna mi fece uno 'nganno» (LII, 1-3). Il motivo è presente anche in Cavalcanti, com'è noto. Si diffonde nel Quattrocento: Rosello Roselli, *Sia maledetto l'anno, il mese e il giorno* (LII)³⁷; Filenio Gallo, *Sia maladetto el tempo e la stagione* (IV, 13)³⁸; altri esempi in Poliziano, Boiardo, Tebaldeo, nella poesia per musica ecc. ecc. Anche Serafino Aquilano, *Strambotti*, 113⁶, bestemmia tutto ciò che ha a che fare con il suo amore per la donna crudele: «biastemmo quando mai la vidi ancora, | el mese, l'anno, el giorno, el punto, e l'ora»³⁹. Su questa scia, fra le antologie liriche del Cinquecento, troviamo ad esempio un sonetto di Giovambattista Baselli: «Sia maledetto il dì, che gli occhi apersi | o Donna disleal, per rimirarte», con séguito di maledizioni sempre relative all'inna-

³³ *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, t. I, p. 648.

³⁴ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. Contini, in Id., *Opere minori*, vol. I, t. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984.

³⁵ In *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, da cui citiamo. Cfr. A. LANZA, *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978.

³⁶ Si cita da C. ANGIOLIERI, *Le rime*, a cura di A. Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990.

³⁷ In *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1973.

³⁸ FILENIO GALLO, *Rime*, a cura di M. A. Grignani, Firenze, Olschki, 1973.

³⁹ SERAFINO AQUILANO, *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Parma, Guanda, 2002.

moramento⁴⁰. Indubbiamente si tratta di maledizioni circoscritte alla caduta in amore, ma del resto anche l'aggressione al giorno della nascita è spesso relazionato al lamento per la sofferenza amorosa. Così è in Petrarca, *Rvf* 22, 17-18: «et maledico il dì ch'ì vidi 'l sole, | che mi fa in vista un huom nudrito in selva». Si veda anche fra le disperse: «La balia, le mie fasce e la mia cuna | ho biastemato mille fiate, e gli anni | onde io son vivo e gusto aureo martire» (XIII, 9-11)⁴¹. Queste considerazioni potrebbero indurre a domandarci se anche *O dia em que eu nasci* non possa essere un sonetto implicitamente di ambito amoroso, dato che così spesso l'imprecazione contro la propria nascita fiorisce in liriche appunto di lamento d'amore infelice. Credo che sia impossibile dare una risposta, ma non va comunque sottovalutata la portata dell'interrogativo.

Il *topos* della *maledicta dies* è d'altra parte così diffuso da diventare un'espressione quasi stereotipata, anche fuori della poesia. Citiamo così Boccaccio: «Maladetta sia l'ora ch'io nacqui e che io prima Biancifiore amai. Or fosse ancora quel giorno a venire, né già mai venisse. Ora fossi io in quell'ora stato morto, acciò che io esemplo di tanta miseria non fossi nel mondo rimaso» (*Filocolo*, 18). In altri casi, invece, l'atrabile densa di poeti spiccatamente espressivisti si specifica in una vera poetica della maledizione. Pensiamo a Niccolò de' Rossi, e al suo sonetto *Maleto sia lo die che fui nato* (son. 6)⁴²: il poeta vi maledice chi lo vide per primo, il latte e il cibo che lo nutrono, la morte, la vita, il cuore ecc. La *melenconia* del grande trevigiano conduce anche, in altri sonetti, alla voglia di distruzione del genere umano e del mondo, sognando che il primo si sfaccia in pianto e il secondo sia «sfonto», letteralmente 'sfondato' (cfr. son. 47). Altrove egli vorrebbe essere un drago per poter divorare tutti e rimanere solo, vorrebbe che un nuovo diluvio sprofondasse gli uomini e dichiara che nessuno è più sciagurato di lui «fina in Spagna» (son. 50). Ancora: desidera che ogni allegrezza si dilegui, che ogni persona allegra sia sepolta e che il mondo stia tutto in tormento (son. 80). Questi vagheggiamenti di rovina universale hanno parentela con

⁴⁰ In *Rime di diversi illustri signori napoletani* [...]. *Terzo libro*, Venezia, Giolito, 1552, p. 196; poi in *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani*, Venezia, Giolito, 1555, p. 294, da cui citiamo.

⁴¹ F. PETRARCA, *Rime disperse*, a cura di A. Solerti, Firenze, Sansoni, 1919. Per il *locus* del «meglio morire in fasce» cfr. *Rvf* 359, 36 («Ch'or fuss'io spento al latte et a la culla»), da cui ad es. Bembo: «Da poi ch'io nacqui (et foss'io in quel dì spento!)» (192, 28, in P. BEMBO, *Le Rime*, a cura di A. Donnini, 2 tt., Roma, Salerno Editrice, 2008 = *rifiutate* II, in ID., *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, II ed. accresciuta, Torino, Utet, 1966).

⁴² F. BRUGNOLO, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, 2 voll., Padova, Antenore, 1974-1977.

analoghi gesti della poesia “giocosa”, per cui si pensi a *S’i’ fosse foco* di Angiolieri e a *Tutto ciò ch’altrui agrada a me disgrada* di Cino.

E veniamo quindi così per li rami alle grandi disperate trecentesche: per primo Fazio degli Uberti, *Lasso!, che quando imaginando vegno*⁴³ (cfr. strofa III: appena uscito dal «corpo» di sua madre la Povertà gli fu a lato come una condanna, talché il poeta non ce la fa ormai più dalla «rabbia»: «però bestemmio prima la natura | e poi Fortuna con chi n’ha il podere | di farmi sì dolore» ecc.). Poi Antonio da Ferrara, *Le stelle universali e i ciel rotanti*⁴⁴: la partenza grandiosa è una maledizione cosmica, che resterà nel codice genetico della disperata; segue la specifica maledizione del proprio concepimento, della volontà insemminativa paterna e del «corpo» materno in cui si congiunse l’anima infelice del poeta alla sua «pasta»; la seconda strofa continua a maledire in modo analitico le fasce, il battesimo ecc., poi nelle strofe seguenti l’andamento maledicente si fa, come dire, più narrativo, inseguendo le tappe rilevanti della vita “intellettuale” ed “economica” del poeta: da notare la maledizione delle proprie *doti*, come l’intelligenza e la conoscenza, accanto a quella delle proprie disgrazie o errori. Si crea così nella tradizione una sorta di chiasmo paradossico fra:

benedizione topica di cose negative (di affanni d’amore ecc.)
e maledizione di cose positive
| × |
maledizione di negatività e benedizione di positività.

Sempre di Antonio da Ferrara si dovrà citare il capitolo *Diviso sia per l’universo pace*⁴⁵, ternario contro Amore, ove ai vv. 55 sgg. rinveniamo l’abominazione della propria costellazione, del proprio concepimento ecc., ben cinquanta versi di maledizione assai analitica e ripercussiva. Arriviamo al grande Simone Serdini, detto il Saviozzo, con *Le ’nfastidite labbra in ch’io già pose*⁴⁶: si tratta dello *chef-d’oeuvre* nel genere “disperata”. Lo stile è elevato, tragico e talora espressivistico senza scendere però di livello; gli elementi classicheggianti sono numerosi e contribuiscono al regime elativo, del resto proprio di molte rime del Saviozzo. Naturalmente anche la potenza del modello biblico è attiva: in particolare la menzione della «vulva adulterata»

⁴³ *Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Torino, Utet, 1980 [I ed. 1969], pp. 260-263.

⁴⁴ Ivi, pp. 329-333.

⁴⁵ Num. 33 nell’ed. di riferimento: A. BECCARI, *Rime*, a cura di L. Bellucci, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967 (poi Bologna, Pàtron, 1972, con commento).

⁴⁶ *Rimatori del Trecento*, pp. 595-599; cfr. l’ed. critica delle *Rime*, a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

che non si serrò per impedire la nascita è icastica eco di Giobbe («quare non in vulva mortuus sum egressus ex utero non statim perii», cfr. *supra*, da incrociare con Geremia 20, 17-18). La richiesta di distruzione totale è sempre relazionata al soggetto («*per me* fussero i cieli e i giorni spenti»; «Convertansi i di *miei* in oscura nube»), il quale esige poi di essere torturato all'inferno. Si segnala insomma una concentrazione sull'impulso autodistruttivo che in un certo senso fa aggio su quello pantoclastico, motivo quest'ultimo che invece il virtuosismo satirico di altre disperate accentua con minor discrezione. Il genere della disperata conosce ancora successo nella lirica cosiddetta cortigiana fra XV e XVI sec., prima dell'avvento del Bembo. Citiamo fra tutti il Tebaldeo, *Già cum süavi e mansüeti carmi*, vv. 55 sgg. (*vulg.*, 279)⁴⁷: il poeta sceglie un «rigido stil» e un «verso crudele» e invoca le Furie e le divinità infernali, accusa gli dèi superiori di «mal governo» e quindi si profonde nella disperazione distruttiva che culmina col fracasso finale della rovina dell'universo; segue il vituperio di Amore con *exempla* di uomini e dèi danneggiati da lui, indi il rimatore rifiuta il suicidio ma conclude riscattando dal vituperio generale la donna amata. Anche fuori delle rime della *vulgata* abbiamo disperate tebaldeane: *Lingua mia stanca in tanto lamentare* (*extr.*, 688)⁴⁸ e l'incerta *O passionato core, o trista mente* (*dubbe*, 73)⁴⁹. Nella prima, con l'anafora *vorei*, si accumulano desideri di apocalisse, morte e rovina totali; così anche nella seconda, con annesse ripetute maledizioni; in entrambe fra l'altro ci si augura che le tenebre coprano il mondo. Nel Cinquecento il genere va scomparendo; l'*Opera nova* di Aretino, però, legata alla cultura pregressa, offre la «Desperata» *Vego già preparar il verde amanto*, (*Opera nova*, 72)⁵⁰: Pietro desidera ogni rovina e fracasso universale e distruzione del genere umano; conclude augurando che ciascun giorno sia il giorno del giudizio.

Fra i poeti di pieno e tardo Quattrocento il motivo che andiamo inseguendo si propone ovviamente anche fuori di «disperate» vere e proprie; si veda qualche esempio. Giusto de' Conti, *Ben fo neffando, infausto e maledetto* (*vulg.*, 162)⁵¹: sonetto in cui maledice il dì della nascita, il ventre che lo partorì, l'anima sua e infine apre al vituperio cosmico: «la terra e il ciel

⁴⁷ A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. Basile e J.-J. Marchand, 3 voll. in 5 tt., Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali - Modena, Panini, 1989-1992, vol. II, t. 1, pp. 450-452.

⁴⁸ Ivi, vol. III, t. 2, pp. 975-989.

⁴⁹ Ivi, vol. III, t. 2, pp. 1182-1188.

⁵⁰ P. ARETINO, *Poesie varie*, a cura di G. Aquilecchia e A. Romano, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 69-72.

⁵¹ XI nell'ed. critica delle *Rime*, a cura di I. Pantani, in corso di ultimazione (anticipazione gentilmente concessami dal curatore, che ringrazio).

perisca e chi l'adora» (v. 13). Niccolò da Correggio, *Misero el dî*, ove la prima quartina propone il *topos*:

Misero el dî che per mia morte nacqui
 pien di mille miserie e mille errori,
 le fasce ov'io fui avvolto fun dolori,
 pianto la culla dove prima giacqui (235, 1-4)⁵²;

poi il testo procede nella diacronia del proprio amore, dalla rinascita alla nuova disperazione. L'esemplificazione potrebbe continuare; rilevante è segnalare che anche nell'*Arcadia* di Sannazaro, cara al Camões, abbiamo un altro caso di augurio di distruzione totale proprio con la formula del *pereat*:

Perisca il mondo e non pensar ch'io trepidi,
 ma attendo sua rüina [...];
 caggian baleni e tuon quanti ne videro
 i fier Giganti in Flegra, e poi sommergasi
 la terra e 'l ciel, ch'io già per me il desidero (I, 40-45)⁵³.

Ovviamente, come già detto in apertura di questo saggio, tutti i luoghi indicati finora come pertinenti al *topos* non si pretendono minimamente come conosciuti da Camões, tranne i pochi testi che sappiamo con certezza da lui frequentati (ad esempio l'*Arcadia* testé citata, o Petrarca). Tuttavia viene la voglia di suggerire qualche intertestualità solo vagamente possibile, in una tradizione peraltro molto coesa; ad es. per l'espressione del v. 7 *nasçam-lhe monstros*: Tebaldeo: «e ne nascano mostri» (279, 61), «I spaventosi mostri, ad uno ad uno, l'or tutti quanti insieme, escan d'inferno» (*dubbie*, 73, 46-48); Aretino: «e fuor saltassi monstri» (72, 47). Ancora, per *sangue chova o ar*: Baldassarre Olimpo, «Vorrei che dal ciel piovesse sangue», strambotto, dalla *Nova Phenice* del 1526⁵⁴; Serdini, più genericamente “biblico”: «e corra i fiumi impetuoso sangue» (*Le 'nfastidite labbra*, 41). Ma naturalmente si tratta solo di suggestioni: la ricostruzione della biblioteca camoniana è *work in progress* per specialisti ben più attrezzati di chi scrive.

Procediamo ancora. In ambito spagnolo Ausias March si querela nel sonetto *Maleyt lo jorn quem fon donada vida* e Juan Boscán nel sonetto *Qué estrella fue por donde yo caí* (*Las obras* 1543, f. 34r)⁵⁵. Lamento quest'ultimo

⁵² NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Opere*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.

⁵³ I. SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990, p. 61.

⁵⁴ Citato in G. VITALETTI, *Benedizioni e maledizioni in amore*, «Archivum Romanicum», III, 1919, fasc. 2, pp. 206-239: 229.

⁵⁵ Son. LI in J. BOSCÁN, *Obra completa*, a cura di C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, p. 156.

sulla infelice nascita come ‘pesante’ caduta nel mondo («¿Qué estrella fue por donde yo caí | en el mundo con tanta pesadumbre?», ripreso peraltro da António Ferreira: «Em dia escuro e triste fui lançado | dos céus na terra tão pesadamente», *Poemas Lusitanos* I, 31)⁵⁶ e dolore fin dalla culla; desiderio di non essere nato, come in Giobbe («¿Por qué no morí en el vientre o en naciendo?», v. 9), di non essere stato allattato ecc. Il motivo della maledizione della propria stella d'altra parte è petrarchesco:

Fera stella (se 'l cielo à forza in noi
quant'alcun crede) fu sotto chi'io nacqui,
et fera cuna, dove nato giacqui,
et fera terra, ove ' pie' mossi poi;
et fera donna [...] (*Rvf* 174, 1-5).

Al contrario Petrarca benediceva a 72, 22-23: «ringratiando Natura e 'l di ch'io nacqui, | che reservato m'anno a tanto bene», così come alla *maledizione* si alterna la *benedizione* di *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno* (61). Camões si poneva pure sul solco petrarchesco delle benedizioni, ad esempio nel celebre sonetto *Apolo e as nove Musas*, con una esclamazione quale «Ditoso seja o dia e hora» (v. 5), polarità opposta rispetto a *O dia em que eu nasci*. E anche Boscán rovescia la valenza negativa della stella scrivendo a proposito dell'amata: «¿Cuál estrella alcançó merecimiento | para influir en cosa tan perfeta?» (*En cuál parte de cielo, en cuál planeta*, vv. 3-4: *princeps*, c. 50v)⁵⁷. D'altra parte il motivo astrale-disperato, parente della materia del sonetto che stiamo commentando, evoca più puntualmente un altro lacerto lirico di Camões, nella celebre canzone sconsolata *Vinde cá, meu tão certo secretário* (X)⁵⁸: le «estrelas infelices» governarono il poeta uscito «da materna sepultura» (strofa terza, assente nella *princeps* del 1595, presente nell'edizione del '98)⁵⁹, e si noti l'espressione ultima che ci riporta a Geremia. A questo proposito un richiamo a Panfilo Sasso è offerto da Faria e Sousa⁶⁰, precisamente al capitolo nono del *corpus* edito a stampa⁶¹:

⁵⁶ Cfr. ALVES, *A propósito do soneto*, p. 278.

⁵⁷ Ed. Clavería, son. LXXX, p. 190.

⁵⁸ Ed. Costa Pimpão, pp. 223-229.

⁵⁹ «A terceira estrofe foi suprimida em RH [*la princeps*], talvez por interferência da censura religiosa», ipotizza L. A. DE AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões*, vol. 3, t. I, *Canções*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1995, p. 478.

⁶⁰ *Rimas Várias de Luís de Camões*, comentadas por M. de Faria e Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972, pt. II, p. 79.

⁶¹ Citiamo da *Opera del preclarissimo poeta Miser Pamphilo Sasso Modenese*, Venezia, Guglielmo da Fontaneto, 1519.

Fera la stella sotto la qual nacque
 fu più che ciascheduna che in ciel sia
 crudele el latte la nutrice e l'aque
 che nutrirno la vita afflitta mia
 et me purgono del sordido manto
 albergo hora di pena, acerba e ria:
 meglio stato seria ch'al primo pianto
 fosse de vita uscita, anzi de morte
 che quel non vive ch'à el mal sempre a canto.
 Son nata in dolorosa e trista sorte *ecc.*

Voce di una fanciulla che si querela della crudeltà dell'amato e si produce anche nella maledizione del giorno della consacrazione amorosa: «Sia maledetto el dì che 'l tristo core | te dedi». Del Sasso andrà evocato allora anche il sonetto *Quando me volse produr la Natura*⁶², in cui il giorno della nascita del poeta è segnalato tutto sotto maligne influenze, di Saturno in primis, ma anche della «Luna tenebrosa e oscura», con un crescendo che culmina nel verso finale: «O quanto è tristo chi in mal ponto nasce!».

Sotto il segno di Saturno, dunque, ove si pone anche Camões, contribuendo così da protagonista alla storia europea della melanconia⁶³.

⁶² P. SASSO, *Sonetti (1-250)*, ed. critica e commento a cura di M. Malinverni, Pavia, Croci, 1996, num. 129, p. 163.

⁶³ Su cui si veda di recente, a cura di chi scrive, *Melanconia. Dal monaco medievale al poeta crepuscolare*, Milano, Rizzoli, 2009, ma più specificamente cfr. V. M. DE AGUIAR E SILVA, *As canções da melancolia: aspectos do maneirismo de Camões*, in ID., *Camões. Labirintos e Fascínios*, pp. 210-228.

BEATRICE ALFONZETTI

IL PRINCIPE EUGENIO, LO SCISMA D'ARCADIA
E L'ABATE LORENZINI (1711-1743)

Gli studi di ambito letterario hanno trascurato sinora l'orientamento filo-asburgico che emerge dalla fittissima produzione letteraria e artistica dei primi decenni del nostro Settecento. Ciò non vale per il campo delle arti figurative, dove più visibile (e più studiata) è la committenza, né per gli approcci al teatro musicale se non altro per la costante presenza a Vienna dei vari Stampiglia, Pariati, Zeno, Metastasio. La pluralità di questi fenomeni attende, tuttavia, uno sguardo storiografico più ampio per poterli collegare ad altre direzioni parallele della nostra cultura letteraria e teatrale che trova nei primi decenni del secolo un mito forte attorno a cui convergere: si tratta della figura di Eugenio di Savoia, eroe dalle origini italiane, che, da un lato, sta per l'Impero e dall'altro per il difensore della cristianità dalla minaccia turca. Rime, lettere, poemi, tragedie a lieto fine sembrano il corrispettivo poetico delle varie raffigurazioni pittoriche che celebrano l'apoteosi di Eugenio. Questo mito è particolarmente accentuato nella produzione dei Quirini che per celebrare le sue straordinarie imprese faranno l'eccezione alla regola di cantare esclusivamente gli eroi della latinità.

È certamente singolare che nel parlare della divisione dell'Arcadia del 1711 non si sia tenuto conto, con qualche eccezione, né della futura accademia dei Quirini e della sua collocazione filo-imperiale, né del *Giammaria ovvero l'Arcadia liberata*, dell'arcade scismatico Domenico Ottavio Petrosellini¹.

¹ Ho messo a fuoco tale prospettiva in B. ALFONZETTI, *Eugenio eroe perfettissimo. Dal canto dei Quirini alla rinascita tragica*, «Studi storici», 45, 2004, fasc. 1, pp. 259-277; EAD., *Roma, 21 luglio 1711. Et in arcadia ego*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 585-590. Ma vd. A. CIPRIANI, *Contributo per una storia politica dell'Arcadia settecentesca*, «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. V, fasc. 2-3, 1971, pp. 101-166, che focalizza sì la sua attenzione sui legami politici delle maggiori figure dello scisma, ma senza fare alcun raccordo fra orientamenti politici e nuova poetica dei Quirini.

Nel poemetto, apparso postumo, si svelavano verità divenute nel tempo scomode, soprattutto quando con un susseguirsi di morti e di nuovi custodi si era ricompasta la memoria dell'Arcadia, senza più lacerazioni interne. E basti qui ricordare la scomparsa fra il 1714 e il 1718 di due figure di primo piano dello scisma, Livio Odescalchi e Gianvincenzo Gravina, a cui farà seguito dieci anni dopo quella del custode Giovan Mario Crescimbeni. L'operazione di cancellare ferite e divisioni, avviata da Lorenzini durante il suo custodiatato (1728-1743), sarà avallata da Morei che nelle *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi* – alle quali generalmente si attinge – ricostruirà pacatamente lo scisma, mostrando di apprezzare Gravina («uomo grande»), di considerarlo l'artefice delle leggi (una delle questioni della controversia con Crescimbeni) e l'antesignano del nuovo stile poetico, inclusivo dei sentimenti e delle scienze. Allo stesso tempo Morei restituiva all'amico Lorenzini il merito di aver fatto reintegrare, in una solenne adunanza, «tutti quegli Arcadi, che in occasione della scissura erano stati dal catalogo de' Pastori espunti, e cancellati; e d'indi in poi cessarono su tal proposito tutti i disturbi, e tutte le amarezze»².

L'aver concentrato tutta l'attenzione su Gravina e Crescimbeni, l'aver ignorato il *Giammaria*, l'aver trascurato la figura e gli scritti di Lorenzini, l'essersi disinteressati dell'Accademia Quirina sorta nel 1714 e il non aver indagato lo sfondo concreto della scissione, cioè la realtà politica e militare della penisola, teatro, fra altri, delle operazioni della guerra di successione spagnola (1701-1713), tutto ciò ha fatto parlare di sconfitta di Gravina e dei suoi seguaci, di una linea isolata e perdente, anche perché in anticipo con i tempi³. Dalle nostre analisi, invece, è emersa una lettura più articolata di questo fenomeno, come per altro sarà evidenziato dalle pagine che seguiranno. Ampliando lo sguardo, proviamo, intanto, ad abbandonare la convinzione che la prima Arcadia s'incarni esclusivamente nel trionfo di Crescimbeni, con tutte le implicazioni culturali e letterarie connesse (petrarchismo, moderato razionalismo o buon gusto, provincialismo della nostra cultura,

² Cfr. *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi, dedicate a Clemente XIII da Michel Giuseppe Morei custode generale d'Arcadia*, In Roma, Antonio de' Rossi, 1761, pp. 52 e 57. Su Gravina, «celebre letterato», che per primo avviò la novità dello stile, vd. pp. 230-231.

³ Valgano per tutti i lavori di A. QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, pp. 275-297; ID., *L'Istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», a. VIII, vol. 23, 1973, pp. 389-438; ID., *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. VI, fasc. 1, 1973, pp. 105-228. Così orientato anche il profilo di Gravina, per altro assai attento alla figura del giureconsulto, redatto da C. San Mauro, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 756-764: 758.

clientelismo, rapporto organico con la corte pontificia, ecc.) e ripercorriamo l'onda lunga di scritti ed eventi.

Lo scisma.

Nella primavera del 1711, solo qualche mese prima della divisione dell'*Arcadia*, Crescimbeni, ormai custode dell'Accademia dalla sua fondazione, pubblicava la seconda edizione dell'*Arcadia* a suggello quasi di un trionfo che sembrava inarrestabile per l'alto numero di iscritti (oltre mille), i cui nomi propri affiancati da quelli pastorali comparivano nella lunga lista del catalogo riportato dal custode in appendice⁴. Quest'ultimo, segno di una strategia monopolizzante fondata innanzi tutto sulla quantità, chiudeva il "grande" libro, prezioso anche nelle sue stesse fattezze tipografiche, simbolo del successo ormai raggiunto dall'Accademia. I suoi fregi e decori erano anch'essi un invito a lasciarsi trasportare nel mitico monte della Grecia degli antichi musici e cantori dei boschi, dove eterno, fra dolore e felicità, era il gioco dell'amore fra ninfe e pastori. Il rinnovamento della tradizione rilanciata nell'ambito dell'umanesimo meridionale dall'*Arcadia* di Sannazaro si saldava con gli insistiti richiami a Virgilio, maestro della poesia bucolica rinverdata dagli arcadi settecenteschi, e narratore, nell'*Eneide*, dell'arrivo nel Lazio del mitico re arcade, Evandro.

L'*Arcadia* di Crescimbeni, nella sua forma di romanzo pastorale, metteva in atto la stessa poetica del custode, già espressa sin dalla prima edizione della *Bellezza della volgar poesia* (1698). L'opera, più volte rimaneggiata, era sì volta al "risorgimento" delle nostre lettere – scopo, quest'ultimo, che suscitò l'interesse dei letterati padano-veneti: Ludovico Antonio Muratori, Scipione Maffei, Giovanni Orsi, Apostolo Zeno, ecc.⁵ –, ma con una ben individuata scelta di campo: il sonetto e la favola pastorale a lieto fine come l'*Elvio*

⁴ Vd. *L'Arcadia del canonico Gio: Mario Crescimbeni Custode della medesima Arcadia, di nuovo ampliata, e pubblicata d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi, colla giunta del Catalogo de' medesimi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711.

⁵ Come mostrano, fra l'altro, le ripetute recensioni apparse nel «Giornale dei letterati d'Italia». Nel 1711 il t. VI si apriva con la lunga recensione delle *Origines juris civilis* (Lipsia 1708) di Gravina – opera che sin dal suo apparire aveva meritato «somma lode» – mentre sempre lo stesso numero riservava l'articolo IV alle «Opere spettanti [...] all'Istoria della volgar Poesia» di Crescimbeni cui andava il merito «sì a far conoscere i pregi della nostra Lingua, e della nostra Poesia, sì a promuovere nell'Italia il buon'uso». Nel 1712 il t. XI all'art. XII, oltre a condannare la «strepitosa *Divisione*, o più tosto *Scisma*, che la passione d'alcuni ha cercato di porre in essa con rette leggi istituita, e con savia moderazione sempre mai governata» (p. 269), dava conto dei *Comentarj* di Crescimbeni apparsi dieci anni prima. Volendo, però, mantenere una sorta di equidistanza, il «Giornale» non mancava poi di men-

dello stesso Crescimbeni⁶. Coerentemente con questa linea, Crescimbeni ignorava un modo di poetare che intendesse guardare alle verità trasmesse dagli antichi miti greci, cui invece era interessato Gravina. Ciò che li aveva uniti inizialmente era la comune volontà di far risorgere le lettere italiane dalla decadenza barocca o dal secentismo. D'altronde già nel *Discorso sopra l'Endimione* di Guidi (1692) Gravina sosteneva che la sola impresa del poeta era «l'espressione del vero sotto l'ombra del finto e la rassomiglianza del naturale». Qui i vertici poetici erano indicati in Omero e in Ariosto, sotto le cui favole si celavano verità antiche (la sapienza) che solo i Greci e gli Egizi erano stati in grado di decifrare, avendo smarrito i moderni la chiave per accedere alle dottrine nascoste. Così ad esempio nella favola di Diana ed Endimione, l'innamoramento per la dea nascondeva in Endimione il primo indagatore della luna⁷.

La lite scoppia durante la radunanza del 21 luglio che aveva come ordine del giorno la pubblicazione del consulto, redatto da una commissione composta da tre arcadi, su come si dovesse interpretare un punto controverso, rispetto alle consuetudini, della terza legge arcadica sulla rotazione dei colleghi che affiancavano il custode. Solo un mese prima, nella precedente radunanza del 15 giugno c'era stato un vero tumulto, quando il custode Crescimbeni (Alfesibeo), rieletto nella carica, aveva, secondo quanto previsto dal regolamento, nominato i dodici colleghi. La legge prevedeva la riconferma di sei anziani sino alla prossima elezione del custode e la scelta di sei nuovi colleghi. Temendo che potesse ricoprire quella carica qualche arcade appartenente alla "fazione" napoletana costituita dai discepoli di Gravina, Crescimbeni, fra i sei arcadi nuovi, ne designò uno che già in passato aveva fatto parte del collegio. Non a caso a sollevare, in maniera accesa, le obiezioni al modo di procedere del custode fu proprio un allievo di Gravina, il poeta Paolo Rolli, da poco iscrittosi all'Arcadia insieme ad altri seguaci del maestro. Oltre a imputare tale riconferma, Rolli sollevò fondate obiezioni sulla procedura adottata da Crescimbeni contraria a quanto stabilito e nelle leggi

zionare, nel t. XII, le *Tragedie cinque* di Gravina (p. 420), per poi ritornare nel 1713 (t. XIV, art. V) a parlare della nuova edizione dell'*Arcadia* di Crescimbeni.

⁶ Cfr. *La bellezza della volgar poesia* di Gio. Mario Crescimbeni. *Riveduta, corretta, e accresciuta del Nono Dialogo dallo stesso Autore, e ristampata d'ordine della Ragunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1712, dialogo V, pp. 90-102. Interessante la lettura di M. G. ACCORSI, *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Bologna, Mucchi, 1998, pp. 37-72, anche se da rivedere rispetto al mito «di una condizione pacifica, antigherresca, antieroica» del primo Gravina (pp. 44-45).

⁷ G. GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973, pp. 60 e 63.

e nei successivi regolamenti dell'Accademia. D'altronde un primo attrito fra Gravina e Crescimbeni si era manifestato sin dalle origini della fondazione dell'Arcadia, a proposito delle leggi arcadiche, redatte soltanto da Gravina, che tuttavia dovette piegarsi a dichiararsene esclusivamente il traduttore in latino per la pace della neonata Accademia. Durante la cerimonia ufficiale del 1696, infatti, svoltasi nel Bosco Parrasio (allora ubicato provvisoriamente negli Orti Palatini o Farnesiani), le dieci leggi incise su marmo vennero lette da Silvio Stampiglia, poi chiamato a Vienna come librettista e poeta cesareo, mentre Gravina tenne la solenne orazione subito stampata.

In quanto padre fondatore dell'Arcadia e tutore delle sue leggi a Gravina venne affidato il compito di dirimere la questione emersa il 15 giugno 1711. Affiancato da Jacopo Martello e inizialmente da Antonio Collareti (che accampò problemi di salute), Gravina depositò il responso nel Serbatoio dell'Arcadia già il 2 luglio. Anticipando i tempi, il 21 con chiamata personale si passò alla votazione e Gravina vide rigettata la sua interpretazione della legge con settantaquattro voti contrari su centouno votanti. Così, infatti, avrebbe scritto nella *Lettera ad un Amico* stampata tempestivamente a Napoli nel 1711, coperto dall'anonimato, parlando di sé in terza persona. Dopo aver enunciato le ragioni dello scisma (alterazione delle leggi e variazione del regolamento, divergenza nelle linee culturali, cioè rifiuto da parte del suo "partito" di comporre esclusivamente «cicalate pastorali», «sonettini» e «canzoncine»), Gravina non esitava a denunciare «il torto fatto all'autor delle leggi col rifiuto dell'interpretazione, la quale per diritto naturale e civile a lui apparteneva»⁸.

Il sogno di rinnovare dall'interno l'Accademia era svanito. Esso era stato lungamente accarezzato da Gravina, dai suoi allievi e da tutti coloro che si riconoscevano nel rilancio etico e civile del classicismo, che portava con sé la riduzione dei soggetti amorosi e per converso il ritorno al teatro regolare visto come una "scuola d'eloquenza". I ribelli fuoriuscirono dall'accademia pretendendo di costituire la vera Arcadia. Si chiamarono «Arcadia Nuova» e continuarono a usare gli stessi simboli della finzione pastorale. Il rischio temuto da Crescimbeni e seguaci era quello che la nuova Arcadia riuscisse ad attrarre i letterati più aperti e coinvolti nel progetto di rifondazione della cultura e delle lettere italiane dopo la decadenza del Seicento, fra cui soprattutto il modenese Ludovico Antonio Muratori. Per intanto, dalla parte degli scismatici, si schierò il principe Livio Odescalchi, appartenente a una famiglia prestigiosa di tradizione filo-imperiale, che offrì loro tutto il soccor-

⁸ Ivi, pp. 471-477: 476.

so necessario, anche il novello Bosco Parrasio che venne situato in una villa del principe fuori porta del Popolo. La lite si trasformò in breve anche in un contenzioso giudiziario, data la presentazione, da parte di Crescimbeni, di un esposto alla Curia Romana contro l'appropriazione indebita da parte dei nuovi arcadi di marchi, insegne, usi e costumi dell'Accademia. Nel 1714 morto l'Odescalchi, gli scismatici postisi sotto la protezione del cardinale Lorenzo Corsini (il futuro Clemente XII) rinunziarono al nome di Arcadia per prendere quello di Accademia Quirina con lo scopo di lodare le virtù e i fatti memorabili degli antichi Romani. Corsini come già Livio Odescalchi fu nominato dittatore perpetuo e conservò questo titolo anche durante gli anni del suo pontificato⁹.

Fra le molteplici scritture prodotte dall'una e dall'altra parte, oltre all'opuscolo napoletano, Gravina indirizzò una lettera a Scipione Maffei. Al letterato veronese lo univa il progetto di rifondare la letteratura e soprattutto il teatro italiano, progetto che si proponeva di rinnovare l'età aurea di Leone X, quando a Roma, nel primo Cinquecento, si erano rappresentate o lette varie commedie e tragedie regolari. Non a caso nella *Lettera ad un amico* si auspicava a Roma «l'apertura del suo teatro, se quello esser potesse, come nella sua primiera istituzione, scuola d'eloquenza e di pubblico e privato regolamento, e dovessero Eschilo, Sofocle, Euripide, Ennio, Accio, Pacuvio, Terenzio e altri maestri dell'umana vita le nostre scene occupare»¹⁰. Annotando tale passo, nelle cosiddette *Postille*, Crescimbeni replicava con argomenti che lasciavano intravedere la totale divergenza fra la sua idea moderata e cattolica di un teatro da sottoporre alla stessa censura ecclesiastica e quella dell'antico amico, accusata di fomentare il vizio e persino l'eresia. Era falso negare la pratica teatrale a Roma nei cui teatri privati, invece, si rappresentavano drammi e commedie consentiti dal sommo pontefice, cioè spettacoli

più casti e costumati di quei de' Greci e de' Latini, e più fruttuosi delle antiche tragedie e commedie, ove sotto il pretesto di purgar gli animi del terrore e della commiserazione e far conoscere la bruttezza del vizio per fuggirlo, avvezavano gli uomini a far anatomia delle azioni dei principi e perder loro la stima e la venerazione e insegnavano alla gioventù le più sporche ed oscene caccie di riserva del vizio, che appunto è quello che con questi semi d'affettata antichità va cercando d'introdurre in Roma l'Autore della lettera¹¹.

⁹ Cfr. C. MARIANI, *L'Accademia Quirina sorta dalla scissura d'Arcadia*, Tivoli, Majella, 1889, pp. 1-20.

¹⁰ GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, p. 471.

¹¹ Il passo è trascritto dal Ms. XIX dell'Archivio dell'Arcadia, c. 174, in QUONDAM, *Cultura e ideologia*, p. 280.

Le *Postille* furono seguite dal *Disinganno* in cui Crescimbeni si proponeva di smascherare le bugie dell'antico sodale che avrebbe manovrato e guidato lo scisma non per una simulata virtù, ma per rabbia, invidia, odio e sporca emulazione. Ormai dittatore perpetuo il custode si impegnò in una sistematica demolizione di ogni ragione dell'avversario, ricorrendo fra l'altro al papa Clemente XI con una *Supplica* in cui, oltre a mettere in risalto l'alto numero di cardinali, prelati e aristocratici aderenti alla sede madre dell'*Arcadia*, chiedeva che la causa in corso trovasse una scorciatoia di fronte alla consueta via del «giudice ordinario» («sarebbe un fomentare una strepitosa dissensione per lunghissimo tempo, quale potrebbe partorire degli scandali, mentre gli avversari hanno già fatte stampare delle scritture pungenti»)¹².

Crescimbeni occupava una tale posizione di potere e prestigio da non poter essere contrastato sino in fondo: è questo il giudizio storiografico quasi unanime. E tuttavia, nella breve come nella lunga durata, la voce di Gravina e quella dei suoi seguaci ebbero più ascolto di quanto si sia ritenuto sinora. Se si considera la lettera indirizzata a Maffei, si nota che essa, pur non riuscendo ad allontanare il marchese dall'originaria *Arcadia*, sortì comunque qualche effetto. Fra i vari punti toccati (origine dell'*Arcadia* dalla conversazione letteraria, antipetrarchismo, pratica della virtù emula dei Greci e Romani, ecc.) Gravina accennava all'argomento "teatro", precisando che la nuova radunanza era composta da tutti i letterati incontrati da Maffei nelle recite in casa dello stesso Gravina a Roma¹³. Rileggendo attentamente la recensione alla nuova edizione dell'*Arcadia* di Crescimbeni, apparsa nel «Giornale de' letterati d'Italia» e scritta, con ogni probabilità, da Maffei, si può fare in proposito qualche rilievo. La cortesia della recensione mascherava, infatti, una certa neutralità e un'implicita presa di posizione a vantaggio di Gravina nel riconoscergli esclusivamente la paternità delle leggi arcadiche e nel rimarcare, usando le stesse argomentazioni di Crescimbeni, lo statuto "democratico" dell'Accademia: «Come il governo di questa Ragunanza è democratico, e popolare, così non ha altro capo, che un semplice *Custode*, il quale ogni Olimpiade, o sia ogni quattr'anni vien confermato»¹⁴. Un altro fatto in apparenza insignificante era la dedica della nuova edizione della

¹² Cfr. QUONDAM, *Nuovi documenti*, pp. 105-228: 193.

¹³ GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, pp. 481-490: 483. La lettera a Maffei apparve postuma nel 1726.

¹⁴ Cfr. «Giornale dei letterati d'Italia», XIV, 1713, art. V, pp. 127-140: 136. L'articolo si concludeva con la sospensione del giudizio: «Luogo opportuno sarebbe questo d'esporre i motivi e la storia della *Divisione* seguita in *Arcadia* l'anno 1711 [...], ma questo strepitoso affare essendo ora rimesso alla decisione di un sì dotto e prudente giudice [...]».

Bellezza della volgar poesia di Crescimbeni a Lorenzo Corsini¹⁵, omaggio dettato ovviamente dalla speranza che questi si allontanasse dagli scismatici all'epoca protetti anche da Livio Odescalchi. Il gesto di Crescimbeni, però, non gli procurò alcun vantaggio, dato che Corsini si mantenne sempre dalla parte dei futuri Quirini.

E arriviamo, finalmente, alla lettura del *Giammaria* rimasto inedito sino alla fine dell'Ottocento per svariate ragioni, e per la ricomposta memoria degli Arcadi e per l'irriverenza del registro satirico adottato¹⁶. Esso mette in risalto una figura ritenuta sinora del tutto marginale: è quella dell'abate Lorenzini che nel 1714 alla morte di Livio Odescalchi anziché confluire nei Quirini preferì rientrare in Arcadia e dopo quattordici anni divenirne non senza contrasti il secondo custode. Ovviamente, pur trattandosi di un testo basato sulla finzione poetica, il *Giammaria* merita la nostra attenzione proprio perché scritto da uno degli artefici della scissione, un arcade legato sia a Gravina che a Lorenzini, uno dei futuri Quirini che nel narrare la sua versione della vicenda sembra dare più peso a Lorenzini e allo stesso Rolli rispetto a Gravina. L'opera è preceduta da un *Discorso* di Bione Crateo, cioè di Gravina, che descriveva la «corruzione del poetico, ed oratorio stile» del Seicento, quando non si erano più stimati i sommi poeti che costituivano la «gloria dell'Italia Nazione»: Dante, Petrarca, Ariosto e Trissino. E rivendicava ai napoletani in cui erano compresi soprattutto i letterati di Cosenza il ruolo di opposizione a tale stato di cose.

L'avvio del poemetto con il reiterato riferimento al colascione, strumento a fiato di uso popolare, enunciava subito lo stile comico-realistico adottato:

Canto al suon di piacevol Colascione
 Le celebri d'Arcadia aspre contese,
 La prima non ancor nota cagione,
 Che tanto fuoco tra i Pastori accese.
 Canto l'ira, le frodi e la ragione
 Di due gran parti, e le lor mutue offese,
 E sopra ogn'altra cosa la sfavata,
 Che avvenne già nella fatal giornata.

¹⁵ «Or Voi, che a tanto lustro, non sdegnate d'aggiunger quello del protegger le buone Arti, e specialmente le lettere [...] e tenendo lontane dalla loro ingenuità tutte quelle disavventure, che le sogliono accompagnare [...]. Voi imploro per Protettore di questa mia Opera» (CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, p. 3).

¹⁶ Cfr. D. O. PETROSELLINI, *Il Giammaria ovvero L'Arcadia liberata. Poema satirico-giocosso inedito*, [a cura di C. Mariani,] Corneto-Tarquinia, Tip. Tarquinia, 1892. Un accenno in QUONDAM, *Cultura e ideologia*, pp. 295-296.

Alla protasi alla Musa che gli accordi il colascione, seguono la dedica ad Aquilio (Livio Odescalchi) e le accuse al falso «costume pastoral» di Crescimbeni-Alfesibeo:

Io non vi niego già, che Arcadia in pria
Semplice e bella nacque, e bella crebbe,
Finché la dolce libertà natia
Alla mal consigliata non increbbe,
E finché dell'avara Signoria
La pesante catena al piè non ebbe:
Ma poiché diessi alla lusinga vana
D'*Alfesibeo*, divenne ... cortigiana (I, VII).

È lui a mutare l'originaria Arcadia in una cortigiana, disposta a ogni genere di traffici per fare quattrini, cioè a farvi entrare, come nell'Arca di Noè, tutte le bestie e non più soltanto i saggi, secondo quanto voluto da Gravina con la convenzionale assegnazione di una campagna a ogni pastore:

Quind'è che i Riti, e l'auree leggi sante
Tutte d'Arcadia rotte e violate,
E non sol dalle rupi e dalle piante,
Ma dal sen de' pastor furo cassate:
Talché crebber gli abusi in un istante,
E si videro cose da storbate,
Traffichi nuovi, e nuovi bottegghini
In Roma, e fuori per buscar quattrini (I, XI).

Crescimbeni istituisce così il pagamento di «gabelle e cobelle» per mantenere fino alla morte il «Custodiato» diventato una «specie di Papato». Per questo Alfesibeo appare oltremodo preoccupato dell'elezione dei nuovi colleghi, unica garanzia al mantenimento del carattere assembleare dell'Arcadia. Dall'ottava XX si entra nel vivo dell'azione con il gustoso ritratto di un Crescimbeni in preda alla paura di perdere la sua carica e che a un tratto si ricorda del consiglio del fedele Vincenzo Leonio:

Abbi giudizio, e tien per infallibile
Il parer, che più volte ti fu dato
Dal vecchio *Uranio* che se regnar vuoi,
Dei far Colleghi i vecchi amici tuoi.

Dialogando sempre con sé stesso, Alfesibeo si mostra preoccupato della prevedibile reazione della componente più giovane e ribelle dell'Arcadia:

Ma vedo ohimé! La Gioventù sdegnata
Con occhio bieco minacciarmi intorno,
In vedersi da me poco prezzata

Avrallo giustamente ad onta, e scorno;
 Dirà nell'Elezzion non fu serbata
 La Legge, e avrà ragione d'alzare il corno;
 Perché quantunque ai Giovani io lo nieghi
 Devo *in Orbem* eleggere i Colleghi (I, XXIV).

Il custode chiama i più fidati ed espone loro i suoi timori che si dissolvono, tra il giubilo generale, quando Leonio trova la parola magica, forzando l'interpretazione della legge: «l'*in orbem*» significa «alternativamente» e non «in giro», cioè a rotazione fra tutti gli iscritti, come invece urlerà poi Paolo Rolli. Ora invece esulta Alfesibeo, descritto mentre s'inginocchia davanti al miraggio di un'Arcadia che resterà in suo dominio:

Tutto baldo e vivace Giammaria
 Divenne a così dotta spiegazione:
 Alzò le mani al Ciel per allegria,
 E si buttò con furia in ginocchione:
 Dicendo, o te felice Arcadia mia,
 Se avessi come *Uranio* altre Persone,
 Che coll'alto sapere, e il parlar saggio
 oprassero con esso a tuo vantaggio (I, LV)¹⁷.

Nel frattempo (canto II), la fazione avversa, informata di quanto avvenuto da un servitore di Crescimbeni, studia le contromosse. Fra i vari membri spicca il vivace ed energico ritratto del giovane Paolo Rolli «Di liberale, e d'amoroso core | Della Corte nemico, e più del Foro | Amator d'ogni Legge, e d'ogni onore» (II, XII), che non prezza per sé l'essere eletto, ma non sopporta la manipolazione dei regolamenti¹⁸. Per questo motivo, Rolli suggerisce a Petrosellini (autore ma anche attore della narrazione) di far intervenire all'adunanza quanti più amici possibili del loro partito. Il 15 giugno si scatena un «baccano d'osteria», secondo il commento di Pier Jacopo Martello¹⁹,

¹⁷ Alla fine risolvono: «Ma che sol pochi del Partito Loro | Venissero in quel giorno a dare il voto | In quel quantunque nullo concistoro, | Perché non gisse il grande affare a vuoto; | Così fu risoluto a pieno Coro, | Così fu fatto come farò noto | Appien nell'altro Canto se a Dio piace: | Questo intanto vi basti!: andate in pace» (PETROSELLINI, *Il Giammaria*, I, LXXXI).

¹⁸ Il profilo di Rolli si arricchisce nella successiva ottava: «Ha dentro delle vene un sì gran fuoco | Che non sol sen va sempre acceso d'estro, | Ma sempre si dimena e muta luoco | Ora al lato sinistro, ed ora al destro; | Incostante in amore, ama per poco, | E nell'arte d'Amor pur è Maestro: | E ne suoi desiderj così parco | Ch'altro non brama che la Cetra, e l'Arco» (II, XIII).

¹⁹ Ecco Martello: «*Mirtilo*, che non men saggio, che dotto | Di generoso, e risoluto core | Senza dir altro più salta di botto | In mezzo a quella mischia, e a quel rumore | E grida, a qual viltade è mai ridotto | Arcadi il vostro letterario Onore, | Se v'ho da dire la sentenza mia | Questo mi par baccano d'osteria» (II, LX).

che nessuno riesce a sedare, se non alla fine l'intervento di Crescimbeni con la proposta di una commissione, composta da Gravina, Martello, l'avvocato Antonio Collareti:

Si venne ai voti, e al grave ufficio eletto
Fu dell'Arcadia il gran Legislatore
Perché ciascuno ben vedea in effetto
Di Lui non darsi Interprete maggiore (II, LXV).

Intanto un altro personaggio acquista risalto con ben quattro ottave in successione a lui dedicate: è l'abate Lorenzini che – secondo il poemetto – sarebbe il vero artefice della divisione d'Arcadia. Dotato di una straordinaria eloquenza, di un fervido ingegno, di una grande mente e di tratti signorili non corrispondenti ai suoi umili natali, Filacida-Lorenzini medita su come fare a liberare l'Arcadia:

Egli nella sua mente ora propone
Di porre in opra l'alta sua virtute,
E di volere in sì bella occasione
Serbare illesa la commun salute,
Vuole a prò della pubblica ragione
Torre Arcadia dall'empia servitute;
E colle Leggi della prima etate
Tornar quell'infelice in Libertate (II, LXXII)²⁰.

Nel frattempo Eniso-Petrosellini si accorge che le visite di Alfesibeo a Gravina rischiano di conseguire il loro scopo. Infatti quest'ultimo arriverebbe a dire:

Ma pur per tenerezza, e per pietate
È dover, che si taccia, e si condoni
Il tutto a Giammaria, quale amo tanto
E qui pareo che lacrimasse alquanto (II, LXXXIII).

²⁰ Così prende avvio il ruolo di primo piano giocato da Lorenzini: «Sol *Filacida* va tutto pensoso, | E qualche arcano nella mente asconde: | Fisa su quelli il guardo curioso, | E osserva chi di lor parla, o risponde; | E come là in Sicilia impetuoso | Il Mare infra i due scogli agita l'onde, | Così quanto in se stesso ei più si serra | Dentro il suo cuor co' suoi pensier fa guerra» (II, LXIX). Un ritratto così positivo potrebbe far pensare che il poemetto sia stato composto subito dopo la scissione, prima del ritorno in Arcadia di Lorenzini. Tuttavia nulla esclude una datazione più tarda, considerate le giunte di cui si dirà: il fatto significativo è la fedeltà di Lorenzini alle sue posizioni culturali e politiche che non gli alienarono gli ex arcadi fondatori dell'accademia Quirina. Su Francesco Lorenzini vd. il profilo di V. Gallo, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 40-42.

Petrosellini, allora, rimprovera al Maestro di voler «sacrificare il dritto alla passione», riuscendo a vincere la resistenza all'equità del «saggio Bione» (Gravina): un comportamento dovuto al troppo amore e alla compassione sentiti da Gravina verso il custode. Tornato in sé, Gravina «Al nome giura di Madonna Astrea, | Che per serbare illesa la ragione | Faria guerra con Socrate, e Platone» (II, LXXXVIII), ma l'indomani all'arrivo di Alfesibeo che, trovandolo cambiato lo accusa di essere un traditore, cede nuovamente e trova un nuovo accordo. Lo stesso Martello/Mirtilo si accorge della prudenza di Gravina, cioè «[...] che il saggio *Bione* in senso storto | La legge chiara interpretato avea», ma questo non gli impedisce di sottoscrivere il foglio che tuttavia lasciava in sospeso l'interpretazione da dare all'*in orbem* (II, CIII)²¹. Ma leggiamo, per intera l'ottava che, pur essendo frutto della finzione poetica, pone, come tutto il poemetto, non pochi interrogativi non tanto sul comportamento lineare o meno di Gravina, quanto piuttosto sulla sua resistenza ad andare allo scontro con il rischio di dividere un'istituzione culturale da lui voluta e fondata:

Io di tre punti accorderonne dui,
Cioè che voi sostituir possiate,
E che senza il consenso, e voto altrui
Tal privilegio dalle Leggi abbiate.
Così a vostro piacer potrete vui
Fare i Collegghi, come desiate
Perché eleggendo chi non può venire
Potrete ogn'altro poi sostituire (II, XCV).

Il canto terzo è quasi tutto incentrato sull'azione di Lorenzini-Filacida, come per altro enuncia l'Argomento nella prima ottava²². L'aver già ricoperto la carica di collega gli offre il vantaggio di poter additare se stesso come uomo esemplare, incline al «giusto». Informato da Gravina del suo non licet alle pressioni di Crescimbeni, mette in pratica il piano per aver dalla loro parte la gioventù più valorosa. Il primo non può che essere Paolo Rolli, l'allievo cui Gravina fa riferimento nella lettera a Scipione Maffei²³ e che appare qui commosso proprio dalla parola eloquente di Filacida:

²¹ Di fronte all'incertezza circa il terzo quesito («Ma circa l'Elezion che debbe farsi | *In Orbem* io non so qual modo usare», (II, XCVI) Bione punta i piedi, perché tutto vorrebbe, tranne passare per un ignorante.

²² «Filacida ad Eulibio fa un Sermone | Ove gli offre Campagno, e Capitano, | Indi i giusti Decreti accorto espone | Agli Arcadi Idioti in senso strano, | Perché a quelli il Latino di Bione | Sembra l'original dell'Alcorano, | Poi sforza Aquilio con favella ornata | A protegger l'Arcadia liberata» (III, I).

²³ «Ultimamente, ad istanza d'uno de' miei più cari e stimati discepoli, si disputò in quella ragunanza, se l'elezione dei dodici collegghi, che per le leggi deve andare in giro, *in orbem*,

Così *Eulibio*, che pria forse pareo
 Non sì disposto all'onorata impresa
 In ascoltar *Filacida* predea
 Spirito e genio a ogni peggior contesa,
 Né *Filacida* ancor finito avea
 Che *Eulibio* già sentia l'anima accesa,
 E accesa sì, che avrebbe a tondo a tondo
 Fin con un tizzo dato fuoco al Mondo (III, XVI).

Non pago dell'impegno di Rolli a rafforzare le loro fila, perché dall'altra parte anche Alfesibeo sta facendo la stessa cosa, Lorenzini comprende che occorre loro un personaggio di spicco della nobiltà romana. Così, insieme all'abate de Bernis, si reca da Livio Odescalchi e tiene il suo discorso più alto.

L'ottava LXXIII ha un significato rilevante, in quanto condensa ed enuncia, come una sorta di manifesto, le ragioni culturali e politiche della 'novella' Arcadia: mettere fine al petrarchismo per rilanciare una nuova poesia eroica modellata sul classicismo. Proprio la contingenza storica e politica, in particolare la guerra di successione spagnola in atto, di cui teatro erano vari territori degli stati italiani, faceva avvertire l'esigenza di nuovi modelli poetici e soprattutto di uno stile alto. All'eroismo dei moderni eroi, soprattutto quelli dello schieramento filo-austriaco, fra i quali per primo Eugenio di Savoia, occorreva rispondere con poemi, poesie, tragedie che ne celebrassero l'immortalità:

Meco è un'illustre Schiera, ed erudita
 Di Giovan atti a cantar Duci, ed Armi,
 Che può serbare alla seconda vita
 L'opre de' Grandi col valor de' Carmi:
 Invan, Signor la man de' Fabri ardita
 Studia eternar l'Imprese in Bronzi, e in Marmi
 S'alto Scrittore co' i Versi e coll'Istoria
 Non ne tramanda ad ogni età memoria.

Questi versi si riallacciano agli argomenti adoperati nel lungo e complesso *Ragionamento* di Giovan Battista Ancioni premesso alla raccolta di poesie apparsa nel 1717 in onore del principe Eugenio di Savoia dovuta alla penna dei Quirini²⁴. Essa, nel contrapporsi al canto di ninfe e pastori della vec-

potesse, prima che si finisse il giro degl'idonei, cioè dei presenti e volenti, cadere in chi aveva già esercitato» (GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, p. 483).

²⁴ Cfr. *Componimenti delli Signori Accademici Quirini in lode del Serenissimo Principe Eugenio di Savoia Recitati nella Galleria dell'Eminentissimo Corsini in occasione delle Vittorie d'Ungheria l'anno MDCCXVII*, In Roma, Antonio de' Rossi, 1717.

chia Arcadia, metteva in pratica la nuova poetica atta a cantare l'eroismo di Eugenio al servizio dal 1683 degli Imperiali²⁵. D'altronde i *Componimenti* dei Quirini accoglievano il ritratto di Eugenio fissato un anno prima dalla dedica del *Libro della tragedia* di Gravina, la quale – si può dire – aveva fondato il mito del grande uomo politico e militare, insuperabile nella guerra come nella pace. Raffigurato come sostenitore delle leggi e dell'eloquenza, Eugenio era esaltato come l'unico eroe moderno in grado di reggere il confronto con l'eroismo antico grazie alla pienezza di virtù che, attraverso le origini italiche, si erano rigenerate nella sua persona. Nel tipico passaggio dalle armi alle lettere, il principe era celebrato per la sua straordinaria biblioteca dove ovviamente non potevano mancare i libri dello stesso Gravina che si rivolgeva al principe quale interlocutore di ragionamenti sottili diretti a chi ama scoprire il velo e accedere all'idea del vero. Dal finale della dedica («io, i di cui libri sono sì cortesemente in quella [biblioteca di Eugenio] ricevuti, ho voluto, con vostra Altezza serenissima ragionando, conferire l'idea antica della tragedia»), si arrivava, in un percorso circolare, al finale del trattato che sottolineava la funzione interlocutoria del principe: «Fin qui, serenissimo Principe, parmi aver a bastanza della tragedia ragionato, non per restituirla nei teatri e nelle comuni idee, troppo o dalle follie romanesche o dalle pedantesche regole occupate, ma per isvelarla agli studiosi dell'antichità ed agli amatori del vero»²⁶.

Questo ritratto mitizzante fornirà le coordinate stilistiche e culturali ai *Componimenti* dei Quirini, modellati su un registro classicistico teso a cantare in modo grave il risorgere di una poesia dell'antico, alimentata dall'alito vitale del presente. Facendo uno strappo al programma di lodare soltanto l'antichità romana, i Quirini mettevano in pratica l'indicazione del maestro, quella cioè di rifondare le regole poetiche sui «successi veri», sui «negozi civili», sui «ragionamenti e costumi vivi e presenti d'ogni età, d'ogni ordine e d'ogni stato»²⁷. Ma sulla funzione dell'immagine di Eugenio nelle

²⁵ Su Eugenio basti qui il rimando a G. RICUPERATI, *In margine alla biografia di Eugenio: un principe fra libertinismo e illuminismo radicale*, in *L'Europa nel XVIII secolo. Studi in onore di Paolo Alatri*, Napoli, ESI, 1991, vol. I, pp. 445-460; F. HERRE, *Eugenio di Savoia. Il condottiero, lo statista, l'uomo*, trad. it. di A. Martini Lichtner, Milano, Garzanti, 2001 [ed. orig. 1997], in particolare il cap. *Ercole e Apollo*, pp. 213-233; P. DEL NEGRO, *Eugenio di Savoia: la fortuna italiana del principe tra Sei e Settecento*, in 1706. *L'Ascesa del Piemonte verso il Regno*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2007, pp. 53-72.

²⁶ Cfr. *Libro Della Tragedia*, in GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, pp. 507 e 588. La dedica di Gravina ha un valore di codice rispetto alle figurazioni artistiche e letterarie del principe. Su ciò e sulla corrispondenza fra il suo mito e la rinascita tragica vd. B. ALFONZETTI, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001, capp. I-III.

²⁷ Cfr. GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, p. 589.

arti, nella letteratura e nel teatro di primo Settecento e dunque nella prima Arcadia e nella stessa scissione del 1711 si ritornerà più avanti, dopo aver ultimato la lettura del *Giammaria*.

Si apre l'ultimo canto, il cui Argomento mette in scena lo stesso Petrosellini che affianca Rolli nella tumultuosa adunanza convocata a Palazzo Pamphili:

S'aduna il Ceto de' Pastori, e in esso
 Parla a prò delle Leggi Eulibio invano:
 Bella Concion fa Eniso, eppure è messo
 In deriso con folle atto inurbano.
 Viene a' Voti, ed approva il gran Consesso
 Del Custode il parer qualunque strano:
 God'egli allor: ma in sua Magion poi trova,
 La penitenza, ed il flagel ne prova. (IV, I)

E proprio nel quarto canto, per narrare le ultime sequenze precedenti la scissione, l'autore abbandona ogni remora, ricorrendo a una comicità irriverente che fa uso del linguaggio scurrile come ad esempio laddove si descrive il comportamento servile di Crescimbeni verso i vari seguaci al loro arrivo prima della votazione:

Ora sappiate che tutti i Pastori
 Corrono impazienti al gran congresso
 Vien primo co' suoi Satrapi maggiori
Giammaria per dar ordine al Consesso
 Di mano in man che vengono i Fautori
 Gli riceve, gl'inchina, e lecca il Cesso,
 E con sereno, e mansueto volto
 Loro umano si mostra, e disinvolto (IV, XII).

Purtroppo, secondo la denuncia del *Giammaria*, l'impostura ha il sopravvento, dato che non si erano mai viste tante facce nuove e soprattutto tanti frati bianchi e neri come le fave distribuite per la votazione insieme ai gustosi sorbetti inviati da Lorenzo Corsini che avrebbe accolto nel suo palazzo gli scismatici.

Nella narrazione un posto a sé occupa Alessandro Guidi, una delle cause dei primi disaccordi culturali fra Gravina e Crescimbeni che, secondo quanto accennato dal primo nella *Lettera ad un Amico*, non aveva condiviso il *Discorso sopra l'Endimione* apparso dopo la fondazione dell'Arcadia nel 1692²⁸. Forse

²⁸ Ivi, p. 476. Assente nella lettera a Maffei il riferimento alle calunnie e satire subite nel 1693 dopo l'uscita dell'*Endimione di Erilo Cloneo pastore arcade con un Discorso di Bione Crateo. All'eminentissimo signor Cardinale Albano*, In Roma, per Giacomo Konareck, 1692.

proprio per questo, Guidi-Erilo è ritratto in disparte, alla ricerca dell'ombra, lui che, «splendor del secol nostro», «Gran Maestro d'Eloquenza a niun secondo», «Col valor della voce e dell'inchostro | Sparge ampia Luce di saper profondo» (IV, XXIX)²⁹. Fattosi spettatore silenzioso dell'altrui malizia, osserva gli inutili tentativi di Filacida di non arrivare allo scontro, l'acceso intervento di Eulibio, quello più pacato di Tirsi (Giovann Battista Zappi) che propone all'assemblea di accettare la proposta di Gravina-Bione. Intanto prosegue il conteggio dei voti e si sente un sussurro crescente a favore di Alfesibeo sino agli evviva finali dei fanatici, quando le fave nere prevalgono grazie all'apporto dei frati, secondo il poemetto. Ovviamente non poteva mancare per la legge del contrappasso la punizione di Crescimbeni che s'imbatte in una giovane, personificazione dell'Allegrezza, subito tramutata in una Vecchia (la Penitenza) che gli frustra le nappes e lo accusa di aver cacciato i giovani dall'Accademia. A Livio Odescalchi e al cardinale Lorenzo Corsini sono indirizzati, invece, gli elogi e gli accenti profetici, rivolti questi ultimi soprattutto a Corsini, per il cui merito Roma «Vedrà mercè del suo favor sovrano | Rinnovellarsi il secol d'Ottaviano» (IV, CXXIV). È ovviamente un'aggiunta che fa riferimento all'elezione al soglio pontificio di Corsini col nome di Clemente XII.

In tutti gli scritti dei Quirini la frattura interna agli Arcadi è ricondotta a una differente concezione della poesia e dei suoi registri stilistici. Uno fra i tanti esempi che si possono portare di questa lettura dello scisma, nei suoi aspetti più propriamente poetici e culturali, si ritrova in un componimento in lode di Lorenzo Corsini, esaltato per il ruolo di mediazione svolto nel sanare il dissidio con la creazione nel 1714 dell'Accademia Quirina, in cui sarebbero confluiti i dissenzienti. Da un lato restarono gli Arcadi desiderosi

Di cantar sotto di un ombroso faggio,
O d'un ruscello alla fiorita sponda
I pascoli, i pastor, le greggia, i campi,
E le Ninfe, che van dei doni in traccia;

Si ricordi, per capire il peso assunto nel corso dei decenni dalle ragioni culturali dei cosiddetti ribelli, che, oltre alla lettera di Gravina a Maffei, sempre a Verona nel 1726, vengono stampate le *Poesie* di Alessandro Guidi comprensive dell'*Endimione*.

²⁹ Questi versi sono chiaramente improntati al *Discorso sopra l'Endimione*, il cui incipit celebrava il felice secolo grazie alle nuove scoperte e al risorgere di cose già «da tenebrosa ignoranza adombrate»: «La perizia delle varie lingue, le ragioni delle cose naturali, le notizie dell'antichità, le pure e sincere interpretazioni delle leggi e quel che per l'addietro era occupato da fosca e densa caligine, pare ch'a' nostri tempi, quasi da nuovo spirito desto ed agitato, si scuota l'antiche tenebre e con alto volo a pura e sublime luce s'innalzi. In parte di tanto bene dovrebbe anche esser chiamata la scienza poetica» (GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, p. 51).

dall'altro chi non si riconosceva più nel codice pastorale si riorganizzò attorno a un nuovo progetto poetico:

Ma quei che più superbo avean diletto
 Di cantar guerre, ed armi a suon di tromba,
 E le gran gesta de' Romani Antichi
 Di celebrar con generoso carme
 Fé dai Campi partire, ed aureo Albergo
 Apprestò Lor nel regio suo Palazzo,
 E dato lor cittadino il nome
 Volle, che si appellassero Quirini³⁰.

Tale divergenza serpeggia anche nei versi che Arcadi e Quirini dedicano negli anni 1716-1717 alla figura eroica di Eugenio di Savoia impegnato a respingere l'ennesima offensiva turca. Per primo compare, nel 1716, il volume degli Arcadi in cui chiaramente la dedica di Crescimbeni al principe Eugenio e la stessa sezione delle Rime a lui consacrata sono aggiunte in corso d'opera. Nel dar conto dei momenti d'angoscia vissuti da tutta la Cristianità per l'avanzata dei Turchi e al contempo dell'esultanza per le ripetute vittorie lungo il Tibisco, il custode attribuiva ai suoi Arcadi il merito di aver per primi intrapresero «a celebrare un'Impresa sì segnalata, e mirabile; nelle quale, quasi visibilmente avendo Iddio combattuto col Vostro braccio, ha manifestata la sua gloria in esaudir le preghiere del Sommo Pontefice, e avvalorare le forze dell'Augustissimo Imperadore».

Le lodi tributate a Eugenio, salutato come uno dei «maggiori Capitani, che sono mai stati sopra la terra», celebravano esclusivamente l'eroe cristiano volto alla difesa dell'Europa dai turchi³¹. Pur menzionando la celebre biblioteca del principe, Crescimbeni ignorava intenzionalmente il ben più articolato ritratto fissato nella dedica «Al Serenissimo Principe Eugenio di Savoia» di Gravina dove si evidenziavano le origini latine e italiane del principe. Di qui scaturiva la lode che trascorrevà dall'encomio al mito, inglobando la stessa famiglia di Eugenio, i Savoia, depositaria «del valor latino»³².

³⁰ MARIANI, *L'Accademia Quirina*, pp. 8-10: 9.

³¹ Cfr. la dedica «All'Altezza Serenissima del Principe Eugenio di Savoia» firmata da Alfesibeo che apre le *Rime degli Arcadi. Tomo terzo. All'Altezza Serenissima del principe Eugenio di Savoia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1716. La sezione delle *Varie Rime degli Arcadi in occasione delle presenti Vittorie riportate contro i Turchi dalle Armi Cesaree nel presente Anno MDCCXVI* occupa soltanto le pp. 341-395.

³² Così prosegue la dedica: «La quale [famiglia] fu sin dall'inclinazion del romano imperio dalla divina provvidenza collocata in quella region d'Italia dove la fortezza e virtù italiana, altronde discacciata o dall'ozio o dal piacere o dalla fraudolenza, o da tutti questi insieme,

Nel corso del 1717 gli Arcadi rinnovavano le loro lodi a Eugenio già vincitore a Belgrado, adottando nuovamente il criterio di una sezione all'interno delle *Rime* al cui interno si sovrapponevano encomi rivolti a figure politicamente lontane o addirittura avverse allo schieramento imperiale³³. Diversamente accadeva nei *Componimenti* dei Quirini, apparsi nello stesso 1717, tutti rivolti alla lode del loro eroe, il principe Eugenio. Il punto veramente cruciale rispetto alla rinascita di un nuovo codice eroico era la considerazione che la grandiosità degli eventi spingeva verso il passaggio dai temi pastorali a una poesia «sublime», ispirata dal «gran soggetto» (Eugenio): questo motivo, presente in maniera frammentaria anche nelle *Rime* degli Arcadi³⁴, unificava gli altri (l'eroe italico, l'eroe antico e quello cristiano) nel segno della rinascita poetica, morale e politica, codificata dal *Ragionamento di Gian Battista Ancioni, Edile dell'Accademia Quirina*, posto in apertura ai *Componimenti*. Stratificato su più livelli, il testo trascorreva dall'elogio di Eugenio, per le vittorie e la presa di Belgrado, ad argomentazioni filosofiche e politiche riguardanti la vita civile:

Io certamente rivolgendo nel pensiero l'altissima virtù, e prodezza di tanto Principe nel corso di questa spedizione, ed insieme ripetendo le passate memorabili azioni fatte da lui in pace, ed in guerra, ho voluto non per adulazione, ma per senso di verità, dalle considerazioni fatte nella origine, e progresso della vita Civile, e Militare dedurre un mio parere, che: Siccome sì magnanimo Principe ottiene giustamente il nome di Capitano eccellentissimo, e primario dell'Età nostra, così possa ancora avere accolti in se tutti quei gradi di eccellenza, e di valore, che furono sommamente magnificati ne' più cospicui, e celebrati Eroi dell'Antichità³⁵.

Qui il topico paragone con i più grandi eroi dell'antichità, che ovviamente ritornava in molte poesie degli Arcadi e nella stessa dedica di Gravina, aveva la funzione di avviare una serrata argomentazione sulla storia dell'umanità.

fusse dalla necessità del sito tra l'insidie e tra i perigli delle vicine guerre accolta ed alimentata, e nei vostri trofei esposta agli occhi di tutte le straniere nazioni» (*Libro della tragedia*, in GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, p. 506).

³³ Cfr. *Rime degli Arcadi, Tomo settimo*, Roma, Antonio de' Rossi, 1717, con una sezione di *Varie Rime degli Arcadi. In occasione della disfatta dell'Esercito Turchesco, e della conquista di Belgrado fatta dalle armi cesaree nel presente anno MDCCXVII*, pp. 347-382.

³⁴ «Oh potess'io sovra me stesso alzarmi | E i forti Duci, e le sublimi imprese | Cantar con aurea cetra, e maggior carmi; || Ch'oggi all'Arcadia mia farei palese | L'ignoto nome di guerrieri illustri, | Di real fiumi, e di stranier paese: || Orniam, direi, non d'erbe, o di ligustri, | Ma di cedro immortal, di lauro invito, | Quel Duce, che non teme ira di lustri. || Quei, che fu mente, e man nel gran conflitto» (*Rime degli Arcadi. Tomo terzo*, p. 372). L'autore è l'arcade romano Francesco M. Gasparri.

³⁵ *Componimenti delli Signori Accademici Quirini*, p. 7.

Essa era stata dominata nel tempo ora dalla ragione, come presso i popoli egiziani e cinesi, ora dalla forza, com'era accaduto nell'Europa pre-cristiana³⁶. All'origine dei governi civili e della stessa istituzione nobiliare vi erano in maniera alternata le figure del savio (che protegge il volgo dall'errore) o del forte (che lo protegge dall'ingiuria). L'unione fra la forza e la ragione aveva fatto nascere i costumi civili e questo era avvenuto grazie a quegli eroi che avevano favorito il passaggio dalla barbarie alla civiltà con l'uso della ragione e della religione. Seguendo il pantheon eroico tracciato da Gravina, Eugenio era pertanto confrontato con i fondatori del «civil costume», Ercole, Teseo e Romolo, e ancora con Numa e Carlo Magno per aver ingentilito la ferocia dei popoli attraverso il culto religioso; con Licurgo per le leggi; con Ciro, Alessandro Magno e Cesare per la fondazione di imperi; con Costantino per lo stabilimento della religione; con Giunio Bruto, Epaminonda, Camillo e Publio Scipione in quanto liberatori della Patria dai tiranni o dai barbari; con Silla e Augusto perché avevano posto fine alle guerre civili. Nel disegno ideale tracciato da Ancioni, l'Europa moderna, fondata sulle leggi romane e sulla religione cristiana, non poteva essere più sottoposta a governi politici basati sull'usurpazione o la tirannide. Parlando della guerra veniva contemplata soltanto quella in difesa della stessa Repubblica cristiana³⁷. Eugenio di Savoia era indicato come il campione e il garante di quest'ultima, meritando il principe la «splendidissima laude di Liberatore della Patria», una «Patria certamente commune». Avendo superato ogni altro eroe della storia, Eugenio, a differenza di Alessandro o di Cesare, si era fermato di fronte alla conquista e alla fondazione di nuovi imperi, in quanto privo di «ambizione» e mosso soltanto «ad onore immortale di Cesare, ed a beneficio pubblico dell'Europa, e della Religione Cristiana»³⁸.

Questa visione paneuropea non dimenticava, tuttavia, di celebrare il Principe «sommamente egregio d'Italiana Regal prosapia» e soprattutto il «Duce primario» nei «funesti sconvolgimenti della Cristiana Republica», cioè nella guerra di successione spagnola; e ancora l'abile amministratore

³⁶ Ivi, p. 8.

³⁷ «Ma nell'Ordine presente dell'Europa, in cui la Religione Cristiana costituisce li Stati de' Principi sotto forma di una sola Repubblica, non è dato ad alcuno di sollevarsi al merito di quelle amplissime laudi, non lasciando luogo la sapienza delle leggi Romane, diffuse da per tutto, ad una nuova Legislazione; né la carità Cristiana permettendo l'usurpazione, che stabilisca Monarchia, ed essendo i Principati retti coll'equità della Religione, che toglie luogo ad ogni oppressione, e tirannide; sicché la preminenza delle armi non ha altro campo, che la difesa dalle invasioni estere, e la ricuperazione delle ragioni» (ivi, p. 10).

³⁸ Ivi, pp. 12-13.

della pace al congresso di Rastadt³⁹. Era un motivo assente nelle liriche degli Arcadi anche perché negli stessi volumi inneggianti Eugenio erano pubblicate poesie in onore di Luigi XIV, lo storico nemico di Eugenio e dell'Impero⁴⁰. Basti pensare all'opposto schieramento nella guerra di successione spagnola: Spagna e Francia, da un lato, Impero e Inghilterra, dall'altro, cui si era aggiunto per la prima volta, grazie proprio alla mediazione di Eugenio, il ducato di Savoia con Vittorio Amedeo II. E certamente l'immaginario poetico e pittorico era stato colpito dai due cugini che guidavano insieme i loro eserciti; anche di qui la nascita della mitizzazione di Eugenio come eroe italiano. Se ci volgiamo ad un'altra raccolta, ad esempio a quella degli Accademici di Cesena, ritroviamo nell'orazione recitata il 25 novembre del 1717 dal conte Ercole Francesco Dandini un'immagine composita del principe, eroe della guerra di successione spagnola ed eroe delle vittorie contro i Turchi:

Io, Uditori, in confermazione di quello, che fin'ora detto ho della insuperabil fortezza di questo valorosissimo Principe, se ben potrei, tralascio di rapportarvi gli altri eccelsi, e memorabilia suoi fatti d'arme ne' passati anni tanto in Ungheria contro il nimico medesimo, quanto in Fiandra, come in Italia; si perché troppo mi diffonderei; si perché solo della Gloria, che egli n'ebbe delle presenti vittorie emmi da voi stato commesso di favellare⁴¹.

Come si è detto, un elemento molto significativo, in Gravina e nei Quirini, è il ritratto di Eugenio a molte facce, non limitato soltanto al difensore della Cristianità ma esteso all'eroe della guerra di successione spagnola: un elemento che non si può più trascurare nella ricostruzione storiografica dello scisma del 1711. Esso vide infatti la contrapposizione fra filo-imperiali e filo-francesi, come suggerisce la documentazione di cui si dispone e che sta progressivamente emergendo⁴². Proviamo, allora, a ripartire dal *Giammaria*

³⁹ Ivi, pp. 10-11.

⁴⁰ Per portare qualche esempio, un sonetto lamentava la morte di Luigi XIV (*Tu che miri quest'Urna, e che t'affliggi*), un altro, di Vincenzo Filicaia, scomparso nel 1707, lodava il Re Sole (*Dell'estremo Occidente, o tu, che 'l piede*). Cfr. *Rime degli Arcadi. Tomo terzo*, p. 247.

⁴¹ *Comпонimenti degli Accademici Riformati di Cesena per le vittorie dell'armi Cesaree sopra de' Turchi, dedicati al Serenissimo Principe Eugenio di Savoia, che le ha comandate, dal Dottore Gioseffo Bondigli*, Faenza, Archi, 1718, pp. 20-21. Di questa raccolta non avevo dato precedentemente notizia.

⁴² Dopo lo scisma i due gruppi si contrappongono anche nell'ambito del teatro musicale. Ad esempio nella stagione del 1714 il dramma "arcadico" *Tito e Berenice* di Carlo Sigismondo Capece con musiche di Caldara si contrappone al "quirino" *Lucio Papirio* di Antonio Salvi musicato da Francesco Gasparini. La guerra di successione spagnola era stata, per altro, scandita da varie rappresentazioni nei teatri privati degli ambasciatori di oratori, melodrammi, cantate e serenate di segno opposto. Cfr. S. FRANCHI, *Drammaturgia romana. II (1701-1750). Annali dei*

e dalla preghiera di Paolo Rolli a Livio Odescalchi⁴³, sottolineando il legame di parentela di quest'ultimo con Carlo Borromeo Arese, viceré nel 1710 di una Napoli ormai asburgica. Tutto ciò induce non solo a confermare il ruolo preponderante giocato dalla colonia Sebezia⁴⁴, ma anche a retrodatare di un decennio il pronunciamento filo-imperiale di molti arcadi.

Nel 1713 gli *Avvisi* di Napoli dello stampatore Parrino davano la notizia che il principe Odescalchi aveva inviato la patente di vice-custode della colonia Sebezia all'abate e scrittore di teatro Andrea Belvedere⁴⁵. Nello stesso anno, Carlo Albani (nipote di Clemente XI, equidistante nella guerra di successione in corso, pur se incline ai francesi per l'alleanza dell'Austria con l'Inghilterra) aderiva alla Nuova Arcadia, presumibilmente perché fatto principe nel 1710 dall'imperatore Giuseppe, succeduto al padre Leopoldo⁴⁶. Se è vero che una funzione propulsiva fu svolta dalla colonia napoletana di Carlo Nardi, arcade dal 1709, costituitasi nel 1711 sotto l'egida dell'Odescalchi, e se addirittura una figura riformatrice di particolare spicco come il reggente napoletano Gaetano Argento sottoscrisse, insieme al principe di Tarsia Spinelli, lo scisma, è altrettanto vero che ciò accadde non soltanto a causa del mutato clima politico nel Napoletano, ormai governato dagli Austriaci, bensì in quanto una parte della nobiltà napoletana si era già schierata per gli Asburgo contro la successione del loro regno a Filippo di Borbone alla morte senza eredi di Carlo II di Spagna. La congiura filo-asburgica del 1701 era stata tramata in nome della nazione napoletana e di uno stato autonomo: essa prevedeva, infatti, di affidare il regno al secondogenito dell'imperatore Leopoldo, il futuro Carlo VI⁴⁷.

testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730, Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con O. Sartori, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. XXIX-XXX e gli annali dal 1701.

⁴³ Rileggiamo nuovamente l'ottava: «Meco è un'illustre Schiera, ed erudita | Di Giovan atti a cantar Duci, ed Armi, | Che può serbare alla seconda vita | L'opre de'Grandi col valor de' Carmi: | Invan, Signor la man de' Fabri ardita | Studia eternar l'Imprese in Bronzi, e in Marmi. | S'alto Scrittor co' i Versi e coll'Istoria | Non ne tramanda ad ogni età memoria» (PETROSELLINI, *Il Giammaria*, II, LXXIII).

⁴⁴ Cfr. A. BATTISTINI, *La cultura del primo Settecento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. VII. *Il secolo riformatore. Poesia e ragione nel Settecento*, Milano, Motta, 1999, pp. 38-44.

⁴⁵ Si tenga presente che i Parrino insieme a Felice Mosca, futuro editore di Gravina, erano vicini ai congiurati filo-asburgici del 1701.

⁴⁶ Molti dati in CIPRIANI, *Contributo per una storia politica*, pp. 113-116, ma sulla colonia Sebezia vd. P. GIANNANTONIO, *L'Arcadia napoletana*, Napoli, Liguori, 1962.

⁴⁷ Rimando nuovamente al mio *Congiure*, che nel discutere dei vari orientamenti storiografici privilegia quello di G. GALASSO, *Napoli nel vicereame spagnolo. 1696-1707*, in *Storia*

Nella dedica a Eugenio di Gravina e nello stesso *Ragionamento* di Ancioni la religione cattolica assumeva l'identità del Cristianesimo («Religione Cristiana», «carità Cristiana», ecc.). Portatore dei valori della tolleranza, esso unificava tutta l'Europa intesa come «Repubblica Cristiana». Con un'unica eccezione, costituita dall'apostrofe al «Sommo Pastor» della prima canzone di Petrosellini, anche i ventiquattro componimenti degli undici Quirini (Alessandro Santinelli, Bernardo Bucci, Domenico Ottavio Petrosellini, Domenico Rolli, Fabio Fasanella, Gaetano Lemer, Gennaro Giannelli, Nicolò Casoni, Paolo Vannini, Pier Girolamo Guglielmi, Vincenzo Antonio Morotti) si uniformano a questa visione del Cristianesimo evangelico. Invece, in linea con l'impronta data da Crescimbeni, nelle quasi cento rime degli Arcadi che esprimevano l'esultanza per le vittorie degli imperiali nella campagna d'Ungheria, Eugenio era fatto oggetto di lode, assieme a Clemente XI e a Carlo VI. Nel complesso si aveva il ricorrere o di un'equa distribuzione (un componimento per ognuno) o di una relazione triangolare, come suggerisce questa terzina: «Che se il Duce immortal giunse a domarlo, [il trace] | Per compir la grand'opra il braccio diede | Carlo ad Eugenio, e 'l diè Clemente a Carlo»⁴⁸. Raffigurato come «pio Campion» e «Guerrier di Cristo», Eugenio era cantato innanzi tutto quale eroe della fede, il campione attraverso la cui destra Dio o Maria guerreggiavano contro gli infedeli secondo formule e stilemi tratti dalla *Liberata* (ciò accade soprattutto nelle poesie di Crescimbeni, Francesco Della Volpe, marchesa Petronilla).

In tale direzione sono veramente esemplari due sonetti di Crescimbeni; il primo era rivolto, sotto forma di preghiera, all'«Alta Reina», Vergine delle Grazie:

Ascolta i nostri voti. Ecco sepulto
Il folle orgoglio in rei pensieri, e mesti;

di Napoli, vol. VII, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1972, pp. 136-200, che ha utilizzato soprattutto le *Memorie* di Tiberio Carafa, riprodotte solo nel 2005 (*Memorie di Tiberio Carafa principe di Chiusano*, Riproduzione in fac-simile [del ms. conservato presso la biblioteca dell'Archivio di Stato di Napoli] a cura di A. Pizzo, 3 voll., Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 2005).

⁴⁸ Cfr. *Varie Rime*, in *Rime degli Arcadi, tomo terzo*, p. 346. Il sonetto è dell'arcade romano Filippo Ortensio Fabbri. Un altro esempio di questa tipologia in componimento di Antonio Ottoboni: «E del Ciel, e d'Augusto | Eugenio è il gran Ministro, e al sacro Alloro | Intreccia di sua mano altre Corone, | Onde il serto vetusto | Posa sul biondo crin con tal decoro, | Che tema insieme, e riverenza impone; | E di Cristo Campion | Conoscer fa quanto sa oprar pugnando | Col braccio suo del gran Clemente il brando» (ivi, p. 365). Vd. anche i quattro sonetti del cardinale Benedetto Pamphili: il primo è dedicato a Clemente XI, il secondo a Carlo VI, il terzo a Eugenio, il quarto alla coppia imperiale (*Disse Carlo ad Eugenio: I Traci arditì*).

Dappoi ch'Eugenio, a cui la man tu destì,
Gir non fé guari l'ardir loro inulto

[...]

L'armi che al Savo ebber per te Vittoria,
Scorgi all'Eusino; e il già diviso Impero;
Ricongiungasi in Carlo; e sia tua gloria.

Il secondo invece era indirizzato al «Monarca invitto» scelto da Dio per riconquistare l'impero d'Oriente grazie al braccio di Eugenio:

Già quell'Eroe, nel cui valor confidi
L'Asia omai di terrore empie, e di morte.
Or varca lieto di Bisanzio a i lidi,
Che Iddio te n'apre di sua man le porte.

Nella terzina conclusiva Eugenio era il prescelto da Dio, come appariva in tanti componimenti, soprattutto in quelli degli arcadi romani, pur con alcune eccezioni fra le quali spiccava il sonetto del romano Tommaso Filipponi⁴⁹. Nelle poesie di molti arcadi appartenenti ad altre aree geografiche e politiche, da Tivoli alla Toscana, l'encomio ritraeva più liberamente soltanto Eugenio, come nel sonetto pittorico di Anton Maria Salvini (*Qui, dove con barbarici ornamenti*) o nei due componimenti del marchese Camillo della Penna di Perugia, modellati sul registro eroico di Tasso (così nel sonetto *O Duce invitto, per cui solo or porta* e nella canzone *O saggio, invitto, glorioso, e forte*⁵⁰).

Nella seconda raccolta delle *Rime degli Arcadi* (1717) dedicate a Eugenio il registro si fa più eroico e lo stesso confronto con l'eroismo antico acquista una fisionomia più netta, pur se espresso in un linguaggio ripetitivo e di maniera. Questa direzione è particolarmente visibile nei due sonetti del conte Galeazzo Fontana di Modena, in cui addirittura il paragone fra Eugenio e gli eroi del passato è declinato sotto forma di iperbole a vantaggio ovviamente del primo:

Or con Eugenio paragona i tui
Duci famosi, e Fabio, e l'Africano,

⁴⁹ «Colei, che mira con cent'occhi, e cento | Le magnanime imprese degli Eroi, | E perché sieno inclito specchio a noi | Ne ordisce al Tempio eterno alto ornamento, || Vide appena sull'Istro al gran cimento | Eugenio, e Lui, che impera agli empj Eoi, | Che alla Gloria spiegando i vanni suoi, | Quel mostro vincitore, e questo spento. || Allor l'immortal Donna a parte, a parte | Narrami, disse, in suon chiaro e distinto, | Come il nimico ei vinse, e con qual'arte. || Ella: il Tempo il dirà: so ben, che accinto | Vidi alla pugna l'invincibil Marte, | E al cor sonommi un grido: Eugenio ha vinto». (ivi, p. 347).

⁵⁰ Ivi, pp. 368-371.

Or s'altri v'ha maggior di questi dui:
 Poscia tra quanti Eroi vide il Romano
 Impero, di, qual altro al par di lui
 Di tutta Europa ebbe il destino in mano.

Già confrontato variamente, nelle poesie del 1716, con Annibale, Scipione o Mosè, ora Eugenio, nel secondo sonetto del conte Galeazzo Fontana, supera l'eroismo di Orazio:

Tal già si vide a i tre nemici a fronte,
 Solo, estinti i fratelli, il forte Orazio,
 E a lui venian tutte davanti l'onte
 Di Roma, e il già mancante onor del Lazio.
 Quand'egli intorno al cor l'ardite, e pronte
 Sue forze unendo, a i tre l'orrido strazio
 Sol recar valse, e d'ostil sangue sazio,
 D'alloro al Tebro coronar la fronte.
 Tal'ei fu allor, qual tu, gran Duce altero,
 Mentr'è a te sopra d'ogni'intorno il Trace,
 E in man la sorte ai del Romano Impero.
 Che in tua virtù fidando, al già si audace
 Tu sorgi incontro minaccioso, e fero
 E lungo il Savo eccol, che è steso, e giace⁵¹.

Non è certamente un caso, spostandoci a Napoli, luogo veramente cruciale della svolta politica e poetica sancita dallo scisma, che dalla sovrapposizione Eugenio-Orazio discenda la tragedia *Orazia* di Saverio Pansuti nominato conte e consigliere della Regia Curia di Santa Chiara per aver preso parte alla congiura filo-asburgica del 1701. Nella più nota raccolta delle *Rime scelte di varj illustri napoletani* l'autore occupava rispetto a vari altri letterati, fra i quali Tiberio Carafa, Matteo Egizio e lo stesso Vico⁵², una posizione domi-

⁵¹ *Rime degli Arcadi, Tomo settimo*, p. 351. Anche in questa raccolta si ripresenta tuttavia il criterio dell'encomio trino; un esempio nella seguente terzina dell'arcade romano Francesco Maria Gasparri: «Guata [Italia] nel tuo fortissimo sostegno, | Maggior di Scipio, e di cent'altri Eroi | Che serba il trono a Piero, a Carlo il regno» (ivi, p. 355).

⁵² Adoperando le stesse equivalenze secondo un procedimento allusivo che ci ha consentito di ricostruire il sistema e il codice tragico nella modernità, l'orazione di Vico *In morte di Anna Aspermont Contessa di Althann Madre del Cardinal Michele Federico d'Althann viceré di Napoli* (1724) ricordava la «memorevol guerra» della successione spagnola, condotta su più fronti dall'«Annibale italiano» «che guerreggiava con la fortuna dell'imperio romano»; guerra che «è unicamente da porsi a petto della seconda guerra punica», potendosi ritrovare «ne' duchi Bavari» i «Sifaci re di Numidia». Cfr. G. VICO, *Scritti vari e pagine sparse*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1940, pp. 145-148.

nante con oltre sessanta sonetti quasi tutti rivolti all'amato principe Eugenio. E queste rime insieme all'*Orazia*, rappresentata con successo a Napoli nel 1719⁵³, sancirono proprio il trionfo dell'eroismo di Eugenio e della rinascita poetica e tragica fra Napoli e Milano dove Eugenio era entrato trionfalmente nel 1706. Vari testi in suo onore mettono in risalto l'uso del medesimo codice eroico della tragedia: così nell'orazione *L'Idea del vero generale di campo* del padre olivetano Riniero Bavosi⁵⁴ e soprattutto nella descrizione, attribuita a Tommaso Ceva, dell'*Ercole. Macchina per festa di fuochi eretta nella piazza del Duomo di Milano [...] consacrata in trofeo Al Serenissimo Principe Eugenio di Savoia* per le vittorie riportate contro i francesi nelle Fiandre⁵⁵.

Nei *Componimenti poetici* dei Quirini Eugenio, con le sue alte imprese, trasporta sino al furore poetico secondo l'indicazione di Gravina che aveva definito il furore come un «calore divino» che agita l'animo del poeta e, per contagio, si trasmette all'esterno⁵⁶. Questo motivo apre la raccolta col carme di Alessandro Santinelli («Quis furor inflavit venas? Quis vincula solvit | Desidia?»), per poi ritornare nelle canzoni dell'abate Gaetano Lemer, dove Eugenio alimenta il «nuovo furor»:

⁵³ I componimenti di Pansuti in lode di Eugenio aprivano l'importante raccolta *Delle Rime scelte di varj illustri poeti napoletani*, In Firenze, 1723, A spese di Antonio Muzio, in 2 voll. Il dato significativo, se confrontiamo tali poesie con le *Rime degli Arcadi*, è la celebrazione di «Eugenio il grande, il forte» (p. 3) non solo come eroe della Cristianità, ma anche come il «Cavalier» o «Eroe sovrano» della guerra di successione spagnola, l'eroe che ha combattuto contro il «Bavaro feroce» e il «Gallo insano» (p. 9). In questa prospettiva il sonetto più emblematico della mitizzazione di Eugenio è il 19°, *Che debbiam noi a la tua destra forte*, dove, in relazione alle battaglie sul Reno, sul Mincio, sulla Dora e sul Po, l'eroe è appellato con l'anastrofe che ne marca l'italianità (discendenza e conquista): «O de l'Italo Ciel sovrano lume» (p. 107). Per un'analisi intertestuale fra dipinti, rime di Pansuti e l'*Orazia* rinvio al mio *Congiure* di cui vd. il cap. *Controfigure di Eugenio nella tragedia eroica: l'Orazia di Pansuti*, pp. 75-107.

⁵⁴ Cfr. R. BAVOSI, *L'idea del vero generale di campo Ricopiata dall'Eroiche Imprese riportate in Ungaria contro il Comune Nemico Dall'Altezza Serenissima del Signor Principe Eugenio di Savoia [...]*, In Bologna, per li Peri, All'Angelo custode, 1703, p. 39. L'orazione celebrava la nomina di Eugenio, voluta da Leopoldo, a Generale dell'armate imperiali in Italia e a Presidente del Consiglio di Guerra di Vienna.

⁵⁵ In Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1709. Sul legame di Milano con Eugenio, governatore del ducato dal 1707 al 1716 e poi dal 1724 vicario a Vienna degli stati italiani, cfr. A. ANNONI, *Gli inizi della dominazione austriaca*, in *Storia di Milano. XII L'età delle riforme*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1959, che ricorda anche l'*Ercole* (p. 117). Letterato e scienziato, Ceva faceva parte dell'Accademia fondata da Archinti (1702-1706), in cui ben presto si erano profilati i contrasti fra i filo-Borboni e i filo-Asburgo, creandosi, come nel Regno di Napoli, un partito imperiale che faceva leva sulla diffusa ostilità contro i francesi.

⁵⁶ Cfr. *Della Ragione poetica*, II, XXXIII, in GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, p. 327.

Cetera, che in sì lungo ozio pendesti,
 Manda da l'auree corde il suono usato,
 Che mai non chiesi più sublimi versi.
 [...]
 Or che tanto diversi
 Formar vi denno, e celebrar col canto
 D'Eugenio il nome, e l'alte opre di guerra,
 Quale in te spirto, e quale in me si serra
 Lena, che basti ad inalzarsi tanto,
 Sì che s'eguagli a ciò, che dir presume;
 Come il soverchio lume
 Vince a un tratto lo sguardo, e in lui s'annera.
 Temo che il gran soggetto in me non pera⁵⁷.

Sul furore quale corrispettivo poetico dell'eroismo di Eugenio si modula anche la canzone di Nicolò Casoni:

Qual di Vittoria lieto suon percuote
 L'alma nel neghittoso obbligo sepolta?
 E qual si accende ignoto entro alle vene
 Caldo furor, che i pensier miei riscuote?

Nella seconda strofe è introdotto il motivo della luce che guida il poeta, figurato nel volo di Icaro, alla ricerca di una poesia sublime:

In lieti accenti odo cantar le glorie
 Del possente gran Dio delle Vittorie,
 E in un d'Eugenio le famose gesta
 Sparger all'aer puro, e 'l chiaro nome
 Ond'or in me nobil desio si desta
 Di celebrar nelle mie rozze carte
 Sue opre eccelse, e gl'immortal trofei:
 E benché a impresa tal natura, ed arte
 Manchi, il tentar m'è vanto;
 Che illustre è ancor, chi già mal resse il lume,
 E 'l volo audace delle Icarie piume⁵⁸.

⁵⁷ *Componimenti delli Signori Accademici Quirini*, p. 41. Così nella prima canzone: «Cantai l'amor di Ninfe, e di Pastori, | E mi fero Edra e Mirto ombra alle chiome | Or miro ad altro segno [...] || Invitte Schiere, e Capitani egregi | Contro barbare torme in campo armati, | Fugate navi, e liberate genti, | Alta pietà di mansueti Regi, | E dell'Imperial Duce gl'usati | Trofei si fan materia à nostri accenti, | Che suoneran nelle future carte» (ivi, pp. 37-38).

⁵⁸ Ivi, pp. 52-57. In questi versi è riecheggiata l'impronta ermetica delle *Egloghe* di Gravina, già motivo di contrasto con Crescimbeni durante le loro recite in Arcadia. Cfr. l'In-

Dopo l'ultima strofe, che compendia in pochi versi la vittoria di Belgrado, il congedo rilancia il fondamentale motivo del mito di Eugenio, quello delle sue origini italiane:

E oh noi felici, che all'onor primiero
Tornar per Te la bella Italia un giorno
Vedremo, e 'l giusto Impero
Oltre le vie del Sole
Stender le bellicose
Aquile sì famose;
E allor di Tue Vittorie il vol frà l'armi
Seguiran l'ali degli eterni carmi.

Su tale discendenza, motivo di orgoglio del canto dei Quirini, si chiude anche il sonetto dello stesso Casoni *La bella Italia un tempo già poteo*, arricchendo di altre tessere il mito di Eugenio:

Per te, o Signor, nobil suo Figlio e degno,
Che in lei tornar fors'anco un dì farai,
Vinta Bisanzio, l'onor prisco, e 'l Regno.

Nelle poesie dei Quirini Eugenio acquista, inoltre, la funzione di riparare l'Italia dalla lunga servitù. In quanto suo figlio, Eugenio farà risorgere il valore latino. Così esplicitamente i vocativi e le apostrofi delle canzoni di Domenico Ottavio Petrosellini («O forte Eugenio onor d'Italia bella»; «Ma s'io volgo il pensiero | Al prod'Eugenio invitto | [...] | Italia, io mi consolo, | Ch'ancor sei Madre d'onorati Figli | Per gesta, e per consigli: | Oprando Eugenio solo | Di qua dall'Alpi, e fuori, | Il nostro lusso, e vil riposa onora»), che confrontano le vittorie di Eugenio con quelle dei più grandi eroi romani, in base al codice istituito dalla dedica di Gravina⁵⁹. I pastori, liberi dall'importuno «Amore», potranno godere del buon vino d'autunno grazie alla duplice funzione liberatoria svolta da Eugenio sia dal pericolo degli ottomani, che dalla schiavitù delle passioni e quindi da una poesia improntata al vuoto petrarchismo. Cantare Eugenio significava il prevalere della «ragione» che rompe le «catene» e le «orrende porte» della «prigione» amorosa. Di qui, sempre in Petrosellini, l'invettiva morale, con accenti che sembrano preludere a Parini, contro il degrado dei costumi, compensato dalla rinascita inaugurata dall'eroismo di Eugenio:

traduzione di A. QUONDAM, *Filosofia della luce e luminosi nelle Egloghe del Gravina*, Napoli, Guida, 1971, p. 66.

⁵⁹ Cfr. la dedica del *Libro della tragedia* «Al Serenissimo Principe Eugenio di Savoia», in GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, pp. 505-506.

Italia io tingo di rossor la gota
 Allor che veggo d'odorosi unguenti
 Sparsi, e di cipria polve i Figli tuoi;
 E grido: oh come sì d'onor t'han vuota
 Ozio e lascivia, e l'alta Fama menti
 Di Scipio, e Mario, e di mill'altri Eroi;
 Ma s'io volgo [...] ⁶⁰.

Pur incarnando anche l'eroismo cristiano, il principe rappresentava agli occhi dei Quirini l'eroe dell'Impero, come recita il sonetto di Domenico Rolli che rilanciava l'opzione imperiale dei Quirini, in cui non trovava posto il ritratto dell'eroe strumento di Dio caratterizzante l'immagine complessiva di Eugenio veicolata dagli Arcadi:

O Ministra di Giove, Augello altiero,
 Temuta insegna del valor Romano,
 Che quanto il Sol circonda, e l'Oceano
 Pugnando vinse, e ne fé un solo Impero.
 Ma poi, che traviando il buon sentiero
 L'ozio impigri la poderosa mano,
 Tu ten volasti al Popolo Germano,
 Emulo dell'Antico ardir primiero ⁶¹.

Dal suo soggiorno londinese Paolo Rolli non faceva mancare la sua voce nel celebrare l'eroe italico che rinnovava l'eroismo romano ora tramutatosi in imperiale; a lui ben si attagliava una poesia cantabile come l'ode in sestine di ottonari *Per la vittoria ottenuta al Savo contra i turchi l'anno scorso dal Serenissimo principe Eugenio*, ode che riproduceva il ritmo di un inno militare:

O del prisco Campidoglio
 Rammentate Aquile altere
 Che pur vostro è d'Asia il soglio:
 Siete scorta a genti fiere,
 E in Un sol Scipioni e Marj
 Per lor Duce an vostre schiere
 [...]
 Grave orror ti piomba al core
 In udir d'Eugenio il nome.
 Premio noi d'eterno Onore
 Canteremo Inni di Gloria
 Al famoso Vincitore:

⁶⁰ *Componimenti delli Signori Accademici Quirini*, pp. 27-30.

⁶¹ *Ivi*, p. 32.

Le guerriere nostre Istorie
 Grandi fian perché le carte
 Piene avran di sue vittorie,
 E il futuro Onor di Marte
 Dal suo Senno e dall'Imprese
 Prenderà norme dell'Arte.

Dolce Ausonio Paese
 Non temer l'orribil Trace;
 Veglia Augusto a tue difese⁶².

Le altre odi di Rolli indirizzate ai Quirini, come ad esempio quella in morte del loro collega Gianfranco Fasanella – anche lui presente con un'ode nei *Componimenti* del 1717 –, o a varie figure di ambasciatori cesarei, a gentiluomini inglesi, a Domenico Passionei, all'epoca rappresentante di Roma nei trattati di pace, insieme ai sonetti rivolti alla coppia Carlo VI ed Eugenio, disegnavano perfettamente lo sfondo politico e culturale della scissione. Anche gli accademici di Cesena rivolgevano le loro lodi al grande eroe italico, salutandolo come «sapientissimo duce», audace condottiero e lettore appassionato degli storici romani: la «virtù sublime» di Eugenio rendeva l'animo sublime. Tuttavia anche nella loro raccolta, a differenza delle poesie dei Quirini, la lode scaturiva esclusivamente dalle vittorie contro i turchi. Dai preliminari confronti topici con Achille per la forza, con Ulisse per la sagacità e con Enea per la pietà⁶³, le rime passavano a disegnare le ben note e diffuse corrispondenze Eugenio-David, Eugenio-Scipione, Eugenio-Goffredo, ecc., sconfinando come le poesie di Arcadi e Quirini nella celebrazione dell'eroe «figlio d'Italia»⁶⁴.

Questo era il leitmotiv veramente ricorrente in tutta la rimeria più o meno ripetitiva e stereotipata nata attorno alla figura del principe. E proprio questo ripetersi del motivo italico denuncia la creazione di un mito non strettamente letterario, se si tiene conto della carica di governatore degli stati italiani dell'impero rivestita da Eugenio. Così, scorrendo i sonetti e le canzoni che compongono la raccolta degli accademici di Cesena, è dato incontrare incipit e versi davvero significativi nella loro serialità: *Se bella Italia un tempo*

⁶² *Rime di Paolo Rolli dedicate dal medesimo All'Eccellenza di Mylord Bathurst*, Londra, Giovanni Pickard, 1717, pp. 43-44.

⁶³ *Componimenti degli Accademici Riformati di Cesena*, pp. 23-27.

⁶⁴ Ivi, p. 54. I tratti che marcano le poesie dei Quirini sono sostanzialmente due: Eugenio è anche l'eroe della successione spagnola; il suo mito richiede una radicale torsione in ambito poetico dal codice pastorale a quello eroico. Sarà però soprattutto la tragedia eroica dalla *Merope* di Maffei all'*Orazia* di Pansuti a far propria questa istanza. Cfr. ALFONZETTI, *Eugenio eroe perfettissimo*.

*già poteo; Non più temere, Italia, intreccia alloro; «Italia mia tu 'l sai, prova ne festi, | Allor che a gran valor consiglio unito | In Eugenio vedesti [...]. | È tua gloria | Se eterna resta la di lui memoria»*⁶⁵.

In questo quadro non potevano mancare le lodi dell'ex scismatico Francesco Lorenzini che celebrava Eugenio non solo per le vittorie riportate contro i Turchi («Ma in riva all'Istro fulminando scese | Il Gran Guerrier, che tutta Europa onora, | E l'empia un'altra volta al suol distese, || Tal ch'ella vinta ben conosce ognora | Del forte Eugenio alle sublimi imprese, | Che Achille e Pirro in lui vivono ancora»⁶⁶), ma anche per il ruolo ormai assunto di eroe della rinascita italica. Accanto a Eugenio c'era ormai il «novel Duce guerriero» – cioè Vittorio Amedeo II – che avrebbe difeso le Alpi anche «Se ritornasse d'Africa Anniballe». Di qui la ripresa, anche nella poesia di Lorenzini, del mito di un'Italia grande e libera:

Esser non può, che all'onor tuo primiero,
Italia mia, tu non risorga al fine
E che dal peso delle tue rovine
Non levi alto la fronte, e 'l fianco altero⁶⁷.

Papa Corsini e il custode Lorenzini.

Rientrato in Arcadia nel 1714, Francesco Lorenzini fu eletto custode dell'accademia nel 1728. La sua politica culturale fu improntata non tanto al progetto di espansione delle colonie – linea perseguita con successo dal

⁶⁵ Cfr. *Componimenti degli Accademici Riformati di Cesena*, rispettivamente pp. 54, 120, 127-129. Sarebbe interessante collegare la produzione poetica caratterizzata dall'italianità che nasce attorno a Carlo Emanuele I in chiave antispagnola con quella che celebra Eugenio quasi un secolo dopo. Sulla prima vd. M. SCIARRINI, «La Italia natione». *Il sentimento nazionale italiano in età moderna*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 107-141.

⁶⁶ «L'alto grido, Signor, ch'hai tu nelle armi | Per lo tuo vincer sempre, e in ogni loco | Tanto minor delle gran geste or parmi, | Quanto al lato del Sol picciolo foco: || E quel, che quindi, e quindi odo narrarmi | De' fatti egregi tuoi prendendo a gioco, | Penso, che nulla i più famosi carmi | Parlin di te, benché non parlin poco. || Canta ciascun, che 'l formidabil Trace | Cibo agli augelli, e alle sue voglie avere | Orrido esempio in riva all'Istro giace, || Ma fra cotante opre onorate, e chiare | Come vinci da lunge ancor si tace | Col grido sol della Vittoria in mare» (*Delle Poesie di Francesco Lorenzini Già custode Generale d'Arcadia tra gli arcadi Filacida Luciniano*, Venezia, Occhi, 1746, p. 44).

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 45. Vittorio Amedeo II era schierato con l'Impero e l'Inghilterra nella guerra di successione spagnola. Vd. G. RICUPERATI, *Vittorio Amedeo II e la costruzione dello Stato sabauda settecentesco: storia e storiografia*, in 1706. *L'Ascesa del Piemonte verso il Regno*, pp. 27-51.

suo predecessore⁶⁸ – quanto piuttosto all'ingresso in Arcadia dello studio di Dante, della Bibbia e delle recite delle commedie di Plauto e Terenzio. Dalla prosa recitata in Arcadia il 21 novembre 1743 da Alessandro Pompeo Berti per commemorare la scomparsa di Lorenzini si apprende che il pubblico veniva addirittura dalle Fiandre, dalla Francia o dall'Inghilterra «per vedere in Italia questo miracolo dopo tanti secoli». L'Arcadia era dunque ritornata al costume degli antichi latini, reso però più «onesto e cristiano». L'elogio evidenziava le molteplici virtù e qualità di Lorenzini che aveva frequentato non solo il Parnaso, ma anche la Stoa, il Liceo e il Peripato; oltre ad essere poeta, egli era stato medico, anatomico, teologo, filosofo, storico, geografo, comico, pittore, disegnatore. E infine, a completare il quadro, vi si diceva che il custode scomparso aveva professato i più nascosti segreti della Filosofia⁶⁹. Alla commemorazione in versi partecipava, con un'elegia, Michele Giuseppe Morei, appena eletto terzo custode dell'Arcadia:

Sempre a me caro tornerà quel giorno
 Che dell'Arcade Alfeo io bevvi all'acque,
 E posi il piè nel genial soggiorno.
 Quella semplicità tanto mi piacque,
 Quel dolce stil, quel Pastorale ammanto;
 Che ogn' altra terra al paragon mi spiacquè.
 Colà mi trasse di sua man Cloanto,
 Che al timido mio piè porgea coraggio
 De' Toschi versi me addestrando al canto
 Stavano a me d'intorno Uranio il saggio,
 Tirsi, Eurindo, Semiro, Ila, Montano,
 Filacida, Licone, Aci, Selvaggio
 E cent'altri Pastor [...] ⁷⁰.

Morei era stato un allievo di Lorenzini e nel passato il suo nome si era mescolato con quello dei Quirini quando aveva partecipato alla loro raccolta poetica del 1730 per l'elezione al soglio pontificio di Clemente XII. Ed è interessante notare che nelle due stagioni teatrali del Seminario Romano degli anni 1728-1729, coincidenti con l'avvio del nuovo custodiato, vi furono due rappresentazioni filo-asburgiche: la prima era una tragedia di Morei, il *Temistocle*, dedicata al cardinale austriaco Philipp Ludwig Sinzendorf (vesco-

⁶⁸ Cfr. B. ALFONZETTI - S. CANNETO, *L'Accademia dell'Arcadia*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. II, pp. 591-596.

⁶⁹ Cfr. *Componimenti degli Arcadi nella morte di Filacida Luciniano. Custode Generale di Arcadia, dedicati al Cardinale Francesco Borghese*, Roma, Antonio de' Rossi, 1744, pp. 12-17.

⁷⁰ Ivi, p. 79.

vo di Gyöer in Ungheria dal 1726 al 1732); la seconda una cosiddetta accademia dal titolo di per sé eloquente: *Voti per la successione dell'augustissima Casa d'Austria*. Ovviamente anche da parte dei cardinali filo-francesi come l'Ottoboni si auspicava la nascita del Delfino secondo quanto da quest'ultimo espresso nel *Carlo Magno*, la festa teatrale rappresentata nel dicembre 1728 alla riunione dell'Arcadia dove era stato eletto custode da pochi mesi Lorenzini. A questa festa sarebbe seguita *La contesa dei Numi* di Metastasio, scritta su committenza del Polignac per celebrare la nascita il 4 settembre del 1729 di Luigi Ferdinando di Francia⁷¹. Uno sguardo all'insieme dei testi compresi nei *Voti* ne coglie la cifra che ripropone il connubio di armi e lettere che costituiva non soltanto il mito del cosiddetto perfetto capitano (nel quale rientra perfettamente l'immagine di Eugenio di Savoia), ma anche il senso profondo della poesia arcadica secondo la linea Gravina-Lorenzini⁷². Su quest'ultimo è interessante leggere una canzone di Domenico Rolli che sotto il travestimento della storia romana alludeva all'operato di Lorenzini da poco scomparso: egli era stato eletto custode per il suo valore, era intento alla pace e avverso alla guerra. La sua elezione come quella di Romolo era stata caldeggiata da «il dotto Pittagorico Sabino» e aveva comportato la fine di ogni odio e rancore, ma soprattutto con essa «l'amor del giusto nacque»⁷³. La poesia di Rolli, che negli ultimi versi richiamava persino Crescimbeni, era visibilmente partecipe del processo di ricomposizione della memoria avviata da Lorenzini e sancita dalle più tarde *Memorie* di Morei.

Oltre a questi elementi di per sé indicativi di un'immagine dell'Arcadia, fra scisma e anni Sessanta, assai più sfaccettata di quella invalsa negli studi⁷⁴,

⁷¹ Cfr. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, pp. 236-267.

⁷² *Voti per la successione dell'augustissima Casa d'Austria. Accademia di Lettere, e d'armi tenuta da' Signori Convittori del Seminario Romano e da' medesimi dedicata alla Sacra Cesarea, e Reale Cattolica maestà di Carlo VI. Imperator de' Romani Re di Germania, delle Spagne, d'Ungheria, Boemia, ecc., ecc.*, In Roma, Antonio de' Rossi, 1729. Un'analisi di questo testo in B. ALFONZETTI, *L'Arcadia austriaca del custode Lorenzini*, in *Roma 1735: Pergolesi e L'Olimpiade*, Atti del Convegno internazionale, a cura di F. Piperno (in corso di stampa).

⁷³ *Componimenti degli Arcadi nella morte di Filacida Luciniano*, p. 104. La canzone nel ripercorrere la storia romana svela un orientamento politico favorevole alla monarchia elettiva, avverso alla tirannide di Tarquinio e all'inverso favorevole al senato e ai fondatori della repubblica, per poi concludere con un elogio dell'imperatore giusto (Tito, Traiano, ecc.), delle aquile romane e dell'Impero.

⁷⁴ Per i decenni successivi si veda la rivalutazione di Luigi Godard e di Gioacchino Pizzi ad opera rispettivamente di C. DIONISOTTI, *Ricordo di Cimante Micenio*, ora in Id., *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 55-79; A. NACINOVICH, *«Il sogno incantatore della filosofia»*. *L'Arcadia di Gioacchino Pizzi 1772-1790*, Firenze, Olschki, 2003. Ho messo a frutto tali suggerimenti in B. ALFONZETTI, *Roma, luogo*

il dato davvero significativo è la continuità del custodiato di Lorenzini con alcune fondamentali istanze dello scisma e in particolare con il progetto culturale di Gravina. Le poesie edite postume di Lorenzini trattano soggetti ripresi dalla storia romana (come il ciclo sullo stupro e il suicidio di Lucrezia), dall'*Iliade* e dalla *Bibbia* (Achille, Mosè, David, ecc.), poi ritenuta la vera sorgente dell'«estro poetico», della «sublimità di dire, e di colorire»⁷⁵. A Gravina lo avvicinavano non solo la vicenda della divisione d'Arcadia, ma soprattutto gli studi giuridici e filosofici, senza dimenticare la presenza, nella sua poesia, della tematica della luce. Tante poesie di Lorenzini hanno, in effetti, una cifra ermetica e profetica che andrebbe approfondita insieme a quella riscontrabile nelle poesie dei luminosi e delle egloghe di Gravina. Qui si può solo accennare a qualche componimento di Lorenzini, come ad esempio il sonetto alla Terra:

Deh non lasciar me nel comun riposo
 Vegliar mai sempre: che del Sole a scorno
 Dirò poi quel ch'è forse al volgo ascoso,
 Dirò, ch'han l'ombre tue, qual'ha d'intorno
 Corpo la luce, e che l'Abisso ombroso
 Era già prima, e ancor non era il giorno⁷⁶,

o il sonetto modulato su interrogativi filosofici legati al platonismo e che si spingono sino al dubbio di una causa ultima e finale:

Al mio pensier non s'appresenta oggetto,
 Corra pur'egli l'Universo intero,
 Che veduto ad un lume occulto, e vero,
 E manchevol non sembri, ed imperfetto
 Ond'io dico rivolto all'intelletto,
 Che va d'un tal convincimento altero:
 Dunque impressa ho l'idea nel mio pensiero,
 L'idea dell'infinito, e del perfetto.
 Che se di quel, che miro, io non son pago,
 Altra addur non potrò certa cagione,

del volto pubblico, in *Alfieri a Roma*, a cura di B. Alfonzetti e N. Bellucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 239-268.

⁷⁵ Cfr. *Parafrasi del Cantico de' tre Fanciulli nella Fornace di Babilonia di Francesco Lorenzini Custode generale d'Arcadia col nome di Filacida Luciniano*, Roma, de' Rossi 1743 (dalla dedica alla Contessa Flavia Teodoli).

⁷⁶ Così le quartine: «O Terra, o Madre dell'oscura, e cheta | Notte, dalle cui nere ampie latebre | Il sonno con immagine funebre | Fuor'esce, e la metà del mondo acqueta; || Se è ver, che il grande impero col pianeta | Maggior dividi, onde ei dalle palpebre | Sgorga fuor luce, e tu vive tenebre | Diffondi, ei strepitoso, e tu segreta» (LORENZINI, *Delle Poesie*, p. 19).

Se non l'aver di maggior cosa imago,
 La quale perché è in me, alto suppone
 Vero esemplare, in cui sol'io m'appago,
 O che il nulla di lei sarà cagione⁷⁷.

In questo quadro va quindi ripensata la fortuna di Gravina da Conti a Foscolo; una fortuna che chiama in causa il peculiare classicismo inscritto nella riforma arcadica da ricondursi per tanti aspetti alla collocazione imperiale degli scismatici, dei Quirini e dello stesso Lorenzini⁷⁸. È una scelta che ruota, come si è detto, essenzialmente attorno al mito dell'eroe italico Eugenio di Savoia, la cui funzione si riversa soprattutto nei melodrammi italiani di Metastasio e nella rinascita tragica, caratterizzata dalla tragedia a lieto fine, eroica e celebrativa (la *Merope* di Maffei, il *Giustino* di Metastasio, l'*Orazia* di Saverio Pansuti, ecc).

Al giudizio storiografico sull'Arcadia di Lorenzini come il punto massimo del suo declino⁷⁹ è sfuggito inoltre l'asse culturale nel segno del classicismo romano creatosi fra il custodito di Lorenzini e il parallelo pontificato di Lorenzo Corsini, eletto al soglio pontificio nel 1730 col nome di Clemente XII. L'evento venne salutato immediatamente dai Quirini con la loro seconda raccolta di *Componimenti*⁸⁰. Nella dedica al «Beatissimo Padre», a firma del marchese Alessandro Gregorio Capponi, l'accademia dei Quirini professava la sua obbligazione, in quanto «fin dal suo principio si vide benignamente da lei accolta, e cotanto illustrata coll'accettazione fatta allora da V. S. del titolo di suo Dittatore perpetuo». Di tutti quegli anni si rievocava poi l'ospitalità «per li pubblici recitamenti» data da Corsini nel suo splendido palazzo⁸¹. Tanti sono gli autori già presenti nella precedente raccolta dei Quirini indirizzata a Eugenio di Savoia: Niccolò Casoni, Bernardo Bucci, Gaetano

⁷⁷ Alcune poesie si spingono sino a ipotizzare un Dio diverso a seconda delle religioni: «Là su quel monte, e tra quell'elci annose | Un Dio, qual sia non so, certo v'è un Dio: | Ciascun vi crede quel, che il suo desio, | O sua Religion dentro vi pose» (ivi, p. 56).

⁷⁸ Si legga ad esempio il capitolo in terzine *A sua Eccellenza il Sig. Ambasciatore dell'Impero*: «Alto Signor, che a sostenere eletto | Fosti le veci del regnante Augusto |, E n'hai gran parte nel sublime aspetto. || Ch'io cantassi di te fora ben giusto, | Mentre l'immagine sei del Signor mio, | E vai di gloria alteramente onusto» (ivi, p. 346).

⁷⁹ Cfr. CIPRIANI, *Contributo per una storia politica*, p. 127; L. FELICI, *L'Arcadia romana tra Illuminismo e Neoclassicismo*, «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. V, fasc. 2-3, 1971, pp. 167-182, considera le *Memorie* di Morei una sorta di epitaffio (p. 168).

⁸⁰ Cfr. *Componimenti de' Signori Accademici Quirini per la gloriosa esaltazione di Nostro Signore Clemente XII al Sommo Pontificato*, Roma, Salvioni, 1730.

⁸¹ Ivi, pp. 3-7: 5.

Lemer, Domenico Ottavio Petrosellini, Domenico Rolli, Vincenzo Antonio Morotti. L'orazione di Niccolò Casoni metteva l'accento su due principi del nuovo pontificato: il voler «star sotto i vincoli delle Civili e Canoniche Leggi» e l'apporto della concordia fra le «divise voglie delle commosse Nazioni»⁸². Casoni supportava il primo con il fine della pubblica utilità che ogni principe doveva perseguire (errava chi si poneva sopra le leggi «tendendo così alla rovina di quella Repubblica, ch'è a lui confidata»⁸³), esaltando, nel segno della continuità, la funzione universale svolta da Roma nel passato come nel presente grazie proprio alle leggi romane nate dall'incrocio e dal perfezionamento delle leggi cretesi, egiziane, greche, locresi, ecc.

Anche in questa raccolta dei Quirini il tema della luce è predominante. Esso è particolarmente visibile nel canto dell'abate Bucci in cui il poeta, guidato da Dante, ascende nei cieli:

Colla sagace mia scorta diletta,
Dal quinto al sesto cerchio io già salia,
Ratto, qual per lo Ciel scorre saetta.
Mi sparve innanzi in un balen la via;
E sol conobbi allor d'essere asceto,
Che maggior lume mi ferì di pria.

Dante personaggio prende qui il posto di Virgilio, fungendo da duca, e pertanto vede, a differenza del poeta i cui occhi sono velati e impediti, le future cose. Nel guardare in giù Dante ha la visione di Roma su cui impera quasi fosse una divinità Clemente XII:

E disse: o Figlio se 'l guardo mortale
Scorrer potesse colle corte piume
Per l'immensa di Dio luce immortale;
Scorgeresti colà seder qual Nume
Il gran Corsini, e le future cose
Agli occhi tuoi non velerebbe il lume⁸⁴.

Il pontefice dei Quirini torna a rispendere nel poemetto di Gaetano Lemer *Il Tempio dell'Eternità*. Qui il poeta vede una mole rotonda sulle cui porte sono impressi nomi e sembianti dei re, duci ed eroi dell'età passate,

⁸² Ivi, pp. 9-28: 22, 26.

⁸³ Ivi, p. 21.

⁸⁴ Ivi, pp. 38-45. Significativa la richiesta, accanto alla «bella pace» o alle «auree Leggi», di non abbandonare la protezione delle «Sacre Muse», senza le quali «non vivrebbe Achille».

mentre rifulge già Clemente, che apporta pace fra le genti, con accanto Mosè in atto di ricevere sul Sinai la prima legge:

Un centro allor mirai, dove si serra
Luce, ch'è di splendore emula al Sole,
Ma come il Sole all'occhio non fa guerra⁸⁵.

Altri componimenti fra i quali la canzone di Domenico Rolli, insistono sul motivo dell'«Italica virtù» al cui interno si sovrappongono l'Italia e Roma sotto il segno delle arti rifiorite durante il pontificato di Leone X, secondo un mito che, guardando al Rinascimento romano, fonda la rinascita tragica di primo Settecento. Nel componimento di Rolli, il poeta invoca Febo/Apollo che lo infiammi per eternare con carmi eruditi i grandi eroi nelle lettere e nelle armi, poi dall'apostrofe alle «Felicissime stelle» si arriva al congedo in cui si esalta l'ardore che commuove l'anima per la riacquistata virtù italiana⁸⁶.

Nella raccolta firmano i loro componimenti due autorevoli letterati che ci consentono di ampliare il raggio d'azione dei Quirini⁸⁷: il primo è Ludovico Antonio Muratori presente con un sonetto che, pur nella sua elementare fattura, pone l'accento sulla funzione che il pontificato di Clemente avrà sul potere regio; il secondo è Morei che diventerà custode dell'Arcadia alla

⁸⁵ Così prosegue: «In una delle porte erano quante | Si fero imprese mai chiare fra noi, | I nomi memorabili, e il sembante || De i Re, de i forti Duci, e degli Eroi: | Nell'altra si vedea quello, che seco | L'ordine de' fati condurrà dappoi». Sulla soglia un «crudel Veglio» personificazione del Tempo che non può impedire l'eterno presente del Tempio dove risplendono i personaggi biblici, Cristo e Clemente (ivi, pp. 82-86).

⁸⁶ «Tornato è quel momento | Che il decoro, le leggi, e il pio consiglio | Regneranno sul popolo fedele; | [...] Nel memorabil Regno | Del Decimo Leone, Italia, e Roma, | Rinnovaro il buon secolo d'Augusto, | E al prisco onor vetusto | Con l'opre della mano e dell'ingegno | Riconoraro la canuta chioma; | L'omai dispersa, e doma | Italica virtù, tornata in soglio, | S'assise in Campidoglio, | E maestosa oltre l'usato disse | Lieta additando il laureato crine: | Vivono ancor le grand'Alme Latine» (ivi, pp. 103-109).

⁸⁷ Questo l'elenco dei nomi presenti nelle due raccolte dei *Componimenti* dei Quirini: Giovanni Battista Ancioni, Giuseppe Alessandro Ascani, Giovanni Francesco Baldini, Giangualberto Barlocchi, Guglielmo Bonomo, Sisto Antonio de Britto, Bernardo Bucci, Alessandro Gregorio Capponi, Niccolò Casoni, Flavio Chigi, Niccolò Coluzzi, Filippo Cristofori, Enrico Enriquez, Fabio Fasanella, Niccolò Fortiguerra (Principe degli Infecondi), Gennaro Giannelli, Mario Guarnacci, Pier Girolamo Guglielmi, Francesco Lelli, Gaetano Lemer, Ignace François de Limojon de Saint-Didier (Chevalier de Saint-Lazare), Michel Giuseppe Morei, Vincenzo Antonio Morotti, Ludovico Antonio Muratori, Domenico Ottavio Petrosellini, Enea Silvio Piccolomini, Giuliano Piersanti, Domenico Rolli, Matteo Sacchetti, Alessandro Santinelli, Nicola Speroni, Paolo Vannini. Cfr. MARIANI, *L'Accademia Quirina*, pp. 18-19.

scomparsa di Lorenzini⁸⁸. Morei è autore del poemetto in ottave *L'Arco trionfale* costruito secondo il *topos* della richiesta alle Muse guidate da Urania di edificare un arco. Se le alte colonne devono simboleggiare i continenti, la prospettiva è italo-centrica e universalistica («Sia grandiosa la base, e non indarno | Vi si veggano sculti il Tebro e l'Arno») nel suo comprendere la catena che porta da Mosè a Cristo a Pietro a Corsini⁸⁹. Le Muse devono infine effigiare sé stesse e tutte le virtù in un ordine di corone (di lauro, del bianco ulivo, di quercia, di pino) con al centro il busto di Lorenzo Corsini, per costruire il quale sono tutti biblici i modelli suggeriti:

E potrete con arte ancor più viva
Sceglie de' sacri Eroi tutto il migliore;
Onde espresso David ne i labri sia,
Moisè nel guardo, e nella fronte Elia⁹⁰.

Durante il suo pontificato si sviluppa il classicismo pittorico con Agostino Masucci, Sebastiano Conca, Pompeo Batoni⁹¹ che va di pari passo con il classicismo della rinascita tragica al cui interno si situano le *Tragedie cinque* di Gravina, senza dimenticare i valori simbolici della romanità negli ultimi melodrammi di Metastasio prima dell'andata a Vienna⁹². Dal punto di vista teorico, inoltre, Gravina sosteneva, contro i difensori delle pastorali, che «gli Arcadi avean costume civile e militare, come il resto della Grecia;

⁸⁸ Morei (il buon Mireo) è menzionato in un'epistola di Lorenzini che indugia sulla saggezza («Poiché non ha bisogno di cercare | Fuor di sé la virtù l'uomo, ch'è saggio»), la separazione da Licofonte andato nelle capanne di Mergellina, e lo studio dei classici come rimedio alla solitudine e all'agitazione: «Quand'io dunque mi trovo in tali strette, | Subito prendo in man quattro, o sei libri, | Come sarebbe a dir, Virgilio, e Marco | Tullio, Ovidio, Catullo, con Properzio, | E 'l candido Tibullo, e 'l popolare | Plauto, e Terenzio [...]» (LORENZINI, *Delle Poesie*, pp. 297-304: 298, 302).

⁸⁹ *Componimenti de' Signori Accademici Quirini per la gloriosa esaltazione*, pp. 87-91: 88. Singolare la perifrasi per indicare Cristo come il Fratello che sulla sacra Fronte «Il gran nome di Dio portava scritto».

⁹⁰ Ivi, p. 90. Nell'elezione al soglio pontificio Corsini ebbe l'appoggio dell'imperatore, mentre gli furono avversi i francesi. Vd. la voce su Lorenzo Corsini di A. Caracciolo, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 320-328.

⁹¹ Già nel 1724 Jacopo Zoboli dipinge a Roma una *Morte di Cesare*. Cfr. L. BARROERO, *La pittura a Roma nel Settecento*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, Electa, 1990, vol. I, pp. 383-410.

⁹² Roma è poi ambientazione e luogo della rappresentazione del *Catone in Utica* di Metastasio andato in scena al Teatro delle Dame il 13 gennaio 1728 con musiche di Leonardo Vinci. Nello stesso anno, Roma è di nuovo in scena nell'*Ezio* (26 dicembre, Teatro delle Dame), finalizzato idealmente alla corte imperiale di Carlo VI.

e come tali non erano tra' pastori annoverati»⁹³. Nella stessa direzione, volta a ribadire la centralità dell'Arcadia, Lorenzini, illustrava la nascita mitica di Roma con il re Evandro:

Rotta la terra; e scossa la ruina;
 Che da gran tempo andiam cercando in vano.
 Apparve fuor dall'alta sua collina
 Con doppia chioma, e doppia fronte Giano,
 E disse: o bella alma città Latina,
 Se poc'anzi ascoltasti il pio Trojano,
 Or'anco a me l'augusto occhio inchina,
 Ch'io ressi in pria questo poi suol Romano.
 I Pastori d'Arcadia illustre vanto
 Aggiugneranno al prisco mio splendore
 Colla novella Signoria del canto.
 Né strano egli è: mentre il primiero Autore
 Del nome tuo, poi chiaro in armi tanto,
 Altri non fu, ch'un umile Pastore⁹⁴.

Un secondo esempio di sonetto con apostrofe all'Italia⁹⁵ inserisce alcune di queste poesie nel linguaggio poetico parallelo alle pratiche politico-diplomatiche. Si può pensare a quelle di Neri Corsini, nipote del papa, miranti all'indipendenza della Toscana, secondo un radicato mito italico presente sia a Firenze che a Napoli o a Venezia. L'Italia rimandava a Roma, che aveva ospitato la grandezza romana per poi farsi sede del soglio di Piero ora tornato al suo straordinario valore con Clemente XII:

O Roma, o Terra, sopra cui l'Impero
 Suo visibil fondar piacque a Colui,
 Che si fece uom [...]
 Volgi lo sguardo al tuo Clemente, e mira
 Qual dell'opre magnanime, e dal volto

⁹³ *Libro della tragedia*, in GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, p. 525.

⁹⁴ LORENZINI, *Delle Poesie*, p. 33. Di seguito: «Chi mai creduto avrebbe, o al Ciel diletto | Arcade Genio, che nel suol Latino | Dopo il solco fatal, con cui Quirino | Spense il tuo nome, e mi passò nel petto; | Del tempo struggitor quasi a dispetto | Del cener mio, che copre il Palatino; | Dovesse un'altra volta il tuo destino | Sorger da terra, e in più leggiadro aspetto? | E pure è ver. Non più mi lagno, o Enea, | Del sangue sparso di Pallante ucciso, | Se si bel frutto render mi dovea. | Così parlò, mischiando a' detti un riso, | L'Arcade Evandro, e in tanto si tergea | La fredda sepolcral notte dal viso» (p. 34).

⁹⁵ Questo l'incipit: «Italia, Italia, e 'l flagellar non odi | De' Barbarici remi alla marina, | Non vedi il vincitor che, che s'avvicina | Coll'armi no, di servitù co' nodi?». Cfr. LORENZINI, *Delle Poesie*, pp. 45-47.

Nativa luce di virtù traspira:
 Tanto che potrai dir, che in lui raccolto
 Per somma Provvidenza oggi si ammira
 Il valor prisco, che parèa sepolto»⁹⁶.

La gloria dell'Italia risiedeva, però, anche nel far parte dell'Impero: così cantava Lorenzini nel componimento drammatico *La Gloria, il Genio Romano, e 'l Tempo*. Nella prima parte la Gloria, qualificandosi come la progenitrice del Genio romano e di ogni altro suo eroe, istituisce l'equazione Gloria-Roma. Ne è erede Carlo VI al quale il Genio vorrebbe innalzare un monumento

Con sì lodevol arte
 E di sì forti, e sì robusti marmi,
 Che schernisse del Tempo e l'ire, e i Danni.

La Gloria conduce il Genio a scorgere il Sole («Non sulla bassa Terra, | Ma innalzerassi entro il chiaror del Sole») e a edificare un Tempio indistruttibile perché non fatto di materia, un Tempio con la scritta «All'eccelsa virtù di Carlo il Giusto», le cui virtù fungono da colonne (la giustizia a destra, la fortezza a sinistra). Il componimento precede l'occupazione di Napoli da parte delle truppe di Carlo di Borbone durante la guerra di successione polacca. Esso invitava le «Anime illustri, e sagge» del Sebeto a guardare il Sole, per scorgervi l'edificio sacro innalzato al loro re.

Lorenzini rimase sempre fedele agli Asburgo, come si evince agevolmente dal cantico di Debora che mostra come, in questi anni di scontri dinastici e di guerre, il codice biblico fosse, accanto a quello romano, particolarmente atto alla preghiera e al travestimento⁹⁷. A Giuditta figura di Eugenio, ancora una volta al comando dell'armata del Reno nel 1733 contro l'offensiva turca, anche Lorenzini dedicava vari sonetti. Poi nel 1740 sarebbe stata la volta di Debora l'«altera» e «illustre Donna» che alludeva alla nuova regina Maria Teresa e alla guerra di successione austriaca appena scoppiata. Il cantico era consacrato al cardinale Gentili, uno dei più generosi protettori dell'Accade-

⁹⁶ Ivi, p. 68.

⁹⁷ Metastasio a Vienna compone varie azioni tratte dalle Sacre scritture fra le quali *Betullia liberata*, allegoria del grande Eugenio. Cfr. S. STROPPA, «*Fra notturni sereni*». *Le azioni sacre del Metastasio*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 182-88. Ha notato per primo la corrispondenza fra l'eroe costante di Metastasio e il principe Eugenio G. GIARRIZZO, *L'ideologia di Metastasio fra cartesianesimo e illuminismo*, in *Atti dei Convegni Lincei. Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio*, Roma, Accademia dei Lincei, 1985, pp. 43-77. Vd. B. ALFONZETTI, *Allegorie sceniche del giuramento nei melodrammi italiani di Metastasio*, ora in EAD., *Congiure*, pp. 109-129.

mia Latina in Roma dove si recitavano le commedie di Plauto e Terenzio. Il teatro lì sempre aperto era stato convalidato dalla Segreteria di Stato per volontà di Clemente XII scomparso proprio nel 1740. L'antico amico e custode di un'Arcadia pacificata nel sogno del classicismo rendeva omaggio al pontefice delle belle arti e dell'eloquenza, delle quali era stato «ristoratore» e «promotore Vigilantissimo»⁹⁸.

⁹⁸ Cfr. la dedica della *Parafrasi volgare del cantico di Debhora. Cantato dopo la Vittoria contro Sifora di Francesco Lorenzini. Custode Generale d'Arcadia. A Sua Eminenza Il Signor Cardinale Gentili*, In Roma, Zempel, 1740.

SILVIA TATTI

I GIUOCHI OLIMPICI IN ARCADIA

I *Giocchi olimpici*, celebrati a partire dal 1693 ed eseguiti regolarmente sotto la custodia di Crescimbeni, sono una delle manifestazioni più significative dell'Arcadia ufficiale, di cui costituiscono un rito cerimoniale rivelatore per quanto riguarda la collocazione dell'accademia nelle dinamiche politico-culturali della Roma del tempo.

Nella versione ufficiale, i giochi avevano un'immediata funzione autocelebrativa ed encomiastica, del tutto connaturata all'Arcadia. A differenza dei giochi antichi che esaltavano la prestanza fisica, quelli arcadici consistevano in gare letterarie che premiavano la virtù poetica e morale, dal momento che il confronto era esclusivamente verbale e si svolgeva sotto forma di contese letterarie; allo stesso tempo i giochi costituivano una fondamentale occasione per rendere omaggio ai protettori, nobili ed ecclesiastici, dell'accademia, ai quali gli interi giochi o i singoli componimenti erano spesso dedicati. La manifestazione accreditava quindi l'immagine di un'Accademia che si poneva come promotrice di un progetto di restaurazione culturale e di recupero virtuoso del classicismo; la sostituzione delle gare fisiche con contese verbali era un modo per adattare alle cerimonie della modernità i riti antichi, che erano in questo modo perfezionati e quasi depurati. Allo stesso tempo i giochi avevano anche una funzione encomiastica assai versatile perché non solo gli ecclesiastici erano destinatari delle dediche, ma i giudici erano quasi sempre dei cardinali, ai quali era quindi riconosciuto il ruolo attivo di supervisori morali e di garanti politici dell'intera impresa.

Tuttavia, oltre che nella funzione ufficiale dei giochi, sulla quale Crescimbeni torna insistentemente in diverse occasioni, l'interesse più specifico di questa ricorrenza periodica, dominata da una rigida ritualità e sottoposta alla doppia normativa olimpica e del cerimoniale della socialità papalina, risiede nel fatto che essa evidenzia, nella sua serialità ludica e nella sua natura profondamente allegorica, i risvolti politico-culturali delle pratiche poetiche arcadiche ed accademiche. I giochi sono cioè un evento mediatico destinato a rinsaldare la natura egemonica dell'Accademia nel quadro della

produzione letteraria e a creare consenso riproducendo, nell'ambito culturale, la ritualità sacrale delle forme del potere politico ecclesiastico della Roma del tempo; una ritualità seriale, accentuata dalla funzione ludica, che crea meccanismi di riconoscimento per i letterati dell'epoca, indicando loro una strada di «rinnovamento» intellettuale non libero (e quindi suscettibile di derive varie), ma guidato e incanalato negli schemi rigidi del gioco letterario.

Nulla è lasciato al caso: il linguaggio iniziatico, la scansione del calendario olimpico che introduce un tempo altro rispetto a quello consueto e conferisce quindi una particolare solennità ai giochi, il duplice travestimento ludico che aggiunge alla maschera pastorale la divisione dei ruoli nelle gare poetiche tra giudici e atleti-autori, le cerimonie che accompagnano lo svolgimento delle gare, dall'inaugurazione alle premiazioni, la cornice solenne di dediche, introduzione, direzione dei giochi a cura del sommo custode, il riutilizzo strategico dello scenario antico in una chiave attualizzante che sottolinea la filiazione dalla cultura classica, ma anche la capacità di rinnovamento dell'epoca moderna. Tutto concorre insomma a conferire a questo rito con cadenza quadriennale una funzione catalizzatrice di una serie di attitudini e di dinamiche di politica culturale dell'Accademia che vanno molto al di là del generico scopo moraleggiante e encomiastico che è il significato più immediatamente riconoscibile dell'evento.

Inoltre è qui intercettata l'aspirazione a una poesia eroica che veniva rivendicata in una direzione lontana da quella dell'*Arcadia* ufficiale, non solo da Gravina, ma anche da Muratori e altri¹; e tuttavia questa apparente concessione a una poesia più severa e relativa a argomenti più gravi avviene in una forma edulcorata e ingabbiata nella rigida struttura dell'agone olimpico che dà sì spazio anche a un linguaggio eroico ma ricondotto nel contesto di un gioco letterario di società che ne sviscerisce i presupposti più autentici e le implicazioni più sostanziali.

D'altronde il rilievo stesso dato a questa manifestazione è abbastanza emblematico della funzione che ricopre in *Arcadia*. Ai giochi è infatti dedicata un'attenzione notevolissima negli scritti coevi, in particolare nell'*Arcadia* di Crescimbeni, una sorta di poema fondativo dell'istituzione stessa dal punto di vista del custode, che consiste in un viaggio allegorico

¹ Si veda ad esempio la lettera inviata nel 1707 da Marc'Antonio Geri-Grassi a Domenico Petrosellini molto critica nei confronti dell'*Arcadia* ufficiale e di difesa dello stile epico eroico, riportata da A. CIPRIANI, *Contributo per una storia politica dell'Arcadia settecentesca*, «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. V, fasc. 2-3, 1971, pp. 101-166: 125-126.

di alcune ninfe il cui fine sono proprio i giochi olimpici. Nella prosa dodicesima del libro sesto le ninfe svelano di essere state spinte a compiere un viaggio in Arcadia dal desiderio di partecipare ai giochi olimpici², che si rivelano quindi come un momento centrale della vita dell'Accademia. Ma emblematiche sono soprattutto le tappe del viaggio delle ninfe; la prosa tredicesima del libro sesto è occupata dalla *Celebrazione de' Giuochi Olimpici fatta secondo il costume degli Elei*, con gare fisiche, come corse di cavalli, salto, disco. In successione il libro settimo, dalla prosa settima all'undicesima, è dedicato invece alla descrizione dei giuochi olimpici in Arcadia, così come si svolgevano effettivamente nell'Accademia, sotto forma di gare poetiche. Nel dimostrare la superiorità delle moderne contese spirituali che si configurano come un perfezionamento di quelle antiche basate solo sulla forza, Crescimbeni converte l'istituzione ludica in strumento per affermare, anche contro la proposta di Gravina più filologicamente integrale³, la sua particolare interpretazione del rapporto con l'antico, assunto solo in una forma edulcorata, con un'accentuazione degli aspetti morali. E l'*Arcadia* si conclude con l'ode, sempre di Alfesibeo Cario, *Per li vincitori de' Giuochi olimpici*, in cui vengono citati eroi celebrati da Pindaro, riconosciuto come un predecessore; nello stesso momento però il custode ribadisce la presa di distanza da un eroismo arcaico improduttivo e quasi primitivo che lascia il posto all'esaltazione dell'uso moderno:

Arcadia, eccelsa Arcadia, a miglior usi
 tu l'affanno volgesti
 e 'l fier talento del costume antico.
 Ire innocenti e saggi sdegni onesti
 sopra il duro nemico
 per te vedemmo in bel pugnar diffusi.
 Sei ben di Grecia erede:
 ma tanto ella a te cede,
 quanto è più illustre, e degno
 del valor della man quel dell'ingegno⁴.

Sulla stessa linea si muove anche Alessandro Guidi, figura di primo piano per i *Giuochi* sulla quale ritorneremo a breve, autore di un'ode celebrativa

² *L'Arcadia del can. Gio. Mario Crescimbeni, custode della medesima Arcadia e accademico fiorentino. A Madama Ondedei Albani, cognata di N.S. Papa Clemente XI*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708, pp. 265-267.

³ Cfr. S. MAFFEI, *Ristretto del De origine juris civilis di Gianvincenzo Gravina*, intr. e note di G. de Martino, Napoli, La città del Sole, 1999.

⁴ CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 318.

dei giochi stessi, dedicata al Principe di Piombino⁵, in cui il confronto con la Grecia è un modo per affermare la superiorità della moderna Roma, alla quale Guidi come un redivivo Pindaro offre i suoi versi.

Ma le testimonianze interne all'Accademia relative ai giochi, a conferma della loro centralità, sono numerose: gli *Atti arcadici* registrano regolarmente la cronaca delle manifestazioni, con indicazioni dei luoghi, degli allestimenti, delle personalità presenti; perfino le tarde *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi* del custode Michele Giuseppe Morei⁶ si soffermano a lungo su questo importante evento della vita dell'Accademia, che lo stesso Morei, nel 1754, aveva ripristinato dopo che, con la fine della custodia di Crescimbeni, era venuta meno anche la consuetudine quadriennale delle Olimpiadi dell'ingegno poetico.

Ma procediamo con ordine e partiamo dalla storia dell'origine e dello sviluppo di queste moderne olimpiadi, che è assai indicativa per ricostruire il ruolo che esse ebbero nelle vicende dell'Arcadia. I giochi non nacquero infatti nella forma in cui poi si affermarono e divulgarono; furono invece oggetto di una trasformazione tesa a renderli particolarmente funzionali alla loro dimensione di collante ideologico e politico, ritagliata sulla figura di Crescimbeni.

Il primo volume degli *Atti arcadici*, all'altezza del giugno 1693, segnala, in un paragrafo intitolato «Rinovellamento d'Olimpiade», l'avvio, in «un giorno lieto dichiarato dal proconsole», della nuova Olimpiade diciottesima,

per la quale non solamente nel Bosco Parrasio ma per tutta la nostra Arcadia furon celebrati molti festevoli Giuochi ed in essi molti gentilissimi nostri pastori dieron chiarissimi segni non meno della robustezza del corpo che della vivacità della mente, i quali poi dal gentilissimo Alfesibeo Cario nostro custode furon lodati con nobilissime canzoni secondo il loro merito⁷.

Si tratta dunque di una forma di celebrazione ancora ibrida rispetto agli sviluppi successivi; ci troviamo di fronte infatti a gare fisiche e poetiche allo stesso tempo, all'esibizione di una potenza materiale sublimata però immediatamente in chiave spirituale. La Roma papale si presenta dunque, secondo un processo già avviato nella prima età moderna, come l'erede della cultura della Grecia antica, dalla quale assume miti ed eroi, la cui trasfigurazione avviene in questo caso non solo attraverso l'utilizzo di simu-

⁵ A. GUIDI, *Al Signor Duca di Sora Don Gregorio Buoncompagni, principe di Piombino. I Giuochi Olimpici in Arcadia*, in ID., *Poesie approvate*, a cura di B. Maier, Ravenna, Longo, 1981, pp. 229-232.

⁶ M. G. MOREI, *Memorie istoriche dell'adunanza degli Arcadi*, Roma, Stamperia de' Rossi, 1761.

⁷ Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, *Atti arcadici*, 1, I (1690-1696), f. 186.

lacri dell'antichità ma attraverso una esplicita trasfigurazione che denota sia la trasmigrazione del vecchio sistema nel nuovo, sia la superiorità della modernità, una modernità di cui l'Accademia si candida ad essere l'interprete privilegiata. Gli eroi attuali (e gli arcadi convergono con insistenza su questo aspetto in tutte le edizioni dei giochi) sono superiori rispetto a quelli antichi, la cui potenza fisica risulta imperfetta rispetto alla virtù spirituale, comportamentale, morale, politica dei moderni. Un residuo di questa origine dei giochi misti di gare fisiche e verbali è presente, lo abbiamo visto, nell'*Arcadia* di Crescimbeni, in cui la celebrazione dei giochi che conclude il libro mette a confronto le due modalità antica e moderna, evidenziando la superiorità della soluzione attuale.

La genesi dei *Giuochi olimpici* appartiene dunque al processo di assunzione della mitologia antica in chiave moderna a fini politici; e proprio la cornice olimpica mostra la vitalità e versatilità della figura di Ercole, uno degli ideatori dei giochi nella tradizione mitica, la cui trasfigurazione da eroe dotato di forza e potere militare a eroe virtuoso e cristiano⁸, principe connotato in chiave nazionale, ma anche prototipo del moderno gentiluomo, che deve sviluppare «una competenza attiva nelle arti e nelle lettere», «la magnificenza liberale, la politezza, la grazia»⁹, è un processo diffuso in tutta Europa e ampiamente studiato in anni recenti. Ercole, figura versatile, immagine della potenza sovrana che assomma forza fisica e virtù spirituale, è esplicitamente richiamato da Crescimbeni nella *Direzione dei Giuochi* fin dal 1701¹⁰ e ricordato poi in modo più approfondito nel 1721, in un periodo di grave crisi per la politica pontificia, che aveva perso con la guerra di successione spagnola un ruolo attivo negli equilibri politici europei. Crescimbeni rivendica la superiorità dei giochi moderni, che si distinguono proprio per la loro militanza in un ambito spirituale e culturale: ricordando che Ercole, istitutore della Olimpiade, aveva premiato la forza

⁸ Cfr., anche per i rinvii bibliografici, A. QUONDAM, *Ercole e il principe. Dal mito alla politica*, in ID., *Cavallo e cavaliere: l'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 115-162, e M. A. VISCEGLIA, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma, Viella, 2002, p. 39.

⁹ QUONDAM, *Ercole e il principe*, p. 158.

¹⁰ *Direzione de' Giuochi Olimpici fatta da Alfesibeo Cario custode d'Arcadia in piena Ragunanza nel Bosco Parrasio il dì I dopo il X d'Ecatombeone andante l'Anno I. dell'Olimpiade DCXX ab A. I. Olimp. III Ann. III*, in *I Giuochi Olimpici celebrati dagli Arcadi nell'Olimpiade DCXX in lode della Santità di N.S. Papa Clemente XI e pubblicati da Gio. Mario de' Crescimbeni custode d'Arcadia*, Roma, Stamperia di Giuseppe Monaldi, 1701, p. 21: «[...] queste nostre poetiche fatiche, le quali pigliano origine dagli Antichi Olimpici Giuochi, che a Giove erano consecrati fin dalla lor primiera Instituzione, la quale fu fatta dal famosissimo Ercole».

fisica, Crescimbeni, a dimostrazione della superiorità dei giochi presenti, introduce il motivo del buon governo accademico, sotto la tutela del potere pontificio: «I nostri giochi anch'essi son cinque, come erano gli antichi; e se quelli eran diretti ad assuefare i popoli all'armi, e alle militari fatiche per difesa della Repubblica; i nostri ànno per lor fine il guidar gl'ingegni al buon governo della nostra adunanza»¹¹. Nel gioco olimpico la virtù si manifesta come virtù attiva e questo permette di dare alla scelta culturale una valenza morale spendibile in un ambito pubblico, istituzionale. Riprendendo nella *Direzione dei giuochi* la lode a Clemente XI, Crescimbeni ribadisce la superiorità dei giochi moderni, la cui eccellenza è data proprio dall'incontro tra la tradizione antica e il governo ecclesiastico: «Santifichiamo dunque con sì alto soggetto la profana erudizione de' nostri Giuochi»¹².

Crescimbeni fu senza dubbio colui che rese i giochi un momento centrale della vita pubblica e della politica culturale dell'Accademia, anzi si può affermare che esisteva un'assoluta coincidenza tra il custode e tale manifestazione pubblica, che infatti decadde con la sua morte. È però assai probabile che uno degli ispiratori dei *Giuochi*, all'epoca della loro fondazione e almeno per quanto riguarda l'aspetto poetico, fosse Alessandro Guidi, un letterato particolarmente organico al potere politico prima a Pavia e poi a Roma. Alla presenza di Guidi a Roma era già legata la pratica pre-arcadica di declamare poesie in luoghi aperti¹³, nella fase cristiniana del rinnovamento romano degli studi. Guidi si era stabilito a Roma da Pavia nel 1685 richiamato dalla stessa Cristina di Svezia¹⁴, che tre anni prima aveva fondato l'Accademia reale, alla quale aderivano poeti come Francesco Redi, Vincenzo Filicaia, Benedetto Menzini, Giovanni Battista Maggi. Divenuto pastore arcade il 2 luglio 1692 con il nome di Erilo Cleoneo, Guidi aveva pubblicato una raccolta di versi nel 1692 in cui ripudiava tutta la sua produzione precedente e in cui difendeva l'adesione agli ideali classicisti del cerchio di Cristina. Egli si era comunque ritagliato, anche grazie alle esperienze poetiche precedenti, un suo spazio

¹¹ I *Giuochi olimpici celebrati dagli Arcadi nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXV in lode della Santità di N. S. Papa Innocenzo XIII e pubblicati da Gio. Mario Crescimbeni, Arciprete di S. Maria in Cosmedin e custode generale d'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1721, p. 6.

¹² *Direzione de' Giuochi Olimpici fatta da Alfesibeo Cario [...] l'Anno I. dell'Olimpiade DCXX ab A. I. Olimp. III Ann. III*, p. 21.

¹³ Inclina per questa ipotesi l'autore del saggio più ampio dedicato in modo specifico alla storia dei Giochi Olimpici, B. BILINSKI, *Dall'agone ginnico alle contese di poesia nei «Giochi Olimpici»*, «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e memorie», s. III, vol. IX, fasc. 2-4, 1991-1994, *Convegno di studi (15-18 maggio 1991) III Centenario dell'Arcadia*, pp. 135-168.

¹⁴ Sui rapporti tra Guidi e Cristina di Svezia cfr. ora A. GUIDI, *Endimione*, a cura di V. Gallo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

privilegiato nella cultura romana dell'epoca; è l'esponente di spicco del pindarismo cristiano che si diffonde a Roma, espressione del potere papale e allo stesso tempo partecipe del recupero di un classicismo severo, eroico, che va a coincidere per certi aspetti con la proposta di Gravina. E infatti Gravina, nel *Discorso sopra l'Endimione* di Guidi, riconosce nella poesia del poeta pavese un modello per una poesia rinnovata, eroica e severa. Nella figura di Guidi si incontrano quindi idealmente il processo di recupero di un classicismo eroico con una pratica poetica strettamente legata al potere politico.

È quindi all'interno di questa linea di un classicismo severo ed eroico, di una concezione della poesia che è manifestazione di verità cristiane, solenne, che prende corpo l'idea di una poesia olimpica e pindarica, la cui connotazione eroica si allontana dalla prospettiva di recupero integrale del classicismo fatta propria da Gravina¹⁵ ed è invece conciliabile con l'idea di una poesia come intrattenimento funzionale alla società papalina portata avanti da Crescimbeni. E infatti non stupisce, per riprendere il discorso su Guidi, che il poeta pavese, al momento dello scisma, abbia difeso l'*Arcadia* ufficiale crescimbéniana, più intrinseca a un'idea di classicismo strettamente legato ai gruppi di potere dominanti o almeno più allineato a un recupero allegorico del classicismo in chiave di celebrazione del potere. E questo nonostante Gravina, nel noto *Discorso sopra l'Endimione di Guidi*, avesse individuato nel poema del pavese il manifesto di una nuova poesia fondata sulle antiche favole con valenza mitica o eroica, come poi teorizzato in *Delle antiche favole*, in opposizione alle perplessità dimostrate da Crescimbeni. D'altronde Guidi è rappresentato nel componimento satirico dedicato allo scisma, *Il Giammaria ovvero l'Arcadia liberata* di Domenico Petrosellini¹⁶, come una figura volutamente dimessa e appartata, poco propensa a prendere esplicitamente posizione nella lite tra Gravina e Crescimbeni; anche se poi di fatto Guidi rimarrà fedele all'*Arcadia* ufficiale.

Torniamo alla storia dei giochi.

È solo nel 1697 che i giochi assumono la fisionomia che resterà stabile per i decenni successivi. Nel secondo volume degli *Atti arcadici*, dedicato alla cronaca degli anni 1697-1712, è dato grande spazio ai giochi dell'Olimpiade DCXIX. Sono nominati giudici i pastori Ermete Aliano (card. Gaspare Carpegna), Crateo Ericinio (card. Pietro Ottoboni), Faburno Cisseo (mons. Pellegrino Masseri forlivese), Licone Trachio (mons. Lodovico Sergardi). È

¹⁵ Cfr. per questo aspetto il *Ristretto* di Maffei nell'edizione citata di G. de Martino.

¹⁶ Cfr. B. ALFONZETTI, *Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini* (1711-1743), in questo stesso volume, e EAD., *Roma, 21 luglio 1711. Et in arcadia ego*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 585-590.

poi trascritta la lista dei vincitori (f. 41); oltre ad essi fu incoronato anche Erilo Cleoneo (Alessandro Guidi), che «ad uso dell'antico Pindaro, celebrò con magnifica e nobil canzone i suddetti vincitori e il custode» (f. 42).

Già nell'edizione del 1697 i giochi prevedono cinque gare, cinque giochi letterari che sostituiscono gli esercizi degli antichi e che saranno ampiamente descritti in tutte le edizioni dei *Giuochi*. L'oracolo, il primo gioco, sostituisce le quadrighe perché metaforicamente consiste in una corsa al cielo col carro della ragione per implorarne l'aiuto e l'assistenza; le contese sono al posto del lancio del dardo e indicano la riconciliazione degli animi attraverso uno sfogo innocente per garantire la concordia all'interno della repubblica delle lettere. Il gioco dell'ingegno sostituisce il lancio del disco e consiste in una serie di componimenti di vario metro in cui i pastori possono gareggiare in eccellenza poetica, allo scopo di dimostrare «il valore de' soggetti tesi alla maggior sublimità della poesia»¹⁷; le trasformazioni sono al posto della lotta e prevedono le metamorfosi dei soggetti in corpi inferiori che rappresentano i vizi e le passioni, al fine di ricordare l'eccellenza dello spirito nel confronto con gli aspetti più bassi della natura umana; infine le ghirlande esaltano le virtù e rappresentano il «regolamento delle passioni; ed empiendoci di continui lumi, e cognizioni, per saggiamente, e felicemente vivere, inesplicabile è l'utilità, che arrecano a noi»¹⁸; per questa loro spinta verso la virtù le ghirlande sostituiscono il salto. Il premio è la corona d'alloro e non d'oleastro come in Olimpia, perché il fine è l'ingegno soprattutto poetico; al lauro si aggiunge il mirto, simbolo dell'amore, che deve mostrare che le contese sono amichevoli e istruttive.

La prima edizione comprensiva di tutti i testi dei giochi fu pubblicata nel 1701; altre due edizioni integrali con tutti i componimenti recitati uscirono nel 1705 e nel 1710 (con un anno di ritardo rispetto alla data di scadenza dell'Olimpiade); nell'edizione del 1726 Crescimbeni ricorda che ben nove edizioni dei giochi si erano svolte sotto la sua custodia (1693, 1697, 1701, 1705, 1710, 1713, 1717, 1721, 1726); non tutte sono state quindi pubblicate; di alcune manifestazioni abbiamo solo la notizia o poesie sparse pubblicate in altri volumi e raccolte. Per i giochi del 1713 e 1717, gli anni della crisi dell'accademia, non c'è nessuna edizione integrale dei componimenti, ma furono pubblicate solo alcune poesie all'interno del tomo ottavo delle *Rime degli arcadi*¹⁹.

¹⁷ *I Giuochi olimpici celebrati dagli Arcadi per l'Ingresso dell'Olimpiade DCXXVI. In lode della sacra maestà di Giovanni V re di Portogallo*, Roma, Antonio de' Rossi, 1726, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Di altri componimenti dà notizia Bilinski nell'articolo citato, in cui scrive che sono presenti componimenti scritti in occasione dei *Giuchi* dell'ed. 1717 nelle *Rime* di G. F. Zappi pubblicate nel 1770 e nei *Carmina* di Michaelis Morei pubblicati nel 1740.

L'edizione del 1701, la prima pubblicata, è inaugurata dai *Versi alla Santità di nostro Sig. Papa Clemente XI* di Alfesibeo Cario, che esaltano i valori della poesia, dell'ingegno, della gloria e della fede. L'occasione è una delle più significative: Clemente XI, il cardinal Albani, era stato pastore arcade col nome di Alnano Melleo prima di essere assunto al soglio pontificale; si tratta di un privilegio da sottolineare con un'edizione e una pubblicazione speciali dei giochi; vent'anni dopo lo stesso onore sarà tributato a Innocenzo XIII, al quale saranno dedicati i *Giouochi* del 1721. Segue un'*Introduzione* di Coralbo Aseo (Pompeo Rinaldi) che, dopo l'invocazione a Clio, esalta il custode «spinto da febea forza segreta»²⁰. Caratteristica comune a tutte le parti dell'edizione è un linguaggio iniziatico, eletto che solennizza l'evento e che lega i partecipanti in un'esperienza esclusiva e condivisa, riservata a pochi eletti. Il linguaggio ermetico, accentuato anche dalla complessità del calendario olimpico, e la dimensione ludica con la sua serialità, regolarità, con le sue norme rigide, sono gli ingredienti fondamentali per affermare uno statuto superiore ed elevato del letterato, la cui eccellenza è data proprio dalla sua organicità al potere politico ed ecclesiastico. È subito evidente fin dalla prima edizione dei giochi un aspetto che sarà ribadito anche negli anni successivi, e cioè che lo scopo encomiastico non è un ingrediente aggiuntivo ai giochi ed è lungi dall'essere solo un aspetto esteriore, ma è connaturato alla stessa idea dell'evento, appartiene alla sua genesi. L'esaltazione della poesia avviene parallelamente all'affermazione di una ragione che deve essere illuminata dal divino consiglio.

Nella *Direzione de' Giouochi Olimpici fatta da Alfesibeo Cario*, Crescimbeni descrive per la prima volta in modo sistematico, dopo la sintetica cronaca affidata negli anni precedenti agli *Atti arcadici*, lo spirito e lo svolgimento dei giochi stessi.

«Tratti solamente dal canto» i giochi iniziano con l'Oracolo «in cui, come è a voi noto, altro non si fa, che inviare al Cielo, unica nostra meta, per mezzo del Custode il veloce Carro della Ragione ad implorare con fervide preghiere il Divino consiglio, che debbe a tutte le cose precedere»²¹. L'Oracolo consiste in un messaggio enigmatico in versi seguito da due interpretazioni in prosa; alla domanda «se l'Arcadia sarà felice nella corrente Olimpiade» Crateo Ericinio, il cardinale Pietro Ottoboni, risponde con il sonetto *Lieta fortuna avrà fosco sembiante*; i due commentatori concordano nel riconoscere nei versi di Ottoboni la prefigurazione di un'Arcadia la cui felicità si iscrive nell'orizzonte della Chiesa romana sotto la guida del nuovo pontefice Clemente XI.

²⁰ I *Giouochi Olimpici celebrati dagli Arcadi nell'Olimpiade DCXX*, p. 10.

²¹ *Direzione de' Giouochi Olimpici fatta da Alfesibeo Cario [...] L'Anno I. dell'Olimpiade DCXX ab A. I. Olimp. III Ann. III, ivi, pp. 19-22.*

Segue poi il gioco delle contese, «nel quale è lecito a' pastori amichevolmente contender tra loro, e co' versi pungersi, e saettarsi, per isfogare ogni amarezza, che tenesse occupati gli animi loro»; in questa edizione il gioco consta di due egloghe in latino e in italiano, in forma dialogica, dedicate entrambe alla lode di Clemente XI.

Il gioco dell'ingegno prevede poesie di metro diverso nelle quali i pastori, puntando in alto come nel lancio del disco di cui la gara prende il posto, si confrontano sull'eccellenza poetica; sono presenti tre canzonette e un'ode.

Nelle trasformazioni «fingiamo di trasformare il nostro senso in cose molto inferiori alla nobil condizione dell'uomo, come sono gli animali bruti, le piante e i sassi, perché riconoscendo la sua deformità quando non vien regolato dalla ragione, possiamo con essolui contrastare, e vincerlo e domarlo»²²: la lunga serie di sonetti passa in rassegna varie trasformazioni negli oggetti più diversi emblemi della lotta contro i vizi.

L'ultimo gioco, delle ghirlande, aperto anche alle pastorelle poetesse, è composto da madrigali dedicati a Clemente XI autocelebrativi della virtù poetica.

Crescimbeni insiste sulla convergenza di classicità e cristianesimo, motori ispiratori dell'*Arcadia*; ribadendo la superiorità della corona d'alloro rispetto a quella d'olivo, il custode investe i giochi di un significato che supera l'esibizione di competenze poetiche e consiste nell'assunzione del sistema classicista piegato al discorso comunicativo della contemporaneità e collocato nel contesto della Roma cristiana e capitale dello stato della chiesa. Un'operazione che mira a ristabilire un equilibrio con la proposta graviniana e ad assumere nella struttura rigida e controllata delle gare poetiche l'istanza di una poesia eroica e solenne, filtrata attraverso il codice della serialità ludica e del travestimento pastorale. Le poesie sono prevalentemente stereotipate e poco originali, segnate da un'occasionalità ancor più marcata rispetto alla norma; prendono vita e hanno senso solo nella loro collocazione all'interno di un sistema che di fatto funziona come cornice ideologica altamente condizionante.

Proprio per questo, per conferire un senso alla manifestazione, la cerimonia è una componente essenziale dello svolgimento dei giochi. Nell'edizione del 1705, descritta anche negli *Atti arcadici* (2, ff. 233-236), è compresa la prefazione *A chi legge*, in cui è descritta la cerimonia. L'occasione è particolarmente solenne perché i giochi sono dedicati a Cleandro Elideo, cioè don Carlo Albani, nipote di papa Clemente XI, e, per

²² Ivi, p. 20

la prima volta, celebrati in lode degli arcadi defunti²³, una scelta fortemente identitaria e autocelebrativa.

La cerimonia ebbe luogo nel giardino di Palazzo Giustiniani fuori Piazza del Popolo. Qui era stato allestito un teatro circolare con sedili «boscherecci» che poteva ospitare fino a cinquecento persone. Nel palco d'onore trovavano posto i cardinali «nella più magnifica forma che possa permettere il semplice istituto di questa letteraria adunanza»²⁴. Attorno ai sedili si ergevano nove piramidi di circa venti palmi d'altezza ricoperte di alloro e ornate di cipresso, mortella e trecce di fiori, che riproducevano l'ornamento consueto delle lapidi sepolcrali. Le piramidi contenevano in effetti le lapidi dedicate agli arcadi defunti che vengono ricordati nella prefazione del libro; il massimo onore era riservato solo ai pastori che in vita avevano ottenuto «il titolo di famoso» in poesia o in altre discipline. I giochi si erano svolti alla presenza dei giudici cardinali Rubini, Pignatelli, Pamphili e Ottoboni, con numero considerevole di prelati e altri personaggi.

L'allestimento era quindi fondamentale per dare solennità al rito; nella solita *Direzione* che dà la linea ideologica alla pubblicazione, Crescimbeni²⁵ celebra come eroi gli arcadi defunti, che avevano partecipato in vita alle precedenti edizioni dei giochi. Nel primo gioco dell'oracolo, il pastore Timalbo Stilangiano (mons. Benedetto Erba milanese) interpreta i versi di Carlo Albani, nipote di Clemente XI, sul futuro dell'*Arcadia*, sottolineando l'importanza della commemorazione dei defunti, rito necessario per dare un rilievo istituzionale all'accademia. Nell'ode conclusiva *Per li vincitori ne' Giuochi Olimpici* di Coralbo Aseo (il romano Pompeo Rinaldi) torna il motivo della superiorità dei moderni rispetto agli antichi; di fronte a un quadro europeo di guerre e distruzione che entra prepotentemente nei versi («Su le vicende atroci | de combattuti regni | pietade Europa esclama | ma in van pietà richiama | ove più de' Monarchi ardon gli sdegni; | e mostra invan per li sofferti affanni | squarciato il petto e i panni»²⁶) l'*Arcadia* rivendica un ruolo egemonico di controllo almeno culturale dello Stato della Chiesa.

L'autocelebrazione degli arcadi avviene anche attraverso il recupero del mito di Ercole, paragonato questa volta ai pastori²⁷, i quali avevano suscitato

²³ *I Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'Olimpiade DCXXI, in lode degli arcadi defunti, e pubblicati da Gio. Mario Crescimbeni, custode della medesima Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1705.

²⁴ *A chi legge*, ivi, pp. 7-8.

²⁵ Ivi, pp. 19-20.

²⁶ Ivi, pp. 115-116.

²⁷ Ivi, p. 19.

l'ammirazione del papa, così come Ercole aveva riscosso l'ammirazione di Giove, tanto da convincere il dio a cimentarsi con lui. La glorificazione dei pastori ammirati dal papa, come Ercole da Giove, esalta le lettere e l'ingegno in un quadro quasi di rispecchiamento tra sudditi e sovrano, che ribadisce la collocazione dell'Arcadia nell'ambito della cultura ecclesiastica ufficiale. Il travestimento dei ruoli suggeriva quell'uguaglianza ideale sulla quale si basava la repubblica dei letterati che comprendeva anche figure pubbliche di rilievo, la cui iscrizione in Arcadia era di fatto legittimata (non a caso proprio l'appartenenza di alti prelati alla gerarchia arcadica sarà uno dei punti criticati da Paolo Rolli in occasione dello scisma); e in questo rimescolamento dei ruoli si affermava la centralità dell'istituzione accademica nel quadro della politica culturale ecclesiastica.

L'edizione del 1710²⁸, dedicata anch'essa agli arcadi defunti, risente della situazione di conflitto che porterà poi allo scisma l'anno successivo e infatti nella *Direzione* di Crescimbeni è accentuata ulteriormente la dimensione ideologica. La cerimonia dei giochi diventa un rito essenziale che sostanzia la dimensione pubblica dell'Arcadia. Descritti negli *Atti arcadici*²⁹ nell'Olimpiade DCXXII, che iniziava nel 1709, i giochi dovevano essere in realtà presentati l'anno prima, dedicati al Principe Ruspoli, come deciso dal Collegio³⁰. Spostati di un anno «per giuste ragioni»³¹, si erano svolti alla presenza di moltissimi arcadi: i giudici designati erano Crateo Ericinio (card. Pietro Ottoboni), Fenicio Larisseo (card. Benedetto Pamphili), Astaco Elicio (card. Ulisse Gozzadini), Asterio Sireo (card. Ranuccio Pallavicino) e le gare avvennero con un numerosissimo concorso di nobili personaggi.

L'adunanza dura circa quattro ore e termina a «mezz'ora di notte». La stessa sera il custode aveva presentato il volume dei componimenti ad Olinto (Francesco Maria Ruspoli), cui era dedicato, e a Clemente XI, che «alla presenza del custode si degnò di leggere buona parte e lodò grandemente i componimenti»³².

²⁸ *I Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'Olimpiade DCXXII in lode degli arcadi defunti dentro la precedente Olimpiade, e pubblicati da Gio. Mario Crescimbeni canonico di S. Maria in Cosmedin, e custode della medesima Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1710.

²⁹ Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, *Atti arcadici*, 2, ff. 378-381.

³⁰ Ivi, f. 373: il Collegio decreta che i giochi olimpici saranno dedicati al Principe Ruspoli pastore arcade e che i componimenti saranno pubblicati sotto la direzione del custode.

³¹ «I giuochi olimpici che si dovevano celebrare l'anno passato a suo debito tempo per giuste ragioni sono stati rapportati fino al presente giorno» (*ibid.*).

³² Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, *Atti arcadici*, 2, f. 381.

La cronaca affidata alle fonti ufficiali a maggior ragione insiste sul fasto e sulla magnificenza della cerimonia alla quale avevano partecipato tanti pastori; e tuttavia lo scisma non rimane estraneo ai *Giunchi* e la crisi dell'Arcadia viene richiamata soprattutto dal pastore cui era stata affidata la lettura dell'oracolo, portatore di una critica nei confronti della linea ufficiale che in realtà ha una sua funzione strategica all'interno della politica arcade. Si instaura insomma una dialettica interna che apparentemente crea una voce dissonante rispetto all'intento celebrativo di Crescimbeni e alla sua volontà di rafforzare l'accademia anche attraverso la dedica agli arcadi defunti, ma che in realtà finisce per confermare la linea di Crescimbeni, riconducendo l'attività prioritaria dell'Accademia all'esercizio letterario inteso come intrattenimento ludico e auspicando un illusorio ritorno alle origini, a un'accademia cioè lontana da dispute e conflitti.

Orsilio Felluntino (P. Sigismondo di S. Silverio già Sigismondo Regolo Coccapani fiorentino), vicescustode della Colonia Mariana, deve interpretare, nel gioco dell'oracolo, i seguenti versi³³: «Giammai non avrà posa il pensier vostro | Finché non torni la Colomba al nido, | Franti gli artigli de' nemici, e il rostro».

Il pastore interpreta l'oracolo come un'allusione alle divisioni e ai conflitti presenti in Arcadia già da tempo; la sua analisi rivela esplicitamente la presenza di gruppi di potere nell'Arcadia che si confrontano non quindi come partigiani di Petrarca o di Dante (non solo quindi per questioni letterarie) ma come seguaci di Pompeo e di Cesare (legati quindi alle diverse aree di influenza delle potenze straniere che agiscono sulla corte romana, con il conflitto tra Francia, Spagna e Austria). Dopo una scontata rievocazione dell'Arcadia delle origini («mercé che come veramente pargoleggiante, da ogni ombra di divisione, d'ambizione, di pretensione vivea lontana»³⁴), l'autore imputa le divisioni presenti alle implicazioni politiche, alla presenza di schieramenti di potere opposti che stavano minando nelle fondamenta la sopravvivenza dell'Arcadia stessa:

Giocondissime rimembranze! Ma come mai vi siete così presto cangiati quasi in tutt'altro? [...] Potevate ben concepire dalle Romane istorie quanto doveva pregiudicare il farsi chi di Cesare, chi di Pompeo. Lagrimevole è la memoria di quel giorno fatale, in cui cominciò in voi la distinzione de' posti. Da allora in qua nata pretensione di maggioranza, origine, e radice d'ogni contesa, videsi dissipata, e quasi ridotta al nulla quella fiorita audienza, che prima concorreva al solamente

³³ *I Giunchi Olimpici celebrati in Arcadia nell'Olimpiade DCXXII*, pp. 15-20.

³⁴ *Ivi*, p. 17.

sapersi che l'Arcadia si ragunava: venendo attratti gli animi più gentili dalla vostra virtù, meglio che dall'ambra la paglia non si attrae, e dalla calamità il ferro. La grave difficoltà, che al presente provate, nasce da voi medesimi; e di voi stessi vi dovete dolere, che poneste gl'impedimenti, con volere introdurre nel Bosco gli usi dell'ambizione cittadina. Non occorre incolparne la condizione del secolo, che se Roma ebbe già benefico a' letterati un Mecenate oggi ne ha molti. Niuno è leso che da se stesso³⁵.

L'Accademia sta vivendo una forte crisi di identità, che coinvolge proprio i rapporti con il potere; e infatti l'autore si interroga sul senso della repubblica dei letterati, svelando l'aspetto esclusivamente ideale e formale di un'uguaglianza e una condivisione di ruoli apparente, che nasconde le dinamiche di potere che dominano la vita dell'Accademia e dei letterati.

L'esempio degli arcadi defunti dovrebbe invece ricordare, nella visione idealizzata dell'estensore dell'oracolo, «che l'invaghirsi del bello delle lettere non pregiudica punto, anzi moltissimo coopera agl'interessi d'ogni Repubblica; e che se la Romana fu sostenuta dall'eloquenza ben adoperata di Cicerone; non sarà certo distrutta da quegli spiriti nobili e generosi che degli studi si fan seguaci»³⁶.

Non si comprenderebbe questa allusione senza fare riferimento al dibattito di quegli anni che coinvolge i letterati più consapevoli e impegnati del periodo, da Muratori a Gravina agli estensori del «Giornale de' letterati» e in primo luogo Apostolo Zeno e Scipione Maffei. Il nodo cruciale è proprio la natura di quella *Repubblica de' letterati* intesa da Muratori, in dissidio nei confronti dell'Arcadia ufficiale, come uno strumento per un rinnovamento complessivo del sapere, che deve svolgere un ruolo attivo nel miglioramento della società.

La soluzione dei conflitti prospettata dall'estensore dell'oracolo è un ritorno a un'idea di accademia dedicata alla poesia, che fiorisce a fianco delle istituzioni dominanti. Il ruolo dei *Giuochi olimpici* dell'anno in cui matura la crisi è quindi proprio quello di neutralizzare le spinte critiche dando spazio a un apparente dialogo e rinsaldando il legame con le istituzioni cittadine.

La difesa di Crescimbeni punta da un lato sulla solidità dell'Accademia sancita anche dalla fama dei suoi membri, compresi quelli defunti, glorificati in eroi, dall'altro sulla necessità del legame con le alte cariche ecclesiastiche, ribadita nel richiamare il principio di eguaglianza tra i membri che equipara i monarchi ai sudditi. Il custode rispondeva anticipatamente alle

³⁵ Ivi, pp. 17-18.

³⁶ Ivi, p. 20.

critiche espresse poi da Rolli sull'adesione all'Arcadia di alti prelati e poneva sullo stesso piano, in modo fittizio, tutti i letterati che facevano parte della Repubblica delle lettere³⁷. Nello stesso tempo il dibattito contemporaneo è indirettamente richiamato per ribadire la natura dell'Accademia, in crisi profonda nella sua funzione di perno centrale della cultura italiana, come organismo in grado di assorbire e disinnescare le critiche, attraverso la rievocazione del ruolo strategico della cultura come diletto e intrattenimento. L'Arcadia ufficiale promana dunque un principio di eguaglianza che i giochi vorrebbero sottolineare anche contro l'Arcadia reale³⁸, nella quale invece dominavano gli ecclesiastici e i potenti; la dialettica tra l'Arcadia reale e quella ufficiale nei giochi del 1710 rivela la fragilità dell'istituzione divisa da un conflitto interno che data fin dalla fondazione, relativo solo in parte a poetiche discordanti e attinente in realtà a una diversa valutazione dell'eredità del classicismo e al ruolo della cultura nella società contemporanea. E proprio per la centralità di quest'edizione e per la sua funzione nel quadro della crisi, Crescimbeni ribadisce più volte la superiorità dei giochi attuali forieri di una gloria immortale e portatori di una funzione di memoria degli arcadi defunti.

Dall'edizione del 1710 si passa direttamente a quella del 1721 con un salto di due edizioni dei giochi. Le edizioni del 1713 e del 1717 sono solo presentate negli *Atti arcadici*.

L'edizione del 1713³⁹, relativa all'Olimpiade DCXXIII e dedicata agli arcadi defunti nella passata olimpiade, si svolge in tono nettamente minore e con notevole ritardo rispetto ai tempi consueti «per legittime ragioni»⁴⁰. Anche i giochi del 1717 si tengono in ritardo⁴¹, dopo il reintegro in Arcadia dell'ormai defunto Gravina⁴².

³⁷ Cfr. per questi aspetti il saggio citato di Cipriani.

³⁸ Cfr. A. QUONDAM, *Gioco e società letteraria nell'Arcadia del Crescimbeni*, «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. VI, fasc. 4, 1975-1976, pp. 165-195.

³⁹ Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, *Atti arcadici*, 3, f. 106.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Ivi, f. 281.

⁴² «Essendo stata fatta sentirsi dai Sig.ri Martelli, Leonio, e Lorenzini pastori arcadi la testimonianza seguente a favore del defunto Ab. Gian Vincenzo Gravina già cancellato dal catalogo degli Arcadi per il passato scisma – noi attestiamo non avere il fu Ab. Gravina mai avuto sentimento di poca stima verso l'Arcadia, anzi ha avuto rimorso che gl'impegni l'abbiano fatto apparire diversamente; e in questi ultimi tempi mostrava desiderio di riunirsi all'Arcadia di lui benemerita per tante ragioni. In fede fatto di 6 marzo 1718 – Pier Jacopo Martelli – Vincenzo Leonio – Francesco Lorenzini. || Se vogliano reintegrarlo allo stesso luogo e nella stessa forma che era già scritto – si reintegri, passa a pieni voti» (ivi, f. 308).

L'edizione del 1721⁴³ è inaugurata da una solenne dedica a Innocenzo XIII, il cardinale Michelangelo Conti, divenuto papa l'8 maggio 1721, già pastore arcade col nome di Aretalgo Argireo. La dedica è l'occasione per ribadire nuovamente, dopo alcuni anni di silenzio, la centralità dell'Accademia nel quadro dell'epoca e ha tutto il tono di una rivendicazione che, a più di dieci anni dall'ultima edizione dei giochi, punta a rilanciare il ruolo centrale dell'istituzione dopo un decennio di indebolimento postscismatico: scrive infatti Crescimbeni che dietro il travestimento pastorale, apparentemente rozzo, si celano i più significativi intellettuali dell'epoca: «tolta la finzione, in questa Adunanza si comprende il fiore della Letteratura, non pur d'Italia, ma d'altre Provincie, e Regni d'Europa, i quali ben tutti conoscono e venerano la Provvidenza Divina, in veggendo in tempi sì difficili e scabbri scelta la Santità Vostra pel governo della Cattolica Chiesa»⁴⁴.

Ma sono soprattutto la *Direzione de' Giuochi Olimpici fatta dall'Arciprete Gio. Mario Crescimbeni*⁴⁵ e in generale gli interventi del custode a definire il quadro ideologico all'interno del quale si colloca la pubblicazione, dominata da un intento celebrativo del ruolo del papato.

Nel gioco dell'oracolo la domanda posta da Crescimbeni riguarda la sorte dell'Arcadia e la sua felicità: le risposte ribadiscono che la felicità d'Arcadia deriva dalla sua totale identificazione con Roma e il potere ecclesiastico, ma il discorso riguarda soprattutto la situazione politica contemporanea, e le difficoltà dello Stato della Chiesa dopo la conclusione della guerra di successione spagnola e la firma dei trattati di Utrecht e di Rastadt, nei quali il papa non aveva avuto un ruolo centrale. Proprio di fronte a questa disfatta diplomatica, che sancisce di fatto l'emarginazione del papato dal quadro politico europeo, si ribadisce la funzione guida della Roma cattolica nella contemporaneità, mostrando una strada di concordia e di equilibrio nel riconoscimento della superiorità di Roma, in tempi definiti «turbolentissimi e disastrosi»⁴⁶. Giustizia e prudenza nel primo oracolo o giustizia e pace nel secondo, sono le divinità attraverso le quali Innocenzo XIII combatterà il disastro dei tempi.

⁴³ *I Giuochi olimpici celebrati dagli Arcadi nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXV in lode della Santità di N. S. Papa Innocenzo XIII e pubblicati da Gio. Mario Crescimbeni, Arciprete di S. Maria in Cosmedin e custode generale d'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1721.

⁴⁴ *Alla Santità di N.S. Papa Innocenzo XIII*, *ibid.*

⁴⁵ *Direzione de' Giuochi Olimpici fatta dall'Arciprete Gio. Mario Crescimbeni, detto Alfesibeo Cario, custode generale d'Arcadia, in piena Ragunanza nel Bosco Parrasio il dì I dopo il X d'ecatombeone andante, l'anno I dell'Olimpiade DCXXV ab A. I. Olim. VIII anno III*, *ivi*, pp. 5-8.

⁴⁶ *Ivi*, p. 16.

L'edizione del 1726 conferma questa linea difensiva e di arroccamento dell'Accademia crescimbeniana nel sistema politico ecclesiastico; nell'ultima edizione diretta da Crescimbeni, dedicata a Giovanni V re del Portogallo, si allude esplicitamente alla funzione strategica dei giochi, che è quella di «governare la repubblica dei letterati», di ribadire quindi i fondamenti istituzionali e ideologici sui quali si fonda l'Accademia.

Conclusa la custodia di Crescimbeni i giochi furono ripresi dall'abate Morei, dopo 27 anni di abbandono, nel 1754⁴⁷; un'altra edizione fu dedicata, nel 1784, alla morte di Metastasio⁴⁸.

Legati quindi strettamente alla custodia Crescimbeni, i giochi olimpici sono portatori dell'ideologia dell'Arcadia in modo molto esplicito. D'altronde è la stessa dimensione del gioco, per sua natura normativo, conservativo e allusivo, che si presta a questa stratificazione di significati che dall'apparente piano encomiastico, celebrativo e moraleggiante assume un rilievo politico e ideologico molto evidente; il gioco infatti è seriale, ha delle regole rigide, è un travestimento con cui l'Arcadia reale si presenta nella sua veste ufficiale. Lo stesso uso delle datazioni olimpiche denota lo spirito iniziatico dell'evento, riservato agli eletti; si ribadisce in questo modo la natura elitaria dell'istituzione e si dà una particolare solennità all'atto poetico al quale viene conferito un ruolo strategico, di controllo e orientamento delle scelte culturali.

La cerimonia che accompagna lo svolgimento dei giochi è quasi sempre descritta accuratamente negli *Atti arcadici*: da un lato essa riproduce il cerimoniale papalino nella gerarchia dei ruoli e delle posizioni; dall'altro propone un'efficace attualizzazione dell'antico i cui simulacri sono adattati e risemantizzati nella loro immersione nel contesto della Roma papalina. La cerimonia certifica inoltre di una ritualità dei giochi che deve suscitare partecipazione emotiva, riconoscimento, solennità.

Con la loro natura seriale, ripetitiva, normativa, statutaria, i giochi costituiscono un elemento fondamentale di un processo identitario, attraverso il quale l'Arcadia cerca un suo ruolo e una sua collocazione. Alcuni elementi mi sembrano in quest'ottica particolarmente interessanti: il riferimento a Ercole figura del sovrano e pontefice virtuoso e cristiano, la rivendicazione di un'egemonia culturale che si sovrappone a quella militare (da cui l'insistenza su contese basate su poesia, ragione, ingegno ecc.) in un'epoca in cui la chiesa deve riaffermare un ruolo di egemonia culturale che si sostituisca a

⁴⁷ *I Giuochi olimpici celebrati in Arcadia nell'ingresso dell'Olimpiade 633. In onore degli arcadi defunti*, Roma, Generoso Salomon, 1754.

⁴⁸ *I Giuochi olimpici celebrati dagli Arcadi nel Bosco Parrasio per onorar la memoria dell'inclito Artino abate Pietro Metastasio*, Roma, Antonio Fulgoni, 1784.

quello di potenza militare e diplomatica nel quadro europeo; l'equiparazione più volte affermata come base dei giochi monarca – sudditi che prospetta un'eguaglianza fittizia, sul piano appunto del travestimento.

Il controllo esercitato in modo egemonico da Crescimbeni su tutte le edizioni dei *Giunchi* rivela anche un aspetto poco esplorato della poetica dell'Arcadia ufficiale, apparentemente più incline a un registro eroico e solenne di quello che normalmente si pensa quando si sottolinea la cosiddetta vittoria di Crescimbeni e della sua poetica, che privilegia una poesia tendenzialmente sentimentale, rispetto al progetto classicista «eroico» di Gravina; nelle edizioni dei *Giunchi* sono presenti sonetti pastorali, leziosi, bucolici (quelli delle sezioni delle *Ghirlande* ad esempio) o madrigali quasi baroccheggianti come nella sezione delle *Trasformazioni*, ma ci sono anche odi moraleggianti, che recuperano il pindarismo cristiano promosso da Guidi, incasellato però in una struttura rigida, facilmente controllabile e sottoposta alla serialità e alla ripetitività del gioco⁴⁹, che non solo neutralizza le componenti più radicali del classicismo graviniano, ma ribadisce anche continuamente la superiorità della formula moderna rispetto all'antica.

Le tre edizioni che precedono lo scisma, quelle del 1701, del 1705 e del 1710 sono caratterizzate da una identificazione strettissima tra il custode e i giochi, rivelano insomma un controllo ideologico molto forte e rispondono al tentativo di contrastare la linea graviniana sullo stesso piano classicista, sottolineando la superiorità del presente e della Roma cristiana, attraverso un linguaggio funzionale alla celebrazione ecclesiastica.

I *Giunchi* evidenziano, in conclusione, come il mito agreste degli arcadi, la prospettiva evasiva e rasserenante che trovava il suo corrispettivo nel travestimento bucolico, si riveli insufficiente a fronteggiare la crisi europea, una crisi politica e militare oltreché culturale, e le fratture interne dell'accademia stessa e del gruppo di letterati italiani riformisti di inizio secolo; i giochi olimpici sono un nuovo travestimento che apre un terreno di confronto attuale e problematico sul fronte di questioni cruciali come il rinnovamento del sapere e delle arti, l'eredità del classicismo, l'egemonia culturale cristiana, pur sancendo poi di fatto, nella rigida architettura della manifestazione e nella fedeltà a una ritualità quasi sacrale, il trionfo dell'ideologia crescimbéniana, nella riproposta di una soluzione interna all'ideologica dell'Arcadia ufficiale, in linea con il sistema di controllo della cultura ecclesiastica, e difensiva nei confronti della perdita di consenso e di prestigio diplomatico subita dalla Chiesa.

⁴⁹ Sul gioco nel Settecento cfr. *Spazi e tempi del gioco nel Settecento*, a cura di B. Alfonzetti e R. Turchi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

SAVERIO FRANCHI

MECENATISMO MUSICALE E POESIA PER MUSICA A ROMA
NEI PRIMI DECENNI DELL'ARCADIA

Più volte il tema al quale si riferisce il titolo di queste pagine è stato oggetto di saggi critici e anche di convegni; molti studiosi hanno visto influenze “arcadiche” nelle novità stilistiche della musica del primo Settecento oppure hanno rinviato a un comune movimento le trasformazioni delle diverse manifestazioni artistiche dell'epoca, ivi compresi gli ideali e l'attività dell'Arcadia, fino a individuare un comune denominatore nell’“invenzione del buon gusto”; altri invece si sono ritratti da conclusioni del genere, considerate troppo labili e generiche, e hanno insistito sulle differenze intellettuali, sociali e professionali tra il mondo delle lettere e quello della musica. Forse queste differenti valutazioni risentono delle diverse anime che nell'Italia del tardo Seicento e del primo Settecento, fuori e dentro l'accademia dell'Arcadia, convissero o si scontrarono, si affermarono o si diluirono nel rapido mutare dei concreti contesti dell'attività e nelle complesse, a volte tumultuose vicende storiche e politiche dell'epoca.

Con l'attenzione mantenuta fissa all'ambito romano, un buon punto di partenza possono essere i rapporti tra l'Arcadia e la musica, indagabili sia sotto il profilo di riferimenti ideali, sia in relazione alla concreta attività musicale. Da qui si potrà allargare lo sguardo al fenomeno di uno straordinario mecenatismo musicale che proprio a Roma, con punte massime nel primo decennio del Settecento poi in parte mantenutesi fino agli anni Trenta del secolo ed oltre, toccò un livello di promozioni artistiche, spesso in chiave di propaganda ideologica o celebrativa, che per più versi appare anacronistico e che perciò svolse una funzione di “cassa di risonanza” di avvenimenti di portata europea; e insieme osservare la fioritura di una poesia per musica che, in spettacoli oratori cantate serenate, ebbe a sua volta rilievo europeo, portando Silvio Stampiglia e poi Metastasio alla corte di Vienna e Paolo Rolli ai teatri di Londra, proprio nell'epoca in cui a Roma con Arcangelo Corelli si era formata l'orchestra moderna e fioriva una editoria musicale volta alla moderna musica strumentale che, insieme a quelle di Venezia e Bologna, fu il modello per gli editori di Amsterdam, di Londra, di Parigi, di Lipsia, di Vienna.

Già nella riunione in cui fu fondata l'Arcadia fu scelto ad emblema della nuova accademia il flauto di Pan, la siringa a sette canne, che insieme al senso di fresca e immediata ingenuità non era privo di simbologia sapienziale. Così si rinnovava l'ideale di originaria unità di poesia e musica nel mondo primordiale dei pastori, nel boschetto solitario che ispirava il canto poetico con quello musicale degli usignoli. Ma al di là di questo *topos* millenario, i riferimenti emblematici alla musica si erano concretati in fatti storici di vasta portata, certo non ignoti ai quattordici fondatori. Basta ricordare che proprio nell'ambito della poesia lirico-pastorale aveva avuto origine cento anni prima il genere del melodramma, con il parallelo sviluppo di una poesia specificamente ed *ex professo* destinata al canto, da coltivare come genere tra gli altri generi, quantunque guardata con grande sospetto per le sue implicazioni estetiche e sociali da non pochi "pastori". Immediato precedente storico dell'Arcadia, al quale i fondatori esplicitamente si riferirono, era soprattutto l'attività culturale di Cristina di Svezia, grande appassionata di musica e teatro. Questi legami storici spiccano in una delle più splendide iniziative musicali di Cristina, un'accademia per musica tenuta il 2 febbraio 1687 in palazzo Riario: cinque virtuosi di canto, un coro di cento elementi e un'orchestra di 150 strumenti ad arco diretta da Arcangelo Corelli eseguirono una grande cantata su poesia di Alessandro Guidi posta in musica da Bernardo Pasquini. L'accademia fu promossa in onore dell'ambasciatore che il re di Gran Bretagna Giacomo II aveva mandato a Roma per ristabilire un rapporto ufficiale con il mondo cattolico; dunque la manifestazione aveva il pieno appoggio del papa dell'epoca, Innocenzo XI, il cui nipote Livio Odescalchi era in quell'occasione ospite della regina. Cristina stessa simboleggiò in questa, come in tante altre precedenti occasioni, quel modello di mecenatismo artistico mosso da profonde ragioni morali che, almeno in teoria, fu seguito dai successivi mecenati. Un ampio discorso fu tenuto prima del concerto da Giovanni Francesco Albani che in seguito, divenuto papa Clemente XI, favorirà con la sua aperta benevolenza la straordinaria affermazione degli Arcadi nel primo ventennio del Settecento. Ma tutti gli artisti e personaggi di questa manifestazione avranno un rapporto significativo con l'Arcadia; in particolare l'idea stessa che ispirerà la nuova accademia fu raffigurata in Endimione, il pastore dormiente nel bosco e amato da una divinità, soggetto di un'opera poetica scritta da Guidi su ispirazione di Cristina e poi pubblicata dagli Arcadi. Gli studi su quest'opera letteraria, in particolare il più recente e ricco¹, hanno stabilito che, a differenza

¹ G. IZZI, *L'Endimione di Alessandro Guidi fra Cristina di Svezia e Gian Vincenzo Gravina*, in *Cristina di Svezia e Roma. Atti del simposio tenuto all'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, 5-6 ottobre 1995*, a cura di B. Magnusson, Stockholm, s.e., 1999, pp. 163-171.

della versione finale del Guidi, Cristina aveva concepito l'*Endimione* come un dramma per musica. Si tratta dunque del prototipo della "pastorale eroica" realizzata come melodramma pochi anni dopo dal cardinal Ottoboni, uno degli "eroi" del nuovo mecenatismo musicale (oltre che letterario e artistico) tra i due secoli.

Dunque Cristina di Svezia, in quella come in molte altre occasioni, intendeva la presenza della musica come elemento sostanziale e non solo come riferimento ideale, mentre la maggior parte dei fondatori dell'*Arcadia* e dei loro successori furono in pratica d'idea contraria. Storici e critici moderni, inserendo alcune linee indubbiamente presenti nella nuova accademia in un più ampio spirito del tempo (che, a partire dalla cultura letteraria, storica e filosofica, intendeva creare una rete intercittadina, e ben presto europea, destinata a guidare i governanti), hanno però lasciato da parte le riserve che Gian Mario Crescimbeni da un lato e Gian Vincenzo Gravina dall'altro opponevano ai letterati contro la diretta collaborazione con compositori, cantanti, strumentisti e quanti altri (per lo più tutt'altro che artisti) fossero coinvolti nel mondo della musica e dei teatri, per individuare nel nuovo spirito e nel nuovo gusto un movimento profondo di rinnovamento culturale in tante diverse manifestazioni del pensiero e delle arti, dunque un indirizzo che, a dispetto dei singoli personaggi dell'accademia, non poteva non essere presente nelle sue istanze di base. Da parte del mondo musicologico alcune linee di ricerca animarono, negli anni Ottanta del trascorso secolo, due convegni d'alto rilievo: in quello dedicato ad Händel l'analisi di rime encomiastiche per melodrammi condotta da Franco Piperno portò in primo piano i legami con l'*Arcadia* di primari mecenati del tempo come il cardinal Ottoboni e il principe Ruspoli²; ma ancor prima, in quello del 1980 su Arcangelo Corelli³, furono proposti specifici e autorevoli contributi di Fabrizio Della Seta e dello stesso Piperno. Mentre Piperno si è volto, rivelandone la grande importanza, alle musiche per i concorsi di belle arti dell'accademia di San Luca⁴, Della Seta ha condotto una sintesi critica di

² F. PIPERNO, *Crateo, Olinto, Archimede e l'Arcadia. Rime per alcuni spettacoli operistici romani (1710-1711)*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma. Atti del convegno di studi (Roma, giugno 1985)*, a cura di N. Pirrotta e A. Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 349-365.

³ *Nuovissimi studi corelliani. Atti del terzo congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1980)*, a cura di S. Durante e P. Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982.

⁴ F. PIPERNO, «*Anfione in Campidoglio*». *Presenza corelliana alle feste per i concorsi dell'Accademia del Disegno di San Luca*, in *Nuovissimi studi corelliani*, pp. 151-208. L'autore ha poi completato l'argomento alcuni anni dopo: ID., *Musica e musicisti per l'Accademia del Disegno di San Luca (1716-1860)*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del*

grande chiarezza intitolata *La musica in Arcadia al tempo di Corelli*⁵. Le conclusioni dello studioso propongono una sostanziale estraneità della musica alle attività dell'Arcadia: per la maggior parte le manifestazioni musicali furono proposte e quasi imposte agli Arcadi da un patrono ingombrante come Ottoboni. Una riprova dello spirito di autonomia della cultura letteraria, storica e filosofica coltivata dagli Arcadi nei confronti di arti meno intellettuali, come quelle visive e ancor più quelle musicali, troverebbe conferma, secondo Della Seta, nel ristrettissimo numero di artisti e musicisti che furono ammessi in Arcadia, nonché in una concezione tipicamente razionalistica della gerarchia fra le arti espressa in un discorso dell'arcade acclamato Camillo Cybo⁶. Quanto ai musicisti ammessi in Arcadia, entro il 1730 si tratta di solo otto artisti: ai tre famosi maestri Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti e Bernardo Pasquini, ascritti nel 1706, vanno infatti aggiunti il cantore pontificio Andrea Adami nel 1711, Francesco Gasparini nel 1718, Domenico Sarro nel 1726, Giovanni Costanzi nel 1728 e il violinista Giuseppe Valentini in data ignota ma, secondo gli studi di Enrico Careri, all'inizio del custodiatore di Francesco Maria Lorenzini⁷. Ad essi vanno aggiunti Alessandro e Benedetto Marcello ascritti alla Colonia Animosa di Venezia⁸. Certo si tratta di pochi musicisti, alcuni peraltro ammessi perché anche poeti o eruditi (così nel caso del cantore Adami) o, come per i

convegno internazionale di studi (Roma 4-7 giugno 1992), a cura di B. M. Antolini, A. Morelli e V. V. Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, pp. 553-563.

⁵ F. DELLA SETA, *La musica in Arcadia al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani*, pp. 123-148.

⁶ Si tratta del *Discorso recitato in Arcadia* l'11 settembre 1707, rimasto inedito. Un precedente discorso dello stesso autore, pronunziato nell'Accademia del Disegno tenuta in Campidoglio il 6 maggio 1706, tocca analoghi punti e fu edito nella relazione miscellanea *Le Belle Arti in lega con la Poesia*, a cura di Giuseppe Ghezzi (In Roma, per Gaetano Zenobj stampatore e intagliatore della Santità di Nostro Signore, avanti al Seminario Romano, [1706]). D'altro canto Camillo Cybo (1681-1743, cardinale dal 1729) fu a sua volta un notevole promotore di attività musicali (un ampio sguardo a queste promozioni musicali in A. PAVANELLO, *Locatelli e il cardinal Camillo Cybo*, in *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1693-1764)*, a cura di A. Dunning, Lucca, LIM, 1995, t. II, pp. 749-791), senza che ciò necessariamente contraddica le sue posizioni teoriche, peraltro abbastanza di maniera.

⁷ E. CARERI, *Giuseppe Valentini (1681-1753). Documenti inediti*, «Note d'Archivio per la Storia Musicale», n.s., V, 1987, pp. 69-125.

⁸ Rispettivamente nel 1698 e nel 1711: cfr. *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di A. M. Giorgetti Vichi, Roma, Arcadia, 1977, pp. 84, 105. Per tutte le successive notizie su date e nomi degli Arcadi ci si riferirà a quest'opera fondamentale, senza necessità di citarla di volta in volta.

Marcello, tenendo conto della loro nascita aristocratica. Almeno cinque di loro furono ammessi in Arcadia, come già accennato, su pressante richiesta del cardinal Ottoboni, peraltro approvata all'unanimità con voto segreto.

Valutazioni in parte convergenti, in parte divergenti da quelle espresse da Della Seta possono essere suggerite sia dai concerti e spettacoli musicali tenuti nelle riunioni dell'Arcadia, sia dai testi lirici e drammatici per musica che l'accademia approvò ufficialmente. Da uno spoglio dei documenti arcadici conservati nella Biblioteca Angelica risulta che nelle sue adunanze ufficiali l'Arcadia diede nel primo decennio della sua esistenza una formale approvazione a numerosi componimenti per musica, tra cui il dramma pastorale *Amore fra gl'impossibili* su poesia di Girolamo Gigli e musica di Giovan Pietro Franchi, quattro serenate di Silvio Stampiglia e Giovanni Bononcini, il dramma *Zenobia* di Giacinto Maselli e Giovan Pietro Franchi, varie cantate da camera di diversi autori; è anche citato, secondo quanto ordinato dall'accademia, un «nobilissimo concerto d'istromenti da arco» per la cerimonia dell'ammissione dell'ex regina di Polonia Maria Casimira⁹. Spicca il rilievo, in questi documenti, del vicecustode Vincenzo Leonio, personalità cui andrebbe riservata maggiore attenzione critica. Dunque le riserve delle due personalità dominanti del tempo sulla presenza della musica nelle attività promosse dall'Arcadia, cioè Crescimbeni da un lato e Gravina dall'altro, con motivazioni del resto tra loro in parte diverse, non rese estraneo il concorso della musica a testi da cantare e rappresentare con piena approvazione di quell'istituzione, come attestato da documenti formali; se del musicista in quanto tale, soprattutto se esecutore e non compositore, si diffidava al pari di un praticante di un'*ars mechanica*, ciò non valeva al riguardo del risultato creativo, tanto amato dalla società del tempo; lo stesso Crescimbeni non manca di lodare più volte nei suoi scritti, non solo con parole di circostanza, la musica dei maestri "eccellenti" suoi contemporanei.

⁹ Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, *Atti Arcadici*, 1, I, cc. 177, 191, 220, 222, 225, 265; III, cc. 56, 142; 2, c. 109. *Amore fra gl'impossibili* fu rappresentato nel gennaio 1693 in palazzo Rospigliosi; le quattro serenate (*La nemica d'amore fatta amante*, 1693; *La nova gara delle dee*, 1694; *La costanza non gradita nel doppio amore d'Aminta*, 1694; *La Notte festiva*, 1695) furono eseguite in agosto in palazzo Colonna e nel palazzo di Spagna; la *Zenobia* fu rappresentata nel carnevale 1694 in palazzo Rospigliosi; la cerimonia di ascrizione dell'ex regina Maria Casimira si tenne in Arcadia nel 1699 per acclamazione. Per i libretti rinvio alla mia *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII. 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schedae* con la collaborazione di O. Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988. Vari altri testi per musica sono menzionati nei volumi successivi degli *Atti Arcadici*. Per lo spoglio dei documenti dell'Arcadia esprimo un sentito ringraziamento a Orietta Sartori.

Se si procede nei primi decenni del Settecento la situazione si fa sempre più ricca di eventi musicali, più o meno ufficiali, tanto nella vita interna dell'accademia quanto all'esterno; lo scisma del 1711 non solo non valse a diminuire questa tendenza, che anzi nell'«Arcadia nuova» fu spiccatissima¹⁰, ma si giunse, a teatri pubblici riaperti, alla concorrenza tra un'opera in musica più legata all'Arcadia tradizionale e al suo gusto e un'altra gradita agli scismatici e ai loro patroni¹¹. Dunque permaneva e si rafforzava una singolare discrepanza: se l'estetica razionalistica considerava la musica come arte puramente sensoriale e quindi “bassa”, il rilievo di melodrammi, oratori, serenate, musica sacra, musica strumentale era divenuto enorme, a Roma, in Italia e in Europa, rivelando un livello di sensibilità sociale che mezzo secolo dopo Charles Burney paragonerà a una temperatura corporea ben misurata dalla musica quale adeguato termometro. A Roma, in particolare, un grande impulso in questa direzione era stato dato dal mecenatismo dei Barberini prima, di Cristina di Svezia poi, seguita da una rosa di splendidi patroni dell'attività musicale: Livio Odescalchi, Benedetto Pamphili, Pietro Ottoboni, Francesco Maria Ruspoli, a loro volta circondati, a livelli man mano digradanti, da altri principi e cardinali, nonché dalla piccola corte

¹⁰ Il primo «custode generale» dell'Arcadia Nuova fu il principe Livio Odescalchi, uno dei maggiori mecenati musicali e artistici del tempo (su di lui rinvio al mio lavoro *Il principe Livio Odescalchi e l'oratorio “politico”*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti* (secc. XVII-XVIII), a cura di P. Besutti, Firenze, Olschki, 2002, pp. 141-258), il quale mise a disposizione come stabile luogo di riunione la sua villa fuori Porta del Popolo. Morto Odescalchi nel 1713, nuovo «dittatore perpetuo» degli ex Arcadi fu il cardinal Lorenzo Corsini, futuro papa Clemente XII, anch'egli buon amante di musica (suonava il violino); con il cardinal Corsini, molto più moderato di Odescalchi, il nuovo sodalizio fu ribattezzato Accademia dei Quirini ed ebbe una vita abbastanza significativa fino a quando Corsini non fu creato papa (luglio 1730). Diverse riunioni dei Quirini si tennero nel palazzo Pamphili di piazza Navona, che Corsini teneva in affitto; su di esse, rinvio alla mia *Drammaturgia romana. II (1701-1750). Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*, Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con O. Sartori, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, *ad indicem*. Manca uno studio sul cardinal Corsini come mecenate musicale e letterario.

¹¹ Nella stagione del carnevale 1714 il teatro Capranica (allora il maggiore di Roma) presentò come di solito due opere: mentre la prima (*Tito e Berenice*), su libretto di un apprezzato poeta dell'Arcadia, Carlo Sigismondo Capece, e musica di Antonio Caldara, maestro di cappella del principe Ruspoli, fu cara ai membri dell'Arcadia, tra cui il cardinal Ottoboni, molto più successo ebbe la seconda (*Lucio Papirio*), su libretto di Antonio Salvi e musica di Francesco Gasparini, che i Quirini sentirono come affine ai propri gusti. Sulla vicenda si veda il lavoro di DELLA SETA, *La musica in Arcadia*, p. 135 e nota 29, nonché la mia *Drammaturgia romana. II*, pp. 101-102.

dell'ex regina di Polonia Maria Casimira d'Arquien Sobieski, una Cristina in formato molto ridotto e tuttavia anch'essa importante per la risonanza europea degli eventi musicali romani¹². Ai mecenati per passione personale o per ambizione di primeggiare nei gusti sempre più spesso si aggiunsero, proprio nel primo quarantennio dell'Arcadia, gli ambasciatori e altre figure d'autorità nel mondo diplomatico, con iniziative decisamente propagandistiche che non poco contribuirono a un vero "concerto delle nazioni" in una sede politicamente eletta come quella del vicario di Cristo¹³.

Del resto, ridurre le sensibilità dell'Arcadia a quelle di Crescimbeni e di Gravina, ognuno dei quali fu il capo riconosciuto (Crescimbeni) o ideale (Gravina) delle due Arcadie uscite dallo scisma del 1711, significa svalutare

¹² Su Odescalchi si veda la nota 10. Il maggiore studio sulle attività musicali del cardinal Pamphili resta quello di L. MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca: il cardinale Benedetto Pamphili (1653-1730)*, Firenze, Sansoni, 1955, da accompagnare con H. J. MARX, *Die «Giustificazioni della Casa Pamphilj» als Musikgeschichtliche Quelle*, «Studi Musicali», XII, 1983, pp. 121-187. Sul cardinal Ottoboni la letteratura storica e critica è molto vasta; mi limito a citare l'ampia ricostruzione biografica di F. MATTEI, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, «Storia dell'Arte», 84, 1995, pp. 156-243, da confrontare con il ritratto dell'uomo delineato in P. G. BARONI, *Un conformista del secolo diciottesimo. Il cardinale Pietro Ottoboni*, Bologna, Editrice Ponte Nuovo, 1969, e da arricchire, per quanto riguarda l'attività musicale, con H. J. MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis*, «Analecta Musicologica», V, 1968, pp. 104-177, proseguito da S. La Via, *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in *Intorno a Locatelli*, pp. 319-526. Sul principe Ruspoli, il più ricco dei mecenati romani, importanti notizie e giudizi sono dati nei lavori di U. KIRKENDALE (*The Ruspoli Documents on Handel*, «Journal of the American Musicological Society», XX, 1967, pp. 222-273; *Antonio Caldara. Sein Leben und seine Venezianisch-Römischen Oratorien*, Graz-Köln, Böhlau, 1966; *Handel with Ruspoli: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708*, «Studi musicali», XXXII, 2003, pp. 301-348) e di chi scrive (*Il principe Ruspoli: l'oratorio in Arcadia*, in *Percorsi dell'oratorio romano da "historia sacra" a melodramma spirituale*, a cura di S. Franchi, Roma, IBIMUS, 2002, pp. 245-316; voce *Ruspoli Francesco Maria*, in *MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, «Personenteil», vol. 14, Kassel-Basel, Bärenreiter, 2005). Anche sull'ex regina Maria Casimira non mancano articoli e saggi; mi limito a rinviare a G. ANGELINI, *I Sobiesky e gli Stuards in Roma*, «Rassegna Italiana», III, 1883, pp. 145-168 e 307-322: 157-161, nonché, per l'attività musicale e teatrale, a A. CAMETTI, *Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728), Alessandro e Domenico Scarlatti e la regina di Polonia in Roma*, «Musica d'oggi», XIII, 1931, pp. 55-64.

¹³ L'attività di promozione artistica e specialmente musicale degli ambasciatori fu notevole, ma scarseggiano contributi specifici che ne delineino la personalità e insieme i gusti. Molto importanti appaiono i rappresentanti diplomatici sia nel corso che dopo la guerra di successione spagnola, in particolare quelli imperiali e quelli portoghesi. L'attività musicale degli ambasciatori va riconnessa con quella delle rispettive chiese "nazionali", che per proprio conto hanno avuto una rilevanza non trascurabile.

le posizioni di molti altri membri dell'accademia, tra cui tre dei poeti fondatori: lo «scilinguato» genovese Pompeo Figari¹⁴, il suo compatriota Paolo Antonio del Negro¹⁵ e soprattutto il celebrato Silvio Stampiglia di Civita Lavinia, autore di testi di melodrammi oratori cantate e serenate a Roma, prima di passare a Napoli e poi a Vienna come poeta cesareo¹⁶; autori, questi, che con i loro versi diedero vigoroso impulso alla musica della città papale, affiancati del resto da diversi altri Arcadi ascritti all'accademia nel primo decennio, come Giovanni Antonio Magnani¹⁷, Giovanni Battista

¹⁴ L'abate Pompeo Figari fu poeta (anche improvvisatore) e autore drammatico; già attivo come membro dell'Accademia dei Disuniti e di quella degli Infecondi, fu tra i fondatori dell'Arcadia, nella quale ebbe nome Montano Falanzio. La qualifica di «scilinguato» gli fu data dal diarista Valesio (F. VALESIO, *Diario di Roma*, 6 voll., a cura di G. Scano con la collaborazione di G. Graglia, Milano, Longanesi, 1977-1979, vol. I. 1700-1701. *Libro primo e libro secondo*, p. 525). Di lui si conoscono due oratori latini eseguiti al SS. Crocifisso (*Abram in Aegypt*, 1692 e 1693, musica di Domenico Zazzara; *Abigail*, 1694, musica di Cinzio Vincioni), dove ebbe il patronato del duca Caffarelli, due oratori italiani eseguiti nella sala di San Girolamo della Carità (*La conversione della Maddalena*, 1702, musica di Vincioni; *Il giudizio di Salomone*, 1703, musica di Giuseppe Scalmani), una cantata a voce sola (*Pallade*, 1704, musica di Alessandro Scarlatti, eseguita in Campidoglio per l'Accademia del Disegno) e una cantata natalizia (*Il genere umano consolato*, 1704, musica di Quirino Colombani).

¹⁵ Paolo Antonio del Negro (o del Nero), anch'egli genovese, fu tra i fondatori dell'accademia d'Arcadia, dove ebbe il nome di Siringo Reteo. Resta una sua cantata a voce sola (*Il Genio di Roma*, 1705), eseguita con musica di Carlo Cesarini in Campidoglio per l'Accademia del Disegno.

¹⁶ Troppo ampia e troppo nota per una sintesi è l'attività poetica di Silvio Stampiglia (1664-1725), del quale è importante anche la vita, in particolare come autore di libretti per melodrammi, oratori, cantate a Roma, Napoli, Firenze, Vienna (ed ivi poeta cesareo), infine ancora a Roma e a Napoli. Nel primo decennio dell'Arcadia fu poeta teatrale stabile del teatro Tordinona, rielaborando i libretti di tutte le opere ivi rappresentate, inoltre scrivendo una cantata di Natale, alcuni oratori e una serie apprezzatissima di serenate per le spose del contestabile Colonna e dell'ambasciatore di Spagna; quest'ultimo, divenuto viceré di Napoli, lo volle in quella città. Compiute notizie su di lui nell'*Elogio di Silvio Stampiglia romano* disteso da Pier Caterino Zeno per il «Giornale de' Letterati» (XXXVIII, 1733), dal quale derivano le moderne voci d'enciclopedia. Anche di un altro dei fondatori, il canonico Giuseppe Paolucci di Spello, in Arcadia Alessi Cillenio, è nota una cantata a voce sola (*Roma*, 1703, musica di autore ignoto diretta da Arcangelo Corelli), eseguita in Campidoglio per l'Accademia del Disegno; ma con essa si sorpassa il limite del primo decennio dell'Arcadia; del resto Paolucci fu cultore esimio di poesia lirica, estraneo alla drammatica. Per le edizioni dei libretti delle opere qui richiamate rinvio ai due volumi della *Drammaturgia romana* citati.

¹⁷ Il romano Giovanni Antonio Magnani, morto nel 1704, era canonico della collegiata dei Ss. Celso e Giuliano e fu apprezzato come «celebre virtuoso» di poesia (giudizio di un *Avviso di Roma* annunciante la sua morte), Accademico Infecondo, Intrecciato, Disunito e Arcade (Saliunco Feneio, 1691). Fu reputato come improvvisatore e come buon autore di oratori latini (restano cinque libretti), ma rimase per tre anni in carcere con l'accusa di aver

Gamberucci¹⁸, Giulio Bussi¹⁹, Giacomo Buonaccorsi²⁰, Malatesta Strinati²¹ e i due mecenati cardinali Benedetto Pamphili e Pietro Ottoboni, anch'essi autori di testi poetici per musica solo per prudenza pubblicati adespoti o

trafugato le reliquie dei santi Giovanni e Marciano protettori di Civita Castellana; infine, pur «fornito dalla natura d'un estro assai gagliardo», tanto che «improvvisava con incredibile franchezza», tuttavia «all'usanza de' poeti ridotto in miseria morì in patria nel principio del secolo XVIII» (F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia* [...], vol. I, In Bologna, per Ferdinando Pisarri, all'insegna di S. Antonio, 1739, p. 164).

¹⁸ L'abate Giovanni Battista Gamberucci (1674-1738), anch'egli romano, fu chierico beneficiato di S. Pietro, in seguito legato agli Albani e prelado; ascritto all'*Arcadia* nel 1692 (Cloanto Epizio), ebbe successo con l'oratorio *La santa Atanasia* (1699, musica di Domenico Zazzara), più volte ristampato e rieseguito; un altro, in onore di san Filippo Neri, fu da lui fatto eseguire in casa propria con l'invito di Annibale Albani nipote di Clemente XI e di tutta la prelatura.

¹⁹ L'ampia attività del conte viterbese Giulio Bussi (1646-1714) come poeta per musica si era già svolta prima della sua aggregazione all'*Arcadia* (Tirinto Trofeo, 1691), dove fu caro al Crescimbeni, al Leonio, all'avvocato Zappi, all'abate Somai; sotto il nome di «un Pastore Arcade» pubblicò due libretti d'oratorio, il primo eseguito a S. Giovanni de' Fiorentini nell'anno santo 1700 (*Il trionfo della divina Provvidenza ne' successi di S. Genevieve*, musica di Carlo Cesarini), poi ripreso a Firenze, Perugia, Recanati, il secondo eseguito nella sala della Chiesa Nuova cinque anni dopo (*La penitenza gloriosa nella conversione di s. Maria Egeziaca*, musica di Francesco Magini); postumo si eseguì a Viterbo nel 1724 l'altro oratorio *Per la solenne traslazione de' sacri corpi de' Ss. martiri Valentino ed Ilario protettori della città di Viterbo* in presenza di papa Benedetto XIII.

²⁰ Fiorentino era invece l'altro abate Giacomo Buonaccorsi, anch'egli Arcade dal 1691 (Astilo Fezzoneo), autore di numerosi oratori (*L'innocenza protetta*, 1700, musica di Pier Paolo Bencini; *Il trionfo dei giusti*, 1700, musica di Francesco Grassi; *La Giuditta*, 1706, musica di Alessandro Scarlatti; *Il David penitente*, 1708, musica di Francesco Magini; *Il sacrificio d'Abramo*, 1708, musica di Bencini; *Oloferne*, 1720, idem; *S. Andrea Corsini*, 1722, idem), di alcune serenate (*Le gare festive in applauso alla real Casa di Francia*, 1704, musica di ignoto; *Flora pellegrina*, 1705, musica di Scarlatti; *La Fama festeggiante*, 1707, musica di Bencini; *La Gloria innamorata*, 1709, musica di Colombani; *Chi s'arma di virtù vince ogni affetto*, 1711, musica di Antonio Caldara) e di una cantata natalizia (*Il trionfo del Divino Amore*, 1708, musica di Francesco de MESSI).

²¹ Cesenate, ma attivo a Roma fin da giovane, fu il nobile Malatesta Strinati (1648-1720), cultore di poesia italiana e latina, esperto di greco ed ebraico, anch'egli ascritto all'*Arcadia* nel 1691 come Licida Orcomenio, oltre che alle accademie degli Umoreisti, degli Infecondi, degli Intrecciati, degli Spensierati di Rossano; di lui, menzionato dal Crescimbeni tra gli autori di oratori come «letterato di sommo pregio», stimato anche da Arcangelo Spagna, restano tre libretti, tutti su martiri paleocristiani (*Il martirio di s. Hadriano*, 1702, musica di Giuseppe Amadori, esistente sia in versione di dramma sacro sia come oratorio; *La forza della Divina Grazia nel glorioso martirio de' ss. Apollonio, Filemone e Arriano*, 1708, musica di Agostino Ciccioni; *Il martirio de' santi fanciulli Giusto e Pastore*, 1708, musica di Vinchioni). L'amore per questi soggetti andò in lui di pari passo con quello per le antiche memorie cristiane; l'archeologo Marcantonio Boldetti fu suo esecutore testamentario.

sotto falso nome²². Se si scorrono i titoli di oratori e cantate eseguiti nel primo decennio del Settecento, si trovano altri Arcadi di più recente ascrizione, come Bulgarelli, Rolli, Scarabelli, Gasparri, Clementi²³; e qui sarà

²² Sia il cardinal Pamphili sia il cardinal Ottoboni avevano già scritto testi per musica prima di essere ascritti all'Arcadia per acclamazione nel 1695, ma di entrambi sono noti altri libretti posteriori a quella data; così per Pamphili gli oratori *Ismale soccorso dall'angelo* (1695, musica di Scarlatti), *La Giuditta vittoriosa* (1696, idem), *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707, musica di Händel), *Il figliol prodigo* (1707, musica di Cesarini), l'*Oratorio per l'Assunzione della B.ma Vergine* (1713, idem); più lunga la lista di Ottoboni: il melodramma pastorale *Eurilla o L'amore eroico fra i pastori* (carnevale 1696, musica di Bononcini, Cesarini e Lulier), il dramma *L'Eusonia ovvero La dama stravagante* (1697, rifacimento del Traiano di Matteo Noris, musica di Bernardo Sabadini), l'*Oratorio per la Santissima Annuntziata* (1700, musica di Giovanni Lorenzo Lulier), la cantata natalizia *La stella de' Magi* (1702, musica di Filippo Amadei), la *Cantata per l'Assunzione della B.ma Vergine* (1703, musica di Scarlatti), gli oratori *S. Filippo Neri* (1705, idem), *Il regno di Maria Vergine Assunta in cielo* (1705, idem), *Per la Passione di Nostro Signore Gesù Cristo* (1706, idem), l'*Introduzione all'Oratorio della Passione* (1707, musica di Bencini), l'altro oratorio *Il martirio di s. Cecilia* (1708, musica di Scarlatti), i drammi *Il Costantino Pio* (1710, musica di Carlo Francesco Pollarolo), *Teodosio il giovane* (1711, musica di Amadei), *Il Ciro* (1712, musica di Scarlatti), la festa teatrale *Carlo Magno* (1729, musica di Giovanni Costanzi).

²³ Il romano Domenico Bulgarelli, Accademico Infecondo e Arcade (Albino Lecheatico, 1701), è noto soprattutto come marito della famosa virtuosa di canto Marianna Benti, donna e artista di grande personalità, decisiva nella vita del Metastasio; per proprio conto Bulgarelli fu sottocustode dell'Arcadia e scrisse l'oratorio *La fuga di David* (1703, musica di Colombani) e una *Cantata natalizia* (1710, musica di Cesarini). — Di Paolo Rolli (1687-1765), uno dei massimi poeti del tempo, basterà qui ricordare l'ascrizione all'Arcadia nel 1707 e la conseguente espulsione in seguito allo scisma del 1711, di cui fu uno dei protagonisti, rinviando all'ampia bibliografia (fondamentali le edizioni critiche delle *Liriche* a cura di C. Calcaterra, Torino, Utet, 1926, e dei londinesi *Libretti per musica* a cura di C. Caruso, Milano, Franco Angeli, 1993) e citando soltanto la serenata *Sacrificio a Venere* (1714, musica di Bononcini) e il rifacimento dell'*Astarte* (1715, musica ancora di Bononcini) con gli intermezzi originali *Lidia* e *Ircano*, poco precedenti la sua partenza per Londra. — L'abate Massimo Scarabelli di Mirandola entrò in Arcadia nel 1706 (Polieno Accarreo), quando scrisse una cantata a voce sola eseguita in Campidoglio (*Apollo*, 1706, musica di Colombani); l'anno dopo scrisse la *Cantata* di Natale (musica di Scarlatti). — Più ricca la produzione del romano Francesco Maria Gasparri (1679-1735), lettore di diritto civile alla Sapienza, maestro di Annibale Albani, legato al cardinal Pamphili, ascritto all'Arcadia nel 1703 (Eurindo Olimpico): gli oratori *Divus Alexius* (1707, musica di Cesarini), *Il martirio di s. Fermina vergine protettrice di Civita-Vecchia* (1711, idem), *La sposa de' Saggi Cantici* (1712, idem), *Il sacrificio d'Isacco* (1719, idem), *S. Teresa vergine serafica* (1728, idem); la cantata *Per le nozze degli eccellentissimi signori donna Teresa Borromei e don Carlo Albani* (1714, musica di Domenico Scarlatti); la *Cantata natalizia* del 1714 (idem) e quella del 1717 (idem). — Solo nel 1708 entrò in Arcadia con il nome di Agesilo Brentico l'abate romano Francesco Domenico Clementi (m. 1763), apprezzato autore di oratori latini (*Isach immolatus*, 1708, musica di De Messis; *Siceleg vindicata*, 1709, musica di Domenico Laurelli; *Esther*, 1710, idem).

bene fermarsi, giacché la frequenza di Arcadi poeti per musica non farà che accrescersi nei decenni successivi, man mano animata dai grandi successi europei di Metastasio e di altri letterati legati all'Arcadia²⁴. Gli stessi successori di Crescimbeni nel custodiato dell'accademia furono autori importanti di versi per musica: così Francesco Lorenzini, autore di libretti per oratori latini²⁵; così Michel Giuseppe Morei, autore di una cantata e di un oratorio²⁶; così infine Gioacchino Pizzi, autore di numerosi testi di melodrammi, cantate, oratori²⁷.

²⁴ Ai nomi fin qui dati vanno pure aggiunti quelli, ben noti e qui già citati, dell'estroso senese Girolamo Gigli, ascrivito all'Arcadia nel 1691 (Amaranto Sciaditico) e autore dell'*Amore fra gl'impossibili* (menzionato alla nota 9) e di altri testi per musica rappresentati a Siena (fino al suo ritorno a Roma, dove si daranno il dramma *L'Anagilda*, 1711, musica di Caldara, alcuni intermezzi satirici e alcune opere in prosa), e del romano Carlo Sigismondo Capeci, Accademico Infecondo, Intrecciato, Imperfetto, Umorista, Pellegrino, nonché Spensierato di Rossano, infine Arcade (1692, Metisto Olbiano), autore drammatico di livello già prima dell'iscrizione all'Arcadia, nonché dopo, quando la sua straboccante produzione di melodrammi, oratori, cantate e commedie (per la quale si rinvia al vecchio ma validissimo saggio di Alberto Cametti citato nella nota 12) passò dalla corte dell'ex regina Maria Casimira ai teatrini popolari della città. Altro autore di un certo rilievo fu il frusinate Giovanni Battista Grappelli (1650-1728), membro di diverse accademie romane e di altre città, dal 1691 Arcade (Melanto Argeateo), stimato da Arcangelo Spagna tra i migliori autori moderni di oratori, accolti dal pubblico «con particolare applauso», per la cui produzione poetica per musica (molti oratori, ma anche drammi e cantate) si rinvia alla voce da me scritta per il *Dizionario storico biografico del Lazio. Personaggi e famiglie nel Lazio (esclusa Roma) dall'antichità al XX secolo*, a cura di S. Franchi e O. Sartori, Roma, Regione Lazio - IBIMUS, 2009, t. II, pp. 988-990. Infine, va citato il gesuita Ubertino Carrara (1642-1716), nativo di Sora, uno dei più apprezzati latinisti del tempo, già caro a Cristina di Svezia, poi al cardinal Pamphili, Arcade dal 1694 (Eudosso Pauntino), autore di *carmina* latini e, per musica, dell'oratorio *Samson vindicatus* (1695) e della cantata *Virtutum triumphus* (1702).

²⁵ Il curiale romano Francesco Lorenzini (1680-1743) fu ammesso in Arcadia nel 1705 come Filacida Eliaco (in seguito Filacida Luciniano), quando era già un affermato autore di oratori in latino, genere nel quale proseguì per alcuni anni (*Athalia*, 1705, musica di Giuseppe Faccioli; *Thamar vindicata*, 1706, musica di De Messi; *Diva Maria Magdalena de Pazzis*, versione latina dell'oratorio del cardinal Pamphili, 1707, musica di G. B. Pioselli; *Sancta Caecilia*, versione latina dell'oratorio del cardinal Ottoboni, 1709, idem); in italiano scrisse un *Componimento per musica* per l'Accademia del Disegno (1739, musica di Benedetto Micheli).

²⁶ Morei scrisse una «nobilissima cantata» fatta eseguire dal cardinal Ottoboni con musica di Costanzi nel palazzo della Cancelleria l'8 gennaio 1722 per la riunione dell'Arcadia. Di quattro anni dopo è l'oratorio *Il sacrificio di Jefte* (1726, musica di Domenico Sarro; replica a Montefiascone due anni dopo). Priva di musica è la tragedia in versi sciolti *Il Temistocle* (1728).

²⁷ Di Pizzi si dà un elenco sintetico dei testi per musica: il *Componimento drammatico* per l'elezione dell'imperatore Francesco I (1746, musica di Rinaldo di Capua); l'altro *Componimento drammatico* in onore di Maria Teresa (1747, musica di Antonio Aurisicchio); *Amor prigioniero*,

L'impronta che i poeti dell'Arcadia contribuirono a dare ai modelli poetico-musicali, teatrali e anche strumentali presenti nella continua produzione di concerti e spettacoli a Roma fu ripresa in altre città e in contesti del tutto estranei all'accademia; né mancò un genere, la "pastorale eroica", nato in seno all'Arcadia stessa e destinato per qualche anno a una fortunata stagione sulle scene musicali d'Italia e d'Europa. Alcuni esempi furono promossi direttamente dal cardinal Ottoboni, che tanto con il proprio gusto influì sulle vicende arcadiche. Del resto i legami con l'Arcadia sono evidenti anche per spettacoli e concerti di Venezia, di Napoli e d'altre città italiane, come pure di Vienna e di Londra, città dove vissero i poeti che, in rapporti non semplici o addirittura conflittuali con i principi e le vicende dell'accademia, espressero sensibilità tra loro ben diverse ma profondamente legate all'età del razionalismo: Metastasio e Rolli.

* * *

Fin qui ogni discorso è rimasto legato all'Arcadia, alle sue vicende e ai suoi autori, ma questo, come si è detto, è solo un possibile percorso, di certo apprezzabile per interna coerenza, per giungere all'attività musicale romana nel suo complesso e al mecenatismo che ne alimentò un gran numero di manifestazioni nel periodo preso in esame, e in particolare nei primi anni del nuovo secolo. Allargando perciò lo sguardo, occorre tener presenti quattro principali lineamenti di contesto storico per una possibile lettura di molte manifestazioni musicali in chiave di messaggio politico o ideologico:

- a) la guerra di successione spagnola, che investì gran parte dell'Europa e ne ridisegnò lo scenario politico, configurandosi come conflitto generale dai forti e immediati riflessi sulle attività artistiche;
- b) la particolare natura della città di Roma, principale centro religioso e diplomatico del mondo cattolico, e capitale politica *sui generis*, con varietà di centri di committenza e produzione artistica;

componimento drammatico (1752, musica di Costanzi); l'oratorio *Per la festività dell'Assunzione di Maria Vergine* (1753, musica di Giovanni Battista Casali); il dramma *Eumene* (1754, musica di Aurisicchio); gli oratori *La coronazione di Bersabea* (1754, musica di Gian Guglielmo Gallo) e *Il rovelto di Mosè* (1755, musica di Casali); la cantata per le nozze Millo-Moscheni (1756, musica di ignoto); la cantata pastorale *Le corone* (1756, musica di Nicola Calandro); il dramma *Il Creso* (1757, musica di Nicolò Jommelli); un *Componimento sacro* in onore di Maria Vergine (1758, musica di Giovanni Battista Borghi); la cantata *Il trionfo delle donne forti* (1758, musica di Bartolomeo Lustrini); gli oratori *La gratitudine di Salomone verso la regina sua madre* (inedito, 1760, musica di Valerio Santacroce) e *La gara divota* (1763, musica di Pietro Crispi).

- c) la singolare situazione romana del primo decennio del Settecento, quando furono banditi tutti gli spettacoli teatrali ed ogni divertimento carnevalesco, per cui l'esecuzione di oratori musicali ebbe una straordinaria crescita quantitativa e qualitativa, assumendo una centralità mai prima o in seguito raggiunta, situazione seguita dalla riapertura dei teatri pubblici secondo un modello impresariale di radicata presenza nella vita cittadina con legami significativi nella nobiltà maggiore e minore;
- d) lo splendore della musica che a Roma si praticava, la presenza di musicisti di fama europea, lo straordinario mecenatismo di alcuni principi e cardinali; in particolare il fascino, spesso maestoso, dei complessi strumentali dell'epoca, che nel classico stile corelliano già erano famosi e imitati fuori d'Italia, e che proprio nel corso del quarantennio qui preso in esame integrarono sempre più spesso l'uso, con proprie parti autonome, di strumenti a fiato ormai in piena voga.

L'accentuata valenza ideologico-propagandistica di molte esecuzioni musicali è un aspetto che, al di là di Roma, tocca le vicende musicali italiane ed europee: opere teatrali, oratori, cantate e serenate, non di rado anche esecuzioni di musica sacra assunsero in molti casi funzioni ideologiche, di propaganda o di celebrazione. Il maggior ruolo fu svolto dagli oratori, che tramite allegorie figurali chiamavano in causa, a favore della propria parte politica, la Divina Provvidenza. Del resto, l'uso dell'oratorio non più come semplice manifestazione di devozione religiosa e non soltanto come intrattenimento artistico-mondano, bensì anche come messaggio ideologico, e financo in funzione di esplicito manifesto politico, trova esempi a Roma già qualche decennio prima degli anni che qui interessano, con un notevole incremento a partire dal pontificato di Innocenzo XI (1676-1689); principale promotore di quest'uso fu il nipote di quel papa, il principe Livio Odescalchi, uno dei mecenati di spicco a cavallo tra Sei e Settecento, legato alla politica asburgica²⁸; ma l'esempio fu subito seguito dalla parte filoborbonica e anche da zelanti d'ambito curiale, volti a ribadire la tesi dell'assoluta estraneità del papato a interessi politici di parte, tesi peraltro sempre più difficile da mantenere per l'oggettiva debolezza politica della S. Sede.

Lo scoppio della guerra di successione spagnola, che rimescolava tutti gli equilibri politici e poteva cambiare il destino di gran parte d'Europa (come difatti avverrà per l'Italia), diede ulteriore alimento a questa tendenza:

²⁸ Su questo argomento rinvio al mio lavoro *Il principe Livio Odescalchi e l'oratorio "politico"*, citato alla nota 10. Ivi un'ampia appendice elenca e commenta gli *Oratori con riferimenti politici prodotti a Roma e in area romana dal 1651 al 1721*.

quella guerra fu combattuta non meno con la propaganda di opere artistiche e musicali che sui campi di battaglia. Un saggio di Ursula Kirkendale, ormai lontano nel tempo eppure attualissimo nella sua validità, mostrò come occorrerebbe riscrivere buona parte delle biografie dei musicisti dell'epoca tenendo conto delle vicende politiche di quella guerra e del successivo assetto europeo²⁹. La studiosa parlava di Antonio Caldara, altro compositore che ebbe un importante periodo romano; ma ovviamente tutto l'ambiente musicale di Roma e d'altre città italiane risentì delle vicende storiche dell'epoca. Del resto, le conseguenze sono evidenti: al termine del conflitto, combattuto dal 1701 al 1714 tra le potenze borboniche (Francia e Spagna, appoggiate dalla Baviera) da un lato e l'alleanza austro-britannico-portoghese dall'altro, la vittoria fu di questa seconda coalizione; perciò Londra, Vienna e in qualche misura anche Lisbona divennero capitali sempre più attrattive per i musicisti e altri artisti italiani, in particolare i "romani"; basterà ricordare i nomi di Haym, di Rolli, di Castrucci tra i tanti che da Roma partirono per Londra; quelli di Caldara e di Metastasio trasferiti da Roma a Vienna; quelli di Domenico Scarlatti e di alcuni cantori pontifici (Mossi, Viedman, Bernini) da Roma a Lisbona. La guerra di successione spagnola rappresenta una pagina chiave per la storia europea: da una parte essa può esser considerata l'ultimo conflitto in cui contarono le confessioni religiose, ma dall'altra costituì un superamento di fatto di tale geografia ideologica, data l'alleanza di potenze cattoliche (l'Impero austriaco, il Portogallo, la Savoia) con le protestanti Inghilterra e Olanda; e proprio gli eroi militari del conflitto, Eugenio di Savoia e il duca di Marlborough, erano famosi come spiriti liberi e moderni, volti al superamento dei secolari steccati ideologico-religiosi. Dunque quella guerra generale è di fatto un anticipo dei conflitti dell'età napoleonica; del resto, proprio Napoleone ben ne conosceva le vicende e di Eugenio e Marlborough voleva emulare le gesta. Si trattò insomma di rivolgimenti profondi, che gettarono semi di mutamento e aspirazioni di lunga durata. Per l'Italia dopo quasi due secoli si passò da un'egemonia spagnola a una austriaca, destinata a durare, attraverso varie e complesse vicende, fino a buona parte dell'Ottocento.

Va poi sottolineata la singolarità di Roma, capitale di uno Stato retto da un sovrano assoluto, dagli illimitati (almeno in teoria) poteri spirituali e anche temporali, e invece di fatto sede di una pluralità di tendenze politi-

²⁹ U. KIRKENDALE, *The War of the Spanish Succession reflected in works of Antonio Caldara*, «Acta Musicologica», XXXVI, 1964, pp. 222-233 (di recente ripubblicato con alcune modifiche in W. and U. KIRKENDALE, *Music and Meaning*, Florence, Olschki, 2007, pp. 269-285).

che, ideologiche, culturali, che trovavano fedele riflesso nella varietà della produzione artistica. Il teorico potere del papa era di fatto limitato dalla sua veste religiosa, che gli imponeva prudenza e imparzialità almeno apparente, e ancor più dalla terribile debolezza politico-economica del suo Stato, nonché dall'età avanzata e ancor più da un criterio di successione non dinastico, che alla morte di ogni pontefice lasciava una famiglia pienamente inserita nel più alto patriziato, con velleità politiche scoperte e frequente disegno di proseguire la politica del defunto avo a fronte di un nuovo, spesso ben diverso papa. Il rilievo politico-sociale di alcuni principi romani e ancor più di alcuni cardinali era diretta conseguenza di questa situazione. Inoltre, come massimo centro diplomatico del mondo cattolico, Roma era città dove ogni grossa manifestazione artistica, ad esempio un oratorio con ottimi musicisti eseguito al cospetto del fior fiore della nobiltà e della curia, trovava immediati echi nelle corti d'Italia e d'Europa, attraverso lettere di agenti e «avvisi» dei menanti che solo in parte sono stati studiati in relazione all'attività musicale. Questa situazione dava impulso al mecenatismo artistico. In particolare, committenti di produzioni artistiche dotate di valenza politica erano gli ambasciatori, che ovviamente potevano tenere una propria "linea" del tutto indipendente, e anche contraria, a quella della corte papale; lo stesso si può dire per l'ex regina Maria Casimira d'Arquien, vedova del celebre re di Polonia Giovanni Sobieski, la cui piccola corte offrì soluzioni del tutto autonome nel quadro del mecenatismo cittadino. Un quadro sintetico dei principali committenti e dei compositori e poeti per musica da loro favoriti nel periodo della guerra di successione spagnola è dato nella Tavola I.³⁰

Un'altra tavola, già pubblicata in un mio lavoro di recente edizione³¹, illustra le posizioni d'orientamento politico assunte dai diversi patroni e mecenati nel corso della guerra; si tratta ovviamente di una semplificazione, al solo fine di un orientamento: sono inclusi i principali patroni dell'attività

³⁰ I dati della Tavola, tratti dalle fonti d'archivio e dalla letteratura specialistica, registrano compositori e poeti sia nel caso di loro diretto servizio per il corrispondente mecenate, sia in quello di rapporti privi di diretta dipendenza ma costanti e ripetuti nel tempo. Un nome può apparire perciò più volte, nel caso del passaggio da un «patrono» all'altro, passaggio che può rivelare un cambio di campo politico, come nel caso dei due Scarlatti, il padre (Alessandro) passato dal patrocinio del cardinal Ottoboni a quello del cardinal Grimani, il figlio da quello della regina Maria Casimira a quello del fastoso ambasciatore di Portogallo. Nel caso degli ambasciatori i compositori potevano essere maestri di cappella della chiesa "nazionale" in Roma.

³¹ S. FRANCHI, *Possibili valenze storico-ideologiche dell'attività musicale romana durante il soggiorno di Händel (1706-1708)*, in *Georg Friedrich Händel in Rom, Beiträge der Internationalen Tagung (Rom 17-20 ottobre 2007)*, herausgegeben von S. Ehrmann-Herfort und M. Schnettger, «Analecta musicologica», 44, 2010, pp. 109-122: 121.

musicale, trascurando altri pur importanti personaggi. Alcuni di questi principi e cardinali restarono saldi sulle proprie posizioni politiche fin dal tempo della fondazione dell'Arcadia e lungo il corso del Settecento; ma non sempre fu così; a volte ci furono novità significative. Se così era per coloro che con le loro committenze alimentavano la produzione musicale, tanto più questo valeva per i poeti e soprattutto per i musicisti, apprezzati per la loro valentia a prescindere dal loro servizio per l'uno o per l'altro dei patroni.

Eppure, come si è accennato, nel primo decennio del Settecento l'attività musicale romana fu molto danneggiata dalla guerra e soprattutto dal forte terremoto del 1703: furono vietati tutti gli spettacoli pubblici e i divertimenti del carnevale, largamente impedita anche l'attività teatrale in case e palazzi privati; del resto, questa fase andava a concludere ed aggravare quanto già si stava determinando negli anni finali del Seicento: il più grande teatro della città, il Tordinona, fu del tutto demolito nel 1697; l'altro maggiore teatro, il Capranica, rimase chiuso e inattivo dal 1699 al 1710; nel 1701-1702 agirono i soli teatrini dei collegi e quelli degli ambasciatori, mentre chiusi restavano i teatri pubblici minori; nel 1703, dopo la prima fase del terremoto l'editto del 18 gennaio proibì ogni spettacolo e divertimento, ma dopo i terribili giorni 2 e 3 febbraio un gruppo di cardinali propose di sospendere il carnevale e ogni attività teatrale per i cinque anni successivi, proposta fatta propria dai magistrati di Campidoglio e sanzionata solennemente dal papa³²; nel 1709 si sarebbero, almeno in teoria, potuti riprendere gli spettacoli, ma di fatto, con la guerra europea ancora in corso (già nel 1702 il papa aveva pubblicato un giubileo straordinario «per le presenti guerre») si rinviò all'anno successivo, quando però nel teatro Capranica scoppiò una prima «questione dei palchetti» di ordine politico³³, che ne impedì l'attività, ripresa nel 1711 solo attraverso una mediazione dell'ex regina Maria Casimira.

Dunque la situazione di quei dodici-quindici anni sembra punitiva: Roma, fino ad allora grande centro di attività musicale e teatrale, poteva scadere a un ruolo insignificante. Non fu così, o almeno lo fu sul solo piano

³² Per tutte queste vicende si rinvia alla bibliografia e ai documenti della citata *Drammaturgia romana II*.

³³ La «questione dei palchetti» si riproporrà a Roma in diversi teatri nel corso del Settecento, manifestandosi non di rado come sdegno del principe o ambasciatore «offeso» per l'incapacità delle autorità nel risolverlo. Sempre a causa dei contrasti per i palchi, negli anni Trenta del secolo si ebbe per quattro anni (1733-1736) la chiusura di tutti i maggiori teatri, sostituiti di fatto dal ricostruito Tordinona, di proprietà della Camera Apostolica, che lo affidò in gestione a un esperto impresario. Si rinvia anche in questo caso alla citata *Drammaturgia romana. II* e all'ampia serie di documenti e riferimenti bibliografici ivi raccolti.

degli spettacoli. Altre furono le conseguenze: innanzi tutto, grande fu lo sviluppo dell'attività nei generi dell'oratorio, della cantata da concerto, della musica strumentale, della musica sacra con orchestra; poiché questi generi non erano basati su un pubblico pagante, tale sviluppo favorì una fase di grande mecenatismo; nei diversi generi, soprattutto in quelli dell'oratorio e della serenata, frequenti furono i messaggi ideologici lanciati dai committenti; la produzione di oratori divenne molto ricca, tanto da sostituire in parte l'assenza degli spettacoli, facendo assumere a quel genere caratteri già avviati nel tardo Seicento, destinati a durare per tutto il secolo; si ebbero così vere "stagioni" oratoriali nelle sale aperte al pubblico (quella del SS. Crocifisso per l'oratorio in latino, fino al 1710 con unica ripresa nell'anno santo 1725; quelle della Chiesa Nuova e di San Girolamo della Carità, ben presto affiancate da altre sale pubbliche, per l'oratorio in volgare; quelle dei collegi e seminari per altri oratori e cantate devote in volgare, con esecuzioni sempre più ricche), oltre che nelle dimore stesse dei mecenati per i cosiddetti oratori "di palazzo". Serenate e cantate da concerto furono molto frequenti, spesso promosse dagli ambasciatori in chiave propagandistica o celebrativa; tra le altre, gran rilievo ebbero le musiche per i concorsi di belle arti dell'Accademia di S. Luca; le cerimonie di premiazione erano solenni e comprendevano "sinfonie" e una cantata con orchestra. Queste musiche, per più anni dirette da Arcangelo Corelli, sono state studiate da Franco Piperno, che ha messo in luce la loro rilevante importanza nella storia dell'orchestra dell'epoca³⁴. Il loro rapporto con l'abolizione del carnevale è palmare: i concorsi di belle arti furono istituiti da Clemente XI utilizzando gli 80 scudi dei soppressi palii sul Corso.

Un sintetico quadro dell'attività musicale romana nel primo ventennio del Settecento è dato nella Tavola III. Quanta parte dell'attività musicale riassunta nella Tavola III fu direttamente promossa o comunque sostenuta da "patroni" e mecenati? Una risposta secca in termini numerici è impossibile da dare: la struttura stessa della società non prevedeva, com'è noto, tagli netti tra attività private e pubbliche. Frequenti intrecci in compresenze tra mecenati e istituzioni si verificavano in quasi tutte le attività musicali; in più casi, piuttosto che di mecenati si trattava di patroni o promotori, né manca il caso di interi gruppi di "interessati" uniti in qualche forma associativa. Negli stessi teatri pubblici ci furono stagioni, soprattutto nello scorcio del Seicento ma ancora nel Settecento, dietro le quali agivano più o meno palesemente cardinali, principi o ambasciatori, come alcune bene informate cronache

³⁴ Si vedano i saggi citati nella nota 4.

riferiscono nei particolari. Occorre dunque restringere il discorso e mirarlo ai casi più evidenti o più significativi per le valenze propagandistiche.

* * *

Espliciti manifesti di sapore ideologico e politico divennero cantate e oratori nel corso della guerra di successione spagnola. Nella Tavola IV sono elencati in successione cronologica sia gli eventi politici e militari, sia molte esecuzioni musicali romane del tempo con valenza celebrativa o propagandistica³⁵. Un commento dettagliato della Tavola IV richiederebbe spazi molto ampi e citazioni di una quantità di documenti del tempo; si rinuncia perciò a proporlo, nella speranza che i dati della Tavola, da soli, siano a sufficienza significativi per l'argomento di questo lavoro, in particolare guardando alla colonna denominata *Patrono*, in cui sono elencati i committenti, promotori, mecenati degli eventi musicali: grandi personalità della curia e della società romana, oppure della diplomazia, che delle committenze musicali si servirono per far propaganda alla propria parte politica, per ammonire gli avversari o direttamente per celebrare grandi vittorie militari. A volte l'esecuzione di un oratorio in una pubblica sala diveniva l'occasione, come nel caso dell'oratorio latino *Innocens vita et vinea spoliatus* (promosso dal principe Odescalchi con poesia del dottor di medicina Paolo Gini e musica di Domenico Filippo Bottari, virtuoso stipendiato dal principe, eseguito il 18 marzo 1707 nella sala del SS. Crocifisso), della lettura al pubblico di documenti politici, in quel caso della lettera del generalissimo imperiale Eugenio di Savoia annunciante la capitolazione delle forze franco-spagnole nell'Italia settentrionale. Molti casi interessanti riguardano poi le cantate di Natale,

³⁵ La parte della Tavola relativa agli anni 1706-1708 è stata pubblicata nel mio lavoro *Possibili valenze storico-ideologiche dell'attività musicale romana durante il soggiorno di Händel (1706-1708)*; ad esso si rinvia per commenti e spiegazioni, anche in relazione ai personaggi citati. Per brevità, poeti, compositori e "patroni" sono infatti indicati con il solo cognome. Le notizie sono tratte dalle fonti (archivistiche, diaristiche, gli «avvisi» e i periodici del tempo, tra cui il «Foglio di Foligno»), dai principali repertori musicali e librettistici e dalla letteratura critica menzionati nella citata *Drammaturgia romana. II*, oltre che da alcuni studi particolari successivamente apparsi, tra cui segnalo, come particolarmente attinente, il mio saggio *Attività musicale nella chiesa nazionale di Sant'Antonio dei Portoghesi e altre musiche di committenza portoghese a Roma nei secoli XVII-XVIII*, in «Musica se extendit ad omnia». Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno, a cura di R. Moffa e S. Saccomani, Lucca, LIM, 2007, t. I, pp. 211-279. Circa il «Foglio di Foligno», si veda l'articolo di O. SARTORI, *Notizie di interesse musicale in un antico periodico a stampa: il «Foglio di Foligno»*, «Esercizi. Musica e spettacolo», n.s., VII-VIII, 1997-1998, pp. 87-119.

offerte dal papa al Sacro Collegio dei cardinali nella notte della vigilia, come sacri concerti vocali e strumentali in teoria del tutto avulsi dalle vicende politiche del tempo, anche perché seguiti dalla messa della mezzanotte e da una ricchissima cena con «trionfi» di zucchero; così in quella del 1702 (esclusa dalla Tavola perché di per sé priva di evidenti riferimenti al presente) si ebbe una lite tra il cardinal Ottoboni e monsignor Carlo Colonna: come protettore dei cantori della cappella pontificia, Ottoboni poteva occuparsi della musica, mentre la scelta del poeta e del testo spettava al maggiordomo papale, cioè a Colonna. Ottoboni volle invece aver mano libera (la guerra era appena scoppiata e la stessa scelta di testi e di musiche assumeva significato) e riuscì ad imporsi, con l'approvazione di Clemente XI: il testo (*La stella de' Magi*), pubblicato adespota, era dello stesso Ottoboni, la musica di un suo virtuoso, il violoncellista Filippo Amadei³⁶.

* * *

Se dal consueto e prevalente contesto di questa attività musicale, radicato, come logico nella città papale, nella tradizione storico-ecclesiastica, nelle sue concezioni, nei suoi valori (riletti e ripetuti nel corso dei secoli), si alza lo sguardo a qualche tinta stridente nel panorama ideologico della cultura letteraria, storica e filosofica di quegli anni, si trovano anche a Roma elementi di diverso taglio e di diversa origine, per prudenza mascherati, eppure ben riconoscibili nell'agitarsi delle passioni politiche durante la guerra di successione spagnola e, in condizioni diverse, anche nel corso del breve pontificato di Innocenzo XIII, quando la Santa Sede troverà soluzioni parziali per superare la lunga contrapposizione all'impero asburgico, ormai predominante in Italia. In altro lavoro, qui citato alla nota 31, ho parlato di figure e argomenti rilevanti: del cardinal Giuseppe Renato Imperiali, del suo bibliotecario Giusto Fontanini, del «Circolo del Tamburo», degli anni romani del filologo napoletano Biagio Garofalo, di una serie di posizioni ideologiche e politiche già volte ai «lumi» del medio Settecento e certo circolanti, tramite alcune impostazioni di Gravina, nel gruppo scismatico degli Accademici Quirini. La rapida diffusione di tali idee e progetti nel corso della guerra e nell'immediato dopoguerra favorì la presenza di concetti (per la tradizione ecclesiastica «eversivi» o almeno fortemente sospetti e pericolosi) anche all'ombra della Santa Sede.

In particolare Eugenio di Savoia, generalissimo imperiale e protagonista del conflitto, era portatore di idee di superamento degli steccati confessio-

³⁶ Per i dati e i documenti cfr. la citata *Drammaturgia romana*. II, pp. 9, 13.

nali e culturali, e dunque sensibili alla “tolleranza” propugnata da un Locke, ma proprio perciò giudicate pericolose, libertine e “protomassoniche” dai più severi custodi dell’ortodossia cattolica. L’alleanza degli Asburgo con potenze non cattoliche come la Gran Bretagna e l’Olanda, già praticata nel tardo Seicento, non fu dunque solo una opportunità politico-militare, ma spinse alla circolazione di idee del genere anche nella città del papa; in qualche misura e certo entro confini più prudenti che in Eugenio e nel suo circolo (presso il quale si rifugerà Pietro Giannone), esse allignavano nel gruppo degli Arcadi che facevano capo a Gravina, severo propugnatore di esigenze etiche e civili, dunque vicino agli storici e filosofi di linea fortemente anticuriale. Già prima della scissione del 1711 troppa era la differenza con l’ala arcadica capeggiata da Gian Mario Crescimbeni, legatissima a Clemente XI, all’ortodossia cattolica, al cardinal Ottoboni. Su un’antologia poetica dei Quirini pubblicata nel 1717 in onore di Eugenio ha richiamato l’attenzione la studiosa di storia della letteratura italiana Beatrice Alfonzetti in un recente importante saggio³⁷: mai si parla in essa di «cattolici» o «cattolicesimo», sempre e solo di «cristianesimo», unico riferimento generale possibile per un’Europa moderna che superasse negative contrapposizioni e spirito dogmatico. Un ampio *Ragionamento* premesso all’antologia, opera di un poeta e librettista reduce da Vienna, Giovanni Battista Ancioni, ne illustra lo spirito.

Sintomi di questa tendenza possono forse essere rilevati già in precedenza, quando si ebbe la singolare presenza, dalla fine del 1706 a quella del 1708, di un artista luterano come Händel nella capitale del mondo cattolico, di un suddito dell’Impero operante a Roma proprio nella fase più acuta del conflitto, quando il papa e l’imperatore giunsero a guerra aperta. Pur nel rispetto e nell’omaggio a un gran virtuoso dell’arte dei suoni che la società del tempo mostrò senza riserve, tale presenza imbarazza ancora gli studiosi di oggi³⁸. Fu di fatto il maestro di cappella al servizio diretto del marchese

³⁷ B. ALFONZETTI, *Eugenio eroe perfettissimo. Dal canto dei Quirini alla rinascita tragica*, «Studi storici», 45, 2004, pp. 269-277. L’antologia reca il titolo *Componimenti delli signori Accademici Quirini in lode del serenissimo principe Eugenio di Savoia recitati nella galleria dell’eminentissimo Corsini in occasione delle vittorie d’Ungberia l’anno MDCCXVII* (Roma, per Antonio de’ Rossi, 1717) e contiene un *Ragionamento* di Giovanni Battista Ancioni «edile dell’Accademia Quirina» e componimenti poetici di Alessandro Santinelli, Bernardo Bucci, Domenico Ottavio Petrosellini, Domenico Rolli (il fratello cieco di Paolo), Fabio Fasanella, Gaetano Lemer, Gennaro Giannelli, Nicolò Casoni, Paolo Vannini, Pier Girolamo Guglielmi, Vincenzo Antonio Morotti.

³⁸ Si vedano al riguardo i saggi di S. LEOPOLD (*Ein Lutheraner in Rom. Komponieren im Kontext der Konfessionen*), I. DINGEL (*Protestantische Stellungnahmen zu Lehre und Leben*

Francesco Maria Ruspoli (non ancora principe), che lo ospitò in palazzo Bonelli ai Santi Apostoli come gradito gentiluomo; compose oratori, cantate, musica sacra per Ruspoli e per altri committenti, più volte anche per le riunioni arcadiche che Ruspoli ospitò nei suoi giardini. Ma fra tanti lavori eccellenti, uno è di certo il più famoso, per la bellezza della musica ma anche per il grande apparato esecutivo e non ultimo per il clamore che suscitò: l'oratorio *La Risurrezione*. Fatto eseguire da Ruspoli la domenica di Pasqua del 1708, è condotto su un soggetto sospeso tra cielo e terra, soggetto del tutto insolito, che fa pensare alla concezione volta al superamento degli steccati ideologici e religiosi poi manifestatasi nella citata antologia del 1717. Che cosa infatti accomuna tutte le confessioni cristiane, al di là di relevantissime differenze teologiche? Senza dubbio, la fede in Gesù Cristo, e in particolare la sua risurrezione: come dice san Paolo nella prima lettera ai Corinzi, senza di essa la fede stessa sarebbe vana (15, 14 «Si autem Christus non suscitatus est, inanis est ergo praedicatio nostra, inanis est et fides vestra»).

Questa scelta non può essere casuale: va ricondotta al committente marchese Ruspoli, vero protagonista delle vicende musicali del tempo. Del resto, anche l'esecuzione nel giorno di Pasqua, di fronte a un pubblico scelto ma numeroso, in un salone allestito in forma di teatro, fu voluta per solennizzare l'evento: si celebrava Gesù risorto proprio nell'anniversario della sua vittoria sulla morte. L'oratorio haendeliano diveniva un manifesto ideologico. A ben vedere, tutta la vicenda della produzione di questo lavoro sembra significativa nel contesto in cui cerchiamo di porla: i rapporti tra papa Clemente XI e l'imperatore Giuseppe I erano tesissimi dall'anno precedente, e infatti sfoceranno di lì a poco in guerra aperta; fin dal 1705 l'ambasciatore imperiale Lamberg, d'accordo con il principe Odescalchi, aveva proposto a Giuseppe I di venire a Roma per farsi incoronare, suscitando anche a Roma i germi di un pensiero politico che sarà detto neoghibellinismo, volto a ridurre o eliminare il potere temporale dei papi³⁹; le truppe di Eugenio di Savoia in

der römisch-katholischen Kirche im deutschen Umfeld Händels) e R. MATHEUS (*Händel vor der Inquisition? Zum Umgang mit Protestanten im päpstlichen Rom um 1700*) nel citato volume di «*Analecta musicologica*» intitolato *Georg Friedrich Händel in Rom*.

³⁹ All'epoca questa concezione, avviata a una lunga fortuna durata fin nel pieno del Risorgimento, collegava l'anticurialismo ben radicato nella cultura napoletana a quello d'ispirazione giansenistica o protomassonica. La sua presenza anche in Italia fu senz'altro favorita dai sentimenti suscitati dalla guerra di successione spagnola e non mancò di produrre opere musicali di satira antipapale: così è stata interpretata l'*Agrippina* di Händel, rappresentata a Venezia nel 1709 su libretto di uno dei più convinti partigiani del partito filoasburgico dell'epoca, il cardinal Grimani. La proposta di venire a Roma per farsi incoronare fu rivolta nel 1705 all'imperatore Giuseppe I dall'ambasciatore imperiale Lamberg (d'accordo con il

Italia erano in buona parte costituite da luterani e calvinisti; i cardinali più intransigenti suggerivano al papa di scomunicare l'imperatore, mentre alla moderazione lo invitava il suo maggior consigliere, il cardinal Marescotti, zio di Ruspoli; poiché una posizione rispettosa del papa ma tendenzialmente neutrale era mantenuta dall'ex regina di Polonia Maria Casimira, il libretto fu affidato al già citato segretario di quella dama, Carlo Sigismondo Capeci, forse il più noto librettista romano del tempo; con ciò si coinvolgeva anche l'Arcadia, giacché Capeci ne era membro importante e Ruspoli il maggior patrono (insieme ad Ottoboni); l'affidare la composizione a «monsù Hendel» rafforzava il possibile significato interconfessionale dell'opera, mentre un possibile contrappeso si cercava con la dedica rivolta a un uomo del papa, il cardinal Gualtieri, destinato in Romagna a vigilare sui confini già attaccati dalle truppe imperiali.

Senza dubbio Ruspoli fu figura fuor dell'ordinario. Asceso ai più alti livelli dell'aristocrazia romana, aveva di se stesso l'idea d'essere uno strumento della Provvidenza. Sinceramente convinto di ciò, usò l'immenso patrimonio ereditato dall'estinta famiglia Ruspoli (lui stesso era nato Marescotti) in una cospicua opera di mecenatismo artistico, in particolare rivolta all'oratorio, nel qual campo fu senza dubbio il maggior committente del tempo. Guardava dunque a sé come a un patriarca (per l'appunto Mosè fu figura prediletta di molti degli oratori da lui prodotti), destinato a imprese di cui avrebbe parlato il mondo. Il caso della *Risurrezione* è il più noto e clamoroso, ma va seguita tutta la sua attività di mecenate della musica per rilevarne caratteri di gran rilievo, alcuni già posti in luce da Ursula Kirkendale, tuttavia ancor oggi non a tutti noti come quelli di un Pamphili o di un Ottoboni; del resto, nonostante che gli ultimi nominati fossero cardinali, mentre egli stesso era nato in una famiglia aristocratica tutt'al più di medio livello, Ruspoli si comportava con una libertà che neppure un principe, forse solo un ambasciatore si sarebbe consentita. Nel salone di palazzo Bonelli, dove abitava, fece costruire per questo oratorio «un ben ornato teatro» dall'architetto Contini;

principe Odescalchi): così i poteri imperiali in Italia avrebbero ripreso lo splendore dei tempi di Carlo V. Del 20 ottobre 1707 è una lettera di Eugenio di Savoia a Giuseppe I nella quale il generale consigliava l'imperatore nel senso di opporre la più forte resistenza contro le pretese temporali del papa. Nel maggio 1708 gli imperiali occuparono Comacchio e sul portale della fortezza scrissero «All'imperatore Giuseppe, rivendicatore degli antichi diritti d'Italia». La diretta conquista di Milano, di Mantova, del Regno di Napoli e della Sicilia facevano scrivere ad alcuni sostenitori di Giuseppe I che in fondo tutta l'Italia e la stessa Roma dell'iniquo e incauto papa gli spettavano, giacché l'unico vero potere del papa doveva essere quello spirituale, con l'abolizione dello Stato della Chiesa.

lo sfarzo della giornata comprese la presenza di celebrati virtuosi di canto, di una grossa orchestra guidata da Corelli, di un sontuoso apparato curato dal pittore Michelangelo Cerruti, di libretti con belle incisioni e di copie per gli ospiti più illustri legate in materiali pregiati. Nonostante la presenza di più cardinali tra gli invitati, Ruspoli fece cantare una donna, la celebrata virtuosa Margherita Durastante: così violava le norme, tanto più restrittive in quella fase di penitenza e di guerra, e questo nel giorno più sacro e solenne dell'anno. Naturalmente la sua iniziativa, da cui la città fu colpita, non passò inosservata nelle stanze della curia: il marchese ricevette una esplicita "ammonizione" papale e fu citato dinanzi al segretario di Stato cardinal Paulucci. Gli fu prescritto di lasciare Roma; così passò la primavera nel suo castello di Vignanello. Per rientrare pienamente nelle grazie di Clemente XI, armò allora a proprie spese un reggimento destinato a sostenere le truppe pontificie in Romagna. Per la partenza del reggimento fece eseguire una cantata (citata nella Tavola IV), *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro*, vera autocelebrazione del mecenate che si fa eroe guerresco per sostenere il proprio sovrano temporale e spirituale. Questa cantata fu posta in musica da Händel su versi dello stesso Ruspoli (Olinto era il suo nome in Arcadia). Con tutto ciò, il marchese riuscì a mantenere buoni rapporti con il partito filoasburgico, cui con il passare degli anni si accostò sempre di più⁴⁰, proprio mentre la sua stella saliva al vertice dell'aristocrazia romana: il reggimento fece ottima figura nei combattimenti presso Ferrara; il grato Clemente XI eresse il feudo di Cerveteri in principato e ne investì Ruspoli, che fu ricevuto in udienza con un trattamento «solito a darsi a' nepoti di papa, il che è cosa specialissima»⁴¹, cioè equiparandolo ai più grandi principi romani. Anche dopo la morte di quel papa la fortuna non lo abbandonò: il nuovo vicario di Cristo, Innocenzo XIII, era zio di sua moglie⁴², e in un certo senso egli

⁴⁰ I buoni rapporti di Ruspoli con il partito filoasburgico e con gli stessi ambasciatori imperiali furono in buona parte dovuti al forte impegno da lui promosso per le trattative di pace tra il papa e l'imperatore; in seguito egli appoggiò con vigore l'offensiva imperiale in Ungheria, promuovendo anche intermezzi di satira antiottomana nel Seminario Romano (1717, testo di Girolamo Gigli, musica di Francesco Gasparini). Non a caso perciò Paolo Rolli, subito prima dello scisma dell'Arcadia nel 1711, dedicò a lui e alla stagione di spettacoli da Ruspoli promossa in quel carnevale, una importante antologia arcadica (*Componimenti poetici di diversi Pastori Arcadi*, Roma, per Antonio de' Rossi, 1711; cfr. E. ESPOSITO, *Annali di Antonio De Rossi stampatore in Roma (1695-1755)*, Firenze, Olschki, 1972, p. 122).

⁴¹ VALESIO, *Diario di Roma*, vol. IV, p. 231.

⁴² Ruspoli era marito di Maria Isabella Cesi, nipote carnale del papa in quanto figlia di sua sorella Giacinta Maria Conti. Questi legami parentali erano all'epoca importantissimi:

fu “nipote” anche del successivo papa, Benedetto XIII, che era zio di suo genero⁴³.

* * *

Un ultimo cenno riguarda un aspetto squisitamente musicale: l'uso di strumenti a fiato. Come si è accennato, uno dei punti d'interesse per gli sviluppi della musica nel periodo che possiamo chiamare “arcadico” sta nell'affermazione in Europa di complessi orchestrali basati sugli strumenti ad arco e guidati da una valida “spalla”; il modello di riferimento fu per decenni quello romano, diretto da Arcangelo Corelli e indirizzato a una concezione di fusione “sinfonica” delle sonorità. Ma, a partire dagli ultimi anni del Seicento, sempre più spesso vennero inseriti strumenti a fiato con parti autonome nelle orchestre di varie città italiane, in particolare in quelle di Roma, dove l'anziano Corelli fu attivo fino alla morte (1713) e dove la sua esperienza fu proseguita e arricchita nei decenni successivi⁴⁴. Dapprima coppie di trombe, poi i moderni oboi, i flauti diritti e ben presto anche i traversieri, i fagotti, infine i corni appaiono negli organici dei complessi romani, veneziani e d'altre città⁴⁵; il contributo dato da Roma a questa fase, non ancora del tutto messo in luce, dev'essere stato cospicuo e in esso ancora una volta troviamo Ruspoli tra i protagonisti. Basterà dire che il celebre flautista e oboista francese Jacques Hotteterre, inventore del flauto “traversiere”,

Ruspoli ebbe dediche come «degnissimo nipote del regnante sommo pontefice Innocenzo XIII» (cfr. il mio lavoro *Il principe Ruspoli: l'oratorio in Arcadia*, pp. 251, 312-313).

⁴³ Benedetto XIII era zio paterno del duca Filippo Orsini, dal 1718 sposo di Giacinta, figlia prediletta di Ruspoli. Anche da questo papa, nonostante gli infelici rapporti tra gli sposi, Ruspoli fu favorito a oltranza, in particolare con una solenne visita del pontefice nel suo feudo di Vignanello e con la beatificazione di Giacinta Marescotti, sua antenata.

⁴⁴ Particolarmente significativo è il giudizio dato da Crescimbeni sull'arte di Corelli come creatore dello stile sinfonico: «Egli fu il primiero che introducesse in Roma le sinfonie di tal copioso numero e varietà d'istrumenti che si rende quasi impossibile a credere come si potessero sonare senza timor di sconcerto, massimamente nell'accordo di quei da fiato con quei da arco, che bene spesso eccedevano il numero di cento» (*Notizie storiche degli Arcadi morti*, t. I, Roma, nella stamperia di Antonio de Rossi, 1720, p. 288).

⁴⁵ La grande fortuna degli oboi (e dei flauti, a lungo suonati dagli stessi oboisti) nella musica italiana del primo Settecento è ben delineata in A. BERNARDINI, *The oboe in the Venetian Republic, 1692-1797*, «Early Music», XVI, 1988, pp. 372-387, articolo fondamentale, mirato su Venezia ma ricco di dati anche su Roma. Per altre notizie e bibliografia aggiornata sugli strumenti dell'epoca in Italia, rinvio al recente volume di R. MEUCCI, *Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Venezia, Fondazione Cologni - Marsilio, 2008, pp. 183-190, 261-266.

visse a Roma presso Ruspoli per quattro anni (1698-1701) come «maestro di flauti» e che perciò, tornato in patria, sarà detto «le Romain»⁴⁶.

L'amore per le più ricche sonorità, che a Ruspoli veniva probabilmente dalla lettura del salmo 150, fu da lui costantemente coltivato e attuato in molte delle esecuzioni nel suo palazzo o anche in pubbliche sale, del resto ben presto condiviso da appassionati, mecenati e dagli stessi musicisti. Già un anno prima della *Risurrezione* haendeliana Ruspoli fece chiudere un'altra stagione oratoriale da lui promossa con *Il giardino di rose* su libretto adespota (al quale quasi certamente egli diede mano) e musica di Alessandro Scarlatti, composizione per molti versi da confrontare direttamente con quella di Händel, come messaggio di sostegno a Clemente XI⁴⁷ ma in particolare per la ricchezza di fiati nella tavolozza strumentale, che poi Händel porterà a più maturo livello nella celebrazione della vittoria di Cristo sulla morte. Quando formò a proprie spese il reggimento per la difesa di Ferrara, Ruspoli lo fece accompagnare da un complesso di sei flauti, sei oboi e dieci tamburini; ma se i tamburini erano normali nell'ambito della musica militare, più interessante è il gruppo di flauti e oboi, così diverso dalle tradizionali fanfare romane di Castello e di Campidoglio, basate su cornetti e tromboni; e tanto più interessante in quanto Ruspoli e altri mecenati musicali dell'epoca favorivano l'uso "artistico" e anche solistico di quegli strumenti nei concerti da loro promossi; si conferma così che l'adozione di questi strumenti "rimbalzava", per così dire, dai gruppi orchestrali alla vita militare.

Nella città dove Corelli aveva creato l'organismo fuso e compatto della moderna orchestra d'archi, così lontana dai complessi concertanti preferiti in altre città e degna per il suo suono perfetto e maestoso di solennizzare gli eventi più importanti della vita religiosa e civile di quella società, l'arricchimento dell'organico con parti obbligate di strumenti a fiato portava a variarne le qualità timbriche e le alternanze di sonorità, anche quando si voleva preservare il senso unitario del complesso orchestrale. Partiture con questo tipo di strumentazione, in teatro come negli oratori e forse ancor più nelle serenate, presentano così in più momenti un *ductus* compatto e "sinfonico" alternato a più ludici interventi concertanti. Senza dubbio, in alcune composizioni elencate nella Tavola IV l'uso di strumenti a fiato,

⁴⁶ La notizia, trovata da chi scrive nei documenti Ruspoli Marescotti dell'Archivio Segreto Vaticano, è stata pubblicata nel saggio *Il principe Ruspoli: l'oratorio in Arcadia*, pp. 280, 314, e subito diffusa in libri e articoli europei e americani d'interesse musicologico.

⁴⁷ Si veda questo oratorio nella Tavola IV; un più ampio discorso al riguardo nell'introduzione dell'edizione critica (A. SCARLATTI, *Il giardino di rose. Oratorio*, a cura di S. Franchi, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2006).

spesso legato a suggestioni pastorali, può aver anche alluso allo sfondo delle vicende militari da celebrare. Rispetto agli altri strumenti già nominati, un poco più tardiva fu l'adozione dei corni, per la quale penso, con il conforto di uno specialista come l'amico Renato Meucci, a una diffusione avviatasi da Vienna verso l'Italia negli anni finali della guerra e nei primi anni del dopoguerra, diffusione legata anche a personaggi importanti della diplomazia e della politica come l'ambasciatore imperiale Johann Wenzel von Gallas, che visse a Roma dal 1714 al 1719. Ma anche per i corni una precoce apparizione è legata al principe Ruspoli, che nel settembre 1715 fece eseguire nel proprio giardino all'Aventino una cantata pastorale con due corni da caccia in orchestra, cantata posta in musica da Antonio Caldara proprio in occasione di una adunanza dell'*Arcadia*. Non sembrerà dunque azzardato collegare questa esperienza con quelle, subito successive, di un oboista-compositore, Benedetto Micheli⁴⁸, a sua volta legato a Ruspoli, oltre che al plenipotenziario imperiale cardinal Cienfuegos; in esse, a partire dalla cantata per l'onomastico dell'imperatrice Elisabetta (novembre 1722)⁴⁹, si delinea la formazione orchestrale basata sugli archi con una coppia di oboi e una di corni, destinata a tanta fortuna lungo il secolo.

S'incontrano dunque finezza di gusto e "modernità" di scelte anche in questa direzione, in bella coerenza con gli altri aspetti già trattati, con l'indirizzo, per solito consapevolmente perseguito, di rendere man mano più appropriato ed "espressivo" il linguaggio della compagine orchestrale, ormai strumento fondamentale dei compositori per l'arte più sociale e di comunicazione più immediata, la musica. Fin dai primi decenni dell'*Arcadia* essa si era resa capace, attraverso i modelli compositivi, la circolazione delle copie manoscritte e delle edizioni a stampa, i continui viaggi degli artisti e degli esecutori, il plauso o la perplessità del pubblico, di plasmare la sensibilità dell'Europa colta e di contribuire così, come farà lungo tutto il secolo, al continuo rinnovamento di gusti e di ideali.

⁴⁸ Per Micheli rinvio alla voce da me scritta per il *Dizionario biografico degli Italiani* (vol. LXXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, pp. 192-194).

⁴⁹ La cui musica fu giudicata «di sommo gradimento» dal «Diario Ordinario» di Roma, num. 828, del 21 novembre 1722; giudizio che riecheggì in Europa. La poesia era di Silvio Stampiglia: ci si trova ancora in ambito arcadico.

TAVOLA I

MECENATI MUSICALI E COMPOSITORI DA LORO PATROCINATI,
1700-1714

<i>Patroni e mecenati</i>	<i>Compositori</i>	<i>Poeti per musica</i>
---------------------------	--------------------	-------------------------

Il papa e la sua famiglia

Clemente XI Famiglia Albani	Francesco Magini	Giulio Bussi, cameriere d'onore Carlo Uslenghi
--------------------------------	------------------	--

Famiglie dei precedenti pontificati

Card. Pietro Ottoboni	Arcangelo Corelli Andrea Adami Filippo Amadei Alessandro Scarlatti	Testi poetici propri Filippo Ortensio Fabbri Domenico Antonio Norcia
Principe Livio Odescalchi	Giovanni Francesco Garbi Domenico Laurelli Domenico Filippo Bottari Giovanni Mossi	Pietro Vagni Giovanni Battista Vacondio Paolo Gini
Principi Altieri	Girolamo Bezzi	Giuseppe Giudici
Principi Rospigliosi	Giovanni Pietro Franchi	
Card. Benedetto Pamphili	Carlo Cesarini Cinzio Rotondi Georg Friedrich Händel	Testi poetici propri Francesco Maria Gasparri Giovanni Battista Forlini
Principe Urbano Barberini	Giovanni Antonio Costa Giovanni Battista Tibaldi	

Altri principi e cardinali amanti di poesia e musica

Francesco Maria Ruspoli (nato Marescotti)	Bernardo Gaffi Quirino Colombani Georg Friedrich Händel Antonio Caldara Francesco Gasparini Benedetto Micheli	Testi poetici propri Antonio Checchi Girolamo Gigli Giovanni Gualberto Barlocchi
Card. Lorenzo Corsini (futuro papa Clemente XII)	Dionisio Frigiotti	Giacomo Buonaccorsi Carlo Doni
Card. Vincenzo Grimani	Pietro Paolo Bencini Alessandro Scarlatti	Giacomo Buonaccorsi
Michelangelo Caetani	Giuseppe Valentini Nicola Romaldi	Domenico Renda Rinaldo Giangi

L'ex regina di Polonia

Maria Casimira d'Arquien vedova Sobieski	Paolo Lorenzani Anastasio Lingua Domenico Scarlatti	Carlo Sigismondo Capeci Giovanni Domenico Pioli
---	---	--

Ambasciatori e agenti diplomatici

Card. Toussaint Janson de Fourbin, ambasciatore francese	Pier Paolo Martinetti, maestro di S. Luigi	
Juan Francisco Pacheco duca di Uzeda, ambasciatore spagnolo	Severo De Luca, maestro di S. Giacomo	Francesco Noceto Giovanni Domenico Pioli
Leopold Joseph Lamberg, ambasciatore imperiale	Pietro Paolo Bencini, maestro della chiesa impe- riale di S. Maria dell'Anima	Domenico Renda
Mons. Franz Karl Kaunitz, plenipotenziario imperiale	Domenico Laurelli	Pietro Vagni
Johann Wenzel von Gallas, ambasciatore imperiale	Giovanni Bononcini	Paolo Rolli
Rodrigo Annes de Saa mar- chese di Fontes, ambasciato- re del Portogallo	Domenico Scarlatti	

TAVOLA II

ORIENTAMENTI POLITICI

<i>Filoborbonici</i>	<i>Neutrali (ma filopapali)</i>	<i>Filoasburgici</i>
Papa Clemente XI (con la maggior parte della curia, tra cui il cardinal segretario di Stato Paulucci)	Maria Casimira d'Arquien Sobieski, ex regina di Polonia	Card. Vincenzo Grimani
Card. Ottoboni Card. Janson Card. Ranuccio Pallavicino	Card. Pamphili Card. Marescotti (zio di Ruspoli) Marchese (poi principe) Ruspoli	Card. Carlo Colonna Principe Odescalchi Duca Caetani
Ambasciatore spagnolo Uzeda		Mons. Kaunitz plenipoten- ziario imperiale Diplomatici del Portogallo
Arcadia: gruppo di Crescimbeni		Arcadia: gruppo dei seguaci di Gravina

TAVOLA III

QUADRO DELL'ATTIVITÀ MUSICALE ROMANA
NEL PRIMO VENTENNIO DEL SETTECENTO

Teatri attivi nel periodo

A) Sale pubbliche

<i>nome</i>	<i>attivo negli anni</i>	<i>generi rappresentati</i>
Capranica	dal 1711	drammi per musica
Alibert (poi delle Dame)	dal 1717	drammi per musica
Pace	1710-1716 dal 1717	burattini e commedie in prosa drammi per musica oppure commedie in prosa
Pallacorda	dal 1715	tragicommedie con intermezzi in musica
Sala Rucellai	dal 1709	commedie in prosa
Mascherone	dal 1718	commedie in prosa
Granari	dal 1713	commedie in prosa e burattini
Santa Lucia della Tinta	dal 1713	commedie in prosa; nel 1721 melodrammi

Vari altri teatrini popolari (Borgo, Coronari, Ornani, Pallacorda al Fico, Alle Quattro Fontane)

B) Sale private

- Teatro della regina Maria Casimira nel palazzetto Zuccari;
- Teatro Ottoboni alla Cancelleria;
- Teatro del principe Ruspoli in palazzo Bonelli;
- Varie altre sale adibite a teatro nei palazzi dell'aristocrazia e della minore nobiltà, anche fuori Roma nonché nelle dimore degli ambasciatori o in case "di particolari".

A questo gruppo andrebbero anche aggiunte le sale di conventi e monasteri (soprattutto femminili) dove si recitarono commedie e opere in musica.

C) Teatrini dei collegi

- Seminario Romano (tragedie francesi in versione italiana, spesso di Girolamo Gigli)
- Clementino (tragedie francesi in versione italiana del rettore Filippo Merelli)
- Nazareno (commedie e tragicommedie italiane)
- Salviati (commedie italiane)
- Collegio Capranica (tragedie italiane)

Serenate e cantate

- Serenate e cantate da concerto si eseguivano nei palazzi, nei giardini, nelle piazze, nei collegi, nelle ville urbane e suburbane, promosse dagli ambasciatori o agenti diplomatici, dalla regina Maria Casimira, da cardinali (in particolare Pamphili, Ottoboni, Colonna,

Cybo), da principi (Odescalchi, Ruspoli, Borghese, Santacroce, duca Caetani, principessa Carpegna, Vaini, conte Marescotti), da ordini o congregazioni religiose, da confraternite, dallo stesso papa nelle sue dimore estive a Castel Gandolfo.

- Cantate di Natale nei palazzi apostolici (Vaticano e Quirinale).
- Cantate di soggetto devoto nelle chiese per feste religiose o per accademie studentesche (S. Maria sopra Minerva), nonché nei conventi e monasteri (anche femminili, ad esempio per cerimonie di monacazione).
- Sinfonie e cantate per le riunioni delle accademie (concorsi dell'Accademia di S. Luca in Campidoglio).
- Odi e cantate latine per cerimonie di laurea al Collegio Romano, alla Sapienza e in altri collegi e seminari.
- Mascherate in musica si tennero sul Corso.
- Conversazioni con musica (cantate da camera ecc.) si tenevano presso i principali mecenati musicali.

Sale d'oratorio

- Oratorio del SS. Crocifisso
- Oratorio dei Filippini alla Chiesa Nuova
- Oratorio di S. Girolamo della Carità
- Esecuzioni (formalmente private) di oratori nei palazzi della Cancelleria (card. Ottoboni), Bonelli (principe Ruspoli), Zuccari (Maria Casimira), Manfroni al Corso (card. Corsini), Odescalchi (principe Odescalchi, poi ambasciatore imperiale Gallas), Borghese, Altamps, Colonna di Carbognano, in palazzo di Spagna ed anche in case di semplici borghesi (Lotario Griffoni)
- Altri oratori si eseguivano nelle sale dei collegi (tra cui il Seminario Romano), nonché in chiese e abbazie (anche suburbane, come l'abbazia di S. Paolo di Albano)

Principali cappelle musicali

<i>Cappella</i>	<i>Maestro di cappella</i>	<i>Organista</i>
Cappella pontificia	Maestri pro tempore	=
S. Pietro in Vaticano	Paolo Lorenzani (1694-1713) Tomaso Baj (1713-1714) Domenico Scarlatti (1714-1719)	Giovan Battista Garbi (1691-1719)
S. Giovanni in Laterano	Giovanni Battista Bianchini (1684-1708) Giuseppe Ottavio Pitoni (1708-1719)	Giacomo Simonelli (1673-1704) Giacomo G. Tomasi (1704-1719)
S. Maria Maggiore	Antonio Foggia (1688-1707) Alessandro Scarlatti (1707-08) Pompeo Cannicciari (1709-1744)	Bernardo Pasquini (1665-1704) Bernardo Gaffi (1704-1739)
S. Maria in Trastevere	Flavio Lanciani (1701-1706) Girolamo Galavotti (1706-09) Giovanni Battista Pioselli (1709-1727)	Girolamo de Sanctis (1703-1710) Domenico Zipoli (1710-1713) Lelio Colista jr (1713-1745)

S. Lorenzo in Damaso	Giuseppe Ottavio Pitoni (1692-1721)	
Chiesa Nuova	Giovanni Bicilli (1677-1705) Pietro Paolo Bencini (1705-1743)	Felice Mercuriali (1703-1731)
S. Agostino	Giuseppe Rosa (1700-1703) Giovanni Battista Bianchini (1705-1708) Giuseppe Ottavio Pitoni (1708-1733)	
S. Girolamo della Carità	Giuseppe Scalmani (1692-1711) Giuseppe Faccioli (1711-14) Giovanni Battista Pioselli (1714-1727)	Francesco Acciarelli (1692-1710) Gio. Pietro Sottile (1711-1714) Giacomo Simonelli (1715-1718) Felice Mercuriali (1718-1736)
S. Maria in Aracoeli	=	Bernardo Pasquini (1664-1710) Bernardo Gaffi (1710-1744)
S. Maria dell'Anima	Pietro Paolo Bencini (1701-1721)	
S. Marco	Giuseppe Ottavio Pitoni (1677-1743)	
S. Luigi de' Francesi	Pier Paolo Martinetti (1696-1729)	
S. Giacomo degli Spagnoli	Francesco Grassi (1698-1704) Severo de Luca (1704-1734)	
Gesù (e Seminario Romano)	G. B. Giansetti (1681-1704) Carlo Cesarini (1704-1741)	
S. Apollinare (e Collegio Germanico)	Giuseppe Ottavio Pitoni (1686-1743)	
S. Maria in Aquiro (e Collegio Salviati)	G. B. Nannini (1700-1717) Girolamo Chiti (1717-1726)	

L'organismo professionale delle attività musicali era la Congregazione dei Musicisti di Roma sotto l'invocazione di Santa Cecilia, esistente fin dal Cinquecento; ivi gli iscritti erano distinti nelle quattro categorie di maestri di cappella, organisti, cantori, strumentisti.

TAVOLA IV

ATTIVITÀ MUSICALE CON VALENZE POLITICHE
NEL CORSO DELLA GUERRA DI SUCCESSIONE SPAGNOLA (1701-1714)

Data	Eventi politici e militari	Esecuzioni musicali					Valenza
		Titolo	Poeta	Compositore	Patrono	Luogo	
1° mag. 1701	Filippo V nuovo re di Spagna	<i>Applausi delle virtù</i> , serenata	Noceto	De Luca	Ambasciatore Uzeda	Piazza di Spagna	Esaltazione delle potenze borboniche
14 dic. 1701	Inizio guerra in Lombardia	<i>La pace per la nascita del Redentore</i> , cantata	F. M. Campello	Filippo Amadei	Clemente XI e card. Ottoboni	Vaticano	«degni di stima particolare per l'allusione alle correnti cose d'Italia» (Crescimbeni)
15 genn. 1702	Repressione rivolta filoasburgica a Napoli	Cantata (inedita) per Cesare d'Avalos, marchese del Vasto	Renda	?	Ambasciatore Lamberg	Palazzo Bonelli, residenza di Lamberg	Passaggio di Avalos al servizio imperiale
9 apr. 1702	=	<i>Le fede trionfante nella caduta di Gerosolima</i> , oratorio	Vagni	Colombani	Odescalchi	Oratorio della Chiesa Nuova	La guerra portata da Leopoldo I, figurato in Goffredo, è santa
13 giu. 1703	Alleanza politica del Portogallo con l'Inghilterra e l'Austria (trattato di Methuen, maggio 1703)	Festa di S. Antonio (messa e vesperi)	=	Franchi	Rego, reggente dell'ambasciata portoghese	S. Antonio dei Portoghesi	Celebrazione dell'alleanza antiburbonica in presenza di Lamberg ambasciatore imperiale
3 feb. 1704	=	<i>Il trionfo della fede ovvero Costantino trionfatore di Massenzio</i> , oratorio	Grappelli	Vinchioni	Odescalchi	S. Girolamo della Carità	Omaggio all'imperatore Leopoldo come nuovo Costantino
27 mar. 1704	=	<i>S. Clemente papa e martire</i> , oratorio	Ruspoli?	? dir. Corelli	Ruspoli	Palazzo Marscotti	Appoggio al papa

Quaresima 1704	Espulsione da Modena del duca Rinaldo d'Este da parte dei francospa- gnoli	<i>La partenza di s. Contardo d'Este</i> , oratorio	Grazzini	Vinchioni	Card. Santacro- ce (filosbur- gico)	S. Girolamo della Carità	Sostegno ai filo- sburgici duchi di Modena
20 lug. 1704	Nascita duca di Bretagna, in- fante di Spagna e pronipote di Luigi XIV	<i>Te Deum</i>	=	A. Melani	Card. Janson	S. Luigi de' Francesi	Esaltazione della Francia
22 lug. 1704	Nascita duca di Bretagna, infante di Spagna e pronipote di Luigi XIV	<i>La contesa d'onore</i> , cantata	Posterla	Scarlatti dir. Corelli	Card. Janson	Piazza Venezia	Esaltazione della Francia
20 mar. 1705	Vittoria campale austriaca contro i francobavaresi	<i>Labelis clavus numinis telum</i> , oratorio latino	Vacondio	Bottari	Odescalchi	SS. Crocifisso	Label = Austria Sisara = duca di Baviera Barac = Eugenio
9 apr. 1705	Assunzione di potere da parte di Giuseppe d'Asburgo per la mortale malattia di Leopoldo I	<i>La superbia pu- nita in Absalone</i> , oratorio	Uslenghi	Valentini	Annibale Albani, nipote del papa	Vaticano (cappella di Pio V)	Monito a Giuseppe per i suoi propositi antipapali
Quaresima 1706	=	<i>La morte di Maria Estuarda</i> , oratorio	Grappelli	Pioselli	Ottoboni	S. Girolamo della Carità	Propaganda anti- inglese
23 mar. 1706	=	<i>Sedecia</i> , oratorio	Fabbri	Scarlatti	Ottoboni	Seminario Romano	Polemica anti-asbur- gica
31 mar. 1706	=	«superbissimo oratorio»	?	?	Odescalchi	S. Girolamo della Carità	Omaggio all'impe- ratrice

26 lug. 1706	Battaglia di Barcellona: vittoria angloaustriaca (7-12 maggio)	<i>Il Danubio festeggiante</i> , cantata	Vagni	M. Laurelli	Mons. Kaunitz plenipotenziario imperiale	Palazzo Mattei, residenza di Kaunitz	Celebrazione della vittoria di Barcellona come omaggio a Giuseppe I
19 sett. 1706	Battaglia di Torino: vittoria imperiale (Eugenio di Savoia, 7 settembre)	<i>De Vienna liberata</i> , «triumphale canticum»	G. F. Rubini	?	Card. Grimani	Palazzo Riario	Celebrazione delle vittorie imperiali nell'anniversario della liberazione di Vienna (1683)
24 dic. 1706	=	Cantata da recitarsi la notte del SS. Natale	Fabbri	Scarlatti	Clemente XI e Ottoboni	Vaticano	Dialogo filopapale tra i pastori arcadi Leonio e d'Aquino
14 genn. 1707	=	Händel all'organo del Laterano	=	Händel	Card. Pamphili	S. Giovanni in Laterano	«ha fatta pompa della sua virtù con stupore di tutti» (Valesio)
6 mar. 1707	Proclamazione del Regno Unito	=	=	=	=	=	=
18 mar. 1707	I franco-spagnoli capitolano in Lombardia	<i>Innocens vinea et vita spoliatus</i> , oratorio	Gini	Bottari	Odescalchi	SS. Crocifisso	Il card. Grimani legge lettera di Eugenio di Savoia
19 mar. 1707	=	Messa solenne e <i>Te Deum</i>	=	[Bencini]	Card. Grimani	S. Maria dell'Anima	Celebrazione della «liberazione d'Italia»
15 apr. 1707	=	<i>Divus Alexius</i> , oratorio	Gasparri	Cesarini	Card. Pamphili	SS. Crocifisso	Invito conciliativo a opposte parti politiche
24 apr. 1707 (Pasqua)	=	<i>Il giardino di rose</i> , oratorio	[Ruspoli?]	Scarlatti	Ruspoli	Palazzo Bonelli	Appoggio al papa e polemica antimperiale
7 lug. 1707	Conquista imperiale del Regno di Napoli	=	=	=	=	=	=

26 lug. 1707	Compleanno di Giuseppe I	<i>La Fama festeg- giante</i> , serenata	Buonaccorsi	Bencini	Card. Grimani	Palazzo Riario	Celebrazione della conquista di Napoli
13 sett. 1707	Esquie per Pietro II di Portogallo	Messa da <i>requiem</i> e vespri solenni	=	Bencini	Padre Rego, agente portoghe- se	S. Antonio dei Portoghesi	Manifestazione di esaltazione della guerra antiborbo- nica
18 sett. 1707	Nascita infante di Spagna	Messa solenne	=	[De Luca?]	Ambasciatore Uzeda	S. Giacomo	Sostegno ai Borboni di Spagna
9 mar. 1708	=	<i>Iudith trium- phus</i> , oratorio	Brenna	Bottari	Odescalchi	SS. Crocifisso	Celebrazione delle vittorie austriache in Italia
Quaresi- ma 1708 (marzo)	=	<i>Teodosio peni- tente</i> , oratorio	Grappelli	Vinchioni	Urbano Rocci (nobile benefi- cato dal papa)	S. Girolamo della Carità	Monito a Giuseppe I affinché rispettasse lo Stato Pontificio
8 apr. 1708 (Pasqua)	=	<i>La Risurrezio- ne</i> , oratorio	Capeci	Händel	Ruspoli	Palazzo Bonelli	Conciliazione nella fede cristiana che accomuna l'Europa
giu. 1708	Guerra tra papa e imperatore	=	=	=	=	=	=
11 lug. 1708	Battaglia di Audenaarde: vit- toria anglo-im- periale (Eugenio di Savoia)	=	=	=	=	=	=
9 sett. 1708	Partenza del reggimento ar- mato da Ruspoli	<i>Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro</i> , cantata	[Ruspoli]	Händel	Ruspoli	Palazzo Bonelli	Il mecenate si fa guerriero pur volen- do la pace
30 ott. 1708	Sconfitta ponti- ficia a Bondeno	=	=	=	=	=	=
29 nov. 1708	Onomastico dell'ambasciato- re di Portogallo	Serenata	?	[Bencini?]	Ambasciatore Melo	Palazzo Caval- lerini	Celebrazione della vittoria di Niebla

17 apr. 1709	Nozze di Giovanni V, re di Portogallo, con la sorella dell'impe- ratore	Messa solenne e <i>Te Deum</i>	=	Bencini	ambasciatore Melo	S. Antonio dei Portoghesi	Celebrazione della alleanza con «ca- valieri portoghesi, alemanni e inglesi» (Valesio)
Quaresima 1712	Ottoboni espropriato dei beni a Venezia e Milano perché «protettore» di Francia	<i>S. Antonio di Padova</i> , oratorio	Uslenghi	Zipoli	Ottoboni	Oratorio della Chiesa Nuova	Ultima simbolica iniziativa musicale di Ottoboni prima di licenziare i suoi musicisti
24 dic. 1712	Trattative di pace	Cantata [di Natale]	[Figari?]	D. Laurelli	Mons. Abbati Olivieri	Vaticano	Auspicio di pace e allusione allo scisma d'Arcadia
3 mag. 1713	Pace di Utrecht	Sinfonia e <i>Te Deum</i>	=	Bencini	Ambasciatore Fontes	S. Antonio dei Portoghesi	Celebrazione della pace e della vittoria
24 dic. 1713	Pace di Utrecht (aprile-luglio 1713)	Cantata [di Natale]	Gini	Caldara	Mons. Abbati Olivieri	Vaticano	Celebrazione della pace: la Natura Umana per grazia dell'Amor Divino rispetta la Giustizia e ottiene «Pace, gloria e libertà» (coro finale)
18 ag. 1714	Nascita infante di Portogallo	Applauso genet- liaco, serenata	?	D. Scarlati	Ambasciatore Fontes	Piazza Colonna	Ascesa del Por- togallo a potenza europea
28 ag. 1714	Compleanno dell'imperatri- ce Elisabetta Cristina	<i>Sacrificio a Ve- nere</i> , serenata	Rolli	Porpora	Ambasciatore Gallas	Piazza Ss. Apostoli	Prima di una serie di serenate asbur- giche

MAURIZIO CAMPANELLI

UNA SATIRA SULL'ARCHITETTURA NELLA ROMA DEL 1763,
TRA PIRANESI E WINCKELMANN

Prima di essere ammirato come prodigio architettonico, il grande oculo che si apre al centro della cupola del Pantheon fu considerato un problema, se non un mistero. Per l'autore dei *Mirabilia Rome*, la prima e più importante descrizione dell'Urbe tramandataci dal Medioevo, il *foramen* era il risultato della perdita della statua dorata di Cibele, che coronava la sommità del tempio: «Ad honorem cuius Cibeles fecit [*scil.* Agrippa] statuam deauratam, quam posuit in fastigio templi super foramen». Nel capitolo dedicato all'atrio di San Pietro l'autore dei *Mirabilia* aggiungerà che sopra la statua ci sarebbe stata nientemeno che la celebre pigna di bronzo: «In medio cantari est pinea erea, que fuit coopertorium cum sinnio ereo et deaurato super statuam Cibeles, matris deorum, in foramine Pantheon»¹. Secondo un bizzarro anonimo degli inizi del Quattrocento, la pigna sarebbe caduta per effetto di un tornado: «Pineam Sancti Petri [...] stetit in vertice cuiusdam tabernaculi unius idoli, quod erat in foramine templi Cybelis, quod nunc Sancta Maria Rotunda vocatur, et tempestas ventorum eam inde levavit»².

La leggenda era d'indubbio fascino, e forse per questo durò molto più a lungo di quanto si potrebbe credere. Winckelmann, per dimostrare che

¹ Traggio le due citazioni dal *Codice topografico della città di Roma*, a cura di R. Valentini e G. Zucchetti, III, Roma, R. Ist. Storico per il Medio Evo, 1946, pp. 35 e 44-45 (capp. 16 e 19). Per tutte le questioni relative al testo e alla tradizione dei *Mirabilia*, la cui più antica redazione a noi nota è databile *ante* 1143, rinvio alla cospicua monografia di N. R. MIEDEMA, *Die 'Mirabilia Romae'. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung, mit Edition der deutschen und niederländischen Texte*, Tübingen, Niemeyer, 1996.

² Si tratta del cosiddetto Anonimo Magliabechiano, ovvero del *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae*, databile al 1411, edito in *Codice topografico*, IV, 1953 (il passo citato si legge a p. 136). Secondo l'Anonimo la *tempestas ventorum* trasportò la pigna fino alla piazza dove sorge la chiesa di Santo Stefano del Cacco (nei pressi del Collegio Romano), che da allora fu chiamato Santo Stefano in Pinea; ciò sarebbe avvenuto poco dopo la morte dell'imperatore Foca, colui che aveva donato il Pantheon a papa Bonifacio IV.

l'oculo era originario, dovette appellarsi alla qualità della fascia di bronzo che ancora oggi lo orla:

Einige runde Tempel bekamen, wie das Pantheon zu Rom, das Licht von oben durch eine runde Oeffnung, welche nicht in Christlichen Zeiten durchgebrochen ist, wie einige unwissende Scribenten vorgeben: Denn das Gegentheil beweiset der Rand, oder die zierliche Einfassung derselben von Metal, welche noch itzo zu sehen und keine Arbeit Barbarischer Zeiten ist³.

L'argomento di Winckelmann non era certo di quelli risolutivi, e così la storia di un'antica spoliazione della sommità del Pantheon, di cui l'oculo sarebbe rimasto muta testimonianza, poté arrivare almeno fino al Nibby, che nelle note all'edizione della *Roma antica* del Nardini da lui curata riferì il brano dei *Mirabilia* relativo alla pigna nell'atrio di San Pietro, limitandosi a dire, con qualche reticenza, che si trattava di «un Anonimo Mss. esistente nell'Archivio della Sagrestia Vaticana». Dopo aver riportato il brano di Winckelmann, Nibby commentava: «Io non trovo impossibile che potessero stare insieme la pigna, e quell'orlo, il quale accresceva piuttosto l'ornato della cupola anche supponendo che quel forame non esistesse, e che quello spazio fosse dalla pigna occupato»⁴. Chissà se Winckelmann da parte sua, parlando genericamente di

³ Il brano è tratto dalle celebri *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, Leipzig, Dyck, 1762, pp. 39-40; per un'edizione moderna si veda J. J. WINCKELMANN, *Schriften zur antiken Baukunst*, bearbeitet von M. Gross, M. Kunze, W. Maharam und A. Rügler, hrsg. von A. H. Borbein und M. Kunze, Mainz, Ph. von Zabern, 2001, pp. 45-46. Winckelmann ricordava anche che ai tempi di Urbano VIII era stata trovata, quindici palmi sotto il pavimento del tempio, una grande apertura per lo scolo delle acque piovane cadute attraverso l'oculo. Nel terzo tomo della *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* di G. WINCKELMANN [...] corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea [...], Roma, Pagliarini, 1784, Fea pubblicò la versione italiana delle *Anmerkungen* (*Osservazioni sull'architettura degli antichi*), in cui il brano citato suona così: «Qualche tempio rotondo, come il Pantheon, riceve il lume dall'alto per mezzo di un'apertura circolare, la quale in questo tempio non è stata aperta dai Cristiani, come taluno ha preteso, provando manifestamente l'opposto l'orlo, ossia ornato grazioso di metallo, che vi si vede ancora attualmente, e che non è lavoro di tempi barbari» (§ 65, pp. 71-72).

⁴ Cito da F. NARDINI, *Roma antica*, edizione quarta romana, riscontrata ed accresciuta delle ultime scoperte, con note ed osservazioni critico antiquarie di A. Nibby, vol. III, Roma, De Romanis, 1819, p. 49 nota 2. Quanto all'apertura nel pavimento destinata allo scolo delle acque, Nibby pensava che potesse risalire alla fase originaria dell'edificio, presumendo che Agrippa ne avesse fatto un bagno termale. Neppure si lasciava intimorire dalla considerazione che, con l'oculo chiuso, l'edificio sarebbe stato «sommamente oscuro», perché «si sa che l'oscurità non è rara negli edifici antichi, e specialmente nei bagni, al cui uso fu il Pantheon primieramente costruito». Il problema era complicato dalla pressoché totale incertezza che permaneva sulla reale provenienza della pigna: in fondo ancora Valentini e Zucchetti, nella nota di commento al passo dei *Mirabilia* (cap. 19), si limitavano a dire: «La pinea di bronzo

apertura operata dai Cristiani, e non di ratto o caduta della pigna, non avesse sentore anche di qualche leggenda della tradizione popolare romana, per cui l'enigmatico oculo non poteva essere se non l'esito di un evento soprannaturale, come quello narrato in un sonetto di Belli del 7 ottobre 1831:

Fu un miracolo, fu; perché una vorta
nun c'ereno finestre, e in concrusione
je dava lume er buscio de la porta.

Ma un papa santo, che ciannò in priggione,
fece una Croce; e subito a la Vorta
se spalancò da sé quell'occhialone.

E 'r miracolo è mmóne
ch'er muro co cquer buggero de vôto,
se ne frega de sé e dder terremoto⁵.

Tutto questo è relativamente noto; del tutto ignoto è invece il fatto che nel XVIII secolo, quando sembrava che tutto potesse leggersi con gli occhiali dell'antiquaria, l'oculo del Pantheon fu oggetto di una pubblicazione specifica, un curioso libretto, che a rigor di frontespizio si intitola *Fabii Devoti in aenigma Damaetae de caeli spatio in terris quibusdam tres non amplius ulnas patente commentarius*. Sotto il titolo figura un rame del Pantheon, e più in basso la data: Romae MDCCLXIII. Dell'autore finora si sa soltanto che era di una famiglia originaria di Genova, che fu il padre di Giovanni Devoti (1744-1820; vescovo di Anagni, arcivescovo di Cartagine e celebre giurista), e che morì piuttosto giovane⁶. Nell'approvazione, firmata da Odoardo Corsini, generale degli Scolopi, che figura in testa all'edizione del suo volgarizzamento dei *Treni* di Geremia (Napoli, G. Raimondi, 1767) è definito abate. Fu arcade col nome di Piregmo Agoreo; fu membro anche dell'antica rivale dell'Arcadia, l'Accademia dei Quirini (ma al tempo del Devoti ormai la rivalità doveva essersi sopita, se non del tutto spenta). Nella prefazione al libretto sull'enigma di Dameta dice di aver praticato la poesia fin dall'infanzia, aggiungendo che, sebbene non avesse trascurato le altre arti liberali, aveva tuttavia finito per dedicarsi alla sola poesia, al punto che vi erano alcuni «qui me quantum quantum, nisi poetam, nihil esse arbitrentur».

[...] sembra che non sia stata mai nella sommità del Pantheon, e che adornasse invece una monumentale fontana in una piazza presso il tempio di Iside e Serapide» (ivi, p. 45).

⁵ G. G. BELLÌ, *Poesie romanesche*, edizione critica e commentata a cura di R. Vighi, vol. II, Roma, Libreria dello Stato, 1988, p. 207 (num. 187).

⁶ La notizia più estesa che io abbia trovato su di lui sono poche righe all'inizio della biografia del figlio contenuta in E. DE TIPALDO, *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti*, vol. V, Venezia, Tip. di Alvisopoli, 1837, pp. 80-82.

Tuttavia le testimonianze della sua fedeltà alle Muse non sono molte, se guardiamo a quello che volle affidare alle stampe. La più antica sembra essere un'epistola metrica che racconta un dialogo avvenuto nel giardino del cenobio di Sant'Alessio all'Aventino tra il Devoti stesso e due personaggi di rilievo della Roma del tempo, ovvero il bresciano Gianfrancesco Baldini, filosofo e teologo con forti interessi antiquari ed eruditi⁷, e il marchese Giovan Pietro Lucatelli, mecenate, antiquario e direttore del Museo Capitolino. Il fuoco dell'epistola sono le *laudationes* del celebre cardinale Angelo Maria Quirini, prefetto della Vaticana, e del milanese Felice Maria Nerini, abate generale dei Gerolamini d'Italia, restauratore del cenobio di Sant'Alessio; è un testo in cui non poco si disputa di edifici e architettura⁸. A Roma nel 1758 il Devoti pubblicò un libretto per le nozze di Bartolomeo Corsini e Felice Barberini, intitolato *Il teatro d'Imeneo*, che narra la festa nuziale svoltasi nel Regno della Poesia, intercalando al racconto in prosa molte poesie italiane e latine di vari autori coevi, fra cui il Devoti stesso, al quale si deve il lungo epitalamio finale. Nel 1767 furono stampati a Napoli i già citati *Treni del profeta Geremia d'Anatot volgarizzati da Fabio Devoti*. Nello stesso anno, ancora a Napoli, pubblicò una raccolta di *sermones* oraziani, ovvero un sermone *De sciolis*, dedicato al marchese Bernardo Tanucci, *a secretis* del re di Napoli, un *De avaritia et prodigalitate*, un dittico di *epistolae* indirizzate al figlio che disseriscono *De ambitu*, un *De stultitia ad me ipsum*, un *De necessitate stultitiae* indirizzato a Francesco Pizzelli *juris utriusque doctor*; il volume si chiude col *Volgarizzamento del sermone dei scioli*, opera del Devoti stesso, a cui è premesso un sonetto a Maria Giovanna Doria, duchessa di Tursi, che è qualificato come un riadattamento di un brano di Macrobio. La raccolta è introdotta da una lettera di dedica a Francesco Doria, duca di Tursi, che è un elogio della poesia, ed in particolare del genere satirico di ispirazione oraziana⁹. All'inizio della prima epistola *De ambitu* fornisce un ironico com-

⁷ Per il quale vd. L. MORETTI, *Baldini, Gianfrancesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1963, pp. 482-483.

⁸ L'epistola del Devoti fu unita all'opera maggiore del Nerini, ovvero i *De templo et coenobio sanctorum Bonifacii et Alexii historica monumenta*, Romae, ex typ. Apollinea apud her. J. L. Barbiellini, 1752 (l'epistola è stampata dopo l'indice del cospicuo volume, con un frontespizio autonomo). Nello stesso anno fu nuovamente stampata a Brescia, con una prefazione firmata da un non meglio identificato *Brixianus Φιλοπατρις*, due versioni italiane in versi (una siglata G.T.G., l'altra N.N.) ed un robusto apparato iconografico che celebra la munificenza e il mecenatismo del Quirini.

⁹ Eccone il brano centrale: «Principio genus hoc scribendi, temperatum et aequabile et populari rationi accomodatum, tantam habet difficultatem quanta maxima esse potest, idque experiundo cognoscent ii qui, cum hoc aggredi conati fuerint, profecto intelligent

pendio in negativo delle sue fortune economiche, in cui è praticamente certo che, per una volta, la topica coincida con la realtà:

Haud fortunatus genitoris divitis haeres
 invenies post nostra superbam funera gazam:
 oppida nulla verebuntur tua jussa, nec a me
 aedificata domus, vel vinea consita certo
 te locupletabit fructu foecunda quotannis,
 nec tua mille jugis sulcabunt praedia tauri.

Pur fra molti brani di genere, la raccolta meriterebbe un posto in una storia della satira settecentesca. Felice è infatti il ritratto di coloro che affettano cultura universale in un'epoca in cui «*nemo doctus habetur | a populo, disciplinas nisi calleat omnes*» (*De sciolis*, pp. 16-18). Interessante quanto inatteso è il brano contro i danni sociali del latifondo in un *sermo* apparentemente del tutto topico quale il *De avaritia et prodigalitate* (pp. 30-31). Degno di nota è anche il profilo della vita curiale che un *amicus* disegna davanti agli occhi del giovane ambizioso e meritevole, ma frustrato nel suo desiderio di carriera, perché riesca ad entrare nelle grazie del potente che potrebbe elevarlo alle cariche da lui agognate (prima epistola *De ambitu*, pp. 37-39); brano che fa coppia con il ruvido profilo della *plebs Latia* che conferisce le cariche a cui si viene eletti per scelta di un'assemblea (seconda epistola *De ambitu*, pp. 45-46). Alla satira di costume riporta il lungo brano su Lepido, volgarissimo quanto fortunato mattatore dei salotti, contenuto nel *De stultitia ad se ipsum* (pp. 52-54). Nell'ultima, *De necessitate stultitiae*, alla paralizzante staticità del saggio è contrapposta la dinamicità dello stolto, al punto che la stoltezza diviene il motore della storia e l'indispensabile lievito di ogni forma di vita sociale, dall'economia, al matrimonio, al mondo nobiliare, includendo poi la medicina, il diritto e tutte le arti liberali, come un torrente che via via, quasi rossinianamente, si ingrossa fino a diventare una piena che divelle e porta tutto via con sé, arrivando a travolgere anche il macigno rappresentato dal saggio: «*Sic rarus Sapiens, virtutis mole suae stans, | abreptus valida fatuorum saepe caterva | cogitur insanire: modo huc, modo fluctuat illuc*» (p. 64).

quam laboriosum sit quamque difficile ita in hac Sermonis humilitate versari ut neque quidquam aliquanto elatius dicatur neque, nimium humilitati ipsi serviendo, vulgi potius verba quam Poetae numeri videantur. Deinde acrius quidem et vehementius in vitium invehi multi norunt, sed hoc caute et pedentim facere, quasi artificio quodam adhibito, ut animus non primo aspectu deterritus, sed potius leniter et sensim sine sensu informatus degustet excellentiam virtutis, contrarii autem vitii turpitudinem introspeciat, magnum opus et arduum est atque haud sciam an de humanis operibus longe difficillimum» (c. A4r).

Altri testi del Devoti si ritroverebbero andando a curiosare nelle raccolte poetiche stampate a Roma tra gli anni '50 e i '60 del Settecento, come ad esempio il sonetto *sopra un Quadro rappresentante Cleopatra dipinto dal Sig. Agostino Masucci*, contenuto nella raccolta *Delle lodi delle belle arti orazione e componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della Festa del Concorso celebrata dall'Insigne Accademia del Disegno di San Luca* (Roma, G. M. Salvioni, 1750, p. 49) o la *Fabii Devoti Patavinae Urbis ad Romanam epistola*, stampata nella silloge dei *Componimenti de' signori Accademici Quirini per la gloriosa esaltazione di Nostro Signore Clemente XIII al sommo pontificato* (1758; ricordo che, prima di diventare papa, Clemente XIII era stato vescovo di Padova).

Il Devoti non fu dunque semplicemente poeta, ma in larga prevalenza poeta latino. Il libretto sull'enigma di Dameta ce lo presenta però nella veste, sembrerebbe occasionale, di esegeta dei poeti antichi: dovendo omaggiare il Nerini, dedicatario dell'opuscolo, ha cercato, da poeta, di trovare un passo di un poeta classico che ancora attendesse una spiegazione convincente, e lo ha trovato nell'indovinello che Dameta rivolge a Menalca nella terza ecloga di Virgilio: «Dic quibus in terris, et eris mihi magnus Apollo, | tres pateat coeli spatium non amplius ulnas» (vv. 104-105). Di proposte di soluzione ne sono state avanzate tante, fino ai giorni nostri, una meno convincente dell'altra. Verrebbe quasi da dar credito a quanto riferito da Asconio Pediano (citato dal tardo commentatore virgiliano Filargirio), che ricordava di aver sentito Virgilio in persona dire che l'indovinello lo aveva messo lì come una *crux* per i *grammatici*¹⁰: le varie proposte di soluzione avanzate dai filologi della prima età moderna, che il Devoti raccoglie nella prima parte del suo libretto, non parrebbero utili ad altro che a confermare questa storiella, col solo, non irrilevante, problema che Asconio Pediano pare sia nato circa una decina d'anni dopo la morte di Virgilio. Il Devoti volle dunque unirsi a questa filologica brigata, con una proposta che potrà apparire indecente, ma in realtà non lo era più di altre: il luogo in cui lo spazio del cielo non appare più ampio di tre ulne è il Pantheon, ovvero l'oculo della cupola. Per sostenere questo il Devoti non esitò a retrodatare la costruzione del Pantheon al 198 a.C., anno in cui Scipione Nasica introdusse a Roma il culto di Cibebe, avventurandosi anche in un rapido schizzo di questo protoPantheon: «Totum templum nihil

¹⁰ Per un quadro, succinto ma completo, del problema, con la relativa bibliografia, mi limito a rinviare a VIRGIL, *Eclogues*, with an Introduction and Commentary by W. Clausen, Oxford, Clarendon, 1995, pp. 116-117; l'ipotesi di gran lunga più probabile è che si tratti di un riferimento al celebre planetario di Archimede, che era stato portato a Roma da Marcello, e a quello di Posidonio, che si trovava a Rodi, entrambi ricordati da Cicerone (*nat. deor.* 2, 88).

aliud erat quam rotunda moles, tecta testudine perforata et octo magnis pilis innixa. Quod genus aedificiorum ab Etruscis accepisse Romanos videtur innuere Marcus Varro» (pp. 23-24; segue la citazione di *ling.* 5, 33 «Cavum aedium dictum ~ simulare coeperunt»).

Per la difficoltà causata dal fatto che il diametro dell'oculo del Pantheon misura molto più di tre ulne (anche secondo l'estensione più ampia di questa controversa unità di misura, ovvero dal medio della mano destra a quello della mano sinistra di un uomo che tenga le braccia aperte), il Devoti si rifugiò nella considerazione che la misura si intendeva valutata stando sul pavimento del tempio, da dove l'oculo appare senz'altro più piccolo di quanto realmente non sia. Ma il Devoti non pretendeva che si trattasse per forza del Pantheon: poteva essere uno qualunque dei vari altri templi che presentavano un'apertura nella sommità del tetto¹¹, come quello nel cui pavimento «sub foramine ipso tecti lapis fuerit quem vulgus 'la Bocca della verità', seu os veritatis, appellat». Il diametro del mascherone era appunto di tre ulne, secondo l'estensione più ridotta dell'unità di misura, equivalente ad un cubito. L'opuscolo si chiudeva con l'ipotetica risposta che Menalca avrebbe potuto dare all'indovinello postogli da Dameta: «Ingredere in templum, quod habet Berecynthia Romae: I caelum ibi ab impluvio ternas arctatur ad ulnas».

Questa tuttavia non era la conclusione del volumetto: al testo sull'indovinello seguiva un *Sermo de Romana architectura*, che recava in calce alcune pagine con note di commento scritte dal figlio Giovanni, allora diciannovenne. Il *Sermo* ebbe una qualche fortuna negli ambienti letterari romani, se, unico fra i componimenti del Devoti, fu ristampato nel terzo volume degli *Arcadum carmina* (Roma, G. e F. De Rossi, 1768, pp. 231-236). Il testo si apre nuovamente nel nome del Nerini, al quale il Devoti non si perita di mandare i suoi versi, ben sapendo che alle mense dei *proceres* non si devono inviare zucche, verdure insipide, carne di montone o rane palustri (un elenco in cui il finale inserto oraziano delle *ranae palustres* fissa subito il tono che caratte-

¹¹ Va notato che in questo punto (p. 32) il Devoti rinvia a Marangoni, *Riti gentileschi trasferiti ad uso de' Cristiani* (senza ulteriori indicazioni), che in realtà è G. MARANGONI, *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e adornamento delle chiese*, Roma, N. e M. Pagliarini, 1744, il cui capo LXIX si intitola *Della Pigna di metallo, ch'era anticamente nell'Atrio della Basilica Vaticana*. Marangoni si opponeva fermamente all'ipotesi che la pigna fosse originariamente posta a coronamento della cupola del Pantheon, appoggiandosi all'autorità della *Roma vetus ac recens, utriusque aedificiis ad eruditam eruditionem expositis* del gesuita Alessandro Donati (pubblicata a Roma nel 1630 e poi più volte ristampata), e concludendo così: «Per questo motivo apparisce affatto insussistente che la Pigna [...] potesse essere stata collocata sopra l'occhio del Pantheon, che sempre è stato scoperto, ed ove avrebbe colla sua mole e tetto occupato quel lume, ch'era necessario per tutta quella gran macchina» (p. 370).

rizzerà la cornice del testo). D'altra parte il Nerini ben conosce i «monumenta superba Romanae majestatis», come dimostra il suo restauro del cenobio di Sant'Alessio, che ha conferito all'edificio uno *splendor novus* ma ottenuto secondo le norme antiche (*modulis vetustis*). Quello che il Devoti vuole raccontare al Nerini è un dialogo che gli era recentemente capitato di avere con uno sconosciuto *hospes*. Un giorno, mentre si recava da solo alla Basilica Lateranense, scendendo dalla cima del Campidoglio verso il Foro, il Devoti vide da lontano un *peregrinus* che, dopo aver ammirato per un bel po' l'arco di Settimio Severo, andava a gran passi verso l'arco di Tito. Nel tragitto, lungo la Via Sacra, spesso si fermava a contemplare una congerie di vestigia dell'antichità, quali un *lacus* che offriva acqua in abbondanza alle greggi¹², il tempio di Antonino e Faustina, i resti degli edifici imperiali sul Palatino, tre colonne ancora in piedi, ma non identificate¹³. Dopo esser passato lungo i tre fornicati del tempio della Pace (in realtà della Basilica di Massenzio, che, secondo una tradizione risalente almeno agli inizi dell'età umanistica, era identificata col tempio della Pace), il visitatore osservò la Meta Sudante e l'arco di Costantino, ma poi, come preso da una sorta di torpore, si piantò con espressione trasognata di fronte al Colosseo.

Il Devoti lo segue da dietro, trattenendo conati di riso e non riuscendo a comprendere cosa mai trovasse di «tam delectabile in illis rudibus». Poiché l'*advena* si è fermato, il Devoti, continuando a camminare, lo supera, rivolgendogli un amicale saluto, al quale il visitatore risponde chiedendo al Devoti se sia romano o forestiero; il Devoti dice di esser nato «hac in

¹² Nelle note di Giovanni l'identificazione della fonte è lasciata incerta tra il famoso *Lacus Iuturnae* ed una polla d'acqua non meglio identificabile tra le centoventi che i cataloghi regionali tardoantichi collocavano nella *regio* del Foro Romano. In effetti, prima degli scavi condotti nel 1900 (cfr. E. M. STEINBY, *Lacus Iuturnae*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. III, a cura di E. M. Steinby, Roma, Quasar, 1996, pp. 168-170), il *Lacus Iuturnae* non era più visibile, come scrive il Nardini: «Oggi non se ne vede vestigio, perché ripieno, e alzato il sito, l'acqua ha pigliata via sotterranea» (*Roma antica*, vol. II, 1818, p. 182).

¹³ Si tratta ovviamente delle tre colonne superstiti del tempio di Castore e Polluce, la cui identificazione era però ancora del tutto incerta quando il Devoti scrisse il *Sermo*: il figlio Giovanni, dopo aver ricordato, e respinto, la vecchia identificazione col tempio di Giove Statore, respingeva anche l'ipotesi del Nardini (ivi, p. 151) che sosteneva trattarsi di un resto del Comizio, ipotesi che sarà rilanciata dal Nibby, anche contro coloro che assegnavano le tre colonne al tempio dei Castori. Giovanni (o il padre, che ovviamente avrà supervisionato da vicino, se non esplicitamente guidato, le note del figlio) si avventurava a sostenere che le colonne appartenessero alla Basilica Giulia, grazie ad una tarda base ritrovata nelle vicinanze (dove effettivamente sorgeva la Basilica) in cui era ricordato il dono di una statua alla basilica «noviter reparata» da parte del prefetto dell'Urbe Gabinius Vettius Probianus (cfr. *CIL* VI/1, 1156).

Urbe», e l'interlocutore replica con uno squillante *Fortunatissime*, 'tu che puoi condurre una nobile esistenza fra queste cose'. Il Devoti allora stringe la mano all'interlocutore, e si compiace ironicamente con sé stesso e con la sua città per il fatto che quelle cose siano ancora gradite almeno agli *alienigenae*, dal momento che per gli indigeni non presentano più alcuna attrattiva: nessuno a Roma è disposto a riconoscere a rottami di marmo, squallore, abbandono, sassi minaccianti rovina un valore tale da trovarli più piacevoli dei *nova, concinna, venusta, candida* creati dagli *artifices* contemporanei. In realtà – Devoti ammonisce il suo interlocutore – i ruderi ti possono piacere, forse, quando li vedi per la prima volta, ma quando li avrai osservati due o tre volte, anche tu, se ti capitasse di passargli distrattamente davanti, non li degneresti neppure di uno sguardo. Il forestiero replica di aver visto i *novella* a cui si riferisce il Devoti, ovvero cose decorate con intarsi in stucco¹⁴, rutilanti di lastre marmoree, onerate più che ornate da fastosi accumuli di ornamenti, distorte, ricurve, che provano solo la carenza di *judicium* degli artefici che le hanno congegnate, inconsapevoli del bello ed ignari dell'arte dell'*inventio*, e mostrano la decadenza degli *animi* e delle *opes* dei latini, essendo costruite su esili strutture, destinate a perire rapidamente.

La polemica contro gli eccessi di ornamentazione in architettura non era certo un argomento nuovo negli anni Sessanta del secolo. Senza voler risalire troppo addietro, basterà citare i *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* di Giovanni Gaetano Bottari, stampati nel 1754 ma risalenti almeno a venti anni prima, stando a quanto l'autore stesso afferma nell'*Avviso ai Lettori*. Nella parte dei *Dialoghi* dedicata all'architettura Bottari aveva insistito sulla necessità di una preparazione tecnica e teorica adeguata, che facesse dell'architetto un artista, liberandolo dalle secche del «far di pratica». Vertice di questa preparazione sarebbe stato lo studio del disegno, e quando Bellori (uno dei due interlocutori del dialogo) chiede al Maratta come fanno quelli che non sanno neppure copiare una testa, la risposta è secca:

Fanno come e' possono, cioè male [...] come dee fare necessariamente chi manca del fondamento principale, e che va tastonando e opera a caso, e per questo si veggono fabbriche grandi e d'immensa spesa, tanto sacre che profane e tanto pubbliche che private, le quali fanno pietà e sono veramente sofistiche, e senza poter trovarne la ragione, poiché senza ragione sono state fatte, come il rabescame di certi intagliatori in legno nel fare adornamenti di specchi o carri da carrozza e piedi da tavolini; i quali intagliatori, dopo aver fatto uno scartoccio piegato per un verso, ne fanno uno

¹⁴ Devoti usa l'espressione *vermiculata gypso*, che il figlio Giovanni glossa con «Quod vulgo dicimus 'Lavoro a fila grana'»; questo dovrebbe voler dire che il Devoti non si riferisce a decorazioni in rilievo, ma a disegni realizzati con lo stucco direttamente negli intonaci.

che piega per l'altro, e a questo ne attaccano uno che di nuovo piega in contrario, e dove fanno un angioio e dove un'arpia o un drago o un cane o un pesce, secondo che salta loro in capriccio, *e lo perché non sanno* [DANTE, *Purg.*, III, 84]¹⁵.

Poco oltre il Maratta stigmatizza gli architetti «di buona intenzione», quelli cioè che conoscono tutti i migliori modelli, dai Greci alla contemporaneità, e cercano di imitarli, «ma non sapendo inventare, in vece d'imitargli, gli copiano, e gli copiano male; perché prendendo di qua e di là varie parti buone, credono di fare una buona cosa con l'accozzarle poi tutte insieme, e non sanno che le cose belle accozzate male ne formano una brutta»¹⁶. E in precedenza il Bellori si era lamentato del fatto che delle tre parti dell'architettura proposte dal Maratta i giovani non apprendessero «altro che quella, la quale riguarda l'ornato»¹⁷.

L'eccesso di ornamento dunque non è altro che la spia di una carenza culturale, l'effetto di una sorprendente quanto diffusa ignoranza del fine della fabbrica da parte degli architetti moderni, e diviene così il sigillo dell'architettura deteriore. L'ornato poteva diventare un banco di prova per giudicare la qualità degli architetti, secondo quanto Bottari fa dire al Maratta:

Dovrebbero considerare che l'ornamento è una parte necessaria di quella fabbrica e che a quel fine debbono essere dirette le mire dell'artefice, considerando per qual ragione è necessaria quella parte e a qual uso ella è destinata, e questa ragione e quest'uso tener forte e non preterire. E poi pensare che se queste parti, di cui è bisognosa la fabbrica, necessariamente riescono sconce e disadorne, fa d'uopo ch'egli con la sua arte le renda vaghe ed aggradevoli. E in questa guisa verrà a porre gli ornamenti ai suoi luoghi e a fare che da essi ne risulti una simetria tale, che senza sapere il perché, riesca agli occhi anche de' non intendenti dilettevole¹⁸.

La polemica contro gli eccessi dell'ornamentazione, e in particolare contro l'idea che la massima perizia dell'architetto si esplicasse in un virtuosistico ornamento della fabbrica, aveva naturalmente avuto una valenza culturale più ampia di quanto comportasse lo specifico della trattatistica sull'architettura, divenendo un momento della generale polemica contro il gusto barocco. All'inizio degli anni Trenta era già una moneta comune, spendibile anche da chi riteneva che i moderni fossero superiori agli antichi,

¹⁵ Cito dalla prima edizione, Lucca, F. M. Benedini, 1754, pp. 128-129. Per un inquadramento e una lettura complessiva dei *Dialoghi* del Bottari rinvio a S. BENEDETTI, *Per un'architettura dell'Arcadia, Roma 1730*, «Controspazio», n.s., III, 1971, fasc. 7-8, pp. 2-17.

¹⁶ BOTTARI, *Dialoghi*, pp. 130-131.

¹⁷ Ivi, p. 121.

¹⁸ Ivi, pp. 145-146.

come mostra quello che Lione Pascoli scrisse proemiando alle sue *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, proprio nel 1730:

Non si sa che sapessero [*scil.* gli antichi] bene e proporzionatamente spartire cogl'agiati comodi e colla dovuta comunicazione in giro non interrotto i piani e le stanze, siccome comunicano e girano presentemente; ma stavan tutt'attaccati all'ornato dei loro begl'ordini, che vale a dire al di fuori ed alla superficie, che al parer mio esser dovrebbe non l'oggetto principale dell'architetto, ma l'accessorio. Tuttavia hanno anche in ciò inventate cose composte i moderni, d'assai maggior grazia dell'antiche.

Pascoli prosegue quindi con gli esempi del secondo ordine del cortile di Palazzo Farnese a Roma, nonché della sagrestia e della biblioteca di San Lorenzo a Firenze, e afferma che gli Elei, che tanto si gloriavano della loro piazza cinta di portici, si stupirebbero di fronte al colonnato di San Pietro: «Posciachè la bellezza non istà nell'ornamento e nella ricchezza, ma nella bizzarria dell'invenzioni, nell'elezion delle forme, nella distribuzion delle parti, nella grazia, nel garbo e nel gusto»¹⁹.

Non si deve pensare che questo tipo di polemica fosse più viva in Italia che altrove. Amédée François Frézier, vulcanica figura di ingegnere militare, architetto ed esploratore dell'America latina, è noto soprattutto per la sua attività di cartografo, botanico, antropologo, ma fu celebre ai suoi tempi anche per il *Traité de Stereotomie à l'usage de l'Architecture*, in appendice al quale pubblicò una *Dissertation sur les Ordres d'Architecture*²⁰, in cui diffusa è la polemica contro la moda, che ha confuso gli ordini e li ha quasi obliterati con un eccesso di decorazioni gratuite. Verso la fine della *Dissertation* il Frézier sintetizza così la sua posizione: «Revenons à la fin des choses, nous reconnoissons que tout ordre d'Architecture, qui est hors de la place qui lui convient, qui ne suporte rien, ou qui ne doit être d'aucun usage que de se montrer sans fonction, est un ouvrage et une dépense superflue, qui sera toujours réputée contraire au bon sens, quand même il seroit exécuté dans toute la perfection de l'art». E subito dopo focalizza la sua argomentazione contro ciò che chiama la moda e il gusto generale, ormai talmente diffusi e

¹⁹ Cito da L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, edizione critica [a cura di autori vari], Perugia, Electa Editori Umbri, 1992, p. 43. L'edizione originale apparve in due volumi a Roma, stampati rispettivamente nel 1730 e nel 1736 presso Antonio de' Rossi.

²⁰ Il *Traité* presenta due titoli nel frontespizio; quello che ho citato è il secondo, mentre il primo suona *La Theorie et la Pratique de la Coupe des Pierres et de Bois pour la Construction des Voutes et autres Parties des Bâtimens Civils et Militaires*. Fu stampato in tre tomi tra il 1737 e il 1739; la *Dissertation* si trova alla fine del terzo tomo (Strasbourg - Paris, J.-D. Doulsseker - Ch.-A. Jombert, 1739).

quasi interiorizzati da indurre a ravvisare «une beauté de préjugé et d'habitude» in cose inutili, senza alcun riguardo ai veri fatti architettonici. Queste cose inutili erano decorazioni, come Frézier precisa con la solita, felice *verve* polemica:

Cependant si l'esprit n'a rien à démêler dans ce genre de décoration, peut-on y trouver des beautés constantes au goût de tous les hommes? Je doute que, si on l'exposoit aux yeux d'un Chinois, il prît plus de plaisir à voir un assemblage confus de grandes et de petites colonnes, de corniches tournées en rouleaux, pliées et comme chiffonnées par des ressauts, chargées de festons, de cartouches et autres choses, si communes dans les desseins des Architectes d'Espagne, d'Allemagne et d'Italie, particulièrement dans ceux du fameux Frere Pozzo, je doute, dis-je, qu'il y prît plus de plaisir que nous n'en prenons à voir les Dragons et les Chimères qui passent pour des beautés à la Chine, où on les employe à tout ce qu'on veut décorer²¹.

Non occorre sottolineare come il riferimento al gesuita Andrea Pozzo, autentico prestigiatore della pittura e dell'architettura del tardo Seicento, maestro e modello di tanti artisti delle generazioni successive, ci porti immediatamente nel pieno della polemica antibarocca. Ma questo tipo di argomentazioni si potevano spendere anche in una temperie neoclassica, quando il Barocco non era più un tema d'attualità, neppure in chiave polemica. Ripubblicando a Londra nel 1825 il fortunato *Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture* di William Chambers, Joseph Gwilt vi premise un saggio dal titolo *An examination of the Elements of Beauty in Grecian Architecture*, in cui la polemica contro l'eccesso di ornamenti era ormai ridotta ad un monito sul quale tutti si potevano considerare d'accordo: «Hence, according to its destination, ornament and variety therein must be more or less introduced into the work, always bearing in mind that excess and overloading, when ornament is profuse, distract and fatigue the eye and tend to destroy the effect of the best arranged designs». Altrettanto pacifico era quale dovesse essere il fondamentale requisito della bellezza in materia di architettura: «It would be difficult to conceive that any work in the art under our examination could be considered beautiful, if unaccompanied by a requisite strength or stability, or at least such an appearance of either»²².

I versi contro l'architettura dei moderni che il Devoti fa pronunciare al suo interlocutore sono abilmente torniti, con inarcature, assonanze, paronomasie, cumuli di aggettivi, che comunicano quasi fonicamente al lettore il

²¹ I due brani si trovano a p. 64 dell'edizione citata.

²² I due passi si leggono rispettivamente alle pp. 11 e 7 dell'edizione londinese, stampata da Priestley and Weale.

senso di affastellamento peculiare dei *novella* architettonici («vermiculata quidem gypso, rutilantia crustis | marmoreis, onerata magis quam ornata superba | congerie ornamentorum, distorta, recurva»), ma ciò che qui conta evidenziare è che non si tratta di una polemica generica, bensì ben radicata in un luogo, che è Roma, evocata dal dittico «animos et opes Latinas». Il Devoti confessa candidamente al forestiero di essersi già ricreduto sulla sua cultura, ma al tempo stesso gli obietta un apprezzamento dell'ingegno e dell'*ars* degli antichi che sembra peccare d'eccesso. In realtà i moderni non solo costruiscono le abitazioni private «commodius et cultius», ma riescono anche a coronare gli edifici sacri con cupole, laddove gli antichi non erano in grado di coprire i templi che con modeste volte, così come le facciate delle chiese mostrano una varietà ignota agli antichi, i quali non avevano alternative ai colonnati.

A questo punto il *sermo* ha già imboccato la strada, del tutto topica, della comparazione di antichi e moderni. Ma un evento esterno ferma per un attimo la discussione, in realtà orientandola su un preciso binario. I due, parlando, sono giunti al centro del Colosseo. Il forestiero si ferma e comincia ad indicare i vari elementi dell'anfiteatro, quindi si profonde in un elogio della struttura, composta di parti tanto grandi e diverse, ma che pure sembrano essere costituite da una sola pietra. La sommità dell'edificio vacilla, al punto di indurre lo spettatore alla fuga, ma non c'è da temere, perché i marmi «proprio librantur pondere»²³, tanto che, nonostante due recenti scosse di terremoto, «illa immota steterunt». Quella mole che, sebbene tante volte squassata dal furore dei barbari, avrebbe dovuto ricoprire il campo sul quale sorge con immense rovine, rimase integra per trecento lustri²⁴, e quel-

²³ Una nota di Giovanni si incarica di indicare un punto preciso del Colosseo che esemplifichi questo assunto: «[...] ingens illud saxum, quod duobus aliis disjunctis et hiantibus innititur super illo arcu per quem ex harena Amphiteatri ad Lateranum itur». Giovanni precisa anche che il blocco di marmo si trovava in quella situazione fin dai tempi dell'Aretino, essendo «compagne licet fatisciente, nec adhuc soluta, sustentatum». La menzione dell'Aretino dovrebbe rinviare ad un brano della seconda giornata del *Dialogo*: «[...] chiamavano le mogli perdute con una voce da far piangere quel sasso di marmo del Coliseo il quale si atiene senza calcina»; P. ARETINO, *Sei giornate. Ragionamento della Nanna e della Antonia* (1534), *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa* (1536), a cura di G. Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969, p. 222 (ringrazio Paolo Procaccioli per avermi recuperato questo passo). Gli ultimi due archi del secondo e del terzo ordine, dalla parte del Colosseo che guarda verso il Laterano, furono tamponati con una muratura di laterizi nel restauro di Pio VII, ed ancora oggi i cunei della sommità di questi archi appaiono totalmente sconnessi, destinati a franare immediatamente, se non fossero sorretti dal muro moderno.

²⁴ Una nota del figlio Giovanni si incarica di precisare questo dato cronologico, cosa che offre il destro per un ricordo di Sisto V e del suo progetto di trasformazione del Colosseo

lo che non poté distruggere il tempo, fu finalmente rovinato dall'*avarities* e dall'*iniquum ferrum*²⁵.

Ora il forestiero può riprendere il filo del confronto tra antichi e moderni: chi oserebbe promettere vita tanto lunga agli edifici moderni, che tormentano le mani e l'ingegno degli operai, producono crepe e richiedono puntelli? La differenza tra antichi e moderni sta nel fatto che gli antichi conoscevano il «principium et fundamentum aedificandi», ovvero sapevano come costruire le fondamenta, procedimento che il Devoti virtuosisticamente sintetizza in quattro versi (87-90), oscuri anziché no (almeno per chi non si intende di cose architettoniche), tanto da richiedere quasi una pagina di note da parte del figlio Giovanni. La *nostra aetas* – prosegue il forestiero – non conosce quest'arte, mette i muri maestri nei posti sbagliati, scarica maldestramente i pesi su fondamenta inconsistenti, facendo sì che una dimora vada in rovina prima ancora di esser terminata. Il problema dell'ornato, «quo pulchri forma creatur», per l'interlocutore del Devoti sembra risolversi tutto in una questione di simmetrie e quasi di geometrie, in un risponderci dei *membra* che «ornantur et ornant», in una distribuzione perfetta dei vari elementi, che non conosca lacune né sovrabbondanze. Questo modo di ornare le fabbriche è di gran lunga più elegante di quello dei moderni, che mescola goffamente elementi strutturali ed elementi ornamentali: «minimis

in un gigantesco laboratorio tessile: «Numero rotundo usus est Auctor, sed verius Colossaei aetas est saeculorum prope septemdecim, cum, ut omnes norunt, ab Imperatore Vespasiano inchoatum, a Tito vero perfectum fuerit. Notandum tamen est quod Auctor ait *integra*. Quamquam enim fatiscere jamdiu incepisset, ita se tamen aevo Xisti V Pont. Max. habebat, ut hic providentissimus Pontifex lanificium et serificium in eo concludere meditaretur». Sul visionario e fortunatamente irrealizzato progetto di Sisto V per rendere il Colosseo abitabile ed installarvi l'arte della lana si veda R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, vol. IV, a cura di P. Liverani, Roma, Quasar, 1992, pp. 178-179, che cita la *Dissertazione sulle rovine di Roma* del Fea.

²⁵ Anche in questo caso una nota di Giovanni Devoti chiarisce i riferimenti impliciti nel verso: «Vastatio Urbis Barbarorumque populationes remota potius quam proxima causa fuerunt ruinae principum aedificiorum. Reges enim barbari, ac praecipue Theodoricus, ea noluerunt perdere quae sui juris esse arbitrabantur. Post autem varia bella Populus Romanus eo miseriarum et indigentiae devenit, ut tantillum metalli acquisiturus saxa terebraverit, ut clavum extraheret quo saxum cum saxo connectebatur. Haec itaque praecipua origo fuit eorum foraminum quibus forma veterum aedificiorum deturpatur». Che i barbari non fossero stati la vera causa della distruzione di Roma e che Teodorico si fosse anzi speso per tutelare, fin dove possibile, i monumenti dell'Urbe era già stato chiarito nel Quattrocento da Biondo Flavio, che si era soffermato piuttosto diffusamente su Teodorico e il Colosseo all'inizio del terzo libro della sua *Roma instaurata*, scritta tra il 1444 e il 1446 e pubblicata in *editio princeps* a Roma nel 1471 (ISTC ib00701000).

committit maxima, nugas | molibus imponit vastis, oscilla, racemos | atque intermediis rapienda emblemata ab auris»²⁶. Il visitatore torna dunque alla polemica contro gli ornamenti, con cui aveva aperto il suo argomentare, ma ora la polemica appare più circostanziata, perché la passeggiata nel Colosseo è servita ad enucleare un ideale di architettura, rispetto al quale misurare l'entità di deviazioni che vengono presentate quali aberrazioni.

L'idea che in architettura la bellezza facesse tutt'uno con la funzionalità dell'edificio, con la perfetta armonia delle parti strutturali della fabbrica, rispetto alle quali ogni aggiunta andava considerata spuria, e quindi di per sé antiestetica, era stata ribadita con forza negli anni Cinquanta dal celebre Marc-Antoine Laugier, personaggio di rilievo della Francia dei Lumi e grande teorico del Neoclassicismo. Il Laugier aprì il suo *Essai sur l'architecture* con l'apologo della *petite cabane* costruita dall'uomo primitivo in funzione esclusiva delle proprie necessità, ponendola come archetipo di ogni successivo edificio, ovvero «le modele sur lequel on a imaginé toutes les magnificences de l'Architecture», tornando al quale si sarebbero potuti evitare «les défauts essentiels e consequire les perfections véritables». Tutto il resto della teoria del Laugier, che per un lungo periodo rimase al centro del dibattito sulla scienza architettonica, deriva da questo principio, come si evince chiaramente dalla breve tassonomia del bello e del brutto in architettura che segue le frasi appena citate:

Il est facile désormais de distinguer les parties qui entrent essentiellement dans la composition d'un ordre d'Architecture, d'avec celles qui ne s'y sont introduites que par besoin, ou qui n'y ont été ajoutées que par caprice. C'est dans les parties essentielles que consistent toutes les beautés. Dans les parties introduites par besoin consistent toutes les licences. Dans les parties ajoutées par caprice consistent tous les défauts [...]. Je conclus donc et je dis: Dans tout ordre d'Architecture il n'y a que la colonne, l'entablement et le fronton qui puissent entrer essentiellement dans sa composition. Si chacune de ces trois parties se trouve placée dans la situation et avec la forme qui lui convient, il n'y aura rien à ajouter pour que l'ouvrage soit parfait²⁷.

²⁶ Vale la pena di riportare la nota di Giovanni Devoti, sia perché chiarisce a quali oggetti architettonici questi versi si riferiscano, sia in relazione a quanto si dirà in seguito: «Architectura naturae imitatrix, ait Palladius lib. I cap. 20, nihil patitur quod ei consonum non sit. Dammandus igitur esset qui magnificum aedificium oscillis, vulgo *Mascheroni*, seu vasculis, racemis atque emblematis, *Arabeschi* quae dicimus, praecipue a visu remotis exornaret».

²⁷ Cito dalla prima edizione dell'*Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753, pp. 13-15, senza differenze nella seconda edizione, *revue, corrigée et augmentée*, Paris, Duchesne, 1755, pp. 10-11.

Su posizioni analoghe era schierato Carlo Lodoli, altro grande maestro della riflessione sull'architettura di metà Settecento, che tuttavia, come è noto, non pubblicò mai nulla, tanto da meritarsi l'appellativo di Socrate dell'architettura. Verso la fine degli anni Cinquanta però un agile sunto delle tesi lodoliane era stato approntato dall'Algarotti nel suo *Saggio sopra l'Architettura*. Il breve testo fu pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1757 e in realtà fornisce un profilo edulcorato del pensiero del Lodoli; ma sicuramente lodoliane sono affermazioni come le seguenti, che si leggono nella parte iniziale del *Saggio*:

La buona maniera del fabbricare, si fa egli a dire, ha da formare, ornare e mostrare. Tali parole interpretate da lui medesimo suonano nel volgar nostro che niente ha da vedersi in una fabbrica che non abbia il proprio suo uffizio e non sia parte integrante della fabbrica stessa, che dal necessario ha da risultare onninamente l'ornato, e non altro che affettazione e falsità sarà quello che introdurranno nelle opere loro gli architetti di là dal fine a cui nello edificare è veramente ordinato che che sia.

Niuna cosa, egli insiste, metter si dee in rappresentazione che non sia anche veramente in funzione, e con proprio vocabolo si ha da chiamare abuso tutto quello che tanto o quanto si allontana da un tale principio, che è il fondamento vero, la pietra angolare su cui ha da posar l'arte architettonica²⁸.

Una persona interessata ai fatti e alle teorie architettoniche come il Devoti certamente conosceva questi testi²⁹, ed anzi il suo *Sermo* fino a questo punto potrebbe essere considerato una virtuosistica sintesi in versi latini di tali teorie, episodio senz'altro significativo di un costume che sostanzioò tanta parte della letteratura italiana del XVIII secolo. Ma il testo subisce ora una svolta. Quando il forestiero conclude la seconda tirata polemica contro

²⁸ Cito da F. ALGAROTTI, *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari, Laterza, 1963, pp. 34 e 35.

²⁹ Sono significative al riguardo le due note che il figlio Giovanni appone ai versi «viden' hic ut membra vicissim | singula respondent reliquis, ornantur et ornant? | Inferius graviora vides, leviora superne? | Cum nihil hic sit, quod desit, nihil est quod abundet». La prima sottolinea il nesso inscindibile di solidità e bellezza, ovvero come la bellezza consista nell'armonia delle parti strutturali dell'edificio: «Ut rite recteque constructum aedificium aliquod dici possit, firmitatem non modo, sed et pulchritudinem, quam Eurithmiam Vitruvius vocat [cfr. 1, 2, 1 e 4], praesferre debet [...]. Itaque, ut aedes rite disposita ac constructa dicatur, statuunt periti singulas partes singulis respondere debere et non modo aliquam peculiarem partem a reliquis ornari, verum etiam ipsam ad alias ornandas inservire oportere, quae omnia firmitatem pulchritudinemque constituunt». La seconda nota ribadisce che il superfluo non appartiene al dominio della bellezza: «Deesse aliquid quod necessarium [non] sit, aut aliquid in aedificio esse quod nec ad pulchritudinem nec ad firmitatem, sed ad luxuriantem tantum abundantiam inservit, errores fere sunt in eadem classe reponendi. Ex hoc confusio ac nugatoria satietas gignitur, ex illo aut firmitas aut pulchritudo vitiatur».

il gusto moderno negli ornamenti, il Devoti si limita a replicare «Sic nostri aedificant». Forse era l'inizio di una risposta articolata, più probabilmente era solo una rassegnata constatazione; certo è che l'altro – il quale è ormai un fiume in piena – riprende subito la parola, per precisare che non è neppure sempre vero che si costruisca nello stile appena stigmatizzato. Essendo moltissime cose realizzate *formis hyperboreis*³⁰, a Roma, oggi come oggi, non c'è nulla di più raro di qualcosa che si possa definire autenticamente romano, poiché regna una sfrenata ed anarchica *lubido novandi*. E finalmente rivela di essere romano: è stato costretto a vivere altrove dalla sorte, ma torna spesso per ristorare, con la vista della patria, «ingenium, mores oculosque», perché comunque tutte le cose che a Roma sono brutte, altrove sono peggio. Il Devoti risponde che ormai si era reso conto da sé che il suo interlocutore doveva essere romano, ma si domanda perché condanni i nuovi edifici di Roma e al tempo stesso torni a vederli *cupide*. L'altro precisa allora che a Roma, oltre ai monumenti degli antichi, ci sono costruzioni realizzate da *novi magistri* che anche gli antichi ammirerebbero.

Quella che sembrava una semplice *comparatio* di antichi e moderni comincia così ad acquisire una più peculiare fisionomia: fermo restando il valore esemplare degli antichi, il dualismo è tra i moderni che ne sanno mettere a frutto la lezione e quelli che non sanno o non vogliono farlo. Ma c'è di più: l'unico luogo in cui è possibile seguire le orme degli antichi e raggiungere un valore esemplare sembra essere Roma. L'interlocutore infatti fornisce una breve lista di monumenti moderni, che tiene insieme la cupola, il soffitto e il colonnato di San Pietro, la piazza del Campidoglio, la fontana dei Fiumi in piazza Navona, ovvero il Rinascimento michelangiolesco e il Barocco del Bernini senza soluzione di continuità o differenze di valore³¹. Se questi monumenti cominciano già a poter figurare nella categoria dei *vetera*, la linea di architettura romana portatrice di valori esemplari non si è affatto

³⁰ La nota di Giovanni precisa che si tratta di un riferimento polemico all'architettura di matrice nordica: «Gothi et Longobardi ordines quosdam patrios invexerunt in Italiam, quos Graecae et Romanae Architecturae ordinibus substituerunt. Quam vitiosi fuerint hi, agnoscimus adhuc in iis aedificiis quae eorum temporum supersunt».

³¹ Vale la pena di riportare un passo del Bottari in cui Michelangelo era equiparato agli antichi in contrapposizione ai moderni: al Bellori, secondo il quale «i pensieri e l'idee e la maniera di fare degli antichi non si adatta al gusto moderno, onde bisogna ridur le cose all'uso nostro», il Maratta, dopo aver rinviato ai posteri il giudizio sulla superiorità degli uni o degli altri, replica: «Io però sono di parere che le architetture del gusto antico de' Greci, e di Michelangelo, non piacciono più a' Signori, perché hanno troppo avvezzi gli occhi alle frascherie de' moderni architetti, e agli architetti non piacciono, perché non le sanno imitare in alcun modo, onde a poco a poco ne perdono la stima» (BOTTARI, *Dialoghi*, pp. 95-96).

esaurita: chi voglia illudersi di vivere ancora nell'epoca di Augusto, non deve far altro che andare alla fontana di Trevi.

In nove versi (129-137) il Devoti dà una descrizione del capolavoro di Nicola Salvi che è un pezzo di bravura esametrica: nel primo verso è racchiusa la scogliera con le piante che la ornano, nel secondo la facciata con colonne e nicchie che si erge sulla scogliera; per il fastigio ricorre ad un'inarcatura che evoca la sospensione nell'aria delle statue che lo ornano; un'ulteriore inarcatura serve a sottolineare come i bassorilievi dedicati alla storia dell'Acqua Vergine siano stati «vetusto sculpta opere», mentre i tre spondei del verso dedicato alle statue colossali, e i due ictus su *maiestate* fanno risaltare l'enormità e la solennità della parte centrale della fontana; segue immediatamente un verso dal ritmo opposto, velocissimo, in cui si inseguono quattro verbi, che esprime il frangersi e il correre delle acque nella parte inferiore, con una sonorità che si prolunga nei due versi successivi, di cui il primo, giocato sull'alternanza di tre spondei e due dattili, restituisce ritmicamente l'alternarsi di indugi e precipitazioni nello scorrere delle acque «per saxa, per herbas», mentre il secondo, con i due lenti spondei centrali, suggerisce l'impressione di un finale posarsi del «fractarum lusus aquarum» nella grande vasca marmorea. Questa descrizione sta in una cornice in cui l'esemplarità della fontana è ricondotta ai parametri fissati nei versi precedenti: l'unione in massimo grado di *ornatum* e *solidum*, il fatto che a creare un «magnificum opus atque venustum» sia la rispondenza dei singoli elementi («sibi consona quaeque»); la fontana fornisce dunque un bell'esempio di *vetustas* e *ingenium Latinum*, perché «cuncta ibi congrua et ampla».

La fontana di Trevi, che oggi appare, a chi riesca a non guardarla come un set cinematografico, quale una delle massime realizzazioni dell'architettura settecentesca, fu, nei lunghi anni della sua esecuzione, un oggetto piuttosto controverso. Per limitarmi a due autori già citati, Lione Pascoli, nelle sue *Vite*, scriveva del «raro a' nostri di ornamento della Fontana di Trevi, in cui Niccola Salvi, che n'è architetto, ha mostrato agli intendenti del buono e venerando antico gusto che non è in Roma ancor morto, e si spera che sarà un di quelli che lo farà rivivere e risplendere col primiero chiaro lume e vigore»³²; il motivo della continuità del gusto antico in Roma è, come si vede, in perfetta sintonia con quella che sarà l'argomentazione del Devoti. Al contrario Giovanni Gaetano Bottari nei suoi *Dialoghi* criticava duramente l'opera del Salvi dal punto di vista della *proprietas* architettoni-

³² PASCOLI, *Vite*, p. 922 (il brano si legge verso la fine della biografia di Jacopantonio Fancelli, che si trova nel secondo volume della prima edizione delle *Vite*, stampato nel 1736).

ca, rilevando che la scogliera, fatta ad imitazione di quella del Bernini nella Fontana dei Fiumi a Piazza Navona, sembrava piuttosto una frana, del tutto sproporzionata, con la sua grandezza, allo spazio ristretto in cui andava a situarsi, lasciando intorno a sé giusto una strada, mentre l'ordine scelto per la facciata, il corinzio, ovvero il più nobile fra tutti gli ordini, faceva «una dissonanza insopportabile e ridicolosa», posto com'era sopra un «rozzissimo imbasamento»³³. Più oltre, in una nota posta in calce al passo sull'ornato fatto pronunciare al Maratta (vd. *supra*), Bottari tornava a criticare l'opera del Salvi proprio dal punto di vista dell'eccesso di ornamentazione: l'architetto avrebbe dovuto rendersi conto che «l'oggetto e la parte principale, e dirò così dominante e padrona di tutta quell'opera è l'acqua, sicché ogni qualunque ornato era una cosa accessoria e servile, e che doveva accomodarsi e adattarsi a fare che l'acqua facesse non solo la prima figura, ma la facesse con la maggior pompa possibile», ed invece l'aveva «divisa in tanti zampilli, e questi nascosi nelle cavità di quelli immensi scogli, sicché non ci è punto in tutto il giro della fontana donde l'acqua si vegga tutta»³⁴.

Come è noto, la vicenda della Fontana di Trevi è un capitolo centrale della storia dell'architettura a Roma nel Settecento, anche prima del 1732, data di inizio dei lavori affidati da Clemente XII a Nicola Salvi, che dedicò al monumento quasi tutte le sue energie fino al 1751, anno in cui morì. Dopo varie peripezie, sulle quali non è il caso di soffermarsi qui, la fontana fu definitivamente inaugurata nel 1762. Il *Sermo* del Devoti, stampato nel 1763, può dunque esser considerato una reazione a caldo all'ultimo atto di una vicenda epocale, allo scioglimento definitivo di un problema architettonico ed urbanistico, ma anche, come sempre capitava, di geografia socio-politica della città, che a Roma era apparso tanto prioritario quanto di difficile soluzione fin dai tempi di Urbano VIII. Sicuramente il Devoti, facendo

³³ BOTTARI, *Dialoghi*, nota a pp. 123-125.

³⁴ Ivi, pp. 145-146. La diatriba tra favorevoli e contrari arrivò almeno fino al Milizia, che nel profilo dedicato al Salvi nelle sue *Memorie degli architetti antichi e moderni* (terza edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore, Parma, dalla Stamperia Reale, 1781, II, pp. 332-336, in particolare pp. 333-335), dopo aver scritto «Si può francamente dire che in Roma non si è fatta in questo secolo opera più magnifica», elencava i «molti difetti» rilevati dagli «intendenti» (tra cui figurano proprio le critiche del Bottari), e concludeva ricordando come l'opera «portò all'Architetto una tribolazione di 13 anni continui. Se gli scatenò addosso l'invidia di tutta la plebe degli Architetti, e la fabbrica ora si eseguiva, ora s'interrompeva»; avendo il Salvi rinunciato a molti prestigiosi e remunerativi incarichi per terminare la fontana, «non trasse dalla sua intrapresa che disgrazie. La visita, ch'egli dovette più volte fare entro i condotti dell'Acqua Vergine, gl'indeboli talmente la sua delicata complessione che, divenuto paralitico, visse cinque anni inabile e stentatamente, e gli convenne morire di 52 anni».

della fontana uno dei fulcri del *Sermo*, volle anche fornire una valutazione definitiva del monumento all'indomani della sua conclusione³⁵. Il Salvi era un uomo di cultura, membro dell'Arcadia, capace di esporre la *ratio* della fontana e i significati delle sue varie parti in un articolato testo, che lo rivela dotato di buona cultura classica e filosofica³⁶. Sebbene ai nostri occhi appaia piuttosto defilato dal dibattito culturale del suo tempo, fu senz'altro un personaggio di rilievo del classicismo romano della prima metà del Settecento, un classicismo che non puntava sulla discontinuità, bensì sulla continuità con un passato che vedeva insieme non solo l'evo antico e il Rinascimento, ma anche il Barocco berniniano, nel segno di una *Romanitas* che proprio nell'architettura trovava la propria migliore espressione³⁷.

³⁵ La bibliografia sulla Fontana di Trevi è naturalmente molto vasta e non serve riassumerla qui. Per avere un'idea del dibattito coevo che accompagnò e seguì la realizzazione del monumento è sufficiente rinviare ad A. SCHIAVO, *La fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Roma, Ist. Poligrafico dello Stato, 1956, pp. 63-166, in particolare pp. 141-144, e J. A. PINTO, *The Trevi Fountain*, New Haven - London, Yale University Press, 1986, pp. 236-259. Per una panoramica su storia e assetto della fontana si veda da ultimo F. FEHRENBACH, *Compendia Mundi. Gianlorenzo Bernini's Fontana dei Quattro Fiumi (1648-51) und Nicola Salvis Fontana di Trevi (1732-62)*, München - Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2008, pp. 203-307. Per una messa a fuoco del classicismo del Salvi si veda S. ALLOISI, *La fontana di Trevi e la sua epoca*, in *Fontana di Trevi*, Roma, Editalia, 1991, pp. 57-90; sui suoi rapporti con l'Arcadia e sulla sua attività poetica si è soffermato B. FRALLEONI, *Poetica dell'Arcadia nell'opera di Nicola Salvi*, «Studi Romani», LIV, 2006, pp. 383-407.

³⁶ Si tratta in realtà di un piccolo *corpus* di testi, traditi dal ms. Vitt. Em. 580 della Biblioteca Nazionale di Roma (databile agli anni del pontificato di Benedetto XIV) e dal Vat. Lat. 8235, datato al 1762, che sarebbe la copia in pulito del manoscritto della Nazionale, secondo L. CARDILLI, *L'Acqua Vergine e la sua mostra*, in *Fontana di Trevi*, pp. 93-134, che ha pubblicato la silloge. Può esser utile riportare la nota di Giovanni Devoti, in cui il Salvi è definito *egregius philosophus* e si espongono succintamente i significati delle varie parti della fontana: «Ne quis arbitretur signa, quae in hoc fonte visuntur, fortuito ab Architecto apposita esse, sciat oportet Nicolaum Salvium non modo absolutissimum Architectum, sed egregium quoque fuisse Philosophum. Expressit itaque in Oceano, qui tamquam curru insidens e loculo egreditur, universitatem aquarum, quarum aliae, cum in motu sint, a phoca contumaciter subsultante, quam Triton compescit, repraesentantur, alias vero quiescentes exhibet aliud marinum monstrum, quod alter Triton moderatur. At cum vegetabilia omnia ex aqua producantur, quatuor ab iis derivata, quae venustiora sunt et humano generi utiliora, expressit in quatuor foemineis simulacris, quae supra frontem locavit. Quarum singulae sese adjectis symbolis manifestant: triticum nempe, poma, flores atque uva. Duobus insuper anaglyphis inventionem aquae per virginem et deductionem in Urbem per Agrippam demonstravit. Quae laterales loculos nunc occupant statuae sunt ab alio excogitatae».

³⁷ Questo classicismo si inquadra nel più generale fenomeno del recupero settecentesco di una certa linea dell'architettura barocca, al di là della stagione rococò, fenomeno sul quale si veda almeno E. BATTISTI, *La rivalutazione del "Barocco" nei teorici del Settecento*,

Non possono esserci dubbi che il *Sermo* del Devoti sia stato scritto nel solco e a difesa di quella tradizione, che viene fatta assurgere ad un valore assoluto: «Romanum quid enim est, nisi quod sublime, decorum, | nobile et ornatu non luxuriante coruscat, | quod nequeant aequare alii, admirentur at omnes?». La sentenza con cui il romano tornato in patria conclude la sua perorazione non sembra conoscere sfumature: tutte le creazioni architettoniche dell'età presente meritano un plauso solo qualora siano basate sugli «alta principia veterum», mentre i «proprio desumpta cerebro [...] risum tibi saepe movebunt». Se è vero che non si può biasimare la «nostra mollior aetas» per aver cercato quei *commoda* che gli antichi trascurarono, è anche vero che gli artefici moderni, i quali hanno come unico titolo di gloria il fatto di disseminare in terra e per aria una quantità di *tricae recurvae*, dovrebbero essere spediti nelle profondità della Cloaca Massima, dove, lungamente muovendo i passi e volgendo gli occhi «ampla per antra», potrebbero imparare qual è l'*aedificatio* degna di un romano.

A chi leggesse questo passo senza ricordarsi dei brani di Plinio il Vecchio (*nat.* 36, 104-108) e Dionigi d'Alicarnasso (*ant.* III 67) in cui le cloache sono poste fra le opere più magnifiche di Roma, la conclusione del discorso del romano reduce potrebbe apparire poco meno che uno scherno, nonostante ben si ricollegli all'elogio di un'architettura sostanzialmente disadorna quale quella del Colosseo. In realtà, pur dando per sicuro che conoscesse per proprio conto i brani di Plinio e Dionigi, il Devoti aveva una fonte molto più prossima.

Il 1763, per chi avesse voluto pubblicare una satira sull'architettura a Roma, non era un anno qualsiasi: non solo veniva subito dopo l'inaugurazione della Fontana di Trevi, ma anche a breve distanza dalla pubblicazione del più importante lavoro teorico di Piranesi, il *De Romanorum magnificentia et architectura*, pubblicato nel 1761, in cui si legge: «Venio ad alia majora eorum opera, quorum primum sit cloaca maxima; ubi enim minus videri poterat magnificentia opus esse, quod de re ageretur ab omnium oculis prorsus remota, ibi eam ostendere maxime voluerunt»³⁸. Seguono i passi di Plinio e

in Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento. *Atti del Convegno Internazionale. Torino, 21-24 settembre 1970*, a cura di V. Viale, Torino, Accademia delle Scienze, 1972, vol. I, pp. 173-213, in particolare pp. 173-182.

³⁸ Il trattato presenta a fronte del testo latino quello italiano (sotto il titolo *Della magnificenza ed architettura de' Romani*), da cui in genere si cita. Il volume è stato riprodotto più volte per i tipi de Il Polifilo: Milano 1961 e 1977 (con intr. di M. Praz e note di L. Jannattoni) e 1993 (con intr. di A. Giuliano). Il brano ora citato si legge alle pp. 40-42. Questo è il corrispondente testo italiano: «Vengo ad altre loro opere vie più rimarchevoli. La prima delle quali sarà la Cloaca Massima, in cui è da osservarsi che, dove sembrava esservi meno bisogno

Dionigi, un brano di Strabone (*Geogr.* 5, 3, 8), quindi una descrizione delle strutture della Cloaca Massima e delle cloache minori, così solide da aver resistito a terremoti, rovine e al peso dei tanti edifici che vi si sovrapposero nei secoli, e tanto più mirabili perché realizzate per gran parte su terreni paludosi. È leggendo Piranesi che si comprendono le ragioni autentiche del *Sermo*. Alcune pagine più avanti Piranesi citava il brano di Frontino in cui le grandi opere idrauliche dei Romani erano poste al di sopra delle piramidi e delle opere dei Greci, tanto famose quanto oziose: «Tot aquarum tam multis necessariis molibus pyramides videlicet otiosas compares aut caetera inertia, sed fama celebrata opera Graecorum» (1, 16). I Romani non si curavano di inutili ostentazioni:

Et vero, si veteres illi ad inanem ostentationem rumoresque hominum captandos immania et ipsi aedificia excitare voluissent – poterant enim, modo quantum magnificentiae sub terram infoderunt in cloacis aliquo alio instituto opere patere maluissent –, si, inquam, hoc fecissent, non minus quam Graeci et Aegyptii magnanimi dicerentur³⁹.

Il vero nemico con cui il classicismo romano doveva scontrarsi all'inizio degli anni Sessanta non era l'ormai remoto barocco, ma il Neoclassicismo, ovvero la posizione di chi vedeva nell'arte greca, ed in particolare nell'architettura dei Greci, ogni bellezza ed esemplarità, facendo dell'arte romana un fatto di epigoni, corrosi già in piena età classica dalla tabe della decadenza. Il trattato di Piranesi, come è noto, altro non è se non una spietata critica di due diverse ma concomitanti opere, il *Dialogue on Taste* di Allan Ramsay (apparso come numero 332 di *The Investigator* a Londra verso il 1755 e ripubblicato nel 1762), e *Les ruines des plus beaux Monuments de la Grèce* di Julien-David Leroy (pubblicato a Parigi nel 1758). Entrambe queste opere si affermarono subito quali capisaldi di un nuovo culto per l'arte greca, che andava a detrimento di quella romana e di fatto azzerava anche quella venerazione per l'arte rinascimentale che era stata alla base del classicismo italiano, e romano in particolare, per tutto il XVIII secolo. In effetti già durante gli anni Cinquanta quello neoclassico era divenuto un

della magnificenza, giacché si trattava di cosa nascosa affatto agli occhi di chicchessia, ivi maggiormente la vollero dimostrare».

³⁹ PIRANESI, *De Romanorum magnificentia*, p. 52; ecco il testo italiano: «E in fatti, se quegli antichi per una vana ostentazione, e per far dir di sé, avessero anch'eglino voluto innalzare degli edifizj smisurati – come potevano farlo, purché, in vece di nascondere sotto terra una magnificenza così grande, qual fu quella delle cloache, l'avessero esposta in qualche altra fabbrica agli occhi del mondo –, se avessero fatto ciò, dico, si decanterebbono per magnanimi al pari de' Greci e degli Egizj».

sentire diffuso, di cui si poteva trovar cospicua traccia anche in un'opera cara a Piranesi come il *Recueil d'antiquités* del conte Caylus, il quale così scriveva: «Les Grecs ont conduit à leur perfection les Artes dont l'objet est de plaire par l'imitation de la nature. Leurs ouvrages réunissent tant de parties où ils ont excellé, que lor étude marche, pour ainsi dire, de pair avec celle de la nature». Il giudizio sui Romani era invece decisamente pesante: «Le goût Romain est en général lourd, mou, sans finesse; il se sent de l'état de servitude où étoient réduits les Artistes de cette Nation, et presque tous les ouvrages Romains où l'on apperçoit une sorte d'élégance sont dûs aux Grecs dont Rome se trouva remplie, principalement sous les Empereurs». Il Caylus aggiungeva quindi che, in modo del tutto conseguenziale, quando finì il flusso di schiavi greci, finirono anche le arti, che conobbero una qualche ripresa sotto Traiano, Adriano e i principi successivi, «mais enfin ils s'éteignirent»⁴⁰. Di ugual segno era quanto scriveva il già citato Laugier proprio all'inizio del suo *Essai*:

L'Architecture doit ce qu'elle a de plus parfait aux Grecs, Nation privilégiée, à qui il étoit réservé de ne rien ignorer dans les Sciences et de tout inventer dans les Arts. Les Romains, dignes d'admirer, capables de copier les modèles excellens que la Grèce leur fournissoit, voulurent y ajoûter du leur et ne firent qu'apprendre à tout l'Univers que, quand le degré de perfection est atteint, il n'y a plus qu'à imiter ou à déchoir⁴¹.

Era comunque una battaglia aperta, e non si deve pensare che la difesa dell'arte, e in particolare dell'architettura romana fosse un fatto limitato a Roma o all'Italia. Uno degli autori più importanti di questo breve ma decisivo periodo, il già citato Chambers, nel suo *Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*, pubblicato nel 1759, condusse una spietata critica dell'architettura dei Greci, rilevando che nessuno degli edifici che ancora esisteva in Grecia, sebbene pomposamente descritto ed accuratamente rappresentato in molte pubblicazioni, «seem to deserve great notice, either for dimensions, grandeur of style, rich fancy or elegant taste of design; nor do they seem calculated to throw new light upon the art or to contribute towards its advancement». Il Chambers conduceva per alcune pagine un'analisi delle ragioni

⁴⁰ I brani citati si leggono in *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, I, nouvelle édition, Paris, Desaint et Saillant, 1761, pp. 119 e 159. Nella prima edizione, che uscì sempre a Parigi, presso gli stessi stampatori, nel 1752, manca il passo sui Greci, mentre quello sui Romani è identico. Comunque il Caylus aveva riconosciuto all'arte greca un valore di modello supremo, anche nello specifico campo dell'architettura, nei tomi successivi (ad esempio nel secondo, pubblicato nel 1756: vd. p. 110).

⁴¹ LAUGIER, *Essai*, pp. 3-4 (p. 3 della seconda edizione).

per cui l'architettura in Grecia era rimasta molto lontana dalla perfezione, ragioni tutte legate alle particolari condizioni socio-politiche del mondo greco, con risorse molto limitate a fronte di una situazione caratterizzata da una perenne conflittualità, che costantemente sfociava in guerre aperte. La conclusione era tirata a tutto vantaggio dei Romani:

Since therefore the Grecian structures are neither the most considerable, most varied, nor most perfect, it follows that our knowledge ought not to be collected from them, but from some purer, more abundant source, which, in whatever relates to the ornamental part of the art, can be no other than the Roman antiquity yet remaining in Italy, France or elsewhere: vestiges of buildings erected in the politest ages, by the wealthiest, most splendid and powerful people of the world⁴².

Tornando a Piranesi, va sottolineato che nel *De Romanorum magnificentia* la critica all'architettura greca sembra insistere prevalentemente sull'eccesso di ornamentazione, in particolare sul fatto che tali ornamenti erano del tutto gratuiti, finendo quasi per nuocere alla funzionalità della struttura sulla quale erano apposti. Si allontanerebbe irrimediabilmente dal vero «qui, excitare domum adgressus, fulcra et reliquas ejus partes ornamentis, quot ferret non res, sed ingenium aut, ut verius dicam, libido, excolendas arbitraretur»⁴³. Gli Etruschi e i Dori avevano saputo evitare questo rischio, ma erano stati i soli:

Reliqui vero Graeci vix ullum hac in re modum tenere visi sunt, adeo toti fuerunt in comendis exornandisque aedificiorum partibus, ut, cum quatuor concludi parietibus conclavia necesse sit, quae usus et veritas postulat, haec vero non admodum aliud ab alio distingui architecturae arte possint, dum ea quae extrinseca sunt tantopere ornantur, tam lautarum aedium dominis, si habitare magnifice velint ac splendide, ante earum januam aut in cavedio locus quaerendus videatur⁴⁴.

⁴² Traggo i brani citati dall'edizione londinese del 1825 (vd. *supra*, nota 22), pp. 116 e 120; ma si vedano tutte le pp. 114-121.

⁴³ PIRANESI, *De Romanorum magnificentia*, p. 98; il testo italiano è il seguente: «chi, postosi a fabbricare una casa, si supponesse di doverne parare i sostegni e tutte le altre parti non già di ornamenti adattati alla natura dell'edifizio, ma di quanti ne sapesse inventar l'ingegno o, per meglio dire, il capriccio».

⁴⁴ *Ibid.*; questo è il testo italiano: «Gli altri Greci poi sembra che in tal sorta di lavori appena abbiano avuto il minimo contegno, essendosi dati ad ornare e fregiare le parti degli edifizj in sì fatta guisa che, bisognando fare le stanze di quattro mura, secondoché richiegono e l'uso e il vero, e non potendosi quelle molto differenziare coll'architettura, per esser arricchite di tanti ornamenti le parti esterne, i padroni di tali case così adorne, se avessero voluto abitar con magnificenza e splendidezza, sarebbe stato d'uopo che se ne fossero andati a stare innanzi alla porta o nel cortile».

Da quanto scrive Piranesi, sembra che per conseguire il bello in architettura i Greci non avessero saputo percorrere altra strada che non fosse quella di affastellare elementi decorativi, tratti sì dalla natura, ma del tutto decontestualizzati, e quindi fuori luogo, atti a creare soltanto confusione nello spettatore. La parola chiave è *capriccio*, che torna in un altro passo esemplare, di poco successivo a quello appena citato:

Graeci contra, dum student ornatui, dum partium subdivisiones et caelaturas consectantur, nimium inani fortasse elegantiae, parum gravitati studuerunt. Nullum ferme genus est fruticum aut arborum, unde hi cauliculos aut frondes non petant ad ornatum architecturae, poma, flores, animantium sigilla zophoris addita, pelles, zonae et quidvis aliud, quod comminiscendi libido suggessit, stylobatis et epystiliis insculpta; quae licet a natura arcessantur et ita formentur ut ab eadem gignantur, videndum tamen esse arbitror utrum major his locus in coronis, in zophoris et epystiliis esse possit, quam cupressui in medio mari, si forte ibi pingeretur, ut ait Horatius [cfr. *ars* 19-21], cum naufragium describitur⁴⁵.

Leggendo brani come questi viene fatto di chiedersi se in certi ambienti di Roma, e forse anche altrove, il gusto neoclassico non venisse percepito come una riedizione del mai troppo biasimato (nell'ottica settecentesca) Barocco, inopinatamente parato in vesti greche, cosa questa che dava formale garanzia del suo afferire al filone del classicismo e lo rendeva perciò particolarmente insidioso. Il nuovo movimento si presentava infatti come l'avanguardia del classicismo, ovvero della spina dorsale della cultura del tempo, relegando i classicisti di stampo tradizionale nella scomoda, e per loro inedita, posizione di passatisti. Se questa fosse la reale percezione che si aveva del neoclassicismo negli ambienti ad esso ostili, non saprei dirlo; certamente presentarlo in questa foggia poteva esser utile in contesti polemici, in cui la forzatura, entro un certo limite, faceva tradizionalmente parte del gioco.

Se si concede che il Devoti conoscesse lo stato del dibattito che si è qui sintetizzato, ed in particolare il testo di Piranesi, si dovrebbe anche concedere che la sua polemica contro il gusto architettonico degli *artifices* contempo-

⁴⁵ Ivi, p. 100; ecco il testo italiano: «I Greci all'incontro, coll'applicarsi agli ornamenti, alle suddivisioni delle parti e agl'intagli, hanno atteso forse troppo ad una vana leggiadria, ma poco per altro alla gravità. Non v'è, si può dire, veruna sorta di frutici o d'alberi, da' quali eglino non prendano o i piccoli fusti o le fronde per ornamento dell'architettura, non vi son pomi, fiori, figurine d'animali che non abbian trasportate ne' fregi, non vi son pelli, né fasce, né qualsivoglia altra cosa suggerita dal capriccio, che non abbiano scolpito ne' piedistalli e negli architravi; ma quantunque si prendano dalla natura e si formino tali quali essa le produce, nientedimeno io giudico doversi riflettere se il collocarle nelle cornici, ne' fregj e negli architravi sia più naturale di quel che sia, come dice Orazio, il dipignere un cipresso in mezzo al mare, allor che si descrive un naufragio».

ranei, i quali ricoprivano grandi edifici di *nugae, oscilla, racemi, emblemata* strapazzati dai venti, formalmente ed impeccabilmente afferente al vasto bacino della polemica antibarocca, mirasse piuttosto a colpire il nuovo filone del classicismo. Il Devoti non poteva accettare l'azzeramento di quell'idea di continuità di un'arte prima romana e poi italiana (ma pur sempre centrata su Roma) che per decenni non solo era stata imperante, ma aveva anche costituito un ponte sul quale si era sviluppato un fecondo rapporto tra arti figurative e letteratura.

Il fatto che il *Sermo* si strutturi intorno ai due poli costituiti dal Colosseo e dalla Fontana di Trevi appare eloquente, perché difficilmente si sarebbero potuti trovare due oggetti architettonici più lontani l'uno dall'altro. Nessun trattato di architettura li avrebbe accostati, ma potevano ben coesistere in un manifesto, quale è il *Sermo* del Devoti, il cui fine doveva essere quello di risvegliare e compattare le coscienze dei letterati romani, ma non solo, in una polemica che, se a prima vista sarebbe potuta apparire settoriale e tecnica, in realtà inficiava alla radice quella rivendicazione del primato dell'Italia nelle arti e nelle lettere su cui si era fondata l'Arcadia delle origini, e quindi larghissima parte della cultura settecentesca. Tale rivendicazione era basata in primo luogo sull'idea di un *continuum* con l'antichità romana, le cui pause (il Barocco *in primis*) andavano considerate parentesi da rimuovere. Eloquente in tal senso appare la cornice del *Sermo*, con la contrapposizione tra il romano dichiarato, chiuso in una dimensione municipale, che considera le rovine un inutile ingombro ed ammira acriticamente l'architettura dei moderni, e il romano che torna sotto le mentite spoglie di forestiero, nutrito di esperienze internazionali, che sa cosa si deve apprezzare nell'architettura antica e possiede un criterio per la valutazione dei moderni che gli consente di distinguere il buono dal deteriore.

Il *Sermo* si conclude con il romano "municipale" che afferma di sentirsi, dopo l'incontro con l'innominato concittadino, come un miope semicieco che per la prima volta inforca gli occhiali e comincia a distinguere gli asini dai cavalli e una volpe da un cane; così egli, che non distingueva una chiesa da un palazzo, ora è fatto giudice severo: «aedificatores rigidis libro lancibus omnes». Torna dunque, nella chiusa, quell'ironia di sapore oraziano che aveva caratterizzato la prima parte del *Sermo*, per distendersi in una polemica finale contro gli *juvenes* della sua epoca, i quali, basandosi esclusivamente sui *lexica*, si infarinano del linguaggio tecnico di un'*ars*. Tanto basta a questi giovani per indossare la «persona amari censoris», condannando «nova quaeque, venusta, grandia, parva simul, tum sacra prophanaeque», e approvando con rumorosi elogi chi non meriterebbe alcunché, tra l'ammirazione del volgo e le risa degli esperti. È significativo che in questa lista finale

non figuri l'antichità, ma ci siano in posizione d'apertura i *nova quaeque*, ovvero la condanna indiscriminata dell'architettura moderna, propria di tanta parte del pensiero neoclassico.

C'è un nome che ancora manca all'appello di coloro che scrissero d'architettura tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta. Nel 1762 Winckelmann pubblicò a Lipsia le sue *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*. Non ho elementi per sapere se il Devoti leggesse o meno il tedesco, ma è più prudente pensare di no; d'altra parte non ho notizia di traduzioni delle *Anmerkungen* in lingue più accessibili per un italiano entro il 1763, e non saprei neppure dire quale potesse essere la circolazione dell'edizione tedesca a Roma tra il 1762 e il '63. Tuttavia si può ammettere che il pensiero di Winckelmann fosse forse più noto a Roma che in ogni altro luogo d'Europa, considerato anche il fatto che dal 1759 era il bibliotecario del cardinal Alessandro Albani, il maggior mecenate della Roma settecentesca e grande protettore degli Arcadi; nell'aprile del 1763 inoltre Winckelmann era stato nominato prefetto alle antichità dell'Urbe. Il secondo dei due capitoli in cui sono divise le *Anmerkungen* è dedicato agli ornamenti, e Winckelmann appare schierato su posizioni, per così dire, rigoriste, contrarie ad ogni eccesso, che non sarebbero dispiaciute al Devoti. Se è vero che un edificio più è progettato su vasta scala, meno ornamenti richiede, «so wie ein kostbarer Stein nur wie in einem goldenen Faden einzufassen wäre, damit er sich selbst in seinem völligen Glanze zeige»⁴⁶, è certo che l'architettura andò incontro allo stesso processo delle lingue antiche:

Der Baukunst ergieng es, wie den alten Sprachen; diese wurden reicher, da sie von ihrer Schönheit abfielen, welches so wohl von der Griechischen als Römischen zu beweisen ist, und da die Baumeister ihre Vorgänger in der Schönheit entweder nicht erreichen, oder nicht übertreffen konnten, suchten sie sich reicher als jene zu zeigen⁴⁷.

⁴⁶ WINCKELMANN, *Schriften zur antiken Baukunst*, p. 52 (ed. 1762, p. 50). Nella versione di Fea il testo suona così: «simile ad una pietra preziosa, che non deve, per così dire, esser incassata se non che in filo d'oro per meglio conservare il suo splendore» (*Storia delle arti del disegno*, vol. III, p. 86).

⁴⁷ WINCKELMANN, *Schriften zur antiken Baukunst*, p. 53 (ed. 1762, pp. 51-52); così reso da Fea: «Avvenne all'Architettura come alle lingue antiche, le quali più ricche divennero mano mano che andavano perdendo la loro energia e la loro bellezza, come è facile a provarsi coll'esempio della lingua greca e della latina; e siccome gli architetti videro che non potevano sorpassare, e ne anche uguagliare i loro predecessori nella bellezza delle opere, cercarono di superarli nella ricchezza e nella profusione» (*Storia delle arti del disegno*, vol. III, p. 88).

Sono affermazioni che rimangono ancora piuttosto generiche sotto l'aspetto della cronologia, ma nella *Geschichte* (1764) Winckelmann faceva iniziare la decadenza del gusto proprio con Ottaviano, e con riferimento in primo luogo alla letteratura (in base al noto cap. 86 della biografia suetoniana di Augusto, in cui si parlava dei gusti linguistici del *princeps*), e quindi alla pittura, in questo caso citando il celebre brano di Vitruvio (7, 5, 3-4) contro le bizzarrie dello stile che si era andato affermando ai suoi tempi⁴⁸. Il passo vitruviano del resto era stato ripetutamente citato dai trattatisti che si sono venuti fin qui ricordando proprio nel contesto della polemica contro l'eccesso di ornamenti. Questo certamente non sarebbe piaciuto né al Devoti, né, quel che più conta, ad alcun altro esponente di quel *milieu* letterario di cui egli era espressione. Ed è probabile che non gli sarebbe piaciuta neppure la parte finale del secondo capitolo delle *Anmerkungen*. Su questa contrapposizione di antichi e moderni il Devoti sarebbe anche potuto essere d'accordo: «In dem Plane der Zierrathen der Alten herrschete allezeit die Einfalt, bey den Neuern, die nicht den Alten folgen, ist das Gegentheil: jene sind vereinigt in den Zierrathen, welche als Zweige zu einem Stamme gehören; diese schweifen aus, und man findet zuweilen weder Anfang noch Ende»⁴⁹. Ma certamente non sarebbe stato d'accordo sulle conseguenze che Winckelmann ne traeva, non riconoscendo di fatto alcuna possibile continuità dell'antico nel moderno e in particolare facendo iniziare la decadenza dell'architettura con Michelangelo (le cui massime opere architettoniche erano elogiate nel *Sermo*)

⁴⁸ Cfr. vol. II, pp. 385-388 (in particolare p. 388) dell'edizione tedesca del 1764. Si può vedere anche l'edizione italiana curata dal Fea: WINKELMANN, *Storia delle arti*, vol. II, 1783, pp. 335-336 (libro XI, cap. II, § 14); il testo in realtà è identico, se si eccettua una minima variante, a quello dell'edizione italiana di quattro anni prima (*Storia delle arti del disegno presso gli antichi* di G. Winckelmann, vol. II, Milano, Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1779, p. 269), contro la quale Fea aveva avuto parole piuttosto pesanti nella sua prefazione. L'edizione milanese aveva come base il testo della seconda edizione tedesca, stampata a Vienna nel 1776. Per un'edizione moderna del testo tedesco si veda J. J. WINKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums. Texte: Erste Auflage Dresden 1764 · Zweite Auflage Wien 1776*, hrsg. von A. H. Borbein, Th. Gaethgens, J. Irmscher und M. Kunze, Mainz am Rhein, Ph. von Zabern, 2002, pp. 756 e 758, per l'edizione del 1764, e p. 759, per l'edizione del 1776 (senza differenze sostanziali).

⁴⁹ WINKELMANN, *Schriften zur antiken Baukunst*, p. 61 (ed. 1762, p. 67); così italianizzato da Fea: «Nel piano degli ornati degli antichi la semplicità era quella che si studiava sopra tutto; mentre presso i moderni, che non cercano d'imitare gli antichi, va tutto all'opposto. Gli ornamenti di quelli hanno fra di loro un certo accordo e una certa armonia, come tanti rami che appartengono ad uno stesso tronco; ma i moderni fanno cose sì sconnesse e strampalate, che non vi si trova, come suol dirsi, nè capo nè coda» (*Storia delle arti del disegno*, vol. III, pp. 105-106).

e mettendo in prima fila l'Italia nella classifica di un degrado che era fatto giungere fino al suo presente, senza soluzione di continuità:

Michael Angelo, dessen fruchtbare Erfindung sich in der Sparsamkeit, und in der Nachahmung der Alten nicht einschränken konnte, fieng an in den Zierrathen auszuschweifen, und Borromini, welcher dieselbe übertrieb, führete ein großes Verderbniß in der Baukunst ein, welches sich in Italien und in andern Ländern ausbreitete, und sich erhalten wird, weil unsere Zeiten sich immer weiter von der Ernsthaftigkeit der Alten entfernen, und man ist vielmals den Königen in Peru ähnlich, in deren Gärten die Pflanzen und Blumen von Golde waren, und deren Größe sich in ihrem verderbten Geschmacke offenbarete⁵⁰.

Così si chiudevano le *Anmerkungen*, e di sicuro anche la menzione di Borromini, senza alcun riferimento a Bernini, che il Devoti aveva strategicamente inserito nel suo *Sermo* come ancora di salvezza di tutto il Seicento e ponte tra il Rinascimento e il presente, non avrebbe fatto altro che causare irritazione. È ovvio che uno come Winckelmann poteva totalmente disinteressarsi del pensiero architettonico di uno come il Devoti, ed è sicuro che, se mai conobbe il *Sermo*, non l'avrà trovato di alcun interesse. Dal nostro punto di vista invece il *Sermo* offre una testimonianza preziosa su come l'ambiente letterario romano stesse vivendo una decisiva transizione nel gusto artistico, consumatasi in un breve volger di anni. Una transizione che, come doveva apparire evidente, non avrebbe tardato a riflettersi anche sul gusto letterario e che aveva in Roma, al tempo stesso, un punto di resistenza ed uno degli epicentri di diffusione.

Il *Sermo* del Devoti apre inoltre uno spiraglio da cui si può intravedere la *humus* sulla quale maturò la vicenda intellettuale ed artistica di Piranesi. Se è inevitabile che Piranesi appaia quale un gigante isolato, e senz'altro lo fu per la forza delle sue invenzioni, che negli anni andarono sempre più verso il limite della visione, fino a varcarlo con le celebri *Carceri*, è sicuro che i legami con i letterati e gli eruditi romani ebbero un ruolo tutt'altro che secondario nella sua carriera e nello sviluppo delle sue idee. Gian Lodovico

⁵⁰ WINCKELMANN, *Schriften zur antiken Baukunst*, p. 61 (ed. 1762, p. 68); ecco il testo di Fea: «Michelangelo, il di cui genio fecondo non potea contenersi nei limiti dell'economia degli antichi e dell'imitazione dei loro capi d'opera, cominciò a metter fuori delle novità e a dar negli eccessi in materia d'ornati. Borromini, che lo superò in questo cattivo gusto, l'introdusse nell'Architettura, e da lui si comunicò ben presto all'Italia tutta e agli altri paesi, ove si manterrà; perocchè noi ci allontaniamo sempre più dalla semplicità degli antichi e dalla loro maestosa sodezza, simili molte volte a que' re del Perù, i giardini de' quali erano ornati di piante e di fiori d'oro, che servivano a far palese al tempo stesso la loro grandezza e il cattivo loro gusto» (*Storia delle arti del disegno*, vol. III, p. 106).

Bianconi, nel suo *Elogio storico del cavaliere Giambattista Piranesi*, scritto nel 1779, all'indomani della morte dell'artista, ricordava che Piranesi aveva ad un certo punto maturato la volontà di aggiungere ai suoi rami «dotte descrizioni e ricerche antiquarie», alimentate dalle «sue idee spesso peregrine e nuove, e più spesso visionarie», e si era a tal fine assicurato la collaborazione di personaggi che potessero assisterlo:

Cattivossi egli destramente varj insigni letterati, i quali innamorati del suo ingegno e del suo bulino non isdegnarono di lavorare per lui, componendo insigni trattati corrispondenti a sì bei rami, ed ebbero la generosità di permettergli sino che li pubblicasse col suo nome. Non si dubiti di mettere in tale numero Monsig. Bottari, il dotto Padre Contucci Gesuita, e varj altri, che crediamo inutile qui nominare [...]. Con quasi tutti questi letterati disgustavasi però alla lunga il Piranesi, ora per la sua naturale intolleranza e rozzezza, ed ora perché non volevano quei dotti scrittori adottare le sue stravaganti visioni.

Ai nomi del Bottari e di Contuccio Contucci (il secondo oggi poco conosciuto, ma non meno noto del primo nella Roma del tempo), Bianconi unì quello del «nobilissimo Monsig. Riminaldi auditor di Rota», l'unico che riuscisse a tener a freno l'impossibile carattere di Piranesi⁵¹. Il Legrand nella sua *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi*, redatta nel 1799 per fungere da introduzione alla nuova edizione parigina delle opere di Piranesi messa in cantiere dal figlio Francesco, aggiunse alla lista degli amici di Piranesi i nomi di Clemente Orlandi, futuro conservatore del Museo Kircheriano, e dell'abate Pirmei, «qui logeait avec lui et se chargeait de la rédaction de ses idées pour les livrer ensuite à l'impression après s'être concerté, le plus souvent, avec le célèbre Winckelmann et avec Mengs» (notazione quest'ultima piuttosto improbabile)⁵². Ovviamente non è questa la sede per affrontare il problema posto da queste testimonianze; è probabile che la realtà sia stata quella di una collaborazione, in cui i personaggi citati avranno perlomeno fornito a Piranesi i materiali eruditi e lo avranno

⁵¹ L'*Elogio* del Bianconi fu pubblicato in «Antologia Romana», 34-36, febbraio-marzo 1779, e quindi nel secondo volume delle *Opere* del Bianconi, Milano 1802, in cui il passo citato si trova alle pp. 131-132. Il testo dell'«Antologia» è stato riprodotto anastaticamente in «Graphica», II, 1976, fasc. 2, pp. 127-135.

⁵² La *Notice* del Legrand, *rédigée sur les notes et les pièces communiquées par ses fils, les Compagnons et les Continueurs de ses nombreux travaux*, è conservata nel ms. Nouv. acq. franç. 5968 della Bibliothèque Nationale di Parigi; sulle vicende del testo rinvio a G. EROUART - M. MOSSER, *A propos de la «Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi»: origine et fortune d'une biographie*, in *Piranèse et les Français. Colloque tenu à la Villa Médicis, études réunies* par G. Brunel, Rome 1978, pp. 213-220, che reca in appendice (pp. 221-252) il testo (il brano citato è a p. 238).

soccorso in materia di lingue antiche. Ma certamente il *milieu* romano in cui presero forma, e a cui si rivolgevano, gli scritti teorici piranesiani rimane un terreno ancora suscettibile di proficue esplorazioni. Il Devoti, com'è ovvio, sarebbe fuori da qualunque eventuale contesa sulla paternità di quegli scritti, e proprio per questo può costituire un efficace termine di confronto, anche perché, a mio avviso, nel *Sermo* non propone una sua peculiare idea di architettura, ma si fa interprete di un sentimento diffuso. La strada che il Devoti indica è una strada stretta: non c'è salvezza architettonica al di fuori dell'imitazione degli antichi. La strada era stretta, ma condivisa da quasi tutti coloro che scrissero di architettura in quegli anni. Il problema era quali antichi imitare e in che modo: questo, sia che si proponessero i Romani, sia i Greci, era allora un terreno di integralismi, che si contrapponevano sul comune terreno della polemica contro l'eccesso di ornamenti.

La grandezza intellettuale di Piranesi, a guardar bene, sta anche nell'aver spezzato un circolo che, sebbene fosse ai suoi inizi, si poteva indovinare che sarebbe divenuto in breve tempo vizioso. L'anno chiave fu il 1765, quello in cui esplose la nota controversia con Jean-Pierre Mariette, che portò Piranesi a pubblicare ben tre testi teorico-polemici⁵³, nel secondo dei quali, il *Parere su l'architettura* ovvero *Dialogo di Protopiro e Didascalo*, non solo l'ornamento era additato come il cuore dell'architettura («Tutto il restante dell'Architettura, oltre l'ornato, è di sì tenue ritratto e di tanto poca gloria per gli Architetti, che pochi ve n'ha che vi si fondino»), ma se ne rivendicava la massima libertà di gestione («toglietemi la libertà di variare ognuno a suo talento negli ornamenti, vedrete aperto in pochi di a tutti il santuario dell'Architettura; l'Architettura, conosciuta da tutti, da tutti sarà disprezzata»⁵⁴). Ad evitare che questa libertà sfociasse nell'anarchia stava il rispetto delle proporzioni e delle gerarchie, «così in quest'arte gli occhi non vedranno una confusione, ma una vaga e dilettevole disposizione di cose». La conclusione era un'interrogativa retorica:

⁵³ Per un'introduzione ai testi e alle circostanze della polemica mi limito a rinviare a quanto scrive Wilton-Ely in G. B. PIRANESI, *Observations on the Letter of Monsieur Mariette, with Opinions on Architecture, and a Preface to a New Treatise on the Introduction and Progress of the Fine Arts in Europe in Ancient Times*, intr. by John Wilton-Ely, transl. by C. Beamish and D. Britt, Los Angeles, Getty Research Institute, 2002; si veda anche il capitolo intitolato *The Architecture of Polemics* in J. WILTON-ELY, *Piranesi as Architect and Designer*, New York - New Haven and London, The Pierpont Morgan Library - Yale University Press, 1993, pp. 35-61.

⁵⁴ Cito da G. B. PIRANESI, *Scritti di storia e teoria dell'arte*, a cura di P. Panza, Carnago, Sugarco, 1994, p. 261.

E nel vero, se questi e quegli ornamenti, che si usano in Architettura, in se stessi son belli, s'è bella altresì in se stessa l'Architettura, perché vorrem noi dare all'occhio un sol piacere, qual è quello di fargli mirare la sola Architettura, e non il doppio di fargliela veder rivestita di tali ornamenti, poichè veggiamo esservi la via di fare star ben gli uni con l'altra?⁵⁵.

Una posizione come questa poteva ancora considerarsi interna alla forbice che aveva su una lama la solida funzionalità del Colosseo e sull'altra gli ornati della Fontana di Trevi, tutti perfettamente gerarchizzati e finalizzati a rappresentare la storia e i significati del monumento. Ma il pensiero di Piranesi si andò sempre più ordinando intorno all'idea di un eclettismo governato esclusivamente dal genio creatore del singolo artista, libero di prelevare e ricontestualizzare dal patrimonio degli antichi tutto ciò che gli aggradasse. Un'idea mirabilmente sintetizzata in un brano del *Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana*, il testo teorico che accompagna uno dei suoi capolavori, il trattato sulle *Diverse maniere d'adornare i cammini, ed ogni altra parte degli edifizii, desunte dall'architettura egizia, etrusca e greca*, pubblicato nel 1769:

No, un artefice, che vuol farsi credito e nome, non dee contentarsi di essere un fedele copista degli antichi, ma su le costoro opere studiando mostrar dee altresì un genio inventore, e quasi dissi creatore; e il Greco e l'Etrusco e l'Egiziano con saviezza combinando insieme, aprir si dee l'adito al ritrovamento di nuovi ornamenti e di nuovi modi⁵⁶.

Non è affatto azzardato credere che quel «ritrovamento di nuovi ornamenti e di nuovi modi» abbia suscitato più di qualche perplessità a Roma, negli ambienti del classicismo tradizionalista, di cui il *Sermo de Romana architectura* espone lucidamente il programma, ambienti che – è bene sottolinearlo – all'indomani dell'inaugurazione della Fontana di Trevi, che fin da subito divenne uno dei più celebrati monumenti dell'Urbe, non si sentivano affatto una retroguardia.

Quanto al Devoti, il *Sermo*, come si è detto, è dedicato al Nerini, che aveva fatto ricostruire il fatiscante monastero di Sant'Alessio «splendore novo modulisque vetustis», e si apre con un rinvio all'epistola del 1752, che il Devoti aveva ambientato proprio nel monastero allora appena rifatto, tessendone un diffuso elogio. Ancora oggi l'atrio e la facciata di Sant'Alessio si presentano nelle loro forme settecentesche, ovvero in un'architettura la cui bellezza sta tutta nell'equilibrio e nella severità di forme fortemente debitorici

⁵⁵ PIRANESI, *Scritti*, p. 264.

⁵⁶ Ivi, p. 321.

del classicismo cinquecentesco. Ci sono due versi dell'*Epistola* del Devoti che potrebbero far da epigrafe al complesso: «Ridicula est nobis ea magnificentia quae non | commoda, at ornatus ornatibus addit inanes»⁵⁷. Ma per immaginare cosa avrà pensato il Devoti dell'architetto piranesiano, ritrovatore di nuovi ornamenti e nuovi modi, c'è un modo senz'altro più suggestivo, forse anche più efficace, di quanto non sia il frugare tra le pieghe dei testi. Basta salire sulla cima dell'Aventino e sostare per qualche tempo a contemplare la facciata di Sant'Alessio. Si potrà quindi proseguire verso destra per qualche decina di metri, fino a giungere al centro dell'unica opera realizzata da Piranesi (insieme alla contigua chiesa di Santa Maria del Priorato), la Piazza dei Cavalieri di Malta. Qui, quasi appese al muro di cinta, si ergono tre edicole e una stele che ricorda una mezza colonna; le edicole sono contornate da coppie di obelischi che insistono su urne; nell'edicola di fondo sta l'epigrafe celebrativa del cardinal Rezzonico con la data: 1765, due anni dopo la pubblicazione del *Sermo*, e tre anni prima che fosse ristampato negli *Arcadum carmina*. Edicole e stele non hanno alcuna funzione architettonica, ma servono da supporto ad un fuoco d'artificio decorativo, in cui si mescolano senza alcuna gerarchia apparente *oscilla*, *racemi*, *emblemata*, per dirla col Devoti, e un pulviscolo di altri oggetti inevitabilmente destinati ad apparire *nugae* ai non iniziati. Nel caso delle due edicole laterali il tutto è inverosimilmente sorretto da una colonnina che prende le forme di una cetra (o da una cetra che prende le forme di una colonnina). Dall'altra parte della piazza la facciata del complesso dei Cavalieri non è da meno quanto a sovraccarico di motivi decorativi a fronte di una sostanziale povertà di elementi architettonici⁵⁸. Il giudizio che Bianconi diede sulla chiesa del Priorato nel suo *Elogio storico* non richiede commenti:

⁵⁷ Cito dall'edizione romana del 1752 (vd. *supra*, nota 8), p. 3.

⁵⁸ Su queste decorazioni, le loro fonti e i loro significati si vedano almeno J. WILTON-ELY, *Piranesian Symbols on the Aventine*, «Apollo», n.s., a. CIII, vol. 170, 1976, pp. 214-227; ID., *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London, Thames and Hudson, 1978, p. 95; *Exploring Rome: Piranesi and His Contemporaries*, Catalogue by C. D. Denison, M. N. Rosenfeld and S. Wiles, New York - Montréal, The Pierpont Morgan Library - Centre Canadien d'Architecture, 1993, pp. 54-55; WILTON-ELY, *Piranesi as Architect and Designer*, pp. 91-98; P. Panza, *Piranesi architetto*, Milano, Guerini, 1998, pp. 91-96; l'introduzione di Wilton-Ely a G. B. PIRANESI, *Observations*, p. 37. I motivi delle decorazioni fanno precipuo riferimento alle insegne araldiche dei Rezzonico e dell'Ordine di Malta; tuttavia Wilton-Ely rileva che molti di essi hanno «no direct connection with Rezzonico heraldry or even the Order of Malta – for example the lyre, cameo, cornucopia, serpent, bird's wing, and shepherd's pipes» (*Piranesi as Architect and Designer*, p. 98). Panza da parte sua scrive: «Questi elementi iconografici di diversa provenienza sono allestiti con il solito gusto del *bricolage*»

Gli fu data la commissione di fare un disegno per rimodernare la Chiesa dell'ordine di Malta sull'Aventino, chiamata il Priorato. Riuscì questo assai vago, e bizzarro, e si determinò da chi aveva a cuore l'abbellimento di quel Tempio di metterlo in esecuzione, lo che si fece con magnanima, e principesca spesa. Oh quanto è diverso "Il disegnar dall'eseguir le imprese!". L'opra riuscì troppo carica d'ornamenti, e questi pure, benché presi dall'antico, non sono tutti d'accordo fra di loro⁵⁹.

È probabile che l'*Elogio* del Bianconi, che elogia *obtorto collo* il talento dell'artista, ma è una costante denigrazione dell'uomo (Bianconi ricorda, ad esempio, il proposito di uccidere il maestro e la passione giovanile per soggetti turpi, e non manca di ridicolizzare l'affrettata vicenda del matrimonio), fosse soltanto la punta di diamante di un'ostilità a Piranesi serpeggiante a Roma e liberatasi alla morte dell'artista, come ricorda lo stesso Legrand: «Après sa mort les journaux imprimés de Rome et particulièrement l'*Anthologie* [dove apparve l'*Elogio* di Bianconi], ne pouvant décrier son talent vou-lurent tourner en ridicule les défauts de son caractère, mais le Pape ordonna la destruction de ces feuilles injurieuses [...]»⁶⁰. Il Devoti, fedele al suo *modus* oraziano, appare lontano dalle roventi polemiche mosse da e intorno a Piranesi. Il suo *Sermo* tuttavia può essere utile a capire come a Roma la fronda antipiranesiana non fosse solo questione di filellenici, né fosse animata soltanto dalla scontroosità dell'artista, ma potesse anche assumere la forma di una presa di distanza culturale, ovvero di una non disponibilità a seguirlo in quelle sue invenzioni più estreme, che oggi a noi appaiono geniali, ma che dovevano disturbare non pochi dei suoi contemporanei. Possiamo esser ragionevolmente sicuri che al Devoti la piazza dei Cavalieri di Malta, messa lì a quaranta metri da quello che aveva celebrato come un capolavoro dell'architettura contemporanea, sarà apparsa come la *summa* di tutti i suoi architettonici incubi.

(p. 95). Per una panoramica sugli interventi piranesiani nel complesso dei Cavalieri di Malta si veda il volume miscelaneo, realizzato in occasione di una mostra, *Piranesi e l'Aventino*, a cura di B. Jatta, Milano, Electa, 1998.

⁵⁹ BIANCONI, *Elogio*, p. 133.

⁶⁰ LEGRAND, *Notice*, pp. 248-249.

APPENDICE

Fabii Devoti
De Romana Architectura Sermo⁶¹

- En iterum, Nerine, tuo mihi nomine famam
 aucupor: inscriptum fuerit Tibi quicquid, habere
 in se aliquid, summa excipiendum laude putatur.
 Non etenim ad Procerum mittenda cucurbita mensas,
 5 non olus insipidum aut vervex ranaeque palustres⁶²:
 magnis magna placent et doctis docta probantur.
 At missa haec faciens ad Te, qui tam bene nosti
 Romanae majestatis monumenta superba
 coenobiumque tuum Templumque aetate fatiscens
 10 restituis splendore novo modulisque vetustis⁶³,
 scribo mihi ignoto quae nuper ab hospite dicta,
 sed certe sapiente viro doctoque, fuerunt,
 quo magis ipse Tibi placeas Tibi Romaque plaudat.
 Quodam forte die, cum causa Relligionis
 15 me Lateranensem conferrem solus in Aedem,

⁶¹ Il testo del *Sermo* che qui si propone è quello edito in fondo al *Commentarius* sull'enigma di Dameta (Romae, ex typ. M. Palearini, MDCCLXIII). Nel titolo, che è stampato su una pagina bianca a mo' di occhio, subito sotto *Sermo* compare anche l'indicazione *cum notis Joannis filii*. La collazione col testo ristampato nel terzo volume degli *Arcadum Carmina* (Romae, Jos. et Phil. de Rubeis, MDCCLXVIII, pp. 231-236) ha evidenziato un certo numero di fastidiosi errori di composizione di quest'ultimo (che pure, rappresentando una *summa* ufficiale della poesia latina degli Arcadi, si sarebbe dovuto presumere accuratamente sorvegliato in tutte le sue fasi), come *affero* in luogo di *assero* (35), *facinus* per *facimus* (41), *lumine* per *lumina* (47), *advenimus* per *devenimus* (65), *Cuneae* per *Cuneos* (68), *paria* per *varia* (70), *tercentum* per *tercentis* (78), *quem* per *quam* e *dies* per *diu* (79), *Tandemne* per *Tantumdemne* (81), *rectusque* per *rectusve* (88), *appositi* per *oppositi* (89), *Hic* per *Hinc* (94), *ammittit* per *committit* (101), *respondet* per *respondeo* (104), *scopulo* per *scopulis* (129), *lavatis* per *cavatis* (130), *fractorum* per *fractarum* (137), *non* per *enim* (141), *et* per *at* (143), *aedificandum* per *aedificando* (147), *Romulida* per *Romulidas* (157), *Coelius* per *Coeliolus* (160). Nel volume degli *Arcadum Carmina* l'intestazione è, per motivi ovvi, molto più estesa: *Fabius Devoti Romanus* | *inter Arcades* | *Pyregmus Agoreus*. | *De Romana Architectura* | *ad Doctissimum Virum D. Felicem Nerinium* | *Hieronymiani Ordinis Abbatem* | *Generalem* | *Sermo*. Le note del figlio Giovanni naturalmente non sono presenti nel volume degli *Arcadum Carmina*.

⁶² Cfr. HOR. *serm.* 1, 5, 14-15 «mali culices ranaeque palustres | avertunt somnos».

⁶³ Significativa la nota di Giovanni: «Studio venustatis non tamen a severioribus Architecturae legibus discessum est». Per *splendore novo* prima della cesura cfr. LUCR. 5, 290 «ut noscas splendore novo res semper egere».

- e Capitolini descendens culmine clivi⁶⁴
 prospexi longe Peregrinum, qui satis arcum
 Septimii admiratus ad oppositum properabat
 qui memorat nostro Judaeos Marte subactos.
 20 Plura Via Sacra⁶⁵ sed euntem saepe morantur,
 scilicet ille lacus qui potum praebet abunde
 venali pecori, Faustinae fana, Palatî
 reliquiae, stantesque sua tres mole columnae⁶⁶.
 Metitus Templum triplici de fornice Pacis,
 25 sudantem metam Constantinique trophaeum
 spectavit, sed, ceu quadam torpedine captus,
 ante Colosseum admirabundo stetit ore.
 Pone sequebar⁶⁷ ego, tacito cui viscera risu
 interea tentabantur, neque nosse valebam
 30 quidnam rudibus tam delectabile in illis
 advena comperiat. Cum staret at ille, nec ullam
 ipse moram facerem, praetergredior, sed amicis
 respiciens oculis dixi: «Hospes mi bone, salve».
 «Salvus et ipse sies – respondit protinus hospes –.
 35 Advena an indigena es?». Me natum hac assero in Urbe.
 Ille hilari vultu «Fortunatissime – clamat –,
 cui licet haec inter generosam ducere vitam».
 Hospitis ipse manu presa «Mihi gratulor, Urbi
 atque meae – dixi – quod vobis ista probentur
 40 saltem alienigenis, cum nos dulcedine nulla
 haec eadem afficiant, facimus neque fragmina tanti,
 squallorem atque situm et minitancia saxa ruinam,
 ut minus oblectent nova nos, concinna, venusta,
 candida, quae nostri Artifices hoc tempore conduunt.
 45 Haec primum spectata tibi fortasse placebunt
 rudera, sed postquam bis terve adspexeris, idem
 tu, si praetereas, super haec neque lumina tolles⁶⁸.
 Tunc Peregrinus ait: «Vidi haec ego vestra novella,

⁶⁴ Notevole la vicinanza del secondo emistichio a PS. CYPR. *heptateuchos* gen. 572 «descendit culmine coeli».

⁶⁵ Inutile sottolineare qui la memoria dell'«Ibam forte Via Sacra» oraziano.

⁶⁶ Il verso potrebbe esser memore di LUC. 9, 654 «stantem Titana columnis», e di SIL. 6, 664 «surgebat mole columna».

⁶⁷ «Pone sequi» in posizione iniziale si trova in VERG. *Aen.* 10, 226 e *georg.* 4, 487 («pone sequens»), e in LUC. 1, 483 («pone sequi»).

⁶⁸ «Lumina tollit» in clausola si legge in CAT. 62, 2.

- vermiculata⁶⁹ quidem gypso, rutilantia crustis
 50 marmoreis, onerata magis quam ornata superba
 congerie ornamentorum, distorta, recurva,
 sed quae iudicio artifices testentur egenos,
 ignaros pulchri neque gnaros inveniendi,
 quaeque docent animos et opes cecidisse Latinas,
 55 interitura brevi ac tenui compagine structa».
 «Talia qui⁷⁰ loqueris, mihi doctior esse videris
 quam modo credideram – respondi –, sed nimium te
 suspicor in Veterum ingeniis atque arte probanda.
 Commodius nunc aedificant et cultius aedes
 60 privatas ausuque novo sublimibus augent
 fana tholis, modico quae vix ars prisca tegebat
 fornice; templorum varias nunc adspice frontes,
 quas modo porticibus norat decorare Vetustas».
 Dum loquimur lentis vocem simul alternantes
 65 passibus, in medium devenimus Amphiteatrum.
 Constitit Hospes ibi et digito fastigia monstrans
 semirutosque gradus, Equitum subsellia, fracti
 relliquias Podii, Cuneos, Vomitoria, scalas
 et caveas circum clausas «Haec conspice – dixit –
 70 tam varia ac tam grandia, ea compacta sed arte
 ut credas uno constare haec omnia saxo.
 Illuc tolle oculos: nutantia culmina cernis⁷¹?
 Marmora jam timeas ruitura, fugamque parabis.
 Ne metuas: proprio librantur pondere, nuper⁷²
 75 bis tremuit tellus, tamen illa immota steterunt.
 Quamquam barbarico toties quassata furore
 debuerat campum vasta sepelire ruina⁷³,
 tota haec tercentis moles stetit integra lustris,
 et quam non potuere diu tot frangere soles,
 80 fregit avarities et iniquum denique ferrum.
 Tantumdemne novis promittere molibus audes

⁶⁹ La cittadinanza di *vermiculatus* nella poesia satirica si fonda sul noto «emblemate vermiculato» di Lucilio (84), che Devoti poteva agevolmente recuperare da Cicerone (*de or.* 3, 171; *or.* 149; *Brut.* 274) o Quintiliano (*inst.* 9, 4, 113).

⁷⁰ «Talia qui» in posizione iniziale si trova in LUCR. 5, 908 e in CAT. 64, 157.

⁷¹ Verso che dovrebbe esser memore di SIL. 14, 312 «ad caelum victor nutantia culmina lambit».

⁷² È probabile che il verso conservi una memoria di MANIL. 1, 173 «Quod nisi librato penderet pondere tellus».

⁷³ Il secondo emistichio echeggia il virgiliano «Haec loca vi quondam et vasta convulsa ruina» (*Aen.* 3, 414).

- aetatis, quae saepe manum ingeniumque fabrorum
exercent, rimas ducunt et fulcra requirunt?
Hoc solidum, hoc stabile est, Veterum quod rudera servant,
85 quam nova nostra magis, siquidem novere Priores
principium et fundamentum esse hoc aedificandi:
conanti ad centrum gravitati materiei
continuus paries rectusve opponitur arcus,
ponderis oppositi vires qui flectit utrinque
90 in solidum, vacuo quod non frangatur ab ullo.
Sic struxere Patres; at nostra audacior aetas
improprio locat ossa⁷⁴ loco nutantia muri,
aereo credens male pondera fundamento:
hinc nondum perfecta domus quandoque fatiscit.
95 En age ad ornatum, quo pulchri forma creatur,
advortas animum: viden' hic ut membra vicissim
singula respondent reliquis, ornantur et ornant?
Inferius graviora vides, leviora superne?
Cum nihil hic sit quod desit, nihil est quod abundet.
100 Ornandi haec ratio tibi nonne venustior est quam
altera, quae minimis committit maxima, nugas
molibus imponit vastis, oscilla, racemos
atque intermediis rapienda emblemata ab auris?».

«Sic nostri aedificant» respondeo. Protinus ille
105 excipit «Haud semper. Video quia plurima formis
condita hyperboreis, Romae nil rarius est nunc,
quam quod Romanum sincere dicere possis,
quandoquidem fatuis sapientia sordet Avorum,
regnat et effraenis sine lege libido novandi.
110 Sum Romanus ego, sed me mea sors peregrinum
reddidit, in patriamque revertor identidem ut hujus
adspectu ingenium, mores oculosque reformem:
deteriora alibi sunt omnia, quae mala Romae».

«Romanum te sermo tuus mihi prodidit – inquam –
115 ingeniumque sagax gravitasque, at non video cur
haec nova nostra simul damnes, cupideque revisas».

Ille autem «Praeter Veterum monumenta videre est⁷⁵
Romae etiam nonnulla novis constructa magistris,

⁷⁴ Una nota di Giovanni precisa che «Dicuntur ossa crassiores illi muri quibus graciliores incumbunt», e cita quindi, a titolo esplicativo, un brano del *De re aedificatoria* dell'Alberti (III 12 «Adverterunt Physici ~ atque firmitatibus»).

⁷⁵ «Videre est» in clausola si legge in HOR. *serm.* 1, 2, 101.

- quae mirarentur Veteres, si cernere possent⁷⁶.
 120 Praetereo PETRIQUE tholum aereumque lacunar
 atque Perystilium, Tarpejam mitto plateam,
 Fontis Agonalis nolo memorare Colossos,
 cum vetera haec esse incipiant, sed nostra quoque aetas
 quo celebretur habet. Quoties me confero fontem
 125 ad Trivium, toties Augusti vivere saeclo
 ipse mihi videor⁷⁷. Nam quid speraveris illo
 ornatum solidumque magis? Sibi consona quaeque
 magnificum simul efficiunt opus atque venustum:
 mille super scopulis frondoso gramine amictis,
 130 fronte columnata loculisque hinc inde cavatis,
 ardua consurgit moles⁷⁸, simulacra coronant
 verticis aerei tractus, anaglypta vetusto
 sculpta opere inferius stant multis aspera signis⁷⁹,
 ima tenent magna cum maiestate⁸⁰ Colossi.
 135 Influit ac refluit, coit hinc iterumque resultat,
 descendens rauco fremitu⁸¹ per saxa, per herbas
 marmoreum ad labrum fractarum lusus aquarum⁸²,
 atque opere in tanto⁸³ nihil est quod ineptiat usquam.
 Ille vetustatem fons ingeniumque Latinum
 140 exhibet egregie, quia cuncta ibi congrua et ampla.

⁷⁶ «Cernere posse» è clausola lucreziana (cfr. 1, 327; 2, 248; 2, 827).

⁷⁷ «Ipse mihi videor» in posizione iniziale si trova in Ov. *trist.* 5, 12, 57.

⁷⁸ «Ardua moles» dovrebbe derivare da LUC. 8, 866 «ardua marmoreo surrexit pondere moles»: Lucano ha posto i due termini alle estremità del verso, il Devoti arretra *moles* prima della cesura.

⁷⁹ «Aspera signis» si trova in clausola in VERG. *Aen.* 5, 267 e 9, 263 (ed anche in SIL. 2, 432, come eco virgiliana).

⁸⁰ «Magna cum maiestate» è in STAT. *Theb.* 7, 478.

⁸¹ «Rauco fremitu» si trova in VAL. FL. 2, 307.

⁸² Questi versi sul fluire delle acque, che sembrano quasi volerne restituire, sia nella prosodia che nella sintassi, la vivacità e il rumore, possono essere confrontati con quanto Salvi stesso scrisse nella sua *Descrizione del Prospetto della Fontana di Trevi*: «Da tutti poi i scogli [...] esce da varj luoghi abondevolmente l'acqua: ora piombando libera in larga striscia ad unirsi con l'altra nella gran tazza inferiore, ora urtando e riurtando nel cader che essa fa per le prominente de' Sassi balza ripercossa in aria disciolta in bianca spuma, et ora sorgendo a bollori per le aperte fibre dello Scoglio scorre, lambendo sempre i sassi, divisa in rivoli, unendosi poi tutte nella tazza soggetta, dove mosse dal continuo impulso dell'altre cadenti, vanno placidamente ondegianti a percuoterne il labro» (il brano si legge in L. CARDILLI, *L'Acqua Vergine e la sua mostra*, in *Fontana di Trevi. La storia, il restauro*, [a cura di L. Cardilli], Roma, Carte segrete, 1991, pp. 133-134).

⁸³ «Opere in tanto» è memoria virgiliana (*Aen.* 6, 31).

- Romanum quid enim est, nisi quod sublime, decorum,
nobile et ornatu non luxuriante coruscat,
quod nequeant aequare alii, admirentur at omnes?⁸⁴
Parva etiam magnis si constent partibus ac nil
145 in se contineant, quo debent rite carere,
adnumeres vere magnis Romanaque dicas.
Quae vero nostrum aedificando excogitat aevum
atque a principiis Veterum deduxerit altis
plausibus excipias; proprio desumpta cerebro
150 si quando extulerit, risum tibi saepe movebunt.
Commoda neglexere Patres, queis mollior aetas
nostra studet, fateor, nec ob id damnabitur a me.
Hos autem Artifices, quibus est laus unica multum
aeris et campi tricus implere recurvis,
155 arbitror ad nostrae mittendos ima Cloacae
ut passus oculosque diu ampla per antra ferentes,
qualis Romulidas decet aedificatio discant».
Haec inter superamus iter, Laterana loquentes
Regia nos exceptit; ibi disjungimur⁸⁵, hospes
160 ivit ad Exquilias, tenuit me Coeliolus mons.
Si quis caecutiat lippus radiosque colorum
per pupillarum ductus nequit excipere in se⁸⁶,
imbelles oculos vitreis ubi lentibus armet,
partes objectae minimas videt illico formae
165 atque ab equis asinos discriminat, a cane vulpem,
sic ego, qui quantum differret ab Aedibus aedes
vix nuper noram, doctrinis Hospitis auctus
acrius intueor, quid peccent singula rimor,
aedificatores rigidis libro lancibus omnes,
170 ac scio quos laudem, neque nescio quos reprehendam.
Nec peccare mihi videor, quia temporis utor
moribus ingenioque mei, quo lexica nostri
percurrunt juvenes aliquotque vocabula discunt,
quae sibi quaelibet ars tamquam sacra mystica caelat.

⁸⁴ Variazione del virgiliano «admirantur et omnes» (*georg.* 4, 215). Noterò che il testo stampato negli *Arcadum Carmina* ha un *et* che è certamente erroneo, ma che forse in questo caso potrebbe anche non essere il solito refuso di impaginazione (vd. nota 61), quanto piuttosto un *lapsus* dovuto alla memoria poetica di chi rivide il testo (pur tenendo fermo che *et* è comunque una banalizzazione).

⁸⁵ Il verbo in questa giacitura metrica è un ricordo di VERG. *Aen.* 1, 252 «prodium atque Italis longe disiungimur oris».

⁸⁶ La clausola è memore di LUCR. 2, 810 «Et quoniam plagae quoddam genus excipit in se».

- 175 Hoc satis est⁸⁷ ut in artifices grassentur, amari
personam censoris agant: nova quaeque, venusta,
grandia, parva simul, tum sacra prophanaque damnant,
saepe sed immeritos crepitanti laude coronant⁸⁸.
Miratur stolidum vulgus ridentque periti.

⁸⁷ «Hoc satis est» ad inizio di verso si trova in LUC. 9, 584 (anche in MART. 7, 99, 8).

⁸⁸ «Laude coronam» in clausola compare in LUCR. 6, 51, VERG. *Aen.* 5, 355, HOR. *serm.* 1, 10, 49.

DANIELA MANGIONE

ROMANZO VERO E INVERISIMILE NELL'ITALIA DEL SETTECENTO: NOTE DI RICEZIONE

1. A metà Settecento – nel 1749 – Francesco Saverio Quadrio, smentendo il *Traité de l'origine des Romans* di Pierre-Daniel Huet¹, obiettava: «non son sol tanto Nouvelles Amoreuse» i romanzi, ma «avventure ancora in parte di Guerre, o del tutto di Guerre, fatte da illustri personaggi, o per amore, o per necessità, o per capriccio»². Un decennio dopo Gasparo Patriarchi, da poco traduttore dello stesso monsignor Huet, minimizzava in una lettera a Francesco Algarotti le posizioni del francese, difendendo, ancora, le ragioni del romanzo in versi³. Poco prima di questi interventi, osservava l'avvocato Giuseppe Antonio Costantini in una pseudo-epistola: «Li poemi Greci, Latini e Toscani, sono eglino altro, che Romanzi? E pure il loro studio è comendato da tutti gli autori; perché dev'essere diversamente de' Romanzi

¹ P. D. HUET, *Traité de l'origine des Romans*, Paris, Claude Barbin, 1670: uscì come premessa all'edizione di *Zayde, historie espagnole* di Madame La Fayette. Si può leggere ora in P. D. HUET, *Trattato sull'origine dei romanzi*, a cura di R. Campagnoli e Y. Hersant, Torino, Einaudi, 1977.

² F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1749, vol. IV, libro II, p. 292.

³ Lettera del 15 ottobre 1759, in F. ALGAROTTI, *Opere*, vol. XIV, Venezia, Palese, 1794, pp. 354-369: «Quanto alla forma esteriore, io dico essere il verso più dilettevole della prosa, sì per la scelta delle parole, e delle figure, come per la facilità di render molto più vive le immagini [...]; dal che nasce tutta l'ammirazione e il diletto. Quindi diceva il prefato Giraldis: “che da' Greci, e da' Latini avevano imparato gl'Italiani a dividere in canti i loro poemi; e che ciascun canto tant' oltre si stende, quanto si può acconciamente dire in una volta, ed aver senza fastidio l'attenzion di coloro, a' quali i poeti rivolgono i loro ragionamenti”. Ed in vero, se il romanzo conviene coll'epopeja nella materia e nel modo, come sostengono il Gravina, il Torquato, ed il Summo, perché non dee altresì convenire nello stromento?» (pp. 357-359). Vi osserva poi in una nota: «Quindi egli esclude l'utile che va congiunto all'ammaestramento dell'allegoria, il dilettevole che viene dal verso, e il grande ed il vario che nasce dalle passioni più generose. Riduce perciò il romanzo alle novellucce d'amore scritte per lo più da' Francesi, e così dà preferenza a una passione, che s'accosta più al comico, che all' eroico ed al tragico donde nascono le due fonti della varietà, e della grandezza» (p. 355).

in Prosa?»⁴. Con disinvoltura Costantini metteva sullo stesso piano romanzi in versi e in prosa: eppure l'atto, o la semplificazione, giungeva fra le patrie lettere e teorie quasi come esecrando. L'Italia sfogliava i *Viaggi di Gulliver*, il *Robinson* e da decenni leggeva i romanzi francesi in prosa d'argomento amoroso che avevano invaso le biblioteche private; ma si trovava, nella discussione sul romanzo, scissa fra uno schieramento letterariamente consapevole ma saldamente e solo legato alla tradizione e una riflessione più aperta ma "debole", disseminata in scritti d'occasione.

Forse anche per questa malcomposta e mai composta frattura il modo in cui l'Italia accolse all'interno delle proprie discussioni letterarie i primi esempi italiani di romanzo settecentesco, del romanzo cioè "nuovo" e modellato sulla scorta di ciò che accadeva nel resto d'Europa, è stato particolarmente – ed emblematicamente – trascurato nella storia della critica. Da qualche decennio quel «quadro morfologico e ideologico articolato»⁵ al riguardo, di cui auspicava la nascita Carlo Alberto Madrignani nel 1986, si sta delineando sempre più⁶: ma ancora. Se «censure» e «scomuniche»⁷ sembrano essere state superate, l'ostracismo verso questo momento del romanzo italiano ha fatto da argine così potente alla riflessione critica che i contributi più recenti ancora mostrano d'essere "iniziali" e nuovi, sia in relazione al

⁴ G. A. COSTANTINI, *Lettere critiche, giocose, morali, e scientifiche, alla moda, ed al gusto del Secolo presente, tradotte da varj linguaggi, e recate al toscano dal Conte A. Santi Pupieni*, Venezia, Pasinelli, 1744-1745, p. 44.

⁵ C. A. MADRIGNANI, *Prime riflessioni su «L'uomo d'un altro mondo» di Pietro Chiari*, «Problem», 76, 1986, pp. 165-173: p. 165.

⁶ Dopo gli studi, ad inizio Novecento, di E. BERTANA, *Pro e contro i romanzi nel Settecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXXVII, 1901, pp. 339-352, e di G. MARCHESI, *Romanzieri e romanzi del Settecento*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903 – poi in ristampa anastatica, con studi di L. Toschi e M. Gori, Manziana, Vecchiarelli, 1991 – sono stati ricostruiti gli scenari di un dibattito critico che fino a poco tempo fa sembrava non essere esistito in Italia. Tra gli interventi di riferimento: I. CROTTI, *Rassegna di studi e testi del romanzo italiano nel Settecento (1960-1989)*, «Lettere italiane», XLII, 1990, fasc. 2, pp. 296-311; A. MOTTA, «*Esiliarlo dal regno delle belle lettere*»? *Dibattiti sul romanzo nel Settecento italiano*, in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla «Voce»*, a cura di M. G. Pensa, Padova, Guerini, 1996, pp. 119-143; C. A. MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il «celebre Abate Chiari»*, Napoli, Liguori, 2000; I. CROTTI, *Alla ricerca del codice: il romanzo italiano del Settecento*, in I. CROTTI - P. VESCOVO - R. RICORDA, *Il 'mondo vivo': aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, pp. 9-54. T. CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda*». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno Editrice, 2002, dove è stato stilato, proprio in dialogo con il contributo primonovecentesco, un "catalogo" di romanzi della seconda metà del secolo comprendente un riesame della cronologia delle edizioni e di alcune traduzioni (pp. 301-326).

⁷ Le osservava già BERTANA, *Pro e contro i romanzi nel Settecento*, p. 339.

tipo di sguardo critico che dà loro forma⁸ sia per la ancora scarsa disponibilità di testi in edizioni moderne e criticamente percorsi.

Ha certo contribuito a perpetuare il problema la categoria-sovrastuttura di “romanzo moderno”, che ha distorto e limitato il fenomeno italiano: la speciale posizione che il romanzo ha occupato in Europa nei secoli XIX e XX ha autorizzato una sorta di confronto astorico circa la qualità della produzione italiana del diciottesimo secolo; il nostro romanzo settecentesco sarebbe stato così lontano dagli esiti migliori del “romanzo moderno”, cioè, da risultare per ciò stesso penalizzabile. Ma, ammesso che il giudizio sia realistico (il dato deve ancora comunque confrontarsi con la larga diffusione settecentesca degli stessi romanzi che furono poi ostracizzati da canone e studi), il mancato riconoscimento dell'importanza della *tappa* settecentesca del romanzo italiano è anche stato connesso alle estetiche e agli atteggiamenti culturali che si sono susseguiti nel corso dei decenni. Il disinteresse dei crociani per la narrativa e, in seguito, le estetiche formalizzanti della seconda parte del secolo scorso hanno contribuito al perpetuarsi dell'oscuramento dei passi, o transiti, settecenteschi del romanzo⁹. Quanto alle cause “prime”, Madrignani riscontrava, come già Bertana (ma ancor prima Tiraboschi scriveva «Gl'Italiani a cagion d'esempio non si son mai occupati molto nello scriver romanzi, dico gl'Italiani dotti, eleganti, ingegnosi»¹⁰), l'ostacolo di un intellettualismo ostile ad una letteratura che non fosse elitaria, ipotizzando una frattura tra letterati *tout court* e pubblico dei romanzi: «Fra il romanzo e i letterati si è instaurata fin dall'origine una distanza incolmabile, una difficoltà di comunicazione che assumono l'abito della polemica moralistica e precettistica»¹¹. Il romanzo, in sintesi, «non poté valersi delle alleanze giuste»¹² e questo contribuì a dotare la cultura italiana del proprio caratteristico «privilegio antinarrativo»: privilegio così spiccato che quella

⁸ Mi riferisco in particolare alla nuova prospettiva che dà forma allo studio di V. G. A. TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni, 2010, dove i romanzi di Chiari e Piazza svelano il loro aspetto fortemente militante e allusivo di opere non proprio, dunque, legate all'inverosimile, ma anzi profondamente dialoganti, e non in modo allegorico, con la realtà sociale del momento.

⁹ MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia*, p. 6.

¹⁰ G. TIRABOSCHI, *Riflessioni sull'indole della lingua italiana*, in ID., *Storia della letteratura italiana* [...], Prima edizione veneta, dopo la seconda di Modena riveduta, corretta ed accresciuta dall'autore, t. III, Modena, Società Tipografica, 1795, pp. XVII-XXXVIII: XXXII.

¹¹ MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia*, p. 5; cfr. anche BERTANA, *Pro e contro i romanzi nel Settecento*, p. 339.

¹² Ivi, p. 3.

dello «steccato di restrizioni e avvertenze»¹³ attorno al romanzo pare metafora per nulla eccessiva, se si pensa al trattamento che narrativa e romanzo avranno nella prima “vera”, riconosciuta storia della nostra letteratura, quella di Francesco De Sanctis – dove, ancora, sulla piacevolezza e “inutilità” del narrare penderà un giudizio severo e inflessibile¹⁴.

2. A comprimere lo spazio della riflessione sul romanzo in Italia contribuirono senza dubbio e anzitutto la quantità e la qualità degli stimoli provenienti dall'estero: ma tale dinamica era già rilevata alla fine del secolo da testimoni coevi come Girolamo Tiraboschi o Stefano Arteaga¹⁵. Che dunque questa sorta di “giustificazione” sia filtrata poi senza articolazioni attraverso i decenni fino a tempi recenti conferma quanto, metodologicamente, la ricostruzione delle reazioni del nostro sistema letterario al nuovo romanzo settecentesco sia stata per lungo tempo inadeguata¹⁶ – e quanto, pertanto, sia auspicabile e opportuno far fruttare il beneficio derivante dalla distanza critica.

La particolare dipendenza dall'estero suggerisce certo che, per sua genesi, il romanzo italiano necessiti del confronto con il contesto europeo; per misurare le peculiarità del nostro romanzo settecentesco e della sua rice-

¹³ Ivi, p. 4. Così continua: «L'incrocio di ostilità ideologica e disattenzioni critiche spiega perché il romanzo premanzoniano sia rimasto un vuoto non spiegato» (ivi, p. 6).

¹⁴ Mi permetto di rimandare a D. MANGIONE, *Frivoli passatempi. I generi narrativi nella Storia*, in *Paradigmi e tradizioni*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 67-80.

¹⁵ TIRABOSCHI, *Riflessioni sull'indole della lingua italiana*, p. xxxii: «[...] giacché io concederò di buon animo all' ab. Arteaga ciò ch'ei ci rinfaccia, che in questo genere non *abbiam cosa che meriti l'attenzione de' forastieri*; poiché l'Italia, vedendosi abbondevolmente fornita di cotal merce dagli Oltramontani, non si è curata di farne l'oggetto de' suoi studj, e solo in esso si sono impiegati alcuni che non erano destinati a' primi onori nel regno della letteratura. Ma ciò non pruova che se gli Italiani volessero, non potessero anche nello scriver romanzi mostrar le ricchezze, la dolcezza, l'armonia della lor lingua». Cfr. anche MOTTA, «*Esiliarlo dal regno delle belle lettere*»?, p. 159; *Del gusto presente in letteratura italiana. Dissertazione del sig. dott. Matteo Borsa regio professore nella Università di Mantova. Data in luce e accompagnata da copiose Osservazioni relative al medesimo argomento da Stefano Arteaga*, Venezia, Palese, 1784.

¹⁶ In questo senso manca ancora oggi, per esempio, uno spoglio sistematico relativo alla ricezione del romanzo straniero sulle riviste letterarie del secolo. I risultati fornirebbero importanti elementi sull'ascolto e sull'elaborazione *reali*, nel nostro contesto letterario, del romanzo proveniente dall'estero. Si vedano comunque R. M. COLOMBO, *Lo Spectator e i giornali veneziani del Settecento*, Bari, Adriatica Editrice, 1966; M. R. ZAMBON, *Les romans français dans les journaux littéraires italiens du XVIII^e siècle*, Firenze, Sansoni Antiquariato - Parigi, Librairie M. Didier, 1971; e L. GUERRA, *The Circulation of British Books in Eighteenth Century Pavia: Work in Progress*, in *Britain and Italy in the Long Eighteenth Century: Literary and Art theories*, edited by R. Loretelli and F. O'Gorman, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 106-119.

zione nel sistema letterario in cui nasce, è essenziale la comparazione con i modelli stranieri. Ma pare opportuno un tipo di raffronto che non si concentri tanto sulla dipendenza di contenuti e forme, come tradizione critica tramanda, quanto, piuttosto, sull'articolazione di un aspetto innegabilmente centrale nel genere, in particolare nella sua nuova forma settecentesca, qual è quello che pone il lettore e la lettura come centri modificanti o plasmanti i caratteri del testo stesso.

Se l'attenzione verso il lettore modifica e determina infatti le peculiarità del romanzo settecentesco inglese già nel proprio farsi – si pensi al *Tristram Shandy*, al *Tom Jones*, e poi all'attenzione ai patti con chi legge ripetutamente indagata negli ultimi anni, specie in ambito francese e anglosassone –, la distanza critica di oltre due secoli non solo consente di stabilire in modo più complesso e astratto le articolazioni del ruolo di autore e lettore all'interno dei testi, ma permette di misurare come la lettura stessa e le sue modalità siano state in grado di modificare e determinare i testi e la loro ricezione. Intendo dire, cioè, che oltre alla funzione che già nel Settecento tale rapporto assume nella formazione, nei contenuti e nelle dinamiche del romanzo, l'indagine ora può applicarsi sia all'analisi dell'evoluzione del ruolo del lettore implicito nelle narrazioni, sia tenere conto del fattore "lettura" per comprendere alcuni aspetti relativi alla ricezione del genere. Il senso forte di tale prospettiva *reader oriented* è stato recentemente messo in risalto da Rosamaria Lorelli, che in *L'invenzione del romanzo*¹⁷ ha dimostrato quanto il nuovo assetto di lettura del testo narrativo, il suo rapporto con il lettore, quello stesso rapporto appunto richiamato anche all'interno delle narrazioni, abbia determinato e plasmato la ricezione e natura stessa del nuovo genere.

Per concorrere a meglio definire il quadro relativo al rapporto dell'Italia con la propria più o meno solida, e problematica, tradizione narrativa romanzesca è, dunque, necessario *storicizzare* il nesso fra testo e lettore.

3. È noto quanto solo piuttosto tardi, rispetto a ciò che accade in altre nazioni, si giunga nel Settecento italiano a parlare del romanzo attraverso la forma del trattato teorico o dello scritto ufficiale. I due trattati di Giambattista Roberti e Giuseppe Maria Galanti¹⁸ appariranno solo nella seconda metà del secolo,

¹⁷ R. LORELLI, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

¹⁸ G. B. ROBERTI, *Del leggere libri di metafisica e divertimento trattati due, con prefazione sopra un libro intitolato De la predication par l'auteur du dictionnaire philosophique aux delices*, 1766, In Bologna, nella stamperia del Sant'Uffizio, 1769; G. M. GALANTI, *Osservazioni*

con grande stacco non solo rispetto al *Traité de l'origine des romans* di monsignor Huet ma anche rispetto a ciò che aveva prodotto il mondo tedesco¹⁹. In Italia sono di norma le lettere o gli scritti d'occasione ad ospitare i primi pareri di letterati e studiosi²⁰. Poco accettato come genere, il romanzo a lungo si presenta nelle patrie lettere soprattutto nella veste di argomento integrato in quella *sociabilité* di cui il diciottesimo secolo era così imbevuto²¹.

Con le dovute eccezioni in apertura ricordate: Francesco Saverio Quadrio ne tratta in *Della storia e della ragione di ogni poesia*, citando Huet, e rilevando, come visto, a discapito del francese l'errore di non avere considerato, nel definire il genere, che le vicende amorose: ma accusandolo pesantemente, in realtà, come si legge nel brano che riporto qui in maniera più estesa, di non avere considerato la tradizione in versi italiana:

Ma questo erudito uomo, e per altro assai dotto, non bene nell'allegata deffinizione di romanzi si appose: e di là è, che quelle conseguenze trasse, similmente false: poichè non son sol tanto Novelle Amoroze, come egli pensò; ma sono essi avventure ancora in parte di Guerre, o del tutto di Guerre, fatte da illustri personaggi, o per amore, o per necessità, o per capriccio [...]. Per lo che io ho dubitato talora, che l'Huet nell'allegata deffinizion di Romanzi vi nascondesse sotto non so che di parziale affetto verso al sua Nazione; perchè mancando essa di maschi, e gran Romanzeschi Poemi, de' quali abbondano l'Italia, e la Spagna; e abbondando al contrario copiosamente di libricciuoli d'amore, de' quali non fan molto caso l'altre dette Nazioni, veniva con quella sua descrizione a deprimere gli Italiani, e gli spagnuoli Romanzi, come irregolari²².

intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento, Napoli, Società letteraria e tipografica, 1780: si legge ora in rist. anast. a cura di E. Guagnini, Roma, Vecchiarelli, 1991.

¹⁹ Per una ricostruzione del dibattito sul romanzo in Germania si veda il percorso descritto in U. BAVAJ, *Mythosopia romantica. Teorie del romanzo in Germania 1629-1698*, Roma, Castelvechi, 1996.

²⁰ Cfr. G. PIZZAMIGLIO, *Le fortune del romanzo e della letteratura d'intrattenimento*, in *Storia della cultura veneta*, vol. V. *Il Settecento*, t. I, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 171-196: 171-178; MOTTA, «*Esiliarlo dal regno delle belle lettere*»? pp. 119-143.

²¹ MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia*, p. 7: «Con un certo azzardo si può affermare che la moderna storiografia della *sociabilité* può inglobare anche il fenomeno del romanzo settecentesco, da intendersi nei suoi referenti sociali come l'aggregazione informale e spontanea di una comunità di lettori uniti dall'esperienza ordinaria dell'intrattenimento, che si afferma in negativo come effetto di marginalizzazione e colpevolizzazione culturali». E rilevava anche CROTTI, *Alla ricerca del codice*, p. 28: «La forma, insomma, viene emblematicamente inserita all'interno di una nuova sociabilità, dove la lettura, quale modello insieme percettivo e pragmatico, assume tratti di singolare rilievo».

²² QUADRIO, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, p. 292.

Il «parziale affetto verso la sua Nazione» che, secondo Quadrio, Huet avrebbe nascosto all'interno del proprio trattato fa buon gioco per mantenere lo sguardo dello storico italiano entro gli stretti confini della tradizione e della precettistica nazionali. Le ragioni di orgoglio e difesa coprono, così, il vuoto argomentativo a favore della finzione, mescolando con ragioni campanilistiche altre questioni forse di maggior e densa sostanza. Gli attacchi all'Italia contenuti nel testo del francese contribuirono così a bloccare, quantomeno formalmente, apparentemente, la questione del nuovo romanzo sul rovello prosa/verso.

La già citata pseudo-epistola dell'avvocato Giuseppe Antonio Costantini, autore, sotto lo pseudonimo-anagramma di Agostino Santi Pupieni, delle *Lettere critiche, giocose, morali, scientifiche ed erudite alla moda e al gusto del secolo presente* rappresenta dunque una posizione del tutto soggettiva e che rimarrà a lungo isolata²³. Nel tomo secondo, in una lettera datata falsamente 1735, *Intorno all'utilità della storia e de' romanzi*, Costantini esaltava i benefici e i vantaggi del Romanzo rispetto alla Storia: «Io sostengo, che lo studio *ex professo* della Storia è inutile ad un privato; ed all'incontro la moderata lettura de' buoni romanzi riesce ad un privato utilissima»²⁴.

Nel ritenere il romanzo più utile al privato, alla formazione personale, di quanto non lo sia la storia²⁵, Costantini si immette nella discussione alli-

²³ Le vicende editoriali delle *Lettere* si distribuiscono nel corso di anni e sono relativamente complesse. Importa qui sottolineare il successo che le *Lettere* ebbero a Venezia a partire dalla loro prima edizione, ad opera del veneziano Pasinelli nel 1743 (dove però non compare la lettera in esame, presente solo a partire dall'ed. 1744-1745, citata in precedenza). Dapprima in un volume, subito ristampato, le lettere furono via via riedite fino a raggiungere, attraverso stampatori diversi, i dieci volumi nell'edizione del 1771. Numerose furono anche le edizioni "extravenete", e vi furono una traduzione francese e due spagnole (cfr. *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, *ad vocem*). Nel 1749 pare che Venezia ne contasse già 12.000 copie. Su Costantini, e sulle vicende editoriali delle sue *Lettere*, si veda M. RUSI, *Un avversario veneziano del Baretti: Giuseppe Antonio Costantini*, «Quaderni veneti», 14, 1991, pp. 77-94; CROTTI, *Alla ricerca del codice*, p. 46; e CRIVELLI, «Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda», p. 50 nota 66. L'edizione consultata è quella pubblicata a Venezia, appresso Angelo Pasinelli e Pietro Bassaglia, 1748: questa è l'edizione cui si riferirà Pietro Chiari nella risposta che indirizzerà a Costantini; cfr. anche CROTTI, *Alla ricerca del codice*, p. 47. La lettera dal titolo *Intorno all'utilità della Storia, e de' romanzi* figura nel t. II, pp. 33-48.

²⁴ COSTANTINI, *Lettere*, p. 33.

²⁵ Questa infatti insegna «l'arte di ingannare il nemico», offre verità incerta, mendacità mai dichiarata: «di certo non abbiamo nella storia, che la sua incertezza» (ivi, p. 36). La storia, aggiunge, una volta dimostrata inutile al privato e non garante di verità, è addirittura «un vizio». Del romanzo, al contrario, la mendacità è certa: «Gli Storici vi promettono tutti a gara di essere veridici, e sciolti dalle passioni [...]. Il Romanziere vi dice sinceramente, che vi presenta una Storia inventata» (ivi, p. 34).

neando due parametri centrali della questione: il rapporto storia-romanzo, elemento secolare della disputa, e la categoria del *privato* – categoria centrale, sostanziale per l’elaborazione e l’evoluzione del genere²⁶. Con tale categoria l’attenzione si sposta infatti sulla centralità dell’individuo, ammessa e condivisa ampiamente nel dibattito inglese attorno al romanzo già nei primi decenni del Secolo²⁷. Esattamente questa categoria è, come ha recentemente sottolineato Rosamaria Loretelli nel già citato studio relativo alla lettura settecentesca²⁸, essenziale nello stesso svilupparsi e diffondersi del romanzo moderno: e compare qui, proprio sulla soglia del dibattito sul romanzo in Italia, quasi emblematicamente e stranamente “pura”, senza i lacci censori che di lì a poco riusciranno a stritolarne la presenza. La categoria nella discussione italiana verrà infatti messa a margine e livellata, per tornare solo verso la fine secolo (nelle lettere di Francesco Albergati Capacelli²⁹, per esempio) e poi sparire di nuovo, inghiottita dalle istanze morali ottocentesche.

Il momento iniziale del dibattito mostra una lucidità e un’apertura che andranno via via perdendosi; né saranno facilmente recuperate. L’apertura al *privato* di Costantini, che quasi *en passant* – e senza alcuna influenza teorica decisiva – segna l’inizio della disputa, risente della relativa naturalezza con cui si considerava ormai da tempo in terra inglese, e già in terra francese, il romanzo in prosa. Costantini tocca con perspicuità (forse casuale) l’oggetto della contesa: non solo cita e accetta Huet, ma osserva quanto ovviamente il romanzo in prosa debba essere considerato pienamente una valida narrazione alla stregua di quelli in versi e si richiama alle categoria che più forte-

²⁶ Cfr. in questo senso anche A. HALLAMORE CAESAR, *Bagatelle, Bamboccerie, and Bordellerie: the Critics and the Novel in Eighteenth-Century Italy*, «Italian Studies», LX, 2005, fasc. 1, p. 34.

²⁷ Per individuare un percorso chiaro si vedano le dichiarazioni di poetica in trattati e romanzi raccolte in *Alle origini della letteratura moderna. Testi di poetica del Settecento inglese: il romanzo e la poesia*, a cura di P. Nerozzi Bellman, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

²⁸ Osserva Loretelli, citando C. M. Jagodzinski: «“L’insorgere della lettura silenziosa costituì uno sviluppo radicale non solo nella storia della lettura e dell’alfabetizzazione, ma anche in quella della *privacy*” [...]. Ecco: nel Settecento si radica un diverso atteggiamento nei confronti dell’interiorità. Si verifica quella che è stata definita “una delle principali svolte dell’umanità”, vale a dire un ribaltamento assiologico nei confronti del segreto e dell’io privato» (LORETELLI, *L’invenzione del romanzo*, pp. 63-64). Il romanzo diventa il genere-cardine della lettura individuale e silenziosa, e fonda la propria specificità nel presentare al lettore una nuova unità, diversa da quella che aveva la narrativa precedente – ancora in parte legata all’oralità – e nella quale «leggere e pensare condividono [...] la medesima temporalità» (ivi, p. 65).

²⁹ G. COMPAGNONI – F. ALBERGATI CAPACELLI, *Lettere piacevoli se piaceranno*, Venezia, presso Giacomo Storti, 1792. Per indicazioni editoriali precise cfr. CROTTI, *Alla ricerca del codice*, p. 51.

mente ne fonda l'identità – quella del *privato*, del contatto diretto, personale e solitario con il lettore.

4. Il successivo episodio, in Italia, vede l'ambiguo e imbarazzante ingresso di colui che diverrà di lì a poco il maggiore (e il più bistrattato) romanziere settecentesco italiano, almeno quanto a numero di titoli editi e a edizioni stampate – l'abate Pietro Chiari. Un Chiari non ancora romanziere si dichiara, contro Costantini e anch'egli in un libro di lettere, contro l'inverosimiglianza dei romanzi. Nelle sue *Lettere scelte* del 1749 si schiera apertamente a difesa della Storia. Porta infatti il netto titolo di *Difesa della Storia contro i Romanzi* la lettera principale in cui Chiari, ribaltando le asserzioni di Costantini, sostiene la Storia: «Ma i Romanzieri all'opposto una verità di fatto non mi raccontano in cento pagine; e meglio si è le mille volte essere in qualche cosa ingannato, che non essere disingannato giammai»³⁰.

Tale opposizione era del resto la cifra con la quale il 'nuovo' romanzo era stato fronteggiato, al suo apparire, nella maggior parte d'Europa. Così era stato in Francia, dove, ancora prima della comparsa del *Traité de l'origine des romans* di monsignor Huet, l'opposizione storia-romanzo aveva già stimolato le riflessioni di Jean Chapelaine: in *De la lecture des vieux romans*, un dialogo degli anni Quaranta del Seicento – ma che sarà stampato solo nel 1728 – aveva iniziato a riflettere sugli usi della finzione comuni sia alla storia che al romanzo³¹. Nello stesso anno era uscito il *Jugement sur les anciens et principaux historiens grecs et latins, dont il nous resta quelques ouvrages* di La Mothe Le Vayer³², al quale era seguito, nel 1668, *Du peu de certitude qu'il ya dans l'histoire*³³. Quasi contemporaneamente all'uscita del *Traité de l'origine des romans* di Pierre-Daniel Huet, il problema era stato affrontato anche da Charles Sorel, nel 1671, in *De la connaissance des bons livres ou Examen de plusieurs auteurs*³⁴:

³⁰ P. CHIARI, *Lettere scelte di varie materie e piacevoli, critiche, ed erudite, scritte a una dama di qualità dall'Abate Pietro Chiari bresciano*, Venezia, Pasinelli, 1749 e successiva edizione, accresciuta di un tomo, datata 1751. La lettera compare alle pp. 180-188: 184.

³¹ Cfr. CROTTI, *Alla ricerca del codice*, p. 12. Cfr. anche C. GINZBURG, *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

³² F. DE LA MOTHE LE VAYER, *Jugement sur les anciens et principaux historiens grecs et latins, dont il nous reste quelques ouvrages*, Paris, Augustin Courbé, 1646.

³³ F. DE LA MOTHE LE VAYER, *Du peu de certitude qu'il ya dans l'histoire*, in ID., *Ouvres*, 15 voll., Paris, Louÿs Billaine, 1669, vol. XIII, pp. 409-448. Cfr. GINZBURG, *Il filo e le tracce*, p. 84. Si veda anche C. BORGHERO, *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*, Milano, Franco Angeli, 1983.

³⁴ C. SOREL, *De la connaissance des bons livres ou Examen de plusieurs auteurs*, Paris, Pralard, 1671; si può leggere oggi a cura di L. Moretti Cenerini, Roma, Bulzoni, 1974.

Sorel nel *Second traité. Des histoire et des romans* aveva cercato, ultimo baluardo della certezza storica, di difender la storia contro il romanzo³⁵. Poi Nicolas Lenglet-Dufresnoy (sotto lo pseudonimo di Gordon de Percel) aveva pubblicato nel 1734 *De l'usage des romans*³⁶, dove aveva appoggiato le ragioni del romanzo: «l'imperfection de l'histoire» doveva «faire estimer les romans»³⁷ perché, contrariamente alla storia, nel romanzo l'inganno cui si sottopone il lettore è minimo, e lo è a solo suo favore; la storia, inoltre, è il ritratto delle miserie umane, mentre il romanzo è sintesi di saggezza. All'opera, pubblicata in due volumi, era presto dovuta seguire una ritrattazione; la prima versione sarà tuttavia registrata nel dibattito³⁸. La questione storia vs. romanzo travalicherà la metà del secolo per arrivare ad essere ribaltata nelle posizioni iniziali: il volteriano *pyrrhonisme historique* darà il definitivo colpo di grazia alla graniticità della storiografia e Diderot scriverà con naturalezza, rivolgendosi a Richardson, il famoso «j'oserai dire que souvent l'histoire est un mauvais roman; et que le roman, comme tu l'as fait, est une bonne histoire»³⁹.

In Francia, dunque, la disputa che vedeva opporre la storia al romanzo termina attorno agli anni Sessanta del Settecento con la chiara e aperta vittoria della liceità della finzione romanzesca. Il seme gettato cioè dal *Traité* di Huet – e che aveva superato l'opposizione storia-romanzo semplicemente

³⁵ Ivi, pp. 67-170. Cfr. anche G. MAY, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Etude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, Presses Universitaires de France - New Heaven, Yale U.P., 1963, p. 140.

³⁶ N. LENGLET-DUFRESNOY, *De l'usage des romans*, Amsterdam, Vve de Poilras, 1734; si legge oggi in ID., *De l'usage des romans où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères, avec une bibliothèque des romans, accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions*, par M. le C. Gordon de Percel, Paris, INALF, 1961.

³⁷ Ivi, p. 53 ['L'imperfezione della storia deve fare stimare il romanzo']. Cfr. MAY, *Le dilemme du roman*, p. 141.

³⁸ Lenglet-Dufresnoy fu costretto a ritrattare l'anno seguente (1735) scrivendo una *Histoire justifiée contre les romans*, dove rifiutava le tesi sostenute nel testo del 1734. Cfr. MAY, *Le dilemme du roman*, pp. 141-143. Il trattato costituirà un importante riferimento anche per la successiva *Bibliothèque universelle des romans*, una selezione di romanzi, cioè, «accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions» pubblicata dal 1775 al 1789 senza interruzioni. Si veda R. POIRER, *La Bibliothèque universelle des romans. Redacteurs, Textes, Public*, Genève, Droz, 1977; A. MARTIN, *La Bibliothèque universelle des romans. 1775-1789*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985; L. SPERA, *Una proposta editoriale d'oltralpe: la «Bibliothèque universelle des romans» e la sua traduzione italiana*, «La rassegna della letteratura italiana», XCV, 1991, fasc. 1-2, pp. 66-71.

³⁹ D. DIDEROT, *Éloge de Richardson* (1761): oggi si legge in ID., *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1951, p. 221 ['Oserei dire che spesso la storia è un cattivo romanzo; e che il romanzo, così come voi lo avete creato, è una buona storia'].

non considerandola – mostrava, all'altezza della metà del secolo, di avere abbondantemente fruttificato tra le lettere francesi.

Se l'opposizione fra storia e romanzo era stata superata in Francia con soste, pause, ritorni nonostante il *Traité*, per poi cadere davanti alla forza letteraria del nuovo romanzo, in Italia proprio tale tradizione *malgré Huet* ebbe maggiore e più facile gioco. L'oscillazione in termini granitici e oppositivi ancora comparirà in Italia negli anni '70: «La storia, la quale di sua natura è candida, è la prima ad essere offesa per un certo bizzarro mescolamento del sincero e del finto»⁴⁰, scriverà Giambattista Roberti in *Del leggere i libri di metafisica e di divertimento*. Nell'opposizione al genere permarranno intrecciate diverse motivazioni: proprio mentre in Francia ormai il campo per il romanzo si faceva grande e libero, ragioni di orgoglio letterario nazionale e di difesa della tradizione filtravano il centro del messaggio di Huet coprendo, di fatto, un vuoto argomentativo a favore della nuova finzione romanzesca.

5. Un'opposizione storia-romanzo congelata, incapace di integrare le nuove forme in prosa nel dibattito, sovrapponeva dunque tradizione critica italiana e schemi francesi “della vecchia guardia”. Non che in Inghilterra la discussione relativa alla veridicità della storia non esistesse: ma nella patria di nascita del romanzo moderno il nodo oppositivo non si costituiva tra *history* e *novel*, ma, com'è noto, tra *romance* e *novel*⁴¹. *History* aveva infatti accezione e circolazione molto più ambigua rispetto a quanto in Italia e Francia non avesse il termine *storia*. L'*history* recava inoltre, come è stato sottolineato da M. McKeon⁴², una valenza di esattezza legata alle prospettive intellettuali della *Royal Society*: era connessa cioè alle *Natural histories*, e secondo questa accezione poteva essere usata dagli stessi romanzieri inglesi nella direzione della veridicità. La richiesta di ‘storicità’ nella cultura inglese si era costituita – era stata discussa – nel XVII secolo⁴³ attraverso il confronto con le modalità della cronaca delle *news*; come interrogazione sul presente, dunque, sulla storia presente; e il risultato dell'interrogazione si era presto dato come acquisizione, da parte del sistema culturale, dell'ambiguità

⁴⁰ ROBERTI, *Del leggere i libri*, p. 219.

⁴¹ Mi permetto di rimandare a D. MANGIONE, *Ruoli e funzioni di autore e lettore nel dibattito settecentesco italiano sul romanzo*, in *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, a cura di R. Loretelli e U. M. Olivieri, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 103-117: 106-107.

⁴² Cfr. per esempio *Natural History as a narrative Model*, in M. McKEON, *The Origins of English Novel. 1600-1740*, Baltimore and London, The Johns Hopkins U. P., 1987, pp. 68-73.

⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 45-51.

intrinseca sia al resoconto del reale sia a quello del reale passato, ovvero la storia. Riconosciuta tale ambiguità, l'opposizione si era impiantata allora nei termini, appunto, di *romance* e *novel*, come radicalizzando la lotta fra i due principi del fantastico e del realistico.

Nella storia aveva piena e legittima parte, insomma, il processo immaginativo. Addison già nel 1712 poteva nel suo «Spectator» avvicinarsi alla storia tralasciando i problemi di verità⁴⁴, citando cioè uno storico come Livio e considerandolo sotto l'aspetto della *suggestività* – sotto l'aspetto della «pleasing Suspence»⁴⁵. Lo storico era addirittura, già nel 1712, «qualified to please the Imagination»⁴⁶ – e Addison ne considerava lati e aspetti similmente a quelli considerati pochi numeri prima in un testo teatrale come l'*Amleto*⁴⁷. Defoe in *Roxana*, nel 1724, segnalava: «The Foundation of This is laid in Truth of Fact; and so the Work is not a Story but a History»⁴⁸: dove *history* contrapposta a *story* assumeva il valore di «storia vera»⁴⁹, con una naturalezza ed una contaminazione fra categorie della storicità e categorie della finzione ancora impossibile, nell'ambito di una prefazione ad un romanzo, nella sfera culturale francese o italiana. Mentre cioè l'Inghilterra contemplava, già all'altezza del primo Settecento, un'idea che *accostasse non opponendole* veridicità e suggestione – *una vita autonoma e non immorale della verisimiglianza*, cioè – quella che Voltaire chiamava “la credenza del lettore”⁵⁰ nel mondo francese arrivava, come rilevato, solo all'altezza degli anni Sessanta – mentre non abitava allo stesso modo il mondo culturale

⁴⁴ R. LORETELLI, *Estetica dell'empirismo e origini del romanzo inglese*, «Strumenti critici», XIII, 1998, fasc. 3, pp. 363-397.

⁴⁵ *The Spectator*, vol. VI, London, J. e R. Tonson, at Shakespear's Head, over-against Catharine Street in the Strand, 1734, num. 420, p. 95.

⁴⁶ *Ibid.* ['autorizzato a compiacere l'immaginazione'].

⁴⁷ LORETELLI, *Estetica dell'empirismo*, p. 369: «Amiamo vedere l'argomento che si sviluppa per giusti gradi e insensibilmente irrompe in noi, così che possiamo essere tenuti in una piacevole suspense mentre ci viene dato tempo sufficiente a che nascano aspettative e ci schieriamo con una delle parti coinvolte nella relazione. Confesso che ciò mostra più l'abilità che non la veridicità dello storico, ma qui debbo parlare dello storico solo in quanto è qualificato a dar piacere all'immaginazione [...] il suo lettore diventa una sorta di spettatore e sente in sé tutta la varietà delle passioni». Anche se il riferimento è alla narrazione storica, questa non viene considerata dal punto di vista del suo portato veritativo, bensì da quello della capacità di 'dare piacere all'immaginazione' di chi legge».

⁴⁸ ['la sua storia si basa su una verità di fatto e quindi non è un racconto, bensì una storia vera'].

⁴⁹ *Alle origini della letteratura moderna*, p. 97.

⁵⁰ VOLTAIRE, *Pirronismo della Storia*, in ID., *Considerazioni sopra la Storia*, in *Opere scelte del signor Voltaire*, tomo I, Londra 1760, p. 297. Oggi in VOLTAIRE, *Qu'il faut savoir*

italiano, dove la suggestione del lettore avrebbe continuato ancora per qualche decennio ad essere un aspetto da sottoporre a censura e controllo, da ricondurre ad istanza morale.

Anche in Germania si era verificata una simile apertura: nelle pagine del suo trattato *Kurzer bericht vom Politischen Näscher* Christian Weise, nel 1680, aveva teorizzato una idea di romanzo che fosse in dialogo diretto con il lettore, basata su una «estetica dell'effetto [*Wirkungsaesthetik*]» e nella quale erano dunque contemplati ed accettati gli «affetti» del lettore sui quali il romanziere poteva/doveva agire: tra questi, il desiderio di felicità e la curiosità⁵¹.

È vero che in Italia si produceva nel marzo 1755 per mano dell'abate veneziano Giammaria Ortes un singolare testo, *Calcolo sopra la verità dell'istoria*⁵², che collaborava esplicitamente allo sfaldamento della storia, e proprio in una direzione che pareva giustificare naturalmente la finzione e l'immaginazione "secondo Huet" o con quella disinvoltura inglese prima citata. Ortes infatti ammetteva il «degenerar di ogni storia in romanzo»⁵³ e affermava: «Ora il meraviglioso di una azione non è dell'azione medesima ma dell'immaginazione di ciascuno [...]. È dunque manifesto che qualunque azione, magnanima o atroce, che si prefigga di scrivere uno storico non è che l'istoria di qualche idolo formato dalla sua immaginazione nel vederla o nell'udirli raccontare»⁵⁴. Il suo *Calcolo* sarà tuttavia edito solo nel 1815⁵⁵ – e non varrà dunque come dato capace di influire sul clima intellettuale italiano, se non nell'ambito dei legami privati dell'intellettuale veneziano. E proprio questa naturalezza con cui egli propone lo scambio tra immaginazione e resa del dato storico parla di posizioni vicine a quelle inglesi: non a caso Ortes fu traduttore in italiano dell'*Essay on man*⁵⁶.

douter. *Eclaircissements sur l'Histoire De Charles XII*, in Id., *Oeuvres historiques*, a cura di R. Pomeau, Paris, Gallimard, 1957, p. 311.

⁵¹ BAVAJ, *Mithoscopia romantica*, p. 103.

⁵² G. ORTES, *Calcolo sopra la verità dell'istoria e altri scritti*, a cura di B. Anglani, Genova, Costa e Nolan, 1984.

⁵³ Ivi, p. 69.

⁵⁴ Ivi, pp. 57-58.

⁵⁵ Ivi, p. 76. Cfr. anche CROTTI, *Alla ricerca del codice*, p. 14; M. DI LISA, «Chi mi sa dir s'io fingo?» *Newtonianesimo e scetticismo in Giammaria Ortes*, «Giornale critico della filosofia italiana», 67, 1988, fasc. 2, pp. 202-249; M. MIRRI, *Considerazioni su «moderni» e «illuministi»*, «Critica Storica», 2, 1963, fasc. 3, pp. 525-527.

⁵⁶ La traduzione, in versi sciolti, apparve a Venezia nel 1757: *Saggio sopra l'uomo, diviso in quattro lettere d'Alessandro Pope, trasportata dalla poesia inglese nell'italiana*. Cfr. anche

6. La cultura inglese aveva iniziato fin dal primo Settecento a discutere ampiamente le cose *in re* – ovvero nei romanzi – già con le prefazioni di Defoe: all'altezza del *Tom Jones* di Fielding, dunque, sia lo sguardo metadiegetico che la questione storia-romanzo erano elaborate nelle pagine narrative con una naturalezza non ancora praticabile dalle nostre lettere.

Quando poi anche gli italiani iniziano a cercare la loro peculiare modalità di romanzo – solo a partire dalla fine degli anni Quaranta del Settecento – ecco comparire, accanto alla serie di giudizi “alla francese” ma setacciati secondo le esigenze italiane, una differente modalità di approccio al romanzo. Debuttano infatti anche in Italia le modalità di discussione ‘inglesi’, se così possiamo impropriamente definire l'uso di praticare il discorso metadiegetico all'interno dei romanzi. A parte una singolare anticipazione – i *Viaggi di Enrico Wanton* di Zaccaria Seriman, romanzo del 1749 senza veli ispirato al *Gulliver* swiftiano –, a partire dalla fine degli anni Cinquanta si presentano anche in Italia alcune opere narrative all'interno delle quali si tenta di discutere del romanzo. Nell'arco di un decennio *La francese in Italia* di Pietro Chiari (1759), *Il mondo morale* di Gasparo Gozzi (1760), *Il Congresso di Citera* (edizione 1763) di Francesco Algarotti, le *Memorie del signor Tommasino* di Francesco Gritti (1767-1768) discutono metadiegeticamente costumi e stato del romanzo.

Contemporaneamente, proprio attorno agli anni '60 del Settecento si percepisce un cambiamento anche all'interno del dibattito teorico. Nella discussione esordiscono, infatti, nuovi temi e nuclei argomentativi⁵⁷. Alle contese sulla liceità morale del romanzo iniziano cioè ad affiancarsi in misura crescente considerazioni diverse, e che sovente coinvolgono in modo insistente gli aspetti della prassi editoriale. Mentre Chiari nella *Francese in Italia* inizia ad inserire il cinismo delle pratiche editoriali seriali («I Libraj oggidì non vendono che Romanzi, ed io non devo pertanto scrivere che romanzi, se scriver voglio de' libri, che sieno venduti, e convertino in oro l'inchiostro dell'angusta miniera a me lasciata in retaggio dalle umane vicende»⁵⁸), attor-

G. A. CAMERINO, *Parini e Pope. Traduzione e reinvenzione*, in ID., *Dall'età dell'Arcadia al "Conciliatore": aspetti teorici, elaborazioni, percorsi europei*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 55-92.

⁵⁷ «Terreno di valutazione del genere ora (mi riferisco alla seconda metà del secolo) diventava quello del rapporto con il pubblico nuovo con cui il romanzo doveva sintonizzarsi [...], quello dello stimolo all'intensificazione della lettura, convergendo su interessi propri dei nuovi lettori» (E. GUAGNINI, *Romanzo e «sistema» letterario nella critica del Settecento e del primo Ottocento italiano. Appunti e proposte d'analisi*, in *I canoni letterari. Storia e dinamica*, Trieste, Lint, 1981, pp. 69-95: 85).

⁵⁸ P. CHIARI, *La francese in Italia, o sia memorie critiche di Madama N. N. scritte da lei medesima e pubblicate dall'Abate Pietro Chiari poeta di Sua Altezza Sereniss. Il sig. duca di Modena*, Venezia, Pellicchia, 1759; si cita dall'edizione Parma, Carmignani, 1763, pp. 8-9.

no agli anni Sessanta Gasparo Gozzi apre impercettibilmente alla finzione a svantaggio della storia e si azzarda a notare sull'«Osservatore veneto»: «[...] chi potrebbe affermare che la verità stesse piuttosto nelle storie, che nelle invenzioni?»⁵⁹. Nelle *Riflessioni di un pellegrino intorno all'utilità de' romanzi* egli, pur richiamandosi fin nel titolo ancora all'istanza morale di "utilità", inizia ad ammettere il genere romanzo: la strada è tuttavia quella che lo dice mezzo privilegiato di conoscenza storico-etnica, metodo per accostare i costumi dei popoli in diverse epoche⁶⁰. Siamo dunque ancora lontani da un consenso accordato alla finzione per una funzione personale/emotiva.

Un anno dopo, un nuovo intervento di Pietro Chiari – questa volta ormai romanziere avviato – in *Il Genio ed i Costumi del Secolo corrente. Riflessioni critiche e Filosofiche tradotte dal Francese ed accresciute dall'Abate Pietro Chiari*⁶¹ si leva a difendere le ragioni, la lingua e lo stile di un inedito fare letterario. Egli tenta infatti di legittimare stili e forme non ammessi dalla tradizione: «So ancora io che nelle moderne Opere comiche, tragiche, o romanzesche non si troverà lo stile di cinque secoli addietro; ma saranno elleno per questo solo cattive, e degne di critica [...]»⁶². Non si tratta solo di una posizione eccentrica o ardita: colui che la sostiene è il principale e dichiarato nemico di Carlo Goldoni, con il quale è in atto una battaglia ben nota ai lettori di romanzi – quantomeno veneziani o letterati.

⁵⁹ «Osservatore veneto», num. XXIV, 24 aprile 1762. Cfr. CROTTI, *Alla ricerca del codice*, p. 18.

⁶⁰ «I costumi di tutti i secoli e di tutti i paesi sono dipinti in cotali opere, e vi si veggono, come in uno specchio, dall'un capo all'altro; tanto che se ci fossero rimasi di tempo in tempo romanzi dal diluvio in qua di ogni nazione e di ogni tempo, noi vedremmo quali virtù o quali vizj regnarono ne' popoli; e come in un secolo regnò più l'uno, che l'altro» (G. GOZZI, *Il mondo morale. Conversazioni della Congrega de' Pellegrini*, Venezia, Colombani 1760, e poi Milano, Società italiana class., 1821-1822, p. 88). Simile osservazione, a metà secolo, anche in QUADRIO, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, p. 326.

⁶¹ P. CHIARI, *Il Genio ed i costumi del Secolo corrente. Riflessioni critiche e filosofiche tradotte dal Francese ed accresciute dall'Abate Pietro Chiari*, Venezia, Novelli, 1761: il testo si propone come traduzione di *Considérations sur le génie et les mœurs de ce siècle*, Paris, Durand et Pissot, 1749. Già nell'*Introduzione* nell'Articolo primo. *Sopra il titolo di questo libro e le qualità d'Opere somiglianti* Chiari tratta della propria intenzione creativa rispetto all'originale francese: cfr. CROTTI, *Alla ricerca del codice*, p. 49; cfr. anche MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia*, p. 252, dove l'opera francese modello del Chiari è detta essere attribuita a J. Soubeiran de Scopon. Che lo scritto di Chiari non avesse i tratti di una semplice traduzione lo dimostrano anche le successive reazioni che si ebbero da parte di intellettuali come Carlo Gozzi e Giuseppe Manzoni.

⁶² P. CHIARI, *Articolo IX. Riflessioni sopra la Critica* in ID., *Il Genio ed i Costumi del Secolo corrente*, p. 70.

Lo scritto provoca la risposta di Carlo Gozzi, che nei *Fogli sopra alcune massime del Genio e costumi del secolo dell'Abate Pietro Chiari e contro i poeti Nugnez de' nostri tempi*⁶³ lo stesso anno attacca direttamente l'operato e l'atteggiamento editoriale del Chiari, deride in una missiva in endecasillabi le nuove prassi editoriali e, anticipando strofe della *Marfisa bizzarra* – che uscirà nel 1768 – denuncia l'immoralità dei romanzi e dei personaggi chiariani⁶⁴. Le argomentazioni, pur rimpicciolite anche di fronte alle dispute personali, si rifanno ancora a criteri morali. Carlo Gozzi auspica di «soccorrere le penne corruttrici | perché stien ferme»⁶⁵; usa per i romanzi del Chiari la metafora dell'«allagamento», del «diluvio»⁶⁶.

L'intervento successivo, attribuito a Giuseppe Manzoni⁶⁷ e dal titolo *Riflessioni critiche sopr'alcune proposizioni trovate nel libro intitolato Il Genio e i costumi del secolo corrente*⁶⁸, fra le ventitré osservazioni in cui suddivide il proprio discorso disquisisce in merito ai tempi di composizione e al bisogno di successo editoriale. Osserva Manzoni infatti che gli episodi dei romanzi sono spesso «tirati colle tenaglie, sicché non vengono dal soggetto, ma dalla voglia d'ingrossare il romanzo»⁶⁹; osserva «il tempo» e la «maniera» di composizione delle opere. Il dato morale continua, di fatto, ad essere il filo conduttore del dibattito.

Gli argomenti della discussione si mostrano orientati verso una sempre minore attenzione alla teoria, decisamente sbilanciati verso questioni relative all'editoria. Il «nuovo» romanzo mostra di distaccarsi dalla prassi di dispute teoriche tipiche degli intellettuali italiani: segnale, forse, dell'impossibilità di chi scrive romanzi – indubbiamente un intellettuale: anche quando accusato di essere avventuriero delle lettere – di presentare o introdurre nuove categorie letterarie, se non attraverso la prassi. Simili appunti alla fluvialità e alle richieste del mercato emergono anche dagli scritti polemici di Giuseppe

⁶³ C. GOZZI, *Fogli sopra alcune massime del Genio e costumi del secolo dell'Abate Pietro Chiari e contro a' poeti Nugnez de' nostri tempi*, Venezia, Colombani, 1761.

⁶⁴ Cfr. MOTTA, «*Esiliarlo dal regno delle belle lettere*»?, pp. 129-132.

⁶⁵ GOZZI, *Fogli sopra alcune massime del Genio*, p. 155.

⁶⁶ Cfr. CROTTI, *Alla ricerca del codice*, p. 23.

⁶⁷ Hallamore Caesar ipotizza, basandosi su osservazioni circa lo stile, i contenuti e i tempi di pubblicazione, che le *Riflessioni* siano in realtà opera di Chiari stesso: cfr. HALLAMORE CAESAR, *Bagatelle, Bamboccerie, and Bordellerie*, p. 40.

⁶⁸ [G. MANZONI], *Riflessioni critiche sopr'alcune proposizioni trovate nel libro intitolato 'Il Genio e i costumi del secolo corrente' proposte al sig. ab. Pietro Chiari da un Accademico Planomaco*, Venezia, A. Bassanese, 1762. Cfr. MOTTA, «*Esiliarlo dal regno delle belle lettere*»?, p. 25, e CROTTI, *Alla ricerca del codice*, p. 50.

⁶⁹ [MANZONI], *Riflessioni critiche*, p. 90.

Baretti. Sulla «Frusta Letteraria» del 1° giugno 1764 egli mette in guardia una giovane fanciulla dal leggere i romanzi di Chiari:

Il nostro secolo poi non ha prodotto alcun romanziere, ch'io sappia, trattone l'abate Chiari; ma avverti bene, vita mia, a non legger mai alcuno de' romanzi dell'abate Chiari, perché cose più bislacche, più abbiette, più fuor di natura non è possibile trovarne in tutta Europa, non che in Italia. Lascia che i nostri servidori di livrea e che le più plebee nostre donnicciuole si godano i romanzi dell'abate Chiari, che per volgo più spregevole li ha scritti; ma tu, che sei una fanciulla nobile di mente come di schiatta, non hai da leggerne alcuno mai, come neppure alcun'altra cosa scritta dall'abate Chiari⁷⁰.

Il 1° agosto 1764 nel recensire *L'uomo. Lettere filosofiche in versi martelliani dell'abate Pietro Chiari*⁷¹ Baretti getta strali verso i romanzi e le «caccabaldole» del Chiari romanziere, snocciolando un sistema di valori auspicabili che contempla la «bella invenzione», la lingua pura, lo stile naturale, la verità di costume e l'utilità morale⁷².

Ad oltre la metà del secolo, dunque, contaminate da attacchi personali che livellano verso il basso la contesa, con una foga polemica che prende il sopravvento sulle ragioni letterarie, resistono le categorie di inizio secolo, e le paratie contro il romanzo non sono state smantellate.

7. All'altezza degli anni Sessanta la Francia si era liberata del conflitto attorno al romanzo⁷³ anche integrando i tratti delle narrazioni inglesi nella propria concezione del genere. Le opere inglesi avevano aiutato a rialzarne le sorti in una nazione che lo aveva peraltro avviato alla gloria e abbondantemente e originalmente praticato dai primi del secolo: era esattamente questo il percorso tracciato nella voce *roman* dell'*Encyclopédie* redatta da Louis de Jaucourt. Vi si dava conto dei caratteri prima dell'antico e poi del «nuovo» romanzo, e vi si rilevavano dapprima le caratteristiche che il romanzo aveva assunto in terra francese, e poi le inglesi⁷⁴. Questa descrizione comprendeva,

⁷⁰ G. BARETTI, «La Frusta letteraria», a cura di L. Piccioni, 2 voll., Bari, Laterza, 1932, vol. II, p. 31.

⁷¹ G. BARETTI, «La Frusta letteraria», num. XXI, 1° agosto 1764: si legge in BARETTI, «La Frusta letteraria», p. 142.

⁷² «Romanzi e storie galanti bestialmente tradotti dal francese, e bislaccherie del Chiari e di molt'altri, nelle quali non v'è né bella invenzione, né lingua pura, né stile naturale, né verità di costume, né massime utili, né documenti che vagliano un'acca» (ivi, vol. I, p. 24).

⁷³ Cfr. MAY, *Le dilemme du roman*, pp. 75-105. Si veda anche ID., *The influence of English fiction on the Franc mid-eighteenth century Novel*, in *Aspects of the Eighteenth Century*, edited by E. R. Wasserman, The John Hopkins U. P., 1965.

⁷⁴ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des artes et des métiers*, t. XIV, Neufchastel, Samuel Faulche, 1765, pp. 341-342: «Enfin, les Anglois ont heureusement

nel finale, il riconoscimento del contatto con il lettore come fattore fortemente determinante il genere:

[...] on aime les *romans* sans s'en douter, à cause des passions qu'ils peignent, & de l'émotion qu'ils excitent. On peut par conséquent tourner avec fruit cette émotion & ces passions. On réussiroit d'autant mieux que les *romans* sont des ouvrages plus recherchés, plus débités, & plus avidement goûtés, que tout ouvrage de morale, & autres qui demandent une sérieuse application d'esprit. En un mot, toute le monde est capable de lire les *romans*, presque tout le monde les lit, & l'on ne trouve qu'une poignée d'hommes qui s'occupent entièrement des sciences abstraites de Platon, d'Aristote, ou d'Euclide⁷⁵.

immaginato da poco di girare quel genere di finzioni a cose utili; & di usarle per ispirare in amando le buone maniere & la virtù, per mezzo di quadri semplici, naturali & ingegnosi, degli avvenimenti della vita. È ciò che hanno fatto, con molto successo e spirito, Richardson e Fielding. | I romanzi condotti con questo buon gusto sono forse l'estrema forma di istruzione che resta da dare a una nazione abbastanza corrotta perché ogni altro mezzo le risulti inutile. Desidererei allora che la composizione di questo genere di libri non fosse opera che di galantuomini sensibili, e il cui cuore si dipingesse negli scritti, di autori che non fossero al di sotto delle debolezze dell'umanità, che non mostrassero improvvisamente la virtù nel cielo al di fuori dalla portata degli uomini; ma che la facessero amare a questi uomini dipingendola dapprima in modo meno austero, e che quindi dal seno delle passioni, cui si può soccombere e di cui ci si può pentire, sapessero condurli all'amore del buono e del bene. È ciò che ha fatto J. J. Rousseau nella sua nuova Eloisa»).

⁷⁵ *Encyclopédie*, t. XIV, p. 342 (trad. it. in GUAGNINI, *Romanzo e «sistema» letterario*, pp. 78-79: «si amano i romanzi senza dubitarne, per le passioni che essi dipingono e per le emozioni che essi suscitano. Conseguentemente, si possono sfruttare con profitto questa emozione e queste passioni. Si riuscirebbe tanto meglio a raggiungere questo fine in quanto i romanzi sono tra le opere più ricercate, più diffuse e più avidamente assaporate di quanto non lo siano tutte le opere di morale e altre che richiedono una severa applicazione intellettuale. In una parola, tutti sono capaci di leggere i romanzi, quasi tutti li leggono e non si trova che poca gente che si occupi interamente delle scienze astratte di Platone, di Aristotele o di Euclide»).

Le narrazioni inglesi che avevano collaborato a creare un nuovo pensiero sul romanzo in Francia erano le stesse che anche l'Italia aveva letto proprio attraverso la mediazione delle traduzioni francesi⁷⁶. Traduzioni che, come è stato rilevato da più parti, erano non povere di mutamenti e veri e propri tagli⁷⁷. Gli studi attorno a due casi significativi, ovvero alle traduzioni del *Tom Jones* di Henry Fielding e del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, hanno evidenziato quanto – si trattasse di traduzione francese o di traduzione italiana proveniente dalla francese – i testi presentassero nette epurazioni delle parti metadiegetiche⁷⁸. Tali mancanze, tuttavia, non possono certo giustificare il ristagno del dibattito critico e la scarsa elaborazione attorno al genere che si ebbero in Italia. Per quanto il *Tom Jones* tradotto da La Place fosse stato decurtato dal traduttore⁷⁹, il quale, come ha rilevato Roger Poirer, spesso ne ometteva parti metadiegetiche essenziali⁸⁰, il costume era comune a Francia ed Italia. Si leggeva infatti nella *Bibliothèque universelle des romans*: «il ne pas impossible que le goût anglais en fait de lectures romanesques

⁷⁶ Cfr. ZAMBON, *Les romans français dans les journaux littéraires italiens*.

⁷⁷ Sulla traduzione dei romanzi si veda C. BERTONI, *Il filtro francese: Frénais e C. nie nella diffusione europea di Sterne*, in *Effetto Sterne, La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 19-59; CRIVELLI, «Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda», pp. 92-98, e I. DE BERNARDIS, *L'illuminata imitazione. Le origini del romanzo moderno in Italia: dalle traduzioni all'emulazione*, Bari, Palomar, 2007.

⁷⁸ Cfr. POIRER, *La Bibliothèque universelle des romans*, pp. 65-89. La prima traduzione di Fielding in Italia, datata 1751, apparve ad opera di Pietro Chiari con il titolo *L'Orfano fortunato, ovvero le Avventure del Sig. N. N. Gentiluomo inglese*, con un *Avviso al lettore* che riassumeva la trama e aveva il fine di «allontanare ogni sospetto d'immoralità», e si basò sull'*Histoire de Tom Jones ou l'Enfant trouvé* di La Place. Cfr. anche H. AMORY, *Fatum libelli: Tom Jones in Italy*, «Harvard Literary Bulletin», XXIX, 1981, fasc. 1, pp. 44-70, e L. GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del Tom Jones tra Francia e Italia*, «Problemi di critica goldoniana», 9, 2003, pp. 229-249. Il *Tristram Shandy* fu tradotto in francese nel 1776 da Joseph Pierre Frénais. Anche per lui l'intento sarà, come rilevava Clotilde Bertoni, di conferire al romanzo «un'impostazione più coerente e lineare, attraverso la soppressione dei passaggi troppo bruschi e l'inserzione di alcune frasi di raccordo tra un brano e l'altro»: BERTONI, *Il filtro francese*, pp. 19-59. Per il *Tristram Shandy* si vedano in particolare le pp. 38-59 e per i passi metadiegetici le pp. 55-58.

⁷⁹ POIRER, *La Bibliothèque universelle des romans*, p. 83: «Si M. Fielding avait écrit pour les français il aurait probablement supprimé un grand nombre de passages très excellents en eux-mêmes mais qui leur paraîtraient déplacés [‘Se il Signor Fielding avesse scritto per i francesi, avrebbe probabilmente soppresso diversi passaggi ottimi in se stessi ma che a loro sarebbero parsi fuori luogo’].

⁸⁰ Ivi, p. 85: «La Place omet fréquemment dans sa traduction les passages qui ont trait à la dialectique auteur-lecteur-personnages qui fait précisément l'originalité de Fielding» [‘La Place frequentemente nella propria traduzione omette quei passaggi concernenti la dialettica autore-lettore-personaggi che costituiscono tratto tipico e originale della sua narrazione’].

ne tienne un peu du goût anglais en fait de jardins, ne préfère dans une fiction l'irregolarità à l'ordre et les contrastes brusques à l'harmonie des objets analogues entre eux»⁸¹; e l'osservazione non era senza conseguenze, dacché determinava scelte precise: «[...] pour nos lecteurs et surtout pour nos dames, nous ne présenterons qu'une intrigue dépouillée et facile, qu'un ordre d'événements vraisemblables et naturels, qu'un récit dégagé des entraves d'accessoires inutiles, enfin qu'une histoire récréative, intéressante sans être pénible»⁸².

Il fatto che Fielding e Sterne fossero arrivati dunque in Italia con toni metadiegetici contratti e modificati non può spiegare la differente elaborazione che del genere venne compiuta in Francia e in Italia. *Altre* devono essere dunque state le cause discriminanti, le cause che motivarono la differente accettazione del romanzo nei due paesi.

8. La comparsa delle modalità metadiegetiche all'interno dei romanzi italiani degli anni Cinquanta-Sessanta dipese in realtà dai contatti diretti con gli inglesi e dalle conseguenti letture in lingua da parte dei singoli romanzieri: così sembrano suggerire i romanzi – quelli, citati, di Seriman, Algarotti, Gritti –, tutti di mano di autori che avevano rapporti personali con l'Inghilterra. Leggermente diverso, ed emblematico forse, il caso di Pietro Chiari, forse l'unico a tentare un "suo" approccio pionieristico e assai criticato per parlare del romanzo nel romanzo. Il sistema letterario italiano nella sua globalità, o nel suo movimento inerziale, per così dire, continuava invece ad essere chiuso all'acquisizione nel dibattito delle nuove occasioni di riflessione provenienti dall'Inghilterra.

Altri due fattori essenziali delle narrazioni inglesi, quotidianità e *privacy*, cardini del *novel*, non compaiono infatti davvero, se non di sfuggita, nel dibattito sul romanzo in Italia. Non compare cenno di quella *familiar nature*, di quelle *familiar relations* che sono state viste dagli stessi inglesi caratterizzare il loro *novel* dalla fine del Seicento fino a Settecento inoltrato e di cui fa parte anche quel tono confidenziale tra chi scrive e chi poten-

⁸¹ Ivi, p. 84 ['non è impossibile che il gusto inglese in fatto di romanzi non abbia in sé l'analogo del gusto inglese in fatto di giardini, che non preferisca nella finzione l'irregolarità all'ordine e i contrasti bruschi all'armonia di oggetti simili tra loro'].

⁸² *Ibid.* ['per i nostri lettori e soprattutto per le nostre signore noi non presenteremo altro che un intrigo scarno e lineare, un ordine degli avvenimenti che sia verosimile e naturale, che una narrazione sgombra d'inutili orpelli, e insomma una storia divertente e interessante senza essere pesante'].

zialmente leggerà il testo narrativo⁸³; quei tratti che rilevava per esempio William Congreve già nella prefazione ad *Incognita* (1691): «Novels are of a more familiar nature; Come near us, and represent to us Intrigues in practice, delight us with Accidents and odd Events, but not such as are wholly unusual or unprecedented, such which not being so distant from our Belief bring also the pleasure nearer us»⁸⁴. Gli stessi che isolava Clara Reeve in *The Progress of Romance, through Times, Countries and Manners*:

The Novel is a picture of real life and manners, and of the time in which it is written. [...] The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the person in the story, as if they were our own⁸⁵.

Tali specificità in Italia non solo non sono discusse nei testi che si occupano teoricamente del romanzo; ma, quando presenti nelle narrazioni, vi passano di soppiatto. La porzione di quotidianità che era lecito si affacciasse nelle pagine dei romanzi italiani era – e fu per lungo tempo – sensibilmente scarsa rispetto alle analoghe prove narrative francesi e inglesi. La linea del genere che alla critica sembrava (e sembrerà) plausibile era e sarà invece, o appunto, quella *lontana dal reale* e del tutto riottosa a ciò che in Inghilterra era rappresentato dall'aggettivo *familiar*. Forse non a caso chi si occupava di

⁸³ Lo ricorda L. J. DAVIS, *Factual fictions. The Origins of the English Novel* [1983], Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 104. Rimando inoltre almeno a McKEON, *The Origins of English Novel*; in ambito italiano si veda *L'invenzione del vero. Forme dell'autenticazione nel romanzo inglese del '700*, a cura di L. Innocenti, Pisa, Pacini, 1999.

⁸⁴ W. CONGREVE, *Preface to Incognita: or Love and Duty Reconcil'd. A Novel*, London, Peter Buck, 1692, in *Alle origini della letteratura moderna*, trad. it. di E. Zuccato e H. Sanson, pp. 56-57: «I novel sono di natura ben più familiare: si avvicinano a noi e ci presentano degli intrighi in concreto, ci deliziano con incidenti e strani eventi che non sono però di un genere del tutto inusuale e inaudito, ma, piuttosto, essendo poco distanti da ciò in cui crediamo, consentono anche di collocare il piacere alla nostra portata».

⁸⁵ C. REEVE, *The Progress of Romance, through Times, Countries and Manners; with Remarks on the good and Bad Effects of It...*, London, Colchester, 1785, in *Alle origini della letteratura moderna*, trad. it. di E. Zuccato ed H. Sanson, p. 88: «Il novel è una rappresentazione della vita, delle usanze reali ed anche dell'epoca in cui è stato scritto. [...] Il novel fornisce un resoconto familiare delle cose che accadono ogni giorno davanti ai nostri occhi, cose che potrebbero accadere ad un nostro amico o a noi stessi; la sua eccellenza consiste nel descrivere ogni scena in modo tanto facile e naturale e nel farla sembrare così probabile da illuderci persuadendoci (almeno mentre stiamo leggendo) che tutto sia reale, al punto che siamo coinvolti nelle gioie e nei dolori dei personaggi della storia come se fossero nostri».

entrare nei costumi del tempo, nei caffè e nelle locande era poi ostracizzato dalle Lettere – le filosofesse di Pietro Chiari o le attrici di Antonio Piazza, che tanto successo ebbero tra il pubblico .

9. Mostra infatti una singolarmente compatta lontananza dalla realtà – e dalla “verisimiglianza” – il gruppo dei pochi romanzi che non subì gli attacchi degli intellettuali e la *damnatio memoriae* – quella linea erudita che avrà l’Alessandro Verri delle *Notti romane* e delle *Avventure di Saffo* come vetta finale. Che nella storia settecentesca del romanzo si siano salvati con maggior prestigio critico narrazioni come *Le avventure di Saffo*, le *Notti romane* di Alessandro Verri o l’*Abaritte. Storia verissima* di Ippolito Pindemonte (non a caso scrittori che la tradizione ha conservato come appartenenti all’olimpo degli intellettuali settecenteschi), romanzi non solo per nulla domestici, ma nemmeno latamente realistici – mentre, al contrario, le avventure delle eroine di Pietro Chiari e Antonio Piazza, che così tanto plauso avevano riscosso, siano state per più di duecento anni accusate di eccessiva leggerezza e, soprattutto, di *inverosimiglianza*, è insomma un dato singolare.

È un dato che dimostra, almeno, quanto il problema cui un dibattito italiano evanescente e a tratti quasi cavo girava attorno non potesse essere *davvero* quello del divario fra storia vera e romanzo inverisimile. Non lo poteva essere la quantità di “falso” contenuta nelle pagine dei nuovi romanzi – giacché la celebrazione, che continuò fino a fine secolo, dei poemi, ammetteva senza ostacoli ormai la liceità del fantastico, dell’irreale. Il dibattito che si era snodato a partire dal *Furioso* aveva infatti, con episodi e vittorie alterne dell’una e dell’altra compagine, annesso il fantastico e l’irreale fra le liceità del fare poetico⁸⁶; e, d’altra parte, le tappe settecentesche al riguardo, con la loro commistione fra poesia e vero, erano approdate all’accettazione della verisimiglianza all’interno del fare letterario. La dose di *reale* insito nel romanzo non avrebbe dovuto, dunque, anche nella teoria, costituire un vero ostacolo.

Ma il vero problema che occupava silenziosamente lo spazio fra le discussioni dei letterati e le pagine dei romanzi non sembrava essere in realtà quello

⁸⁶ Sulle polemiche e sulle posizioni al proposito si veda E. BELLINI - C. SCARPATI, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso Tesauro Pallavicino Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990. Isola e articola lo sviluppo della linea favorevole alla liceità della finzione S. JOSSA, *Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia*, «Studi Rinascimentali», I, 2004, fasc. 2, pp. 69-82; si veda anche Id., *Literatura como ficção*, in *Quarto Encontro de Italianística, Literatura e imaginação*, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009, pp. 148-167.

della verisimiglianza *tout court*, ormai raggiunto punto di compromesso fra vero e fantastico: era, bensì, una *nuova* verisimiglianza che d'improvviso non si presentava più frammista a narrazioni o versi di fantasia, ma, insita nel narrativo, e un narrativo affrontato con nuova modalità di lettura, quella silenziosa, si trovava ad essere in una relazione tangibile, *personale* con la coscienza del lettore.

L'inverosimiglianza dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza non era certo infatti superiore a quella che muoveva gli intrecci dei personaggi del *Tom Jones*, che si ritrovavano per caso ai crocicchi e da lì sviluppavano nuove avventure, o di Moll Flanders, che su occasioni fortuite costruiva il proprio destino. E gli studi recenti – quello, citato in apertura, di Tavazzi – nel sottolineare come i romanzi di Chiari e Piazza traslassero nel proprio *plot* circostanze e situazioni contingenti riconoscibili per i contemporanei mostrano quanto le accuse di inverosimiglianza fossero del tutto teoriche⁸⁷. L'allusione a fatti, dinamiche e personaggi non si presentava come allegorica o astratta, ma riproduceva realisticamente – e per questo riconoscibilmente, per i contemporanei – situazioni della società italiana e veneziana, in particolare dell'ambito teatrale. Il risultato di questi studi dimostra, tra il resto e quantomeno, che la categoria di inverosimiglianza usata a metà Settecento per condannare il romanzo necessiti d'essere considerata con distanza critica.

La licenza concessa faticosamente dalla tradizione italiana al meraviglioso, e da qui al verisimile, diventa inutile davanti ad una *nuova* forma di verisimiglianza che contempla in sé dosi d'improvviso maggiori di *possibile* e *probabile*. Per quanto dunque si continuassero a sovrapporre al nuovo romanzo le categorie del poema, in realtà il problema non era più quello della verisimiglianza delle azioni meravigliose; la difficoltà si costituiva così precisamente e serratamente attorno alle categorie della probabilità e possibilità da rendere inadeguata qualsiasi riflessione della tradizione sulla verisimiglianza.

Davanti alla nuova verosimiglianza delle storie di eroine assai più vicine al quotidiano si attua il passaggio da uno statuto narrativo che discuteva il *possibile* ad uno che aveva a che fare con il *probabile*; tale dose di possibile

⁸⁷ Un «tema che dovrebbe essere approfondito in rapporto al piano allusivo è poi quello del realismo. Per quanto piuttosto distante dal *novel* di marca anglosassone, il romanzo di Chiari e Piazza racconta storie che si fingono realmente accadute, di cui sono protagoniste persone comuni (sebbene spesso tendenti a cambiare stato per ben calcolate agnizioni). Le trame sono fondate su elementi seriali, alternati a rapidi affondi nella realtà vicina allo scrittore che acquistano una patina di verosimiglianza particolarmente evidente nei testi di argomento teatrale»; la trama dei romanzi viveva del prelievo di «lacerti di realtà dalle strade, dalle case, delle "circostanze delle innocenti vive persone"» (TAVAZZI, *Il romanzo in gara*, pp. 204-205).

piegata verso il probabile aumentava davanti a storie da leggere *in silenzio*⁸⁸, diventando d'improvviso pericolosa: perché mostrava di acquistare un potere crescente sulla coscienza dell'individuo. Era insomma l'intreccio testo-individuo ad essere problematico; e qui si apriva una nuova *impasse* italiana, davanti alla quale diventavano inadeguate le ampie discussioni, gli ampi lasciti della tradizione.

Tale intreccio aveva del resto messo in imbarazzo un po' tutta l'Europa: l'immaginazione tra fine Seicento e inizio Settecento – dal momento in cui essa d'improvviso aveva rischiato di entrare prepotentemente e in modo obliquo nella vita quotidiana dei lettori – era stata ridiscussa in Francia, in Inghilterra, nei Paesi di lingua tedesca.

Che il mostro da combattere fosse il legame con la coscienza del singolo era mostrato nelle argomentazioni di Gotthard Heidegger, che osservava in *Mythosopia romantica*:

[...] gli scrittori di romanzi dilapidano in modo ignobile il tempo prezioso del lettore. I romanzi sono infatti costruiti in maniera tale che non si può saltare di qua e di là nel corso della lettura. Bisogna leggerli secondo l'ordine che l'autore ha voluto dare all'intreccio. Quest'ordine si basa sulla *curiosità* ingorda e incontrollata dall'uomo: se si comincia [...] si diventa voraci, si resta intrappolati nella rete, si trascura il resto del mondo, preoccupandosi solamente di arrivare alla fine del libro. [...] È più facile richiamare un cane da caccia finito sulle tracce di una lepre piuttosto che sottrarre un moccioso al suo romanzo [...]. Il lettore somiglia a quegli stolti che credono fermamente che dietro alle corna di un cervo attaccate alla parete si nasconda anche il resto dell'animale⁸⁹.

Per l'Italia settecentesca il verosimile che prende la via del probabile, accostandosi all'individuo, è particolarmente difficile da accogliere.

10. Fu forse questa stessa ambiguità ad innestarsi nel caso di Pietro Chiari, che nel 1749 si scagliò dapprima contro i romanzi inverosimili e dopo pochi anni divenne romanziere prolifico. La virata, data anche la fama negativa del personaggio, è presa, da contemporanei e dalla tradizione successiva, come

⁸⁸ «È perché la letteratura ha maturato i mezzi per raggiungere l'animo di ci legge in un rapporto individuale, esclusivamente tramite le parole stampate, che il Settecento tradisce inquietudine per l'effetto dei testi, specie se narrativi [...]. Lettura passiva è stato chiamato questo nuovo modo di leggere, fisicamente e mentalmente rilassato: l'io vi si depotenzia, non valuta non filtra ma accoglie, si arrende alle emozioni piuttosto che allertare l'intelletto» (LORETELLI, *L'invenzione del romanzo*, pp. 59-60).

⁸⁹ G. HEIDDEGER, *Mythosopia romantica oder Discours Von den so benannten Romans*, in U. BAVAJ, *Mythosopia romantica*, trad. it. di U. Bavaj, pp. 89-197.

esempio dell'inaffidabilità intellettuale del nuovo romanziere. Eppure con distanza critica forse proprio tale atteggiamento duplice può nascondere la coesistenza e sovrapposizione di due tipi di inverosimiglianza: l'una legata al passato, l'altra relativa al nuovo tipo di romanzo nascente – come se, insomma, Pietro Chiari si fosse scagliato nel 1749 contro un inverosimile che era in realtà *romance*, riservando poi ai propri romanzi la messa in pratica del nuovo verisimile – giudicato tuttavia, a posteriori, inverisimile dai detrattori. Sembrerebbe, del resto, dimostrarlo la parte finale della lettera intitolata appunto *Difesa della storia contro i romanzi* dove Chiari si dice

voglioso di risapere, perché mai ad un Privato lo studio de' Romanzi sia necessario cotanto. [...] altro succo non ne cavo, che questa sola ragione, cioè, che *gli Eroi de' Romanzi sono altrettanti Specchi, in cui contemplar noi medesimi per accendersi all'emulazione delle gloriose loro intraprese*. [...] Di fatto gli accidenti da' romanzi narrati, comeché non siano impossibili, sono eglino però d'una sì difficile combinazione, che uniti insieme rado è, che si vedano mai. Quindi il lavorare su tal modello le nostre idee, egli sì è un fabricare castella in aria [...] ⁹⁰.

La materia è quella “gloriosa”, e non quotidiana; l'accusa di inverosimiglianza è diretta verso il *romance*: «Ho già rotte, Madama, per parlare con istile romanzesco, più lance in questo Torneo, ed ho menati fendenti di Spada da gran Paladino» ⁹¹, osserva ancora. Non tanto, dunque, una “virata” quella di Chiari, quanto, piuttosto, una messa a punto di una nuova e più accettabile forma di romanzo. Egli risponderà insomma con l'operato alla critica che egli stesso pone al *romance* iniziando a scrivere di casi assai più vicini alla realtà di quanto non si fosse fatto fino ad allora. Che poi il verosimile chiariano sia stato tacciato di assoluta inverosimiglianza dai critici contemporanei (quando in realtà non si discostava troppo dalle inverosimiglianze di altri romanzi contemporanei inglesi) è probabile dipenda da diversi fattori: l'ambiguità che in questo periodo – e così sarà per molto altro tempo, se si pensa alle riflessioni manzoniane – viene ad assumere il concetto di inverosimiglianza certo favorì la farraginosità del giudizio.

11. Non in secondo piano, tuttavia, pare essere l'ostracismo culturale che, al di là dell'accusa di inverosimiglianza, era dedicato in Italia al “nuovo” romanzo. L'ipotesi è, cioè, che le accuse pervicaci e variamente articolate coprissero un giudizio di inaccettabilità del romanzo legato in realtà ad altri fattori non verbalizzati o verbalizzabili, profondamente connessi alla cultura

⁹⁰ CHIARI, *Lettere scelte di varie materie*, pp. 186-187.

⁹¹ Ivi, p. 187.

italiana. Tra questi, come già evocato, sarebbe stato d'ostacolo il rapporto personale fra testo e individuo: con il portato emozionale che era tipico del genere romanzesco⁹².

Questa ipotesi permetterebbe anche di comprendere il già rilevato spostamento che si verificò, a fine secolo, verso narrazioni lontanissime da quella domesticità che aveva caratterizzato il genere durante il Settecento. Si potrebbe così comprendere come questo tipo di narrazioni "irreali", ancora quasi allegoriche, sarebbero state le uniche ad essere accettate dal sistema letterario "alto". L'ipotesi sarebbe congruente anche con i successivi sviluppi del romanzo italiano, che troverà nel "vero storico" un appoggio redimente il problema della scandalosa inaccettabilità della verosimiglianza gratuita ed emotivamente influente sul lettore.

Anche il ritardo del lecito ingresso della *curiosità* tende a confermare che l'*impasse* italiana sia realmente sul rapporto fra testo e lettore. Passione forte, del tutto individuale e spia della liceità del divertimento di chi legge, la curiosità farà capolino nella trattatistica italiana solo a fine secolo⁹³. Le *Lettere piacevoli se piaceranno*⁹⁴, carteggio tra l'Abate Compagnoni e Francesco Albergati Capacelli, segneranno significativamente il dibattito, innovando l'ottica attorno al romanzo e alla sua lettura: ma con la forma non sistematica in uso nel nostro sistema letterario. Vi si proporrà il superamento dell'opposizione storia-romanzo e una vera difesa del nerbo primo dell'istanza romanzesca: «Voi colla vostra condanna tanto universale togliete dalla lettura tutto quello, che è parto d'immaginazione, e che da finzione ingegnosa è stato finora prodotto»⁹⁵. Vi comparirà una lucidità in grado di misurare e compendiare le evoluzioni attorno alla questione:

Si domanda spesse volte, perché in Italia non sappiasi ancora additare un libro di buona prosa. Si risponde, che abbiamo troppo coltivato il latino, e i versi. [...] Aggiungete le declamazioni dei nostri dotti pedanti contro ad ogni bello spirito, che ricusa di scrivere sul noioso tuono della Crusca, e le difficoltà opposte dagli

⁹² Nell'ottica, successiva a queste note e necessaria, di approfondimento e articolazione del problema, si vedano i contributi di P. DELPIANO, *Per una storia della censura ecclesiastica nel Settecento. Aspetti e problemi*, «Società e Storia», a. XXVII, vol. 105, 2004, pp. 487-530; EAD., *Sulla riscoperta del romanzo italiano del Settecento. Note a margine degli studi di Madrignani e Crivelli*, «Rivista storica italiana», CXVI, 2004, fasc. 2, pp. 539-559; ed EAD., *La chiesa e la lettura nell'Italia del Settecento*, «Rivista storica italiana», CXVIII, 2006, fasc. 2, pp. 446-491.

⁹³ Cfr. MANGIONE, *Ruoli e funzioni di autore e lettore*, pp. 110-112.

⁹⁴ COMPAGNONI – ALBERGATI CAPACELLI, *Lettere piacevoli se piaceranno*.

⁹⁵ Ivi, p. 234.

antichi metodi alla immaginazione degli scrittori, e alla diffusione de' Libri; e la risposta sarà compiuta⁹⁶.

Del tutto peculiare fu dunque la serie di steccati e scelte eludenti che l'Italia sviluppò in reazione alle prove di romanzo nazionale. L'Italia non riuscì, nel Settecento, ad elaborare il versante del romanzo legato all'interazione con il lettore – versante, tuttavia, centrale per lo sviluppo e la fioritura del genere. La non liceità di curiosità, affetti, piacevolezza della lettura ostacolò, di fatto, lo sviluppo di un rapporto “privato” ed emotivo fra lettore e testo: esigendo, con diverse strategie, una distanza emotiva che resterà endemica nella nostra narrativa e segnerà a lungo lo sviluppo del nostro romanzo.

⁹⁶ Ivi, pp. 107-108.

FRANCESCO LUCIOLI

SCRITTURA E RISCITTURA NELLA POESIA
DI JACOPO DURANDI

Jacopo Durandi non era arcade¹. Era membro di numerose accademie, piemontesi – la Società Sampaolina, in parte confluita nel 1791 nell'Accademia degli Unanimi, in cui il letterato figura col nome di Il Convincente, l'Accademia Subalpina di storia e belle arti, attiva dal 1801 al 1802 sotto la guida di Carlo Botta, l'Accademia delle Scienze di Torino e quella degli Indefessi di Alessandria, in cui fa il suo ingresso nel 1803² –, italiane – l'Accademia Italiana di Livorno, dal 1807, la Pontificia Accademia dell'Archeologia di Roma, dal 1813 – e straniere – l'Accademia Celtica di Parigi, che gli apre le porte nel 1803 –, ma non dell'Arcadia. Anzi, proprio contro l'universo arcadico è indirizzato il *Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai greci Apollo e le Muse*, discorso maturato nell'ambito delle esperienze accademiche e premesso alla nuova edizione degli *Idily*³ come dedica ai rappresentanti dell'accademia torinese dei Pastori della Dora, nel cui consesso Durandi è accolto con l'appellativo pastorale di Nearco il 18 gennaio 1805⁴. Dopo un iniziale elogio del nome scelto per il

¹ Su Jacopo Durandi, poeta, storico e giurista, nato a Santhià (Vercelli) il 25 luglio 1737 e morto a Torino il 28 ottobre 1817, sono disponibili alcuni profili biografici: G. DE GREGORY, *Vita di Jacopo Durandi cavaliere e consigliere dell'ordine militare de' SS. Maurizio e Lazzaro*, Torino, Pomba, 1817; L. BALLIANO, *Della vita e degli scritti di Iacopo Durandi da Santià*, Vercelli, Tip. Lit. Guidetti e Perotti, 1874; R. ORDANO, *Iacopo Durandi*, Santhià, Pro Loco, 1969.

² Per le accademie piemontesi ricordate è sempre utile il volume di T. VALLAURI, *Delle società letterarie del Piemonte*, Torino, Tipografia dei fratelli Favale, 1844, rispettivamente pp. 216-224, 282-289, 249-250, 156-215, 292; più in generale, per la cultura accademica piemontese fra XVIII e XIX secolo è di fondamentale importanza la dettagliata analisi di C. CALCATERRA, *"Il nostro imminente risorgimento". Gli studi e la letteratura in Piemonte nel periodo della Sampaolina e della Filopatria*, Torino, SEI, 1935.

³ J. DURANDI, *Idily e Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai greci Apollo e le Muse*, Torino, dalla stamperia di Saverio Fontana, 1808: il *Discorso* a pp. 3-60.

⁴ In proposito cfr. ancora VALLAURI, *Delle società letterarie del Piemonte*, pp. 292-303.

nuovo consesso – che «mi andò tanto più a genio anco perché non preso a presto né mendicato a multiplicar novelle colonie di arcadi» –, il letterato si scaglia violentemente contro quanti

vanno allegoricamente del continuo peregrinando e rampicandosi e sdruciolando su quei lontani e loro non ben noti dirupi e burroni e rompicolli. Non badano punto che noi medesimi già da gran tempo abbiām fatto esuli e straniere quelle immaginate donzellette da cittadine ugualmente nostre, che llo furono una volta. [...] Se cotesi salirono dipoi a tanta celebrità non fu già perché lassù vi spirasse aria più sottile e pura e eccitatrice dell'entusiasmo, oppur fossero dessi più deliziosi e migliori de' nostri, come sembra si presupponga, sendo a rincontro più desastrosi e malvagi⁵.

La polemica di Durandi si concentra su due elementi: «voler richiamare e rintegrar le Muse, sippure negli altri loro antichi ed obbliati dominii, e surrogar de' domestici monti al Parnaso, che non ha, e non ebbe mai per sé stesso, verun pregio per cui dovesse preferirsi ad ogni altro, fuor della superstitiosa sua fama»⁶. Le motivazioni di tali accuse si possono rintracciare in un'altra opera erudita pubblicata negli stessi anni, le *Ricerche sopra l'età in cui la sede e il culto delle Muse si trasportò dal Monte Olimpo in su quelli del Parnaso, dell'Elicon, Pindo, ec.*, in cui il letterato piemontese chiarisce che l'elezione del Parnaso a sede delle Muse è di fatto una scelta pretestuosa e arbitraria, che non ha alcun riscontro nei testi letterari più antichi, ma va ricondotta al prestigio del santuario di Delfi, a cui si «aggiunsero la Pizia, o profetessa, ed il furore poetico non ancora conosciuto a' tempi di Omero»⁷. Ma, prosegue Durandi nel *Discorso*,

dappoiché ammutoli quell'oracolo e si riserrò la buca dell'antro fatidico del tempio di Delfo e disparvero la Pizia, o profetessa, e le soperchierie di quella favolosa religione, [...] strana cosa dee parere che solamente i poeti di ogni nazione abbian voluto continuar a vivere in que' lontani secoli e paesi, e con vane illusioni e frasi ripetute a sazietà, e per una sterile moda e servile imitazione, mantener vive delle idee, de' nomi e de' simboli per altro del tutto estranei al loro intendimento e ridicoli, e i quali nella sostanza non significavan quello ch'essi intendono farli significare⁸.

La condanna dell'immaginario arcadico si lega dunque, innanzi tutto, a ragioni storiche, alla riconosciuta falsità dei miti che ne costituiscono il

⁵ DURANDI, *Discorso*, pp. 4-5.

⁶ Ivi, p. 4.

⁷ J. DURANDI, *Ricerche sopra l'età in cui la sede e il culto delle Muse si trasportò dal Monte Olimpo in su quelli del Parnaso, dell'Elicon, Pindo, ec., vera epoca della civilizzazione, e prima cultura letteraria della Grecia antica*, «Mémoires de l'Académie impériale des sciences, littérature et beaux-arts de Turin», XIX, 1809-1810, pp. 37-109: 67.

⁸ DURANDI, *Discorso*, p. 53.

fondamento. Di qui l'impossibilità di riprodurre un passato ormai perduto e, conseguentemente, l'inutilità di una poesia che ricorra esclusivamente ad un repertorio, tematico e figurativo, vieto e stereotipato. Durandi non rifiuta la classicità – critica anzi Winckelmann, che aveva ipotizzato una dipendenza dell'arte greca dalla cultura fenicia ed egizia, affermando che «non potevano imparare i Greci le belle arti da chi appena le conobbe, ma eglino stessi le crearono come avean creato le Muse fatte signore di quelle»⁹; Durandi rifiuta il Classicismo che attinge in modo indiscriminato al mondo greco-latino dimenticando le proprie origini. Nell'*Arcadia* contro cui si scaglia il giurista non va perciò riconosciuta soltanto l'accademia romana con le sue colonie, ma più in generale la poesia e la cultura che essa rappresenta. Il *Discorso* e le *Ricerche* sono opere del maturo Durandi, un letterato che aveva esordito giovanissimo come autore di idilli pastorali e drammi metastasiani, poi abbandonati per dedicarsi alle leggi e soprattutto alle indagini sulla storia del Piemonte e degli antichi popoli d'Italia, indagini accomunate da uno stesso tema di fondo: «la soppressione romana della originaria diversità italiana»¹⁰. Se la ricostruzione storica è finalizzata alla riscoperta delle origini, alla riscoperta della molteplicità culturale delle radici italiane, allo stesso tempo la ricerca erudita si lega indissolubilmente alla riflessione poetica, perché permette di contrapporre al mondo classico un altro mitico passato. In tal modo,

se restassero ancora a scegliersi il monte su cui stabilir la reggia di Apollo e delle Muse e i simboli allusivi alla vanità de' poeti, non si sceglierebbono certo il Parnaso o Pindo o l'Elicona e nemmeno le mentovate cerimonie dell'oracolo delfico. Le nostre e tante altre montagne d'Italia e di altre province d'Europa vi avrebbero per avventura migliori titoli per pretendere ed aspirare a un tanto onore¹¹.

La sostituzione del Parnaso con le montagne italiane ed europee non è soltanto una vaga speranza, né un semplice monito utilizzato come omaggio per i Pastori della Dora, cui Durandi riconosce il merito di aver abbandonato l'immaginario arcadico in favore dei miti patri; il letterato piemontese individua anche un preciso momento nella storia della poesia – ad ulteriore dimostrazione dell'indissolubile legame fra indagine storiografica e riflessione letteraria – in cui il mondo greco-latino non costituisce più (e, allo stesso tempo, non costituisce ancora) un modello di riferimento:

⁹ DURANDI, *Ricerche*, p. 46.

¹⁰ C. DIONISOTTI, *Un sonetto di Iacopo Durandi*, in *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, a cura di S. Rota Ghibaudi, F. Barcia, vol. III, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 285-305; poi in ID., *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 81-103: 86.

¹¹ DURANDI, *Discorso*, p. 55.

Di fatto la fantasia viemmeglio commossa da tutto ciò ch'è più strano, salvatico, meraviglioso, è tanto più colpita dall'orrore e dalla solitudine e bizzarria de' luoghi stessi. Così tutti gli antichi popoli, e non di rado anco i moderni (e noi medesimi n'abbiam tuttavia alcuni domestici esempi), qualunque si fosse la lor religione e setta, credettero i monti più scabri e le dirupate lor sommità vieppiù degne di essere abitate dai loro Iddii. Non altramente i bardi, ovvero antichi poeti nostri e di più altre province d'Europa, allogarono i lor Geni della poesia e del canto su per l'Alpi o elevate erte montagne che non son niente ridenti ma ruvide, sassose, asprissime altrettanto che il Parnaso e le altre suddette¹².

Ricostruendo l'origine del mito del Parnaso, Durandi non si limita a svuotare di significato l'immaginario classicistico-arcadico, ma giunge a contrapporre i Geni della poesia nazionale alle Muse classiche, secondo il modello vichiano della *Scienza nuova*, conosciuto per il tramite dell'abate Tommaso Valperga di Caluso¹³. È questo il perno concettuale del *Discorso*: come «per molti altri scrittori dell'ultima generazione europea settecentesca», anche per Jacopo Durandi «la coscienza della crisi che [...] colpisce alle radici il sistema poetico della tradizione occidentale e il suo universo di valori si esprime come certezza del declino della mitologia classica oggettiva, come ricerca di una nuova e più problematica dimensione mitica»¹⁴. Al Classicismo che si riconosce in un sistema simbolico storicamente falso e lontano nello spazio e nel tempo il letterato di Santhià contrappone un altro tipo di classicismo, fondato su un passato reale e cronologicamente e geograficamente più prossimo, la cui più alta esemplificazione viene riconosciuta nella produzione ossianica:

I poemi di Ossian sono forse un bell'esempio di quello dovettero essere a un di presso i poemi de' nostri e degli antichi barbari d'Europa, comeché recentemente una società di dotti inglesi abbia mosso de' nuovi dubbi sopra la vera antichità di quelli. fosser pur meno antichi, non cesseran d'essere originali e sublimi, pieni d'entusiasmo e d'una eloquenza rapida che nasce dalla veemenza di un'anima non

¹² DURANDI, *Ricerche*, pp. 90-91.

¹³ Cfr. C. CALCATERA, *La Filopatria*, in ID., *I Filopatridi. Scritti scelti con prefazione sulla "Filopatria" e pagine introduttive ai singoli autori*, Torino, SEI, 1941, pp. xv-xxxvi: xxiv; sulla dipendenza del *Discorso* dalla *Scienza nuova* cfr. ancora ID., *Le adunanze della "Patria società letteraria"*, Torino, SEI, 1943, p. 162 nota 2; per la funzione di primo piano esercitata dal Caluso sulla cultura accademica piemontese ID., *Il Caluso e i romantici*, in ID., *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950, pp. 435-462; M. FUBINI, *L'abate di Caluso e il Vico*, in ID., *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965², pp. 214-218; M. CERRUTI, *La ragione felice e altri miti del Settecento*, Firenze, Olschki, 1973, pp. 13-120.

¹⁴ E. RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori, 2000², p. 58.

ancora inceppata dall'arte ed affatto libera, la qual a sé stessa ogni cosa sottomette e cui basta anche lo strumento di una lingua dura e povera per esprimersi con forza e far sentir la grandezza delle sue idee. [...] Si affermò, è vero, mano a mano il gusto e fecesi più colta e precisa la lingua, ma insieme più debole e certamente meno poetica, come accadde a una vicina spiritosa nazione. Altre da noi più discoste vennero surrogando ben sovente i pensieri alle immagini e le riflessioni ai sentimenti, e generalmente parlando la poesia ne scapita, tantoché non è più qual vuol essere pittoresca o più medesima ch'è il mirabile segreto dello stil sublime¹⁵.

La teorizzazione affidata alle pagine del *Discorso* e delle *Ricerche*, teorizzazione che trova perfetta sintesi nell'identificazione del concetto di sublime con la poesia di Ossian, fa di Jacopo Durandi uno dei molti sostenitori (minori e ancora poco noti) della necessità di un rinnovamento dall'interno della tradizione letteraria. Il raggiungimento di tale obiettivo è il risultato di una doppia rinuncia, agli schemi e alle convenzioni del formalismo classicistico-arcadico ormai privo di valore, ma anche agli eccessi di un sentimentalismo di matrice già romantica, cui vengono contrapposti i valori e i miti della storia patria, la riscoperta di un passato in cui «la sola immaginazione è stata la prima filosofia delle nazioni ancora barbare, e la lor lingua e le prime loro idee furono poetiche»¹⁶. Tale acquisizione critica – peraltro in perfetta linea di continuità con la coeva riflessione accademica piemontese, quella di letterati come Carlo Denina e Gian Francesco Galeani Napione¹⁷ – comporta per il giurista una revisione della propria produzione poetica, revisione in parte già annunciata nel *Saggio sulla imitazione rispetto a' drammi per musica* inserito in apertura del X tomo dell'edizione delle *Opere* di Metastasio pubblicata a Nizza nel 1781: l'opposizione ad un'imitazione pedissequa del poeta cesareo e al rispetto rigoroso dei principi aristotelici – motivata dal fatto che «tutte coteste regole indeboliscono l'arte, mentre sembrano estenderne la superficie, e [...] cotesti principi, o siano siffatti minuti tiranni del talento, l'impiccioliscono e l'inceppano»¹⁸ – si traduce nell'indicazione di una diversa strada da seguire, «la via di un possibile rinnovamento dell'opera metastasiana mediante l'adozione di nuovi temi e l'accentuazione del pathos anche a scapito della levigatezza formale», fino

¹⁵ DURANDI, *Discorso*, pp. 50-51.

¹⁶ Ivi, p. 48.

¹⁷ Sulle relazioni fra Jacopo Durandi e la cultura piemontese del tempo è tornata più recentemente L. RICALDONE, *Letterati in Piemonte intorno al 1770*, in *Annibale, Torino e «Annibale in Torino». Atti della giornata di studi (Torino, 22 febbraio 2007)*, a cura di A. Rizzuti, Firenze, Olschki, 2009, pp. 23-31.

¹⁸ J. DURANDI, *Saggio sulla imitazione rispetto a' drammi per musica*, in P. METASTASIO, *Opere*, t. X, in Nizza, presso la Società Tipografica, 1783-1785, pp. III-XIV: IV.

al raggiungimento di «esiti preromantici»¹⁹ forse influenzati dall'autorità di Alfieri, che il letterato di Santhià aveva conosciuto nel salotto di Gaetano Emanuele Bava di San Paolo²⁰.

Con l'omaggio accademico dedicato ai Pastori della Dora, Durandi propone dunque un manifesto di poetica fondato sull'abbandono del classicismo arcadico in favore di una poesia che tenti di recuperare «il mirabile segreto dello stil sublime». Tuttavia, la teoria del *Discorso* non sembra trovare alcuna applicazione pratica nel volume cui è premessa: è lo stesso autore a riconoscere che «vo io accennando quello che non seppi fare, avendo dato anzi un troppo contrario ed infelice esempio quando ne' più giovanili miei anni fui preso anch'io dalla smania di verseggiare»²¹. Gli *Idilli* del 1808 sono infatti una riedizione di versi «pubblicati già da quarant'anni»²², ossia della raccolta di idilli inserita nell'edizione in quattro volumi delle *Opere drammatiche* di Durandi edita nel 1766²³. Si tratta di componimenti che il letterato afferma «scritti in mezzo a gentile filarmónica brigata negli continuati ozi della villa [...] per servir alla musica e a solazzo», componimenti incentrati su soggetti «allegorici e allusivi a persone e ad alcuni leggieri accidenti accaduti in quel tempo e il più sovente in villa»²⁴. Durandi potrebbe far riferimento ad un'altra accademia torinese, la Società Filopatria, in cui «fu ammesso per acclamazione [...] il 1° marzo 1792»²⁵ e sulle cui ceneri sorse poi la già ricordata Accademia Subalpina di Carlo Botta. Frutto delle riunioni accademiche sono i tre volumi di *Ozi letterari* stampati a Torino fra 1787 e 1791²⁶, raccolte di prose e versi in cui tuttavia non figura alcun testo attribuibile al letterato di Santhià, i cui primi *Idilli* precedono cronologicamente la pubblicazione della silloge. Rispetto all'edizione del 1766 – che raccoglie tredici componimenti tra cui l'*Arianna abbandonata*, prima opera di Durandi, già pubblicata auton-

¹⁹ F. BLANCHETTI, *Le vicende letterarie e teatrali di un magistrato piemontese del Settecento: i drammi per musica di Jacopo Durandi*, in *Miscellanea di studi* 3, a cura di A. Basso, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1991, pp. 7-35: 31.

²⁰ Sul rapporto fra Durandi e Alfieri cfr. DIONISOTTI, *Un sonetto di Jacopo Durandi*, pp. 95-97.

²¹ DURANDI, *Discorso*, p. 57.

²² Ivi, p. 58.

²³ J. DURANDI, *Idilli*, in ID., *Opere drammatiche*, vol. IV, in Torino, presso Giuseppe Davico stampatore e librajo, 1766, pp. 237-286.

²⁴ DURANDI, *Discorso*, pp. 58-59.

²⁵ G. FAGIOLI VERCELLONE, *Durandi, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1993, pp. 89-92: 91.

²⁶ *Ozi letterari*, Torino, Stamp. Reale, 1787-1791.

mamente nel 1759²⁷ –, gli *Idilj* del 1808 comprendono sei nuovi testi, non meno arcadici dei precedenti²⁸, nonché «alquanti sonettuzzi» composti «secondo il malvezzo di noi Italiani di voler sonetteggiare in ogni modo e per qualunque minuta cosa, e scondiar non di rado un sì gentile e delicato, altrettanto che difficile, poemetto»²⁹. Anche in questo caso il letterato deve riconoscere che «non sono cosa nova neppure essi»³⁰, essendo stati già in parte pubblicati nelle *Opere drammatiche* stampate a Torino nel 1759³¹. Completano la nuova edizione degli *Idilj* due componimenti in sestine di ottonari dedicati rispettivamente a *Il sofisma* e *La solitudine*³², altri due testi già editi in precedenza ma, come vedremo, in maniera ben diversa dagli idilli e dai sonetti.

Il *Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto* fa dunque da premessa ad una raccolta poetica che apparentemente ne contraddice i presupposti teorici, una silloge di chiara impostazione arcadica i cui componimenti imitano, nelle forme e nei contenuti, le odi-canzonette metastasiane dedicate agli amori del timido pastore Elpino per belle ninfe di nome Filli, Egle, Clori o Nice. Nulla dunque di più lontano dalle dichiarazioni di poetica incentrate su un diverso genere di classicismo. Tuttavia, se si confrontano più attentamente le due edizioni di idilli, si scopre che i testi pubblicati nel 1808 non coincidono con quelli del 1766, ma risultano profondamente rielaborati da un punto di vista sia stilistico sia concettuale. Si è soliti ritenere che l'attività poetica di Jacopo Durandi si interrompa dopo la pubblicazione degli ultimi drammi per musica, *Armida* (1770) e *Annibale in Torino* (1771), per lasciare poi spazio alla ricerca storica ed erudita. In realtà l'edizione degli *Idilj*, ultimo volume di opere poetiche del letterato piemontese, rivela un lavoro di attenta revisione e di profonda riscrittura dei testi giovanili, un lavoro che dissolve l'immagine del severo giurista ormai lontano dalle lettere, e che permette di comprendere in che modo Durandi intendesse rinnovare la poesia del proprio tempo, riaffermando e non negando la tradizione.

²⁷ Gli idilli pubblicati nella prima edizione sono, nell'ordine, *Polifemo*, *Arianna abbandonata*, *L'insidiatore*, *Il serpe*, *I fanciulli*, *Il lago*, *L'orgoglio*, *Il sogno*, *L'Imeneo*, *Il fonte*, *Il fulmine*, *Leucipe*, *Nice*.

²⁸ Nel dettaglio, vengono aggiunti gli idilli intitolati *La fortuna*, *Il malandrino*, *Zefiro*, *Dameta*, *La sera d'inverno*, *Egle al bagno*.

²⁹ DURANDI, *Discorso*, p. 60; i sonetti si leggono in ID., *Idilj*, pp. 160-187.

³⁰ DURANDI, *Discorso*, p. 60.

³¹ J. DURANDI, *Rime*, in ID., *Opere drammatiche*, in Torino, presso Francesco Antonio Mairesse, 1759, pp. 107-128: la raccolta contiene 46 sonetti, di cui 9 minori, e 4 cantate (o idilli); in conclusione del volume è ripubblicata anche l'*Arianna abbandonata*, pp. 247-263.

³² DURANDI, *Idilj*, pp. 188-189 e 190-192.

Caso esemplare della riscrittura cui l'autore sottopone i propri componimenti poetici è quello che riguarda l'idillio intitolato *Nice*, escluso dalle cantate pubblicate nel 1759, costituito da 55 versi nell'edizione del 1766, da ben 134 nell'edizione del 1808³³. Si registra innanzi tutto un'estrema dilatazione della materia narrativa, che tuttavia non tocca direttamente lo svolgimento dell'episodio: Elpino scorge l'amata Nice che canta intessendo corone di fiori e, geloso dell'avversario Tirsi, cerca di appostarsi per guardare inosservato la scena; scoperto dalla ninfa è però aspramente criticato per il suo comportamento. Tra le due edizioni la narrazione rimane sostanzialmente identica, fatta eccezione per l'introduzione di un cagnolino che, nella seconda stesura dell'idillio, rivela a Nice la presenza del pastore nascosto dietro un cespuglio. Le nuove inserzioni non riguardano pertanto l'argomento del testo, ma coinvolgono l'organizzazione dell'episodio e il suo significato. La versione originaria del componimento inizia con la descrizione della ninfa: «Scalza Nice sedendo appo del rio, | una treccia di fior tessea per gioco, | appo del rio che scorre basso e roco». Questi stessi versi si leggono anche nell'edizione successiva – nella forma «più là Nice seduta appo del rio | che fiscelle tessea così per gioco, | appo del rio che scorre basso e roco» – ma spostati in altra posizione: non più all'inizio dell'idillio ma ai vv. 43-45. Durandi riscrive dunque il testo introducendo quaranta versi precedentemente non previsti, quaranta versi che risultano profondamente legati alla riflessione sulla poesia affidata alle prose teoriche. L'*incipit* del nuovo idillio è infatti costruito sulla descrizione di una natura inquieta che torna alla vita dopo le ombre della notte e del temporale:

Ardeva agosto e su di nubi oscure,
 lunghi solchi di foco serpeggiando,
 le tenebre ancor fitte della notte
 sol dai lampi frequenti erano rotte.
 Squarciossi il negro nembo e in su l'aurora,
 versando per lung'ora
 folta bramata pioggia, a nova vita
 ritornò la campagna inaridita.
 Indorava già 'l sole il pian, le nubi
 scostavansi disgiunte, ivan disperse
 oscurando qua e là 've fuggitive
 sul chiaro piano istesso
 passavan l'ombre che traeansi appresso;

³³ I due testi si leggono rispettivamente in DURANDI, *Idilli*, pp. 284-285 (da qui in avanti *Nice* [1766]) e in ID., *Idilli*, pp. 136-140 (*Nice* [1808]): il confronto dettagliato fra le due versioni è illustrato nell'Appendice I.

a paragon che si disgombra, il cielo
 si rialza, s'estende e d'un azzurro
 brilla più puro. [...] ³⁴

Un periodare franto, ricco di *enjambements*, asindetico e allitterante caratterizza l'esordio del nuovo idillio, teso a rappresentare l'edenico mondo pastorale non più come un *locus amoenus* immerso in una costante serenità e rischiarato dalla luminosità solare, ma come un luogo naturale che rischierebbe di scomparire a causa del calore estivo se la «bramata pioggia» non restituisse alle piante nuova vita. La solarità del paradiso arcadico è velata, metaforicamente, dalle nubi cariche di pioggia che provengono dal nord Europa, nubi di tempesta che offuscano la perfezione del cielo ma soltanto perché esso possa tornare a brillare «d'un azzurro | [...] più puro». Nelle suggestioni della nuova sensibilità d'oltralpe il giurista riconosce uno stimolo per rigenerare, dall'interno, una poesia ormai sterile e prigioniera delle proprie illusioni; Durandi si conferma così «un letterato che per un verso rivendicava la tradizione rinascimentale italiana [...], e per l'altro verso si ispirava alla tradizione nuova dell'Europa»³⁵, cercando di trovare una sintesi possibile tra le due opposte tensioni. L'inserimento dei versi incentrati su un'immagine tutt'altro che irenistica dello scenario pastorale non esclude infatti l'inclusione di strofe decisamente più cantabili, come quelle recitate da Elpino di fronte allo spettacolo della natura che torna alla vita dopo il temporale:

A verdeggiar ritorna
 il pallido terreno
 or che gli scorre in seno
 l'onda che l'anaffiò.
 Ride già tutto e s'orna
 di novo si feconda
 avventurosa l'onda
 che un tanto bene oprò!³⁶

Strofe doppie di quattro settenari, costruite secondo lo schema abbcaddc (con c tronco), come nella *Libertà* di Metastasio: la revisione dell'idillio da parte di Durandi non comporta soltanto l'aggiunta di versi caratterizzati da una diversa poetica, ma anche l'inserzione di strofe più classiche esemplate

³⁴ DURANDI, *Nice* [1808], vv. 1-16.

³⁵ C. DIONISOTTI, *Piemontesi e spiemontizzati*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1974-1979, vol. III, pp. 329-348; poi in Id., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 11-31: 13.

³⁶ DURANDI, *Nice* [1808], vv. 24-31.

sul modello delle odi-canzonette del poeta cesareo. Tuttavia, anche questa porzione della nuova stesura del componimento, apparentemente più tradizionale, rivela le tracce della riflessione teorica affidata al *Discorso* e alla *Ricerche*: al centro dei versi recitati dal pastore non c'è più l'amore ma la rinascita della natura, «la poesia e il canto paiono come ispirati dalla natura medesima e dall'energia delle nostre passioni agli uomini stessi ancora barbari o selvaggi»³⁷. L'immagine della notte tempestosa che costituisce l'*incipit* del nuovo idillio non è dunque fine a sé stessa, non è semplicemente giustapposta all'inizio del componimento, ma dialoga con il testo divenendo, oltre che argomento, ragione e motivo della poesia: non l'amore per Nice, ancora esclusa dalla scena, ma lo stupore di fronte alla vita che rinasce detta ad Elpino le parole della canzone; e tale canto, proprio in virtù della sua origine e del suo valore, non si disperde nell'aria e fra i boschi, ma coinvolge anche gli altri pastori, che «ripetean su d'ogni sponda: | "Avventurosa l'onda | che un tanto bene oprò!"»³⁸. Tale risultato, come affermato già nel *Saggio sulla imitazione*,

non si può conseguire dalle languide amorose elegie; anzi, queste rarissimamente o non mai arrivano, perché non hanno quasi mai quel grado di forza e di novità interessante che dee nell'anima eccitar de' desideri e i trasporti di una dolce impazienza: o sazia di siffatte cose, o pochissimo o niente commossa dalla loro leggierezza, ella resta indifferente³⁹.

Lo spettacolo della natura genera dunque nell'osservatore «un dolce tremore, una specie di terrore e di maraviglia o di compassione che turba l'anima, irrita soavemente la sua curiosità, strigne ed agita il cuore»⁴⁰: tutto questo si traduce in poesia, in una poesia in grado di restituire i sentimenti dell'animo umano e di trasmetterli ricreando le medesime sensazioni. Ma, come dimostra perfettamente l'impianto strofico e versificatorio della *Nice*, «per muovere gli affetti vi vuole semplicità di stile e non i falsi ricercati accordi di uno stile artificiale e complesso»⁴¹: solo le forme della tradizione, le forme codificate del Classicismo apparentemente rifiutato, possono permettere di raggiungere tale risultato. Il modello teorico che Durandi declina nell'idillio si delinea così come una sintesi di novità e tradizione, saldamente e coerentemente integrate nella realizzazione di una poesia in perfetto equilibrio fra opposte tensioni.

³⁷ DURANDI, *Ricerche*, p. 45.

³⁸ DURANDI, *Nice* [1808], vv. 32-34.

³⁹ DURANDI, *Saggio sulla imitazione*, p. XII.

⁴⁰ Ivi, p. XI.

⁴¹ Ivi, p. XIII.

Nell'edizione del 1808 un'ulteriore significativa inserzione di versi divide i primi tre endecasillabi della *Nice* pubblicata nel 1766 dal resto del componimento. Nella nuova stesura, all'immagine della ninfa seduta sul prato non segue più l'ode recitata dalla fanciulla, bensì un gruppo piuttosto compatto di 28 versi, 7 dedicati al cagnolino ricordato in precedenza e i rimanenti 21 incentrati sulla reazione del pastore alla vista della donna amata:

Del nido si scordò: scende, vorria
 sorprenderla e non osa. Ei già sospetta
 vedervi il suo rivale, e in ogni oggetto
 gliel dipinge presente il suo sospetto.
 Fluttuanti e discordi
 mille pensier gli assedian la mente:
 l'un move l'altro e vanno e fan ritorno
 com'api all'alvear ronzano intorno.
 Nice or condanna: usa gli affetti altrui
 rapire e rigettar; s'irrita, appella
 un mantice il suo core
 che attragge l'aria e la sospinge fuore.
 Intrecciati i modi suoi rubelli,
 quai di catena i succedenti anelli,
 or condanna sé stesso,
 cerca di scusar lei, cui fanno austera
 il pudor o l'orgoglio del suo sesso
 che sempre ai meno ardit
 nega i favor che vuol gli sian rapiti.
 Alfin non visto avvanza. [...] ⁴²

Dalla descrizione della natura l'attenzione si sposta sull'animo del pastore, che nella prima versione dell'idillio faceva la sua comparsa sulla scena soltanto dopo il canto della giovane. Nell'edizione del 1808 Elpino è invece il vero protagonista della narrazione, sul suo comportamento e, soprattutto, sui suoi sentimenti si focalizza l'attenzione del poeta: il ritmo è incalzante, l'andamento sintattico, reso ancor più serrato dall'accumulo asindetico, restituisce il rapido avvicinarsi dei pensieri che si accavallano, come le frequenti inarcature, nella mente dell'innamorato. Anche in questo caso, l'inclusione dei versi incentrati sulla rappresentazione dell'interiorità del protagonista, trova giustificazione nelle prose teoriche di Durandi. Sempre nel *Saggio sulla imitazione* il giurista osserva infatti che

⁴² DURANDI, *Nice* [1808], vv. 46-65.

il sentimento che nasce dai movimenti impetuosi della tristezza, dello sdegno, della compassione e del timore occupa l'anima interamente e la domina; e dal trovarsi essa agitata e sorpresa ad un tempo dalla immagine di queste forti passioni, e rallegrata dalla bella imitazione che n'han fatto la poesia e la musica, sente insieme confondersi queste due impressioni così diverse e risultarvene una sola che mirabilmente la diletta⁴³.

Anche il pastore è scosso da «movimenti impetuosi», non solo quelli determinati dalla paura di essere scoperto, ma anche quelli generati dalla gelosia frutto dell'immaginazione: nella *Nice* del 1808 ad Elpino

veder gli pare il suo rival che gira
a Nice appresso: era la mobil ombra
de' vicin rami; intorno ella s'imprime
come quei move il vento, alza o deprime⁴⁴;

nella versione del 1766, invece, il

lieve susurrar d'un'aura molle
che un verde ramo estolle
o d'un faggio le cime
lievemente deprime

non genera alcun fantasma nella mente del protagonista, che teme soltanto «ognor che Nice nel vedesse»⁴⁵. Nella riscrittura del componimento, ancora una volta, Elpino interagisce direttamente con il paesaggio naturale, che funziona da cassa di risonanza delle sue paure e dei suoi timori. Nel passaggio dalla prima alla seconda edizione dell'idillio si assiste ad una sistematica marcatura delle «forti passioni» che agitano l'animo del pastore: nella prima versione il giovane, nascosto dietro le fronde, «sospendendo l'anelito si alzava, | per due passi fuggia, poi ritornava»⁴⁶; nella versione successiva «talor più in là sporgea la testa e poi | curioso si alzava, | partiva, soffermavasi, tornava»⁴⁷: i versi risultano decisamente più mossi perché più impetuosi sono i sentimenti che agitano l'innamorato. In tal modo Durandi trasforma radicalmente il personaggio del pastorello arcade: non più figura appena accennata di timido amante, ma più articolata proiezione di un uomo diviso fra opposti desideri e «fluttuanti e discordi» pensieri.

Per il resto, a parte minime varianti formali, i due componimenti risultano sostanzialmente identici, perché sostanzialmente identiche rimangono le

⁴³ DURANDI, *Saggio sulla imitazione*, p. XI.

⁴⁴ DURANDI, *Nice* [1808], vv. 94-97.

⁴⁵ DURANDI, *Nice* [1766], vv. 28-32.

⁴⁶ Ivi, vv. 33-34.

⁴⁷ DURANDI, *Nice* [1808], vv. 100-102.

due canzonette recitate da Nice. Gli interventi più massicci, di inclusione e rielaborazione, riguardano solo le parti relative ad Elpino e, come abbiamo cercato di dimostrare, sono motivati dal tentativo di includere nelle forme della tradizione poetica arcadica le tematiche che caratterizzavano il dibattito europeo sulla poesia sul finire del XVIII secolo. Gran parte degli idilli riediti nel 1808 è sottoposta a questo tipo di riscrittura, che testimonia la volontà da parte di Durandi di proporre esempi di applicazione pratica delle linee generali formulate nelle prose teoriche, creando così una salda unità e una solida continuità fra riflessione erudita, ricerca storica e poesia.

Il processo di rielaborazione che coinvolge gli idilli non riguarda, se non in minima parte, i sonetti riediti nel 1808: in questo caso i testi originari non vengono riscritti quanto piuttosto integrati con nuovi componimenti. Si deve tuttavia osservare che fin dalla prima pubblicazione, nelle *Opere drammatiche* del 1759, i sonetti del giurista prevedevano già una specifica organizzazione interna, poiché i testi di argomento erotico e profano erano collocati dopo un nutrito gruppo proemiale di testi sacri, vere e proprie preghiere rivolte alla Trinità, alla Vergine Maria e ai santi. Nella nuova edizione Durandi accoglie, oltre a quelli stampati in precedenza, anche componimenti molto diversi fra loro, come i sonetti in morte di Metastasio e in lode di Alfieri⁴⁸, collocati accanto a poesie di gusto più marcatamente arcadico, dai versi dedicati ad Amore aratore, esemplati su un epigramma di Mosco⁴⁹, ai numerosi incentrati sugli amori pastorali di Egle e Nice. Fra i testi aggiunti nel 1808 ci sono anche due sonetti dedicati al tema di Cupido ingannato: nel primo, la bellezza della donna amata dal poeta fa credere al dio di trovarsi ancora in presenza della madre Venere:

Un curiosetto Amor dianzi fuggito
era dagli occhi bei di Citerea
per ricercar se in qualche estranio lito
beltà vi fosse uguale alla sua dea.

Poiché lungo viaggio ebbe fornito
e nulla vide pari a tanta dea
il volo suo là donde era partito
sdegnosetto, inquieto, rivolgea.

Vi passò Nice, ei v'affissò le ciglia:
«Oh madre», e in così dir le cadde in seno;
«Oh madre», Nice tanto le somiglia.

Ma son gli anni, il sa Amor, né ancor si sganna.

⁴⁸ DURANDI, *Idilli*, pp. 162-163.

⁴⁹ Ivi, p. 183.

Deh increspa, o Tempo, quel suo viso almeno
ch'alle tue forze insulta e gli altri inganna!⁵⁰

Amore, colpito dalla bellezza della donna, mette da parte le armi e le si abbandona in seno scambiandola per la madre; la leggerezza del motivo, arcaico e tradizionale, è tuttavia infranta dall'invocazione finale al Tempo e dal riferimento alla fugacità della giovinezza. Anche in questo sonetto la perfezione dell'immaginario lirico viene dunque incrinata dalla consapevolezza della vacuità delle immagini proposte, nient'altro che inganni simili a quelli che irretiscono il figlio di Venere. Nel secondo dei sonetti incentrati sulle disavventure di Cupido, al dio ubriaco è invece sottratta una freccia da un giovane innamorato:

Dal convivio di Giove Amor venia,
gli occhi e le vene enfiato, acceso in volto,
rauca la voce e fioca, e se ne già
barcollando, e alfin cadde capovolto.

Immobile rimase in su la via
qual uom che da profondo sonno è colto.
Dal turcasso, che a manca gli è, n'uscia
una saetta d'oro: allor gli ho tolto.

Fatta era per ferir l'alme più belle.
Ahi lasso, ch'i' la trassi ad una tale
che per sciagura mia non è di quelle!

Mi giunse Amor un dì: «Dov'è 'l mio strale?».
Pietà gli chiesi. «No – disse il rubelle –
No, poiché sì del furto usasti male»⁵¹.

Anche questo sonetto si rivela costruito su uno schema molto simile al precedente: l'episodio, con Amore ubriaco disarmato dall'amante, si conclude con un distico che ne stravolge il significato. Nel primo sonetto, all'immagine di Cupido ingannato dall'aspetto della donna, invece di un tradizionale elogio della bellezza il poeta affida un monito sulla caducità della vita umana; nel secondo, il dio punisce il ladro malaccorto non tanto per avergli sottratto una freccia d'oro, ma per averla usata per far innamorare una persona non degna. I versi finali rivelano pertanto il vero carattere dei due componimenti, testi solo in apparenza rigidamente impostati sul rispetto dell'impianto tradizionale, ma in realtà animati da una differente sensibilità.

Si è scelto di richiamare l'attenzione sui sonetti dedicati agli inganni cui è sottoposto Amore perché essi risultano direttamente collegati agli ultimi

⁵⁰ Ivi, p. 178.

⁵¹ Ivi, p. 180.

due testi inseriti nell'edizione degli *Idilj* del 1808, due componimenti in sestine di ottonari, la cui pubblicazione in conclusione della silloge viene così motivata da Durandi:

Questi e i pochi seguenti versi sono un lieve saggio di quelli di vario argomento il più sovente giocoso fatti dall'A. per conversazione e da non tenerne conto. Ma è piaciuto ad un bizzarro uomo raccozzarli e mutilando, aggiungendo, stiracchiando, rattoppando, riducendo i versi tutti ad un metro e ogni cosa raffazzonando a modo suo, acciò l'una paresse un po' meno azzuffarsi con l'altra, farne un poemetto, *monstrum horrendum, informe* pubblicato dipoi anonimo nel 1768⁵².

L'autore fa qui riferimento al poemetto intitolato *Amore disarmato*⁵³, pubblicato con la falsa indicazione di una stamperia napoletana «al segno del Disinganno»⁵⁴. Per prendere le distanze da questa iniziativa editoriale, a cui si dichiara del tutto estraneo, Durandi sceglie di pubblicare due esempi di quelle che vengono presentate come le composizioni originali poi confluite nell'anonimo volume. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un caso di riscrittura: ad essere coinvolti, tuttavia, non sono più testi cui lo stesso autore rimette mano in linea con i dettami di una nuova poetica, bensì testi che vengono rinnegati come frutto di un intervento esterno.

L'*Amore disarmato* è un poema in sei canti di 5000 versi ottonari in sesta rima che racconta del furto perpetrato ai danni del figlio di Venere, non più da un amante ingenuo, ma dalla bella e crudele Nice. Vedendo la ninfa che dorme in un prato, proprio come nel primo dei sonetti di Durandi ricordati, Cupido

poi discende cheto cheto
ed a Nice cade in seno:
delle poppe si fa scanno
che ad ognor vengono e vanno⁵⁵.

Il dio si addormenta mentre la donna, svegliata dall'improvviso calore, decide di vendicarsi dei torti subiti in passato legandolo e sottraendogli le armi. Dopo aver tentato inutilmente di recuperare i propri attributi, Amore disperato gira in lungo e in largo il mondo prima di rivolgersi ad un avvocato per ottenere giustizia. Nel testo trovano nuova declinazione i temi, complementari, di Amore imprigionato e privato delle armi, temi di lunga

⁵² Ivi, p. 187.

⁵³ *Amore disarmato*, Napoli, nella stamperia Pomatelli al segno del Disinganno, 1768.

⁵⁴ Cfr. M. PARENTI, *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati o supposti in opere di autori e traduttori italiani*, Firenze, Sansoni Antiquario, 1951, p. 150.

⁵⁵ *Amore disarmato*, I, 55, vv. 3-6, p. 15.

durata⁵⁶ e di discreta fortuna nell'arte e nella letteratura del XVIII secolo⁵⁷: dal Cupido che nel carme latino dell'arcade Tyrrus Creopolita (il gesuita Giuseppe Enrico Carpani) recupera gli attributi rubati e bruciati da Vulcano per tornare a far strage di amanti⁵⁸ al piccolo dio alato legato da Filli con un mazzo di fiori in una favola poetica di Giosuè Matteini⁵⁹, dall'Amorino che in uno degli *Scherzi poetici e pittorici* di Giovanni Gherardo De Rossi viene privato dal poeta di un libretto invece delle insegne⁶⁰ al Cupido disarmato nel sonno da due ninfe in uno spettacolo per le nozze di Ferdinando d'Austria e Maria Beatrice d'Este descritto da Gasparo Gozzi⁶¹. Simile è anche l'*argumentum* alla base dell'*Amor prigioniero* di Metastasio, favola teatrale composta a Vienna nel 1741 e incentrata sulla cattura del dio da parte di Diana⁶². Lo scontro fra le due divinità, emblemi della più classica *psychomachia* fra passione e pudicizia, acquista però un nuovo significato nel testo del poeta cesareo, perché il prigioniero, invece di essere sconfitto, è liberato e riconosciuto come unico trionfatore. Nel testo si riverbera la concezione del

⁵⁶ Sulla tradizione del tema di Cupido punito si rinvia a E. PANOFSKY, *Der gefesselte Eros. Zur Genealogie von Rembrandts Danae*, «Oud Holland», L, 1933, pp. 193-217; trad. it. *Eros legato* (Per la genealogia della Danae di Rembrandt), in Id., *"Imago pietatis" e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933)*, nota introduttiva di L. Rubaltelli, L. Secchi, Torino, ilSegnalibro, 1998, pp. 147-174; E. VERHEYEN, *Eros et Anteros. "L'éducation de Cupidon" et la prétendue "Antiope" du Corrège*, «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, a. CVII, vol. 65, 1965, pp. 321-340; 333-334; G. SCHIZZEROTTO, *Introduzione*, in PIERO FRANCESCO DA FAENZA, *Commedia nuova*, Ravenna, Edizioni della Rotonda, 1969, pp. IX-XXV e XXXV-XLI; A. COMBONI, *Antonio Cornazano e la Giostra de l'Amore del giugno 1478 a Ferrara. Testo e storia di una stravaganza*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXIII, 1988, fasc. 2, pp. 217-228; A. W. B. RANDOLPH, *Cupid Crucified*, in Id., *Engaging Symbols. Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven-London, Yale University Press, 2002, pp. 223-241.

⁵⁷ Per la produzione figurativa settecentesca offre un ricco repertorio di riferimenti l'*Iconographie des estampes a sujets galants et des portraits de femmes célèbres par leur beauté* [...], par M. le C. d'I, Genève, chez J. Gay et fils, 1868, coll. 67, 98-100, 104, 168, 193, 205, 403-405; ma cfr. anche W. DEONNA, *L'«Amour captif» de Pradier*, «Genava», XIX, 1941, pp. 216-223. Per la letteratura si può rinviare almeno al classico studio di M. MARI, *Venere celeste e Venere terrestre. L'amore nella letteratura italiana del Settecento*, Modena, Mucchi, 1988; più recentemente, specie per la figura di Cupido, A. DI STEFANO, *Nel regno di Venere. Prontuario settecentesco di buone maniere amorose*, «Sincronie», a. VII, vol. 14, 2003, pp. 97-111.

⁵⁸ *Arcadum carmina pars prior*, Romae, typis Antonimi de Rubeis, 1721, p. 290.

⁵⁹ G. MATTEINI, *Favole e novelle*, in Pistoia, nella stamperia d'Atto Bracali, 1788, XIII, pp. 84-85.

⁶⁰ G. G. DE ROSSI, *Scherzi poetici e pittorici*, Parma, co' tipi bodoniani, 1795, XXV, p. n.n.

⁶¹ G. GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, a cura di A. Zardo, nuova presentazione di F. Forti, Firenze, Sansoni, 1878 (rist. anast. dell'ed. Firenze, Sansoni, 1915), pp. 320-322.

⁶² P. METASTASIO, *Amor prigioniero*, in Id., *Tutte le opere*, vol. II, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1947, pp. 304-308.

sentimento amoroso che caratterizza anche altre feste teatrali metastasiane⁶³, dal giovanile *Endimione* del 1720, di cui l'*Amor prigioniero* si rivela una sorta di continuazione, al più maturo, anche concettualmente, *Asilo d'Amore* del 1732, poi riscritto nel 1765 col titolo *Trionfo d'Amore*: una visione della passione come forza inarrestabile ma sostanzialmente positiva per il progresso della società civile, da cui consegue «la necessità di contemperare la sregolatezza degli affetti coi lumi della ragione»⁶⁴.

Rispetto a questa tradizione, l'anonimo *Amore disarmato* si distingue per alcune caratteristiche: innanzi tutto per il genere, non più un componimento di un canzoniere, una favola poetica o una festa scenica, ma un più articolato e unitario poema; in secondo luogo per la scelta della sesta rima, forma metrica che trova una qualche circolazione sul finire del Settecento in opere come gli *Animali parlanti* di Giovan Battista Casti (in cui sono però utilizzati endecasillabi) e le *Favole esopiane* di Giancarlo Passeroni (di settenari e ottonari): il poemetto precede però questa produzione, da cui si allontana anche per l'utilizzo esclusivo dell'ottonario, verso che, almeno secondo le accuse che Durandi muove all'anonimo, eliminerebbe la polimetricità dei testi originari, forse in questo simili al componimento indirizzato *Ad un musico insolentello* che precede le due sestine nella silloge del 1808⁶⁵. Il riferimento ai poemi di Casti e Passeroni permette però di riflettere su un altro elemento: le due opere sono accomunate da uno stesso intento moralistico, dallo stesso desiderio di (far) riflettere, in modo allo stesso tempo allegorico e satirico, sui vizi e sulle virtù del tempo. Questa finalità – presente anche, pur nei limiti imposti dal pubblico cui sono indirizzate, nelle favole teatrali metastasiane più direttamente incentrate sulla figura di Cupido – caratterizza anche l'*Amore disarmato* che, preme ribadirlo, è composto più di trent'anni prima i due ben più fortunati poemi in sestine, forse su stimolo immediato, oltre che

⁶³ Per la concezione metastasiana del sentimento, seppur incentrato soprattutto sui melodrammi, cfr. M. G. ACCORSI, *Metastasio e l'idea dell'amore*, in *Metastasio e altro Settecento*, a cura di M. Saccenti, «Italianistica», XIII, 1984, fasc. 1-2, pp. 71-123.

⁶⁴ J. JOLY, *Metastasio e la sintesi della contraddizione. Dall'«Enea negli Elisi» all'«Adriano in Siria»*, in ID., *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 11-83: 17; più in generale sulle feste metastasiane F. GAVAZZENI, *La poesia giovanile del Metastasio*, in ID., *Studi metastasiani*, Padova, Liviana, 1964, pp. 5-78; J. JOLY, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*, Clermont-Ferrand, Faculté de Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1978; R. CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998, pp. 29-89; E. SALA DI FELICE, *Metastasio "Cesareo": lodi e lezioni per la corte*, in EAD., *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008, pp. 261-285.

⁶⁵ DURANDI, *Idilj*, p. 187.

della feste sceniche del poeta cesareo, della pubblicazione delle prime due parti del *Giorno* pariniano, con cui l'anonimo poemetto presenta più punti di contatto. La narrazione della sconfitta e delle peripezie vissute dal figlio di Venere è infatti un pretesto per una serie di riflessioni, ironiche e spesso caustiche, sulla società e sulla cultura settecentesche. Se teniamo conto della testimonianza di Durandi, l'intero poema sarebbe infatti costruito sulla giustapposizione di componimenti differenti dedicati a singoli argomenti della quotidiana conversazione, argomenti riuniti poi, in modo approssimativo e apparentemente forzoso, nei sei canti che compongono l'anonima operetta. Il giurista piemontese ripubblica nel 1808 i testi sul sofisma e sulla solitudine che figurano, rispettivamente, nell'ultimo e fra il terzo e il primo canto dell'*Amore disarmato*⁶⁶; secondo questa prospettiva è tuttavia possibile individuare, all'interno dell'unità testuale, anche altre sottosezioni, vere e proprie microunità dotate di autonomo significato. Escludendo le vicende del dio dell'amore, si possono così isolare i seguenti temi: nel primo canto, l'elogio del chiavistello (emblema di un'età in bilico fra realtà e apparenza), la fugacità della bellezza (con punti di contatto con il primo dei sonetti di Durandi ricordati⁶⁷), l'elogio della solitudine; nel secondo, il carattere delle donne, l'«anatomia» del cuore e della fenomenologia amorosa, l'amor proprio e i vizi da esso generati; nel terzo, l'educazione femminile, il cicisbeismo, le differenze fra cultura italiana e cultura europea; nel quarto le arti divinatorie e la medicina, il rapporto fra uomini e donne, la corruzione del clero, l'anticamera come simbolo di decadimento sociale, i vezzi femminili; nel quinto, l'islamismo, la crisi del matrimonio; nel sesto la degenerazione dei governanti, l'abbandono della prole, la felicità coniugale, la legge, il sofisma.

Attraverso le molte peripezie e gli infiniti travestimenti di Amore – frate, segretario, veggente, medico, portiere, schiavista, musulmano e «beglierbey», prigioniero, postulante – l'autore dell'anonimo poemetto offre un ritratto critico e impietoso della propria età. Nell'immagine di Nice che sottrae le armi di Cupido è infatti emblemizzata un'intera società travolta dalla corruzione generata da un altro ma falso amore, quell'amor proprio che spinge alla vana ricerca di onori, lusso e gloria, facendo dimenticare il vero sentimento e la sua funzione civile. Di qui conseguenze come il disconoscimento del vincolo matrimoniale, il libertinismo e i più volte vituperati

⁶⁶ Il confronto fra le due versioni si offre nelle Appendici II e III.

⁶⁷ *Amore disarmato*, I, 112, p. 25: «Ma beltà passa e si strugge, | quasi un lampo d'improvviso. | Tacita l'età sen fugge | e di rughe increspa il viso: | quindi Amor vola a le rose, | non a scabre querce annose».

«sozzi osceni cicisbei»⁶⁸. Significativo a tal proposito l'incontro fra Amore e il fratello Imeneo, che rivela:

Non v'è più d'Amore in terra
che le spoglie e 'l nome appena:
ognun corre a genio ed erra
dove il suo piacer lo mena;
sol per vezzo o per costume
di amar fingesì o presume⁶⁹.

In un mondo in cui Cupido non ha più alcun potere, altre false divinità possono guidare le azioni degli uomini e soprattutto delle donne, obiettivo privilegiato della satira del poemetto: oltre all'amor proprio, la moda, il desiderio carnale e soprattutto l'interesse, già personificato come nuovo proprietario delle armi di Amore, non rubate ma vinte nel corso di una partita a carte, in un'ottava dell'*Adone* mariniano⁷⁰, particolarmente fortunata nel Settecento⁷¹. La sottrazione delle insegne di Cupido da parte di Nice, proiezione della delegittimazione del sentimento amoroso e della sua funzione civilizzatrice, è dunque riconosciuta come la causa principale della degenerazione dei costumi e della perdita del concetto stesso di società umana⁷². Il gesto compiuto dalla ninfa – che

a lui spennacchia l'ali,
l'armi sue tutte li toglie
e con atti micidiali
poi gli strappa le sue spoglie⁷³ –

⁶⁸ Ivi, III, 78, v. 2, p. 81. *L'Amore disarmato* costituisce un vero e proprio testo di riferimento per la critica al cicisbeismo: cfr. L. VALMAGGI, *I cicisbei. Contributo alla storia del costume italiano del sec. XVIII*, con prefazione e a cura di L. Piccioni, Torino, Chiantore, 1927, pp. 24, 146, 157, 216; sul tema cfr. adesso anche R. BIZZOCCHI, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

⁶⁹ *Amore disarmato*, V, 68, p. 130.

⁷⁰ G. B. MARINO, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, in ID., *Tutte le opere*, vol. II, Milano, Mondadori, 1976, t. I, VI, 201, p. 355.

⁷¹ Seppur senza alcun riferimento al poema mariniano, l'episodio acquista nel XVIII secolo lo statuto di un apologo morale, declinato in prosa da Gasparo Gozzi sulla *Gazzetta Veneta* del 26 novembre 1760 (GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, pp. 363-364) e in poesia nelle *Favole* di Bartolomeo Chiappa (Padova, Stamperia Penada, 1795: il componimento è stato ripubblicato da DI STEFANO, *Nel regno di Venere*, pp. 103-104).

⁷² *Amore disarmato*, IV, 73, p. 107: «Perciò un tutto ci crediamo, | eppur della società | noi soltanto un membro siamo. | Societade ove più sta? | Di maligni esser rea | questa è solo un'assemblea».

⁷³ Ivi, I, 64, vv. 1-4, p. 16.

non è più il simbolo di una contrapposizione virtuosa, quella fra lussuria e castità già da Petrarca rappresentata con l'immagine di Laura-Pudicizia che disarmo e 'spennacchia' Amore⁷⁴. Se nel *Triumphus* petrarchesco l'arco e le frecce del dio sono spezzati e distrutti, nel poemetto Nice impone che «quest'ali | presso me restar vi denno | e quest'arco e questi strali»⁷⁵: l'avversaria di Cupido si impadronisce delle sue armi ma, proprio come l'amante del secondo sonetto di Durandi ricordato, non per farne miglior uso; come nell'*Amor prigioniero* di Metastasio, anche nel poema il figlio di Venere non è incarnazione di corruzione morale da sconfiggere ma di forza salvifica e benefica: «io virtù stimolo e [...] | io ristoro la fatica»⁷⁶. L'operetta si pone così ad un livello intermedio fra *Il Giorno* e la festa teatrale metastasiana, fra i quali tenta di trovare una possibile conciliazione, seguendo allo stesso tempo la scia di quel «filone "morale" in cui rientrano testi disparatissimi per ideologia e finalità, ma caratterizzati dalla comune preoccupazione di denunciare i mali che alla società e all'individuo possono derivare dai molti *abusi* dell'amore»⁷⁷. Significativo, a tal proposito, il carattere incompiuto del poemetto, che si conclude con Cupido ancora disperatamente alla ricerca di giustizia:

Finché Amor pe' tribunali
domandando va pietate
senza l'arco e senza strali,
belle donne innamorate,
amorosi giovinetti,
dissipate i vostri affetti⁷⁸.

L'*Amore disarmato* si allontana, per stile e per gusto, dalla produzione di Jacopo Durandi confluita nell'edizione degli *Idilj* del 1808. Seppur non manchino nel poemetto violente sferzate contro i poeti, «uomin pazzi ed inquieti, | di un umor bizzarro e strano»⁷⁹, e contro la moda dei sonetti d'occasione⁸⁰, nonché riferimenti al coevo dibattito su una cultura italiana che, rispetto ad una produzione d'oltralpe non sempre esente da

⁷⁴ *Triumphus Pudicitie*, vv. 118-135 (F. PETRARCA, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca, L. Paolino, introduzione di M. Santagata, in Id., *Opere italiane*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. 248-252).

⁷⁵ *Amore disarmato*, I, 120, vv. 1-3, p. 27.

⁷⁶ Ivi, I, 105, vv. 5-6, p. 24.

⁷⁷ MARI, *Venere celeste e Venere terrestre*, p. 40.

⁷⁸ *Amore disarmato*, VI, 141, p. 166.

⁷⁹ Ivi, I, 147, vv. 2-3, p. 32.

⁸⁰ Ivi, I, 149, p. 33: «Si recida un biondo crine | od un secco allor si doni, | si mariti Fabio o Frine, | o dal pulpito un ragioni, | da costoro pur s'aspetti | un diluvio di sonetti».

critiche⁸¹, «né altro più presenta a noi, | ch'ombre vane e vecchi eroi»⁸², la poetica che caratterizza il testo anonimo risulta sostanzialmente estranea a quella formulata nel *Discorso intorno a' Geni della poesia*. Eppure il giurista piemontese sceglie di concludere la sua ultima raccolta di versi ripubblicando due dei componimenti confluiti nell'*Amore disarmato*. Il confronto fra i brani e il poemetto evidenzia una situazione testuale più articolata di quella degli idilli: le sestine riedite nel 1808 presentano una moltitudine di varianti formali, con spostamenti di interi versi da una strofa all'altra⁸³ o, nel caso della *Solitudine*, con la fusione di passi di due canti differenti⁸⁴. Se nel passaggio dalla prima alla seconda edizione degli idilli Durandi lavora aggiungendo e integrando nuovi materiali con la struttura originaria, gli interventi sulle sestine sembrerebbero puntare invece ad una maggiore semplificazione rispetto al poemetto. Difficile tuttavia dire se i testi inseriti nella silloge del 1808 siano originali, come sostiene l'autore, o se siano anch'essi, come è più probabile, frutto di una riscrittura in vista della nuova pubblicazione. A questa questione irrisolta si lega quella, ancor più spinosa, della paternità dell'*Amore disarmato*, se sia opera di Durandi oppure sia realmente il risultato di un plagio. L'autore del poemetto offre poche indicazioni sulla propria identità: nel primo canto si limita a giustificare i propri eccessi in nome della «mia focosa gioventù»⁸⁵, un'indicazione che potrebbe essere valida anche per il giurista, appena trentenne alla pubblicazione del testo⁸⁶. Più interessanti risultano invece le sestine che introducono l'ultimo canto del poema, in

⁸¹ Ivi, III, 113, vv. 4-6, p. 88: «e di qua dall'Alpi a schiera | vengon de' famosi autori | gli empîi libri pensatori»; nel poemetto vengono citati esplicitamente «l'*Onanismo* del Tissoto» (IV, 98, v. 6, p. 112: il riferimento è a S. A. A. D. TISSOT, *L'onanisme ou dissertation physique sur les maladies produites par la masturbation*, a Lausanne, de l'imprimerie d'Antoine Chapuis, 1760) e le «*Eleganze sue latine*» di «Meursio» (IV, 109, vv. 5-6, p. 115: in questo caso l'autore si riferisce al testo di N. CHORIER, *Joannis Meursii elegantiae latini sermonis seu Aloisia Sigaea Toletana de arcanis Amoris et Veneris*, Lugd. Batavorum, ex typis Elzevirianis, 1757).

⁸² *Amore disarmato*, III, 90, vv. 5-6, p. 84; tra gli obiettivi della critica si possono ricordare anche le polemiche intorno al «Quiriniano ditico» che «ha impegnato più d'un critico | a imbrattarci tanti fogli» (II, 93, vv. 1-4, p. 56).

⁸³ Cfr., ad esempio, *Amore disarmato*, VI, 111, e DURANDI, *Il sofisma*, 8; *Amore disarmato*, III, 15-23, e DURANDI, *La solitudine*, 5-6.

⁸⁴ *Amore disarmato*, III, 11-31, e I, 168-172.

⁸⁵ Ivi, I, 44, v. 3, p. 12.

⁸⁶ In proposito risulta piuttosto significativa anche la testimonianza di Gaspare De Gregory, amico personale di Durandi e suo primo biografo, che menziona l'*Amore disarmato* come opera che il giurista «per trastullo compose ne' primi giovanili anni» (DE GREGORY, *Vita di Jacopo Durandi*, pp. 15-16).

cui l'autore ricorda la nascita della passione per l'amata Clori, passione avversata da Cupido che stabilisce «ch'ella amasse Elpino solo»⁸⁷. La rabbia del poeta nei confronti del figlio di Venere, rabbia esacerbata dalle nozze di Clori ed Elpino, si rivela così la causa della composizione dell'operetta, il modo in cui l'ignoto letterato tenta di vendicarsi per la delusione subita. Elpino è un nome pastorale molto comune, usato peraltro anche da Durandi nell'idillio intitolato *Nice*; il nome ritorna però anche all'inizio e alla fine delle sestine pubblicate con il titolo di *Il sofisma*, in cui a recarsi dagli avvocati non è più Cupido, come nell'*Amore disarmato*, ma un personaggio chiamato proprio Elpino⁸⁸; possiamo pensare che, per prendere le distanze dal testo, il giurista piemontese abbia deciso di eliminare la figura del dio e di introdurre un diverso protagonista; oppure si può ipotizzare che i versi originari non fossero incentrati sulla figura del figlio di Venere, che sarebbe stata aggiunta soltanto in un secondo momento come raccordo fra i singoli testi. Il riferimento ad Elpino come contendente dell'amore per Clori in conclusione del poemetto potrebbe così leggersi anche come un riferimento all'impostazione originaria dei versi di Durandi.

E tuttavia è piuttosto significativo che, pubblicando per l'ultima volta i propri componimenti, e ripubblicandoli secondo una poetica precisa e ben delineata nel *Discorso* premesso alla silloge, il letterato piemontese, ormai ritiratosi a vita privata dopo la conquista francese ma ancora destinato a ricoprire il ruolo di Presidente della Camera dei Conti al ritorno dei Savoia, abbia sentito il bisogno di stampare nuovamente le sestine giovanili per prendere così le distanze da un testo ormai lontano dalla propria esperienza, un testo che peraltro circolava anonimo ed era, quindi, ancor più difficilmente riconducibile alla penna del giurista. L'accusa mossa al «bizzarro uomo», pertanto, «non può essere senz'altro respinta, ma neppure accettata per buona. Fino a prova contraria, la bizzarria deve essere attribuita allo stesso Durandi»⁸⁹. E l'intenso lavoro, di scrittura e riscrittura, che caratterizza i testi confluiti nella raccolta poetica del 1808 non permette di escludere una rielaborazione, in direzione di una maggiore semplificazione, delle sestine dell'*Amore disarmato*, un testo che nella sua unità testuale doveva risultare difficilmente riconducibile, per la satira mordente che lo caratterizza e per l'ingombrante figura di Cupido quale raccordo fra le singole parti, al progetto di un nuovo classicismo delineato nelle prose teoriche del letterato di Santhià.

⁸⁷ *Amore disarmato*, VI, 13, v. 6, p. 140.

⁸⁸ DURANDI, *Il sofisma*, 1 e 9.

⁸⁹ DIONISOTTI, *Un sonetto di Iacopo Durandi*, p. 84.

APPENDICE I

J. DURANDI, *Nice*, in *Idillj*, in ID., *Opere drammatiche*, in Torino, presso Giuseppe Davico stampatore e libraj, 1766, vol. IV, pp. 284-285.

J. DURANDI, *Nice*, in ID., *Idillj e Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai greci Apollo e le Muse*, Torino, dalla stamperia di Saverio Fontana, 1808, pp. 136-140.

- Ardeva agosto e su di nubi oscure,
 lunghi solchi di foco serpeggiando,
 le tenebre ancor fitte della notte
 sol dai lampi frequenti erano rotte.
 5 Squarciossi il negro nembo e in su l'aurora,
 versando per lung'ora
 folta bramata pioggia, a nova vita
 ritornò la campagna inaridita.
 Indorava già 'l sole il pian, le nubi
 10 scostavansi disgiunte, ivan disperse
 oscurando qua e là 've fuggitive
 sul chiaro piano istesso
 passavan l'ombre che traeansi appresso;
 a paragon che si disgombra, il cielo
 15 si rialza, s'estende e d'un azzurro
 brilla più puro. I molli zefiretti
 tornavan presti a vaneggiar tra i fiori,
 tra i cespuglietti e gli arboscei, su cui
 scintillar si vedean di perle a foggia
 20 le gocce ancor dela caduta pioggia.
 Cantava Elpin mentre le greggie intorno
 liete belando uscian dalle capanne
 al dolce suon delle silvestri canne:
 «A verdeggiar ritorna
 25 il pallido terreno
 or che gli scorre in seno
 l'onda che l'anaffiò.
 Ride già tutto e s'orna
 di novo si feconda
 30 avventurosa l'onda
 che un tanto bene oprò!».
 E i pastor ripetean su d'ogni sponda:
 «Avventurosa l'onda
 che un tanto bene oprò!».
 35 Dal poggio allor n'andò calando Elpino
 pel più dritto calle
 dove col bosco a finire va la valle.
 Nel canneto passò calami a scerre
 per novella sampogna; indi nel bosco
 40 novi a tender lacciuoli agl'augelletti

- Scalza Nice sedendo appo del rio,
una treccia di fior tessea per gioco,
appo del rio che scorre basso e roco.
- 5 Per suo diletto insieme
spesso incomincia il rustico suo canto
e la flessibil voce
tremola increspa gorgheggiando intanto:
«Dì che d'amore
s'intende poco
10 chi vuol che un core
quasi per gioco
ami costretto
una beltà.
Un bel desio
15 che 'l cor n'accende
che piace, oh Dio!,
ma non s'intende,
è quell'affetto
che amor si fa».
- e insidiarne i nidi. Un ne scoperse
su la punta d'un olmo: ei sale e vede
più là Nice seduta appo del rio
che fiscelle tessea così per gioco,
45 appo del rio che scorre basso e roco.
Del nido si scordò, scende, vorria
sorprenderla e non osa. Ei già sospetta
vedervi il suo rivale, e in ogni oggetto
gliel dipinge presente il suo sospetto.
50 Fluttuanti e discordi
mille pensier gli assedian la mente:
l'un move l'altro e vanno e fan ritorno
com'api all'alvear ronzano intorno.
Nice or condanna: usa gli affetti altrui
55 rapire e rigettar; s'irrita, appella
un mantice il suo core
che attragge l'aria e la sospinge fuore.
Intrecciati i modi suoi rubelli,
quai di catena i succedenti anelli,
60 or condanna sé stesso,
cerca di scusar lei, cui fanno austera
il pudor o l'orgoglio del suo sesso
che sempre ai meno arditi
nega i favor che vuol gli sian rapiti.
65 Alfin non visto avanza. A Nice intorno
scherzava sol l'amabil cagnoletto
di macchie sparso il petto, e più di neve
bianco il pelo, e raccolto il ventre, e breve
latra, guaisce e morde
70 Della sua gonna il lembo,
in piè si rizza e vuol salirle in grembo.
L'alza ella ed ei più dolce
va lambendo la man che l'alza e molce.
Ripiglia Nice il rustico suo canto
75 e la flessibil voce
tremola increspa gorgheggiando intanto:
«Dì, che d'amore
s'intende poco
chi vuol che un core
80 quasi per gioco
ami costretto
una beltà.
Un bel desio
che 'l cor n'accende
85 che piace, oh Dio!,
ma non s'intende,
fiamma sì fina
sol s'indovina

- 20 Per far dell'amor suo dolce rapina
 Elpino pastorello
 geloso quanto bello
 cauto sedea riposto
 mezzo fuor d'una macchia e mezzo ascosto.
- 25 Talor fremea, ridea talora, e intanto
 ei languia quattro quatto
 or di piacere, or di dispetto in atto.
 Al lieve susurrar d'un'aura molle
 che un verde ramo estolle
- 30 o d'un faggio le cime
 lievemente deprime,
 timido ognor che Nice nel vedesse,
 sospendendo l'anelito si alzava,
 per due passi fuggia, poi ritornava.
- 35 Alfin mentre egli sbuca d'una fratta
 Nice il vede nell'atto in cui s'appiatta.
 La ninfa si turbò, tosto il sangue
 che dell'anima i moti avvien che segua
 per le guance si sparge e si dilegua.
- 40 Si rincorò, chiama il pastore e dice:
 «Che pretendi da Nice?
 Vieni forse a scoprir se ho Tirsi accanto?
 O forse vieni intanto
 a replicar le antiche tue querele,
- 45 ch'io ti sono infedele,
 che la tua morte io bramo,
 che non vedo il tuo cor, che poco io t'amo?
 Io tollerar non voglio
 chi mi tormenta ognora
- 50 e chi tacendo ancora
 rimprovera il mio cor.
 Ora il tuo folle orgoglio
 o il tuo timor mi spiace:
 odio un amante audace
- 55 e un languido amator».
- 90 è quell'affetto
 che amor si fa».
 Udendo il canto e vagheggiando lei
 teneasi Elpin riposto,
 mezzo fuor d'una macchia e mezzo ascosto.
 Veder gli pare il suo rival che gira
- 95 a Nice appresso: era la mobil ombra
 de' vicini rami; intorno ella s'imprime
 come quei move il vento, alza o deprime.
 Pur guarda quattro quatto
 or di sospetto, or di furore in atto.
- 100 Talor più in là sporgea la testa e poi
 curioso si alzava,
 partiva, soffermavasi, tornava.
 Al moto, al fischio delle scosse frondi
 il desto cagnolin corre abbaiano,
- 105 ma scopre Elpino appena,
 festeggia, si dimena,
 danzagli attorno, rizzasi, schiattisce,
 e a sue piante s'annoda,
 torcendo il dosso e scotendo la coda.
- 110 Vola a Nice chiamato, a lui ritorna
 non ricerco, sen va, sen vien, saltella,
 tirar vuol questo a quella.
 Scoperto Elpin si crede, e mentre sbuca
 furtivo or alto, or chino dalla fratta,
- 115 Nice il vede nell'atto, in ch'ei s'appiatta.
 Nol sospettava ella e turbossi e 'l sangue
 che dell'anima i moti avvien che segua
 per sue guance si sparge e si dilegua.
 Disdegnosa il pastor richiama e dice:
- 120 «Che pretendi da Nice?
 Vieni forse a spiar se ho Tirsi accanto?
 O forse vieni intanto
 a replicar le antiche tue querele,
 ch'io ti sono infedele,
- 125 che la tua morte io bramo,
 che non vedo il tuo cor, che poco io t'amo?
 Più tollerar non voglio
 chi mi tormenta ognora
 e chi tacendo ancora
- 130 rimprovera il mio cor.
 Ora il tuo folle orgoglio
 o il tuo timor mi spiace:
 odio un amante audace
 e un timido amator».

APPENDICE II

Amore disarmato, Napoli, nella stamperia Pomatelli al segno del Disinganno, 1768, VI, 111-121, pp. 159-161.

J. DURANDI, *Il sofisma*, in ID., *Idilj e Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai greci Apollo e le Muse*, Torino, dalla stamperia di Saverio Fontana, 1808, pp. 188-189.

- | | | |
|-----|---|---|
| | 1 | In su l'uscio di un dottore
pose Elpino appena il piede
che aggitantesi uscir fuore
non più visto insetto vede,
tutto punte e insidiose
tessea reti e entro s'ascese. |
| 111 | 2 | Nella ragna egli non lassa
d'aggrassarvi la ragione;
s'ivi picchia o di lì passa
per tenerla in sua prigione
la meschina se v'incappa
si storpia o più non scappa. |
| 112 | 3 | Ella ben si scuote e sgruppa
e l'un rompe o l'altro laccio,
ma colui la ravviluppa
ora un piè rode o un braccio
e talvolta in quella lotta
va sbranandola e l'inghiotta. |
| 113 | 4 | Così scaltro e fier si cela
ragno in mezzo a sua sospesa,
ondeggianti e sottili tela,
sparta in razzi e in lungo tesa,
dal cui mezzo escono fine
le intessute cordicine. |
| 114 | 5 | Suol passar la mosca errante
che alcun male non sospetta
spesso a quella rete avanti:
ma 'l nemico che l'aspetta
l'odiosa fronte irato
mostra spesso e sta in aguato. |
| 115 | 6 | Dalla rete frodulenta
cade la mosca e repente
lanciasi 'l ragno, s'avventa
con strisciar rapidamente
lungo la linea che breve |

ve lo porta lieve lieve.

su cui scorre lieve lieve.

116 Già dell'infelice insetto
fissa suoi denti mortali
nella testa oppur nel petto;
l'altro stride e sbatte l'ali,
ma poich  morto lo mira
fieramente ei si ritira.

7 Della mosca poverella
figge il suo dente mortale
nella orlata testa e quella
stridir s'ode e sbatte l'ale
e poich ei morta la mira
fieramente si ritira.

117 Se il sofisma in la sua ragna
la ragion poi non allaccia,
ei fatica non sparagna
e insidioso ne va in traccia:
la persegue in ogni lato,
anche in mezzo del senato.

8 Ma l'insetto di chi parlo
s'appiatta anco in ogni azione
e propaga il brutto tarlo
tutta avversa alla ragione
l'infinita sua famiglia
che ai dottor meglio s'appiglia.

118 Cos  avvien che il nibbio infido
per lo scosso aer si aggire
e agli augelli insidii il nido:
ei con sue volute e spire
si ravvolge e attento il ciglio
fissa e 'l reo prepara artiglio.

9 Da quel di rifugge Elpino
dai dottori e dalle scuole,
n  trattiensi a quei vicino
venditori di parole
che pagar le ciance loro
si fan caro a peso d'oro.

119 Sin d'allor che spieg  l'ale
verso il ciel la bella Astrea
l'ingiustizia legale
venne in terra a far la dea
e fond  suo ferreo soglio
su gl'intrighi e 'l monopoglio.

120 Uomini sediziosi
suscit  costei repente,
che con nomi speciosi
avviluppano ogni gente
e tumulti e piati varii
seminan sin ne' sacrarii.

121 Colle reti de' processi
van pescando affanni e guai:
or si serve di tai messi
la discordia sempre mai
e confondono tra noi
la giustizia e i dritti suoi.

APPENDICE III

Amore disarmato, Napoli, nella stamperia Pomatelli al segno del Disinganno, 1768, III, 11-31, pp. 68-72; I, 168-172, pp. 36-38.

J. DURANDI, *La solitudine*, in ID., *Idili e Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai greci Apollo e le Muse*, Torino, dalla stamperia di Saverio Fontana, 1808, pp. 190-192.

11 Il torrente fuma sperso
ed azzuro quasi ondeggia,
del crepuscolo a traverso.
L'armonia ne' boschi eccheggia
ed annuncia varia e uguale
il piacere universale

1 Lenta e via crescente luce
rosseggiante il novo giorno
dall'oriente riconduce:
veste già le cose intorno,
rende a tutte i suoi colori
e gli odor sì vari ai fiori.

12 Ma già 'l sol ch'appar disserra
e rischiara la natura,
e sì vasta appar la terra
che l'ovale sua figura
al declino ciel s'appressa
ed unisce al ciel sé stessa.

2 Spunta il sole, omai disserra
ed indora la natura,
apparir torna alla terra
vasta ovale la figura
che al declino ciel l'appressa
ed attacca al ciel sé stessa.

13 Già la cima ha 'l sol scoperta
dell'ombroso bosco e vago,
in cui poi traluce incerta
pallida del dì l'immagine,
e in cui non penetran mai,
i molesti estivi rai.

3 L'inequal cima scoperta
è del bosco opaco e vago,
in cui poi traluce incerta
del dì pallida l'immagine.
L'armonia ci annunzia qui
il piacer del novo dì.

14 Sì, salute, ombre segrete,
e cespugli irti e frondosi,
dense piante che vi ergete,
solitarii luoghi ombrosi,
luoghi amici alla virtù,
selve e colli, oh Dio, salute!

4 Sì, salute, ombre segrete
sacre a' geni ed al riposo!
siete care, amiche siete,
l'orror vostro è maestoso.
Luoghi sacri alla virtù,
boschi ombriferi, salute!

15 L'ombra vostra è un dolce invito
ad ogn'alma piucch'il fonte
non è al cervo, ch'è inseguito,
in cui lavasi la fronte
ed i fianchi palpitanti,
e si guarda dietro e innanti.

5 L'ombra vostra è un dolce invito,
più che il rapido torrente
non è al cervo ch'è inseguito;
l'aura fischia dolcemente
e novella vita sembra
ci rinasca nelle membra.

16 L'aria dolce che si sente
già s'insinua ne' nervi,
li rinfresca dolcemente.
Lieto è 'l cor, gli occhi protervi
destansi, e la vita sembra
che rinasca nelle membra.

- 17 I folti alberi selvaggi
armonia rustica fanno;
l'onorate ombre de' saggi,
qui sicure errando vanno;
qui 'l silenzio ed il riposo,
e l'orrore è maestoso.
- 18 Ma riflesse ai monti in cima,
Febo e l'erte rupi indora,
né sul pian si vide prima.
Voi, mortali schiavi ognora,
ahi, del lusso, a tanto lume
v'ascondete sulle piume!
- 19 Dalle morbide coltrici
via sorgete e alfin gustate
le tranquille ore felici,
le fresche aure dilicate:
la meditazione intensa,
col dì sorge, osserva e pensa.
- 20 In obbligo mortale e greve
la metà, deh, non perdetes,
di una vita così breve.
Voi torpenti già estinguetes
allo spirto il suo vigore
coll'ignavo e reo sopore.
- 21 No, ma i vostri occhi appannati
chiuda un lungo sonno, e i folli
suoi prestigii inordinati
pur vi facciano satolli.
V'agitate nelle ottuse
vie chimere e idee confuse.
- 22 Solo ad opre sciaurate
a voi serve il chiaro dì:
pure il giorno prolungate
e la notte ognor così!
Ma nell'ombra aprite gli occhi
come fan civette e allocchi.
- 23 Delle tenebre in l'oscura
stanza non restate voi
più di quel ch'ama natura,
alme sagge, invitti eroi.
Ecco Apollo che alla luce
le virtù riconduce.
- 6 L'onorate ombre de' saggi
qui sicure errando vanno,
non vi temono gli oltraggi
che le ree città lor fanno;
ecco Apollo e seco addutte
le virtù condurvi tutte.

- 24 L'ingegnosa riflessione,
agravante le sue ciglia,
già precede con ragione
quella nobile famiglia,
e s'avvia ne' verdi e foschi
solitarii, ombrosi boschi.
- 25 Il suo sagra impulso stende
sopra l'anima, e la viva
immaginazione accende.
L'estasi, che vi deriva,
il pensier solleva sopra
ogni nostra mortal opra.
- 26 Talor versa anche la dolce
tenerezza dentro il core,
e così l'agita e molce,
ché un gentil subito umore,
dagli accesi occhi vi esprime
e pietà poi li comprime.
- 27 Dal suo spirito riflesse
cento idee sublimi e cento
già succedono a sé stesse,
ch'ora al vulgo, al lucro intento,
sono affatto inaccessibili,
sempre ignote e impercetibili.
- 28 Ai pensier nobili e gravi
corrispondono gli affetti,
che con palpiti soavi
eccita ne' nostri petti:
così infiamma la pietà,
ch'estasi dolce si fa.
- 29 Comparir ci fa alla mente
condannato a mille affanni
quindi il merto che, innocente,
ognor soffre offese e danni,
e a giacer sempre è costretto,
nell'oscurità negletto.
- 30 Mille teneri sospiri
dal sensibil core elice
ed al ciel fa che rimiri
il seguace suo felice,
've a virtù non si fa guerra,
come far si suole in terra!
- 7 La profonda riflessione
se n' vien tacita e primiera
con accanto la ragione
a precederne la schiera
e i pensier solleva sopra
ogni nostra mortal opra.

- 31 A cotesta dea possente
veglia intorno, sempre attento,
il silenzio sapiente,
non la lascia un sol momento,
e da lei sempre allontana
la volgar gente profana.
- 8 Presso all'alta dea possente
di vegliar giammai non cessa
il silenzio sapiente,
benché a lei qui non s'appressa
la volgar gente che sta
vegetando in le città.
- 168 Ma la Moda, ch'è una fata,
mi vien sempre in compagnia.
Ve', da lunge ella mi guata,
incostante benché sia
e da sé sempre diforme,
ciascun va sulle sue orme.
- 9 No, spiccarsi la brigata
non sa mai dalle sue mura,
dove pur la noia è nata
e non già con la natura
l'uom la crea, l'ozio la pasce,
addormentasi e rinasce.
- 169 Vedi poi que' tristi visi
ch'ha d'accanto, e dietro, e in cima?
Sai chi son? Non li ravvisi?
Sonvi in quella turba prima
melanconici e sì seri
gl'ingannati desideri.
- 10 Per que' lochi andar non usa
la leggiadra compagnia
've la moda errar ricusa
che incostante benché sia
e da sé sempre diforme
corre ognun su le sue orme.
- 170 Vedi la seconda schiera
come timida s'avvanza?
Vedi quella brutta ciera?
Son le credule speranze,
ch'ora piangon la sfortuna
della borza, ch'è digiuna.
- 11 Vanne pur volgo profano
pari a lei nella costanza!
E delira inerte e vano
tra la credula speranza,
gl'ingannati desideri
e la nebbia de' piaceri.
- 171 Ma poiché con tanta scienza
raffinossi in guise varie
ogni cosa a sufficienza,
si cadrà nella barbarie,
e le mode belle assai
ci verranno a noia omai.
- 12 Di tua gonfio ambigua scienza
e da fogge strane e varie
affinato a sufficienza
ricadrai nella barbarie
già vagante un genio zotico
tien per mano il giusto gotico.
- 172 Allor poi con genio zotico
da ciascun si adotterà
come bello il gusto gotico.
Passa il tempo e vien l'età
in cui gotico diventa
l'uomo istesso pria che 'l senta.
- 13 Dov'ei tocca, ove s'avvia,
tinge in bruno l'orizzonte,
e l'error e la follia
gli van dietro, alta la fronte;
dalle sue tartaree grotte
tenta uscir l'antica notte!

GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO

LEOPARDI LETTORE DI ALGAROTTI*

Leopardi ha frequentato gli scritti di Algarotti più di quelli di molti altri pur importanti autori del Settecento già in un'età molto precoce; e poi continuerà a frequentarli ancora nel corso di molti anni in modi e tempi diversi¹, ma per lui ancora quattordicenne il primo elemento di richiamo verso l'autore illuminista sembra essere stato l'interesse per il genere del dialogo, così com'era attuato da molti autori del Settecento, non solo francese. Infatti, all'inizio del suo *Dialogo filosofico sopra un moderno libro intitolato Analisi delle idee ad uso della gioventù*, datato 1812, egli osserva: «Il celebre Algarotti compose dialoghi ad imitazione di Fontenelle; uno ne scrissi io ad imitazione di Roberti»².

Dunque, a differenza di quanto si è da alcuni ritenuto, la lettura di Algarotti da parte di Leopardi risale ancora prima del biennio 1813-1815, cioè tra la compilazione della *Storia dell'astronomia* e quella del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*³. Per la prima opera, sia detto per inciso, andrebbe ricordata l'interessante notizia di una lettera datata 28 settembre 1813 con cui

* Testo della relazione da me tenuta alla Forschungskonferenz *Francesco Algarotti (1712-1764) italienischer Aufklärer, europäischer Intellektueller, Freund Friedrich des Großen*, svoltasi a Villa Vigoni (Lovenjo di Menaggio) dal 2 al 6 novembre 2011, i cui Atti appariranno in Germania.

¹ Nella biblioteca di casa Leopardi si conserva l'edizione di Cremona: *Opere del conte Algarotti cavaliere dell'ordine del merito, e ciambellano di S.M. il re di Prussia*, Cremona, per Lorenzo Manini, 1778-1784, 10 voll., in 8°.

² Si veda in G. LEOPARDI, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969, vol. I, pp. 573-574. Il *Dialogo filosofico*, a cura di T. Crivelli, è stato ripubblicato pure in anni recenti (Roma, Salerno Editrice, 2005).

³ Facendo sua la tesi espressa in una recensione di E. Alessandrone, colloca tra la compilazione della *Storia dell'astronomia* e quella del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* la lettura da parte del Recanatese di autori di opere di divulgazione scientifica e razionalistica, tra i quali Algarotti, S. Timpanaro (*Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, seconda edizione accresciuta, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, p. 418).

Monaldo sollecitava il cognato Carlo Antici affinché potesse procurargli la storia dell'astronomia di Joahnn Friedrich Weidler, pubblicazione in lingua latina che però non dovette mai giungere a Recanati alla Biblioteca di casa Leopardi⁴, ma della quale evidentemente il giovane Giacomo aveva già sentito parlare.

Sempre con riferimento alla leopardiana *Storia dell'astronomia*, più di quarant'anni fa Binni ne individuava tracce nell'algarottiano *Newtonianismo per le dame*, «uno dei testi più suggestivi», di cui sottolineava «il netto primato concesso alla scienza sperimentale (Galileo e Newton)»⁵, il cui titolo, riformulato in seguito a revisione e ampliamento della prima stesura, divenne poi quello di *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*. In quest'opera, tra l'altro, vien citato il celebre luogo sul «vano terror» e sulle «cieche tenebre» della superstizione nella traduzione del *De rerum natura*, Libro primo, eseguita da Alessandro Marchetti, che Algarotti definisce «poeta» e che Leopardi teneva in grande considerazione (non si dimentichi che il catalogo della Biblioteca di famiglia a Recanati registra un *Lucrezio tradotto dal Marchetti* allo stato di manoscritto, nonché, in due tomi, l'edizione di Venezia e quella con l'indicazione Londra).

In seguito – dopo aver ormai per tale via scoperto «quel profano di Algarotti», come lo definisce nella *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana* (1816) – l'attenzione del Recanatese s'incentrerà su temi e questioni che investono aspetti di gusto letterario da lui sviluppati in modi più ampiamente articolati e certamente più approfonditi, che tuttavia conservano alcune evidenti tracce dell'originaria derivazione dallo scrittore illuminista. E quanto all'accusa di «profano», richiamata poco sopra, Leopardi evidentemente allude alla scelta di porre un emistichio del sommo Virgilio in epigrafe a un'opera di divulgazione per dame di alto rango⁶.

Va detto subito che nell'interesse manifestato da Leopardi per Algarotti vanno almeno evidenziati due piani: da una parte alcune varie questioni di particolare rilievo, in cui i differenti e a volte divaricanti giudizi tra i due non

⁴ Si veda ora *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, nuova edizione a cura di A. Campana, prefazione di E. Pasquini, Firenze, Olschki, 2011. Per la lettera di Monaldo si veda a p. 10. Il titolo preciso dell'opera di Weidler, apparsa a Wittenberg nel 1741, è *Historia Astronomiae sive de Ortu et Progressu Astronomiae. Liber Singularis*.

⁵ LEOPARDI, *Tutte le opere*, vol. I, p. XXI.

⁶ In verità l'emistichio (*Ecl.*, X, 2) citato pure da Leopardi nella *Lettera* – «sed quae legat ipsa Lycoris» – in Algarotti perde l'avversativa *sed*: cfr. rispettivamente LEOPARDI, *Tutte le opere*, vol. I, p. 877, e *Illuministi Italiani*, t. II, *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di E. Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 11. Mi discosterò da questa edizione per le eventuali citazioni da testi algarottiani ivi non contenuti.

sono meno importanti di alcuni significativi punti di contatto, e dall'altra un concetto particolarmente importante per entrambi quale quello di *noia*.

Per quanto concerne il primo piano, si tratta di questioni linguistiche, a partire dalle differenze tra la lingua francese e la lingua italiana o di questioni teoriche di ascendenza classicistica, dal concetto di imitazione al rapporto arte-natura fino al modello dell'epistola oraziana caratterizzata come poesia satirico-morale; senza dimenticare inoltre la funzione preminente attribuita dall'uno e dall'altro ai generi della prosa, con particolare riferimento al genere del dialogo e alla scrittura aforistica formulata come *pensieri*.

A proposito delle differenze tra la lingua italiana e la lingua francese, Algarotti parla di «povertà», sulla scia del Fénelon della *Lettre a l'Académie*, della lingua francese e, in modo del tutto analogo, Leopardi già nelle prime pagine dello *Zibaldone* afferma che quella lingua, cito testualmente, che esprimerebbe «la miseria di certi *tours* (per li quali la lodano di duttilità) che esprimono la cosa ma freddissimam.[ente] e slavatissimam.[ente] e annacquatam.[ente] è buona pel matematico e per le scienze; nulla per l'immaginaz.[ione] la quale è la vera provincia della lingua italiana». E *matematico*, si noti, ha per Leopardi una accezione, se possibile, ancor più rigida e più arida di *filosofico*, come pure dirà in un appunto del 14 maggio 1821 allorché rileverà per i francesi «il pericolo di divenir matematici di filosofici e ragionevoli ch'ei⁷ sono stati da qualche tempo fino ad ora, e di naturali che furono anticamente»; due anni dopo ancora annoterà: «[...] io escludo dal bene scrivere i professori di scienze matematiche o fisiche, e di quelle che tengono dell'uno e dell'altro genere insieme, o che all'uno o all'altro s'avvicinano. E di questa sorta di scienze in verità non abbiamo buoni ed eleganti scrittori nè antichi nè moderni [...]»: un'accusa, questa di ineleganza di stile, che arriva addirittura a coinvolgere Galilei⁸.

Ma per restare al giudizio algarottiano di «povertà» dell'idioma francese, ritenuto più un idioma di *termini* scientifici che di vive *parole*, nella parte iniziale dello *Zibaldone* leopardiano si legge ancora:

Le voci scientifiche presentano la nuda e circoscritta idea di quel tale oggetto, e perciò si chiamano termini perchè determinano e definiscono la cosa da tutte le parti. Quanto più una lingua abbonda di parole, tanto più è adattata alla letteratura

⁷ Correzione d'autore nel manoscritto.

⁸ Si veda rispettivamente in *Opere di Francesco Algarotti*, pp. 544-546, e in *Zibaldone di pensieri di Giacomo Leopardi*, edizione critica in CD-rom a cura di F. Ceragioli e M. Ballerini, Bologna, Zanichelli, 2009, pp. 30, 1052 e 2728. D'ora in avanti lo *Zibaldone* sarà citato con la sigla *Zib*. Tra parentesi quadre si integrano parole abbreviate o in forma impropria nel manoscritto.

e alla bellezza ec. ec. e per lo contrario quanto più abbonda di termini, dico quando questa abbondanza nocchia a quella delle parole, perchè l'abbondanza di tutte due le cose non fa pregiudizio (*Zib.*, p. 110).

Su questa linea Leopardi distinguerà la «proprietà», che è delle *parole*, dalla «nudità» o dalla «secchezza», assunte come sinonimi della «povertà», di cui parla Algarotti, dei cosiddetti *termini* della comunicazione scientifica: il francese come «la lingua più *artificiale* e geometricamente nuda ch'esista oramai» (*ibid.*). E anche Leopardi richiamerà Fénelon tra «altri sommi prosatori del loro buon secolo» (*ibid.*). Ma «la lingua più *artificiale* e geometricamente nuda» richiama soprattutto l'imperativo per ogni scrittore o poeta di scrivere secondo natura, adottando cioè il proprio idioma materno: una raccomandazione che già Algarotti aveva messo in risalto nel suo *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, dedicato a Saverio Bettinelli, e che Leopardi accoglierà a sua volta sempre con fermezza, come mostra in particolare un pensiero zibaldoniano del 10 settembre 1828: «Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla* ec., vera definiz.[ione] del poeta» (*Zib.*, p. 4372). E la parafrasi leopardiana della citazione dantesca, in cui *Natura* sostituisce *Amore* – guarda caso – è la medesima effettuata da Algarotti alla fine del suo menzionato *Saggio* in cui si citano proprio gli stessi versi danteschi: «[...] *I' mi son un che quando Natura spira*, noto [...]». E la sostituzione di *Amore* con *Natura* – ha già notato Bonora – è pure operata da altri scrittori nel Settecento (Bettinelli, Rezzonico)⁹.

In Leopardi è abbastanza scoperta la derivazione algarottiana di alcune specifiche coincidenze terminologiche ed esemplificative come dimostra la scelta di un *pensiero* algarottiano che nella *Crestomazia* leopardiana s'intitola *Provvidenza della natura*, in cui si considera appunto la provvidenzialità del fatto che in natura il suono si propaga «per linee curve», a differenza della luce che si propaga «per diritta linea»; se così non fosse «non saremmo quasi niente avvertiti della presenza di quegli oggetti che sono là dove non può arrivare l'occhio»¹⁰. E non meno rilevante è pure l'attenzione del poeta dei *Canti* per importanti aspetti stilistici trattati da Algarotti, del quale ancora nella sua *Crestomazia*¹¹ inserisce un passo concernente allegorie, comparazioni e similitudini, nonché alcune formulazioni di ordine estetico

⁹ Cfr. *Opere di Francesco Algarotti*, p. 524 nota 3.

¹⁰ G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, introduzione e note di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1968, pp. 326-327.

¹¹ *Ivi*, p. 127.

(Algarotti è anche notevole cultore di musica, arti figurative e architettura), che coinvolgono il rapporto arte-natura o che investono specifici generi letterari: formulazioni tutte da Leopardi in un primo tempo filtrate attraverso lo scrittore illuminista, anche se da lui poi sviluppate con una complessità di prospettive incomparabilmente maggiore. Anch'egli ritiene molto importanti la funzione della prosa letteraria, il genere dell'epistola satirico-morale di ascendenza oraziana, ed è, inoltre, pure molto interessato, come dirò più avanti, al giudizio sul gusto letterario secentesco e su Chiabrera.

Il genere della prosa riguarda sia la scrittura aforistica sia il dialogo, nell'uno e nell'altro autore riflessa, s'è detto, soprattutto nella composizione di *pensieri*: un genere, quest'ultimo, di antica tradizione, che da Ippocrate arriverà fino a Guicciardini e al La Rochefoucauld delle *Réflexions ou sentences ou maximes morales* e, perché no, all'Algarotti dei *Pensieri diversi*.

Non di rado le indicazioni dell'autore settecentesco vengono da Leopardi accolte in superficie, ma sono poi da lui svolte e puntualizzate con motivazioni ulteriori e più circostanziate. Per esempio, di fronte all'affermazione di Algarotti, secondo cui «a bene scrivere in prosa giova il saper far versi»¹², il Recanatese, capovolgendo i termini del rapporto prosa-verso, dapprima richiama la definizione alfieriana della prosa *nutrice del verso* (in corsivo nel testo: *Zib.*, p. 29) e poi, due pagine più avanti, con polemico riferimento a due versi encomiastici di Voltaire, delinea e chiarisce la differenza tra il modello di prosa affermatosi in Francia e quello, da lui preferito, della prosa viva e duttile che si ricongiunge alla lezione degli antichi:

Quel tecnicismo pessimo in questi versi [di Voltaire], non disdice in prosa. Da questo ch'io ho detto si vede quanto debba diventare come infatti diventa *geometrica*, arida sparuta dura, asciutta ossuta, e dirò così, somigliante a una persona magra che abbia le punte dell'ossa tutte in fuori, quella prosa tutta sparsa d'espressioni metafore frasi locuz.[ioni] modi tecnici che usa presentem.[ente] massime in Francia, e quanto lontana da quella freschezza e carnosità morbida sana vermiglia vegeta florida, e da quella pieghevolezza e da quella dignità che s'ammira in tutte quelle prose che fanno d'antico (*Zib.*, p. 31).

La funzione fondamentale dei generi in prosa per la lingua letteraria, Leopardi puntualizzerà più volte nel corso degli anni spiegando via via che «la perfezione di una lingua consiste essenzialmente nella prosa» (*Zib.*, p. 1385) e che «la prosa sarebbe più confacente del verso alla poesia moderna»:

¹² F. ALGAROTTI, *Lettera al Conte N.N. a Padova*, 10 gennaio 1754, in *Opere del co: Algarotti. Edizione novissima*, 17 voll., In Venezia, presso Carlo Palese, 1791-1794, vol. IX, p. 262.

[...] leggendo i versi moderni, anche gli ottimi, e molto più quando ci proviamo a mettere noi stessi in verso de' pensieri poetici, veramente propri e moderni, desideriamo la libertà, la scioltezza, l'abbandono, la scorrevolezza, la facilità, la chiarezza, la placidezza, la semplicità, il disadorno, l'assennato, il serio e sodo, la posatezza, il piano della prosa, come meglio armonizzante con quelle idee che non hanno quasi niente di versificabile ec. (*Zib.*, pp. 2171-2172).

Leopardi dà forza e soluzioni tutte sue rispetto a quanto Algarotti aveva affermato per linee generali, proiettandosi molto al di là dei rigidi limiti razionalistici tipici dell'autore veneziano. La pagina leopardiana appena citata, infatti, va ben oltre le formulazioni algarottiane, e tuttavia sottintende le principali prerogative che il letterato veneziano attribuiva alla poesia moderna, a cominciare dalla polemica contro l'uso della rima o la voga settecentesca del sonetto¹³, a favore del verso sciolto: una poesia contraria alle regole – ma espressa da poeti, come Chiabrera, «che sanno far versi con calore di spirito»¹⁴. E il *calore di spirito*, che il letterato veneziano attribuisce a Chiabrera, non a caso Leopardi ribattezzerà *vivacità di spirito* (il corsivo è d'autore); e aggiungerà: «Noi lo chiamiamo *spirito* perchè siamo soliti di considerar la vita come cosa immateriale, e appartenente a cose non materiali, e di chiamare spirito ciò ch'è vivo e vive e cagiona la vita ec. [...]» (*Zib.*, p. 3855).

Algarotti non si sarebbe mai spinto fino a una simile, drastica affermazione, anche se puntò in ogni caso al rinnovamento dell'endecasillabo sciolto, escludendo del tutto l'uso della rima¹⁵, contestando la diffusione nel '700 del sonetto e rivalutando al massimo il genere dei sermoni già praticato dall'ammirato Chiabrera, i cui *Sermoni*, del resto, insieme ai suoi *Poemetti* didascalici, rinviavano al menzionato modello satirico-morale oraziano. Algarotti, nella sua lettera di dedica del *Saggio sopra l'architettura*, loda Chiabrera per aver evitato i «falsi concetti» e le «acutezze» del suo secolo, e per aver invece attinto «ai purissimi fonti dei Greci»¹⁶: un giudizio, questo dell'imitazione dei greci da parte di Chiabrera, che Leopardi riprenderà, sia pure in un

¹³ A questo riguardo si veda l'ottimo contributo di A. M. SALVADÈ, *Das poetische Werk Francesco Algarottis*, in *Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung*, hrsg. von H. Schuhmacher und B. Wehinger, Saarbrücken, Wehrhahn Verlag, 2009, pp. 57-70.

¹⁴ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la rima*, in ID., *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari, Laterza, 1963, p. 285.

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 285 sgg.

¹⁶ *Opere di Francesco Algarotti*, p. 309. Forse è utile ricordare che Algarotti apprezza molto l'ode alla luna di Milady Montagu, che giudica di atteggiamento greco; e Leopardi, parlando dell'Idillio VIII di Mosco, *Espero*, ricorda quel giudizio algarottiano e riporta il testo inglese della Montagu: si veda in LEOPARDI, *Tutte le opere*, vol. I, p. 420 nota 2.

modo più articolato e specifico, osservando tra l'altro che questo poeta, fu «sublime alla greca Omerica e Pindarica, cioè dentro grandi ma giusti limiti»; inoltre: «imitò anche bene i greci e Pindaro e Orazio nell'economia del componimento» (*Zib.*, p. 24)¹⁷.

Dal canto suo Algarotti voleva riempire di contenuti filosofici, e più in generale, scientifici, il modello dell'*epistola*, non a torto considerato un'invenzione del poeta di Venosa: «[Orazio] inventò nella poesia il genere epistolare»; e fu inventore anche di uno «stile impregnato di dottrina, pieno di grazia e di felici ardiri»; giudizio che sarà poi ripreso da Leopardi¹⁸. E in questo ordine di idee non va pure dimenticato Pope, che l'illuminista veneziano considera l'Orazio inglese, «il cui stile è di tanto ingagliardito dalla filosofia»¹⁹: con tale affermazione Algarotti tendeva a forzare la lezione del poeta latino, cercando di omologare il suo «codice del buon gusto», come egli definisce la celebre Epistola ai Pisoni²⁰, alla propensione tutta settecentesca verso una letteratura votata alla scienza e alla filosofia; laddove invece Leopardi prenderà atto di un dominio ineludibile nella sua epoca della filosofia che della letteratura moderna sarebbe divenuta «la materia e il subbietto» (*Zib.*, p. 3321). È questa pure una linea che, almeno in una certa fase della ricerca letteraria, a partire cioè dal settembre del 1823, sempre Leopardi sembrerà confermare. Qualche anno dopo infatti egli comporrà la famosa epistola *Al conte Carlo Pepoli*, un testo che contrasta in modo evidente con le premesse fondamentali della sua poetica, che presumibilmente avrebbe catalogato come «didascalico» e «precettivo», che «non ha di poesia che il linguaggio, il modo e i gesti per dir così» (*Zib.*, p. 4236) e che rivela nientedimeno la sua determinazione di tradire per una volta la poesia di immaginazione in favore del *vero* dello *specolar*, cioè di quella speculazione filosofica che per Algarotti, invece, era «di ogni arte maestra» e «il vero mele della Poetica»²¹.

¹⁷ Su Chiabrera imitatore di Pindaro si veda anche *Zib.*, p. 4479.

¹⁸ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra Orazio*, in ID., *Saggi*, pp. 445-514: 488. Leopardi riprenderà l'osservazione algarottiana sugli ardiri di Orazio in una pagina iniziale dello *Zibaldone* (p. 61): «Gli ardiri [...] tanto usati da Orazio non sono bene spesso altro che un bell'uso di quel vago e in certo modo quanto alla costruzione, irragionevole, che tanto è necessario al poeta».

¹⁹ *Opere di Francesco Algarotti*, p. 18.

²⁰ ALGAROTTI, *Saggio sopra Orazio*, p. 489. Divergendo di molto da Algarotti e dalle rigide teorie settecentesche, Leopardi propende per la relatività del concetto di buon gusto: «Quale tipo ha egli? La natura? Anzi ella ci ha fatti diversissimi da quel che siamo, e quindi datoci diversissimi gusti. E ciò non solo nelle forme umane, ma in ordine a tutti gli oggetti del buon gusto ec. ec. ec.» (*Zib.*, p. 1699).

²¹ ALGAROTTI, *Saggio sopra Orazio*, rispettivamente alle pp. 490 e 494.

Si ricordino i versi (vv. 150-155):

In questo specular gli ozi traendo
Verrò: che conosciuto, ancor che tristo,
Ha i suoi diletti il vero. E se del vero
Ragionando talor, fieno alle genti
O mal grati i miei detti o non intesi,
Non mi dorrò [...].

Quanto al rapporto arte-natura, ulteriore questione pure sollevata da Algarotti, esso sarà da Leopardi, già nel *Discorso intorno alla poesia romantica*, cioè nella prima, consapevole enucleazione della sua poetica, vincolato all'insegnamento dell'antico trattato *Intorno al Sublime*. In particolare, nel cap. XXII viene ripresa quasi alla lettera un'affermazione di Aristotele²², secondo cui (traduco approssimativamente) l'arte raggiunge il suo stadio più perfetto quando si presenta come prodotto della natura, la quale a sua volta coglie il segno quando in sé comprende l'arte. Per questo la natura e l'ingegno sono più ricchi dell'arte, cioè l'imitato è più ricco dell'imitatore, annota Leopardi nello *Zibaldone* (16-17 luglio 1823), invitando a leggere proprio un pensiero algarottiano²³.

Passando ora a trattare dell'altro piano, già sopra annunciato, che connota decisamente la lettura leopardiana di Algarotti, ancor più sorprendenti, se possibile, e degne di approfondimento, si rivelano alcune definizioni su un tema, per Leopardi centrale, quale la noia, che coinvolgono e implicano chiaramente affermazioni algarottiane. Si tratta, come si può intuire, di un arco ampio di questioni e sollecitazioni che a Leopardi deriva da un letterato già molto apprezzato – come ha rilevato Bonora²⁴ – dal suo consigliere e amico Pietro Giordani, il quale non si era accodato alla svalutazione, se non al rifiuto, che sancisce la scarsa fortuna di Algarotti nel primo Ottocento italiano. Invece Leopardi ha presente Algarotti anche quando non lo cita esplicitamente, come dimostra il suo giudizio sulle «seicentisterie» evidenti nella traduzione dell'*Eneide* di Annibal Caro, che riprende chiaramente

²² ARISTOTELE, *Retorica*, 1404b: cfr. ID., *Opere complete*, vol. X, trad. it. di A. Plebe, Bari, Laterza, 1973.

²³ Si veda in *Zib.*, p. 2978: «Da queste osservazioni si deduce quanto la natura e l'ingegno son più ricchi dell'arte e come l'imitatore è sempre più povero dell'imitato. v. Algarotti *Pensieri. Opp.* Cremona. t. 8. p. 79». L'edizione di Cremona è quella conservata nella Biblioteca di casa Leopardi, già citata.

²⁴ Si veda *Opere di Francesco Algarotti*, p. xxvi nota 1. Foscolo, in particolare, ha di Algarotti una considerazione negativa, allineandosi – ricorda ancora Bonora (ivi, p. 8) – a quello sprezzante espresso da Baretti nel suo *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*.

quello dell'Algarotti delle *Lettere di Polianzio ad Ermogene* riferite alla stessa traduzione, sui «bischicci» e sulle «sozzure del Seicento»²⁵.

Ma si venga alle connessioni, sorprendenti s'è detto, che tra i due autori si registrano sul concetto di noia, su cui lo scrittore illuminista aveva scritto tra l'altro:

La noia è forse il maggior male che sia uscito dal vasello di Pandora. Il mercante, benché arricchito, seguita a beccarsi il cervello nel traffico, perché altrimenti non saprebbe come menar la vita. Per fuggir principalmente la noia la maggior parte degli amanti soffrono il duro servizio e *superba fastidia* di Madonna; il giocatore risica ogni giorno le proprie sostanze; né per altro per fuggir la noia sogliono *proicere animam* gl'Inglese²⁶.

Vorrei attrarre l'attenzione sulla locuzione *menar la vita*, quasi identica al leopardiano *consumare* o *occupare la vita*²⁷. Ma soprattutto vorrei sottolineare che, se nella prima fase del suo *Zibaldone* Leopardi accoglie pienamente l'idea algarottiana della noia come «maggior male», per cui il dolore che nasce da essa e dal sentimento della vanità delle cose gli sembra «più tollerabile assai che la stessa noia» (*Zib.*, p. 72), poi la sua riflessione su questo tema, protratta fino agli ultimi suoi anni, si trasformerà e si perfezionerà, incentrandosi dapprima sul conflitto tra *piacere* e *noia* e sull'incompatibilità di quest'ultima con la Natura, e, nel 1828 – sovvertendo il giudizio di Algarotti, il quale, da intellettuale razionalista, riteneva quella della noia una condizione comune a tutti gli esseri dotati di ragione, a tutti gli uomini di ogni ordine e grado, il mercante, l'innamorato, il giocatore d'azzardo, gli inglesi –, Leopardi arriverà a correggerlo radicalmente, affermando senza mezzi termini che «si dice male che la noia è un mal comune» (*Zib.*, p. 4306). Tale affermazione, che riprendo più avanti con citazione più ampia, arriva dopo una lunghissima riflessione che indurrà il poeta recanatese a capovolgere gradualmente le sue stesse prime enunciazioni di stampo illuministico-algarottiano e delle cui tappe si cerca qui di presentare un esemplificativo campionario.

²⁵ Ivi, cfr. almeno a p. 283 e a p. 302.

²⁶ F. ALGAROTTI, *Pensieri diversi*, a cura di G. Ruozzi, Milano, Franco Angeli, 1987, pp. 68-69.

²⁷ Si legga in *Zib.* l'intera p. 4043 e nel cap. XI, *Consumare la vita. Noia e non-vivere da Alfieri a Leopardi*, del mio *Lo scrittoio di Leopardi. Processi compositivi e formazione di topoi*, Napoli, Liguori, 2011, almeno le pp. 158-163, soprattutto per quanto concerne due ulteriori, interessanti varianti, *campar la vita*, nel senso di 'sopravvivere', e *trarre in ozio*, nel senso di 'trascinare in ozio', pure presenti nell'epistola al Pepoli (vv. 15-16): «[...] da che sua vita | È di campar la vita [...]»; «[...] Le notti e i giorni | Tragge in ozio il nocchiero; [...]» (vv. 18-19). E si veda ancora *Zib.*, alle pp. 3510 e 3514 per quanto riguarda il concetto che più lungo appare il tempo occupato dalla noia.

Nei primi appunti zibaldoniani, richiamando pure la Staël, la noia «non è altro che il vuoto dell'anima» (*Zib.*, p. 89); e molte pagine più avanti si legge: «In somma il sistema della natura rispetto all'uomo è sempre diretto ad allontanar da lui questo male formidabile della noia, che a detta di tutti i filosofi essendo così frequente all'uomo moderno, è quasi sconosciuto al primitivo (e così agli animali)» (*Zib.*, p. 175). Un concetto, quello della Natura che si oppone nettamente alla noia, che Leopardi ribadirà in anni seguenti, aggiungendovi altresì il concetto che «l'uniformità è certa cagione di noia» (*Zib.*, p. 2599): affermazione, questa dell'uniformità, avvertibile come molto vicina a un altro *pensiero* algarottiano, in cui si rileva che «le cose ordinatissime sono fredde in poesia e pittura»²⁸.

Una prima, chiara differenziazione da parte di Leopardi del suo concetto di noia, rispetto a quello algarottiano si era registrata verso la fine del 1823, allorché il Recanatese lo collegava strettamente a quello di piacere, nel senso che «quando l'uomo non ha distrazioni, o troppo deboli [...] egli è in quello stato che noi chiamiamo particolarmente di noia» (*Zib.*, p. 3622). E qualche giorno dopo:

Chi dice assenza di piacere e dispiacere, dice noia [...]. La noia corre sempre e immediatamente a riempire tutti i vuoti che lasciano negli animi de' viventi il piacere e il dispiacere: il vuoto, cioè lo stato d'indifferenza e senza passione [...]. La noia è il desiderio della felicità, lasciato, per così dir, puro. Questo desiderio è passione. Quindi l'animo del vivente non può mai veramente essere senza passione (*Zib.*, pp. 3714-3715).

Sulla noia che Algarotti aveva definito «maggior male uscito dal vasello di Pandora» Leopardi continuerà a interrogarsi con sempre più insistenza, andando molto oltre in questo modo rispetto alla definizione lucida, ma fredda dell'autore veneziano; e allora la noia diventa anche «la più sterile delle passioni umane. [...] Figlia della nullità, [...] madre del nulla: [...] sterile per se, [...] rende tale tutto ciò a cui si mesce o avvicina ec.» (*Zib.*, p. 1815), della quale «non possiamo dolerci mai che sia finita» (*Zib.*, p. 2243) e la quale «l'uomo odia [...] per la stessa ragione per cui odia la morte cioè la non esistenza» (*Zib.*, p. 2434). E più di un anno dopo individuava un tipo superiore di noia «in certo modo più intensa, sensibile e viva, qualità che l'avvicinano all'infelicità così chiamata positivamente [...]. Ed è tale perch'ella nasce e consiste in un desiderio più vivo, e al tempo stesso ugualmente vano» (*Zib.*, pp. 3879-3880). In tale «desiderio più vivo», di cui parla

²⁸ F. ALGAROTTI, *Al signor Giuseppe Santarelli, a Venezia. Dresda, 11 febbraio 1747*, in *Opere del co: Algarotti. Edizione novissima*, vol. IX, p. 101.

Leopardi resiste presumibilmente ancora un'eco di un ulteriore *pensiero* algarottiano che recitava: «Più si spera quel che più si desidera»²⁹

A questo punto Leopardi è pronto per il grande salto, per affermare cioè – in netto contrasto con l'illuminista Algarotti – che la noia non è un male comune a tutti gli uomini solo perché esseri dotati ragione:

I più degli oziosi sono piuttosto disoccupati che annoiati. Si dice male che la noia è un mal comune. La noia non è sentita che da quelli in cui lo spirito è qualche cosa. Agli altri ogni insipida occupazione basta a tenerli contenti; e quando non hanno occupazione alcuna, non sentono la pena della noia (*Zib.*, p. 4306).

Mai Algarotti avrebbe potuto condividere, neanche lontanamente, una simile affermazione, oppure quella che segue di un anno circa: «Quando l'uomo non ha sentimento di alcun bene o male particolare, sente in generale l'infelicità nativa dell'uomo, e questo è quel sentimento che si chiama noia» (*Zib.*, p. 4498). Sulla linea alfieriano-foscoliana anche Leopardi avverte che l'infelicità, condizione generale di tutti gli esseri viventi, non è però sentita o compresa come tale da tutti i viventi indistintamente, ma è un sentimento che coinvolge solo alcuni individui dotati di eccezionale spiritualità e nobiltà d'animo, di «forte sentire» avrebbe detto Alfieri, per i quali l'infelicità è soprattutto un segno di distinzione morale³⁰.

Se appare assai evidente l'interesse tutt'altro che occasionale che la lettura degli scritti algarottiani ha suscitato nel poeta dei *Canti*, tuttavia tale interesse si rivela veramente sintomatico e significativo solo in virtù dei ben più complessi, originali sviluppi che Leopardi ne ha saputo cogliere.

²⁹ F. ALGAROTTI, *Al signor Angelo Maria Quirini. 6 gennaio 1741*, in *Opere del co: Algarotti. Edizione novissima*, vol. IX, p. 28.

³⁰ Si veda il cap. *Consumare la vita*, nel mio volume *Lo scrittoio di Leopardi*, già citato.

GENNARO SAVARESE

DE SANCTIS E L'ARCADIA*

Nella definizione a mia conoscenza più sorprendente, ma non irrilevante, e solo in apparenza paradossale, che sia stata data della *Storia* del De Sanctis, quella, cioè, di «capolavoro del romanzo storico italiano accanto ai *Promessi sposi*», il suo autore, Franco Ferrucci – dopo aver dichiarato che «un'opera simile si poteva imitare, non modificare», giacché De Sanctis vi aveva tracciato «per sempre i lineamenti genealogici della letteratura italiana», sì che nessuno poi fosse «in grado di sconvolgere le sue ripartizioni e i suoi giudizi di valore» –, ammetteva che nell'insieme potessero essere necessari degli «aggiustamenti»: tra questi, «rivalutare l'*Arcadia*, smorzare i toni cupi sulla decadenza del Seicento italiano, restituire al Petrarca una qualche dignità di carattere». (Sulla definitività della *Storia*, tuttavia, mi sia consentito ricordare che più di mezzo secolo prima del Ferrucci aveva già scritto definitivamente di essa, mi si perdoni il gioco di parole, Carlo Dionisotti nella *Postilla a una «Lettera scarlatta»*, nel 1946: «[...] è argomento di storia ormai e di ricerca tecnica il tempo in cui all'opera del De Sanctis si guardava come a una estrosa e sommaria improvvisazione del romanticismo napoletano, ed essa ancora non era, quel che fu poi nella comune opinione, quasi la tavola della legge, passibile di aggiornamenti e di chiose, ma in sé e per sé definitiva».)

Non è difficile, negli esempi di «aggiustamenti», secondo Ferrucci (o «aggiornamenti», per dirla con Dionisotti), alla *Storia* del De Sanctis, intuire il nome di uno dei loro probabili autori, e senz'altro il maggiore di essi, che il Ferrucci lascia di proposito inespresso, ritenendolo forse troppo di pubblico dominio, quello, cioè, del vero “erede” (più che “successore”) del critico irpino: Benedetto Croce. Per essere breve citerò, della sterminata produzione crociana, i seguenti titoli: *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*, del 1949, che si apre col saggio *L'Arcadia e la poesia del Settecento*; *la Storia della età barocca in Italia*, la cui stesura va dal 1924 al 1944; e infine

* Si riproduce il testo della conferenza tenuta in Arcadia il 15 marzo 2011.

l'edizione, con relativa *Prefazione*, del *Saggio sul Petrarca* del De Sanctis, del 1907. Va senza dire che questi titoli sono soltanto i tre che corrispondono più letteralmente ai tre temi elencati da Ferrucci, perché di Arcadia, barocco e Petrarca parla Croce in tante altre sue pagine critiche ed erudite.

A questa, che mi è sembrata la via più diretta per entrare nell'argomento assegnatomi, *De Sanctis e l'Arcadia*, l'uditore prima, e il lettore poi, potrebbero giustamente obiettare: «Ma bada che Croce, nel suo discorso *L'Arcadia e la poesia del Settecento* (tenuto in Roma il 24 novembre 1945 nel salone della Biblioteca Angelica) non fa mai neppure il nome del De Sanctis». Al che risponderai che evidentemente egli lo dava per sottinteso e scontato in queste sue parole d'esordio: «*Arcadia* è a volta a volta nome di spregio e di scherno, e nome che suscita immagini di pace e di gentili piaceri e trastulli, quali la pace consente». De Sanctis, in altri termini, sarebbe da collocare senza discussione tra quelli che avevano parlato dell'Arcadia con accenti di «spregio» e di «scherno». A documento del che mi sia lecito avviare qui all'omissione del Croce, riportando le parole con le quali De Sanctis rievocò lo spirito della sua prima scuola napoletana nel discorso al teatro comunale di Trani il 29 gennaio 1883 (il cosiddetto "ultimo discorso" dopo la proclamazione della sua elezione a deputato):

Io dicevo che la scuola dev'essere la vita, e quando venne il giorno della prova, e la patria chiamò, maestro e discepoli dicemmo: – Ma che? La nostra scuola è per avventura un'accademia? Siamo noi un'arcadia? No, la scuola è la vita. – E maestro e discepoli entrammo nella vita politica, che conduceva all'esilio, alla prigione, al patibolo [...].

Croce, dal canto suo, non esitava a immaginarsi la *silhouette* del «professore che vuole ammantarsi di decorosa austerità», che sentirebbe come suo dovere quello di «disdegnare e fieramente ricondannare gli Arcadi imbelli».

E come spiegargli – si domandava – che essi non erano imbelli in nessun senso, perché in quella grande e nazionale accademia entrava la più alta società italiana, e uomini di scienza e uomini di stato e altresì uomini insigni nelle guerre di quel secolo, e, da ultimo, buon numero di coloro che si levarono propugnatori e caddero eroi e martiri di libertà al sopraggiungere dell'era rivoluzionaria, senza dire che madri ed educatrici di patrioti italiani furono molte delle acclamate pastorelle di Arcadia?

Va senza dire che questo «professore» immaginato da Croce non voleva, né poteva essere, nelle sue intenzioni, il De Sanctis, della prima, o della seconda scuola, o del Politecnico di Zurigo. Al limite, anzi, parrebbe che ci fosse una stretta consanguineità tra quel «maestro e discepoli», che De Sanctis nel suo ricordo vedeva avviati «all'esilio, alla prigione, al patibolo», e coloro che nel suo discorso del 1945 Croce ricordava «propugnatori, eroi

e martiri di libertà al sopraggiungere dell'era rivoluzionaria». Anche se le date del «giorno della prova», come lo chiamava De Sanctis, erano diverse, per De Sanctis il 1848, per Croce la rivoluzione partenopea del 1799, non sarà la differenza di una parolina, «*non* arcadi» i primi, «arcadi» i secondi, a separare con un solco abissale quelle due generazioni di giovani, donne, intellettuali, militari che diedero innegabilmente un contributo decisivo alla libertà, indipendenza e unità nazionale dell'Italia.

È chiaro allora che, messi da parte i giochi di parole, quel che rimane da fare è di verificare in che misura, e secondo quali tempi e modi De Sanctis si fosse acquistato il suo posto fra i detrattori dell'Arcadia. Prima, però, di passare a questa verifica, non posso fare a meno di una breve riflessione sulle parole con le quali Croce disegnava l'altro volto dell'Arcadia, di «nome che suscita immagini di pace e di gentili piaceri e trastulli, quali la pace consente». Spicca in esse la parola «pace», e secondo me non per caso. Croce teneva a Roma quel suo discorso nel novembre del 1945, a pochi mesi dalla fine della guerra e della lotta di liberazione, in un'Italia ancora coperta di immense rovine materiali e lacerata da profondi odi e divisioni degli animi. Quel discorso veniva ad acquistare perciò un chiaro significato politico, di sollecitudine ed auspicio per una ritrovata unità nazionale quando, nel riferirsi a «quella grande e nazionale accademia» che era stata l'Arcadia, Croce vedeva in essa l'«unione di tutti gl'ingegni bene disposti dall'uno all'altro capo d'Italia». Sollecitudine ed auspicio che mi pare conservino ancora oggi un innegabile aspetto di attualità, cadendo queste moderne celebrazioni nel centocinquantésimo anniversario dell'unità d'Italia, alla cui storia sono inestricabilmente congiunti, insieme con tante altre date legittimamente incluse negli ultimi centocinquant'anni di storia patria, anche quel 1799 e quel 1848 che poco fa abbiamo sentito echeggiare nelle commosse parole dei due critici, entrambi napoletani, entrambi indiscutibilmente italiani, entrambi, per cultura e relazioni umane, precocemente europei.

E vengo dunque alla verifica di cui dicevo, iniziando dallo “squillo tirtaico” sul '48 del discorso di Trani, «la nostra scuola è per avventura un'accademia, siamo noi un'arcadia?». Quanto allo “squillo tirtaico”, le cose stanno così. Una decina di anni fa, nel 2001-2002, dopo alcuni anni di studi e interessi per altre epoche e personalità della nostra letteratura, volli compiere una *full immersion*, si direbbe oggi (ma, nel mio caso, si trattava di una *re-immersion*) in cose desanctisiane, a cominciare dal suo linguaggio storico-critico. I due più celebri interdetti sulla prosa desanctisiana, il dannunziano e il cardarelliano, erano ormai lontani nel tempo, e abbondantemente obliterati; ma a me era accaduto, in qualche incontro con colleghi di università settentrionali, di sentir rinnovellare l'irrisione di Cardarelli, su

«La Ronda», per la *Storia* di De Sanctis, «libro tra i più fornicatori che siano mai stati scritti in lingua pressapoco italiana». E perciò ritenni non superfluo ridare qualche attenta occhiata alla scrittura di De Sanctis. In quella *full reimmersion* del 2001-2002 nella prosa desanctisiana, inoltre, poteva molto in me la forte suggestione di una “rilettura con *agnizioni*”, nel senso e nei modi praticati da Giovanni Nencioni su alcuni nostri autori. A causa poi, credo, della frequentazione con in-folio cinquecenteschi, tipo *De cardinalatu* o *Commentarii urbani*, recanti a bordo pagina rubriche o *memoranda* più o meno lunghi, presi ad annotare, accanto ai passi della prosa (saggistica, storica ed oratoria) di De Sanctis che andavo ripercorrendo, dei personalissimi *memoranda*, tra i quali, appunto, due volte mi venne fatto di annotare anche “squillo tirtaico”: ed entrambe le volte il nome di Tirteo, poeta, per antonomasia, del combattimento, del passare all’azione, mi venne sotto la penna quando mi imbattei in un De Sanctis che con orgoglio si definiva «uomo del ’48» rievocante le vicende di quell’anno memorabile. Per ricordare con maggiore fedeltà alla cultura del De Sanctis il senso della poesia di Tirteo (e insieme impetrare indulgenza per la stranezza dei miei “squilli tirtaici”), estrarrò da un *excursus* sulla letteratura greca del corso 1840-1841 queste parole: «E Simonide, e Tirteo, e Pindaro, quando rincuoravano i Greci a’ grandi fatti, ed a sacrificare il presente pel desiderio di gloria avvenire, avevano per iscopo certamente il futuro». “Grandi fatti” furono anche le vicende napoletane del maggio 1848, ed ebbero veramente a che vedere con la guerra guerreggiata, anche se episodica e di breve respiro, come attestò, il 15 di quel mese, la morte, per mano dei fucilieri svizzeri, di Luigi La Vista, uno degli allievi più amati e promettenti della prima scuola napoletana. Accanto alle parole del discorso di Trani, a suggerirmi una seconda volta il *memorandum* “squillo tirtaico” fu, e direi a maggior diritto, il celebre e indimenticabile passo del saggio *Schopenhauer e Leopardi*, che inizia con le parole «Leopardi produce l’effetto contrario a quello che si propone», e termina con l’ipotesi che «se il destino gli avesse [al Leopardi] prolungata la vita infino al quarantotto, senti che te l’avresti trovato accanto, confortatore e combattitore».

Ma veniamo finalmente alle parole del discorso di Trani, che è, giova ripeterlo, del gennaio 1883, cioè all’incirca dello stesso tempo nel quale De Sanctis dettava alla nipote Agnese i *Ricordi*, divulgati poi col titolo *La Giovinezza* (ma che è bene chiamare, come è più giusto, *Ricordi-La Giovinezza*). Non a caso rivado col ricordo a quel mio primo lavoro desanctisiano, che è degli anni 1958-1960! Perché dalla sua *Introduzione*, che è nel primo volume delle *Opere* in edizione Einaudi, voglio stralciare quanto scrivevo a proposito delle teorie giovanili del professore, che occupano gli

ultimi capitoli del frammento autobiografico. «È assai probabile – scrivevo allora – che nel rievocare queste sue teorie giovanili il De Sanctis maturo facesse più d'un prestito al giovane professore della prima scuola». Questa mia autocitazione vuol dire, in rapporto al tema *De Sanctis e l'Arcadia*, che molto probabilmente anche nelle parole del discorso di Trani il De Sanctis maturo facesse un prestito al maestro del '48; che, in altri termini, sia tutto vero che nel maggio del 1848 napoletano quel maestro e quei discepoli siano entrati nella vita politica, «che conduceva all'esilio, alla prigione, al patibolo», ma che le parole «La nostra scuola è per avventura un'accademia? Siamo noi un'arcadia?» siano soltanto un prestito che l'ultrasessantenne De Sanctis faceva al sé stesso, e ai suoi scolari, di un tempo. Applicando, forse un po' impropriamente, a quest'ordine di cose la celebre distinzione che Leopardi faceva fra *termini* e *parole*, intendo dire che i vocaboli *arcade*, *arcadia*, *accademia*, e relativi aggettivi e connessi, nel linguaggio critico desanctisiano, hanno più del *termine* quando valgono a denotare figure o fatti storici e reali, tendono invece a farsi *parole* quando alla funzione denotativa si aggiunge una forte carica di giudizio morale, e di pathos educativo in relazione al carattere, alla «tempra» degli italiani. E al tempo della prima scuola napoletana un'alternativa del genere era ancora di là da venire. Per diventare, di *termini*, *parole*, vocaboli quali *arcade*, *arcadia*, *accademia* avrebbero dovuto attraversare altri tempi del lessico del De Sanctis nel suo storico costituirsi, vale a dire, altri tempi dell'intera storia dello scrittore, come spero di poter mostrare.

Ma questo comporta che la storia dello scrittore ci sia sempre ben presente, almeno nei suoi momenti più significativi, nel tipico svolgimento, come a sistole e diastole, delle due facce della sua vita, come De Sanctis le chiamava, la letteraria e la politica. A titolo molto approssimativo e provvisorio, ma per necessario scopo didattico, indicherò questi momenti significativi in:

- 1) la prima scuola napoletana (1839-1848);
- 2) i periodi torinese e zurighese, e la stagione dei primi saggi (1854-1860);
- 3) la prima grande fase politica, di parlamentare, ministro e giornalista (1861-1867, il «nuovo De Sanctis» di Landucci e Marinari);
- 4) la grande stagione critica del *Saggio sul Petrarca*, della *Storia della letteratura*, del saggio *Settembrini e i suoi critici*, della conferenza sul Meli, e della seconda scuola napoletana (1866-1876);
- 5) ancora politica e giornalismo (articoli sul «Diritto»), la Sinistra, i saggi su Zola e Darwin, lo *Studio* su Leopardi e i *Ricordi-Giovinanza* (1876-1883).

Scandita lungo questi momenti, cercheremo di rintracciare anche una storia dell'Arcadia “secondo De Sanctis”.

Nei corsi napoletani del decennio 1839-1848, dei quali oggi disponiamo nella loro interezza ed autenticità grazie alla scrupolosa e benemerita edizione curata da A. Marinari, in particolare nelle lezioni sulla poesia lirica, si fa spesso menzione, e in termini ripetitivamente negativi, degli Arcadi, molto spesso in accoppiata con Frugoni e i frugoniani. Ne do qualche esempio: «La lirica del Seicento andò a terminare nel gonfio presso il Frugoni, nel secco e nel freddo presso gli Arcadi» (p. 565); «L'amore, da tanta altezza in cui fu posto da Dante, andò sempre più dechinando alla parte sensibile, insino a che, risolvendosi nel freddo degli Arcadi o nel gonfio de' Frugoniani, andò a finire nella galanteria del Metastasio» (p. 608). Del Guidi si dice che «nelle canzoni ci fece sentire nobili ed alti concetti, non i molli accenti di un Tirsi o le fredde querele di una Filli» (p. 824); la «poesia erotica» dopo il Tasso «non fu neppur ristorata dagli Arcadi e da' Frugoniani che tentarono di ristorarla [...]». Gli Arcadi diedero nel vuoto e nello snervato, e i Frugoniani nello stentato e nel gonfio [...]» (p. 839). Incontriamo anche, sperduto tra le più che millesettecento pagine delle *Lezioni* napoletane, un «umile pastorello d'Arcadia», al quale la Fortuna, quella della canzone del Guidi, «va superbamente spiegando i suoi vanti», e che ci ricorda, sia pure molto alla lontana, e mi sembra per la sola ed unica volta in tanta mole di appunti, il nome della regione storica della Grecia da cui la celebre accademia romana di fine Seicento prese il nome.

Rimangono fortemente impressi nella memoria certi accenti particolarmente duri sugli effetti negativi della cattiva letteratura sulla vita della nazione: come là dove si dice che marinisti ed arcadi erano «vera espressione della bassezza in cui era caduta la nazione italiana», o che l'arte «era posta nel fango dai Marinisti, dagli Arcadi e dai Frugoniani». Dove poi, a contrasto con Marino «e gli altri che avevano insozzato, e posta nel fango la nostra letteratura», si evocano, per l'Italia, Galilei, Torricelli, Viviani, e per l'Europa «i Cartesi, il Grozio, il Leibniz», ci sembra di presentire accenti del grande capitolo della *Storia* su *La nuova scienza*.

Ma è nel corso sulla *Letteratura drammatica* degli anni 1846-1847, e in particolare nella esposizione che egli vi fa di due drammi di Shakespeare, *Come vi piace* e *La tempesta*, che i concetti sull'Arcadia del De Sanctis della prima scuola toccano il punto di maggior complessità, per rimanere come la base di ogni futuro sviluppo, sia saggistico che storiografico. Nella lezione sul primo dei due drammi, cinquantesima del corso, vediamo scorrerci sotto gli occhi la vita innocente dei pastori della foresta delle Ardenne, li vediamo intenti a cacciare, cantare, conversare, immersi in quella che il critico chiama la «mutazione» che «avviene negli uomini, i quali si trovano ingannati dal mondo e si ritirano ne' chiostri, nella campagna ch'è in poesia

la pace dell'anima». Nella lezione successiva, sulla *Tempesta*, la traccia shakespeariana porta De Sanctis ad affrontare direttamente il genere letterario riconducibile all'ecloga, e quindi al dramma e romanzo pastorale: in una parola, all'Arcadia.

Nel dramma espostovi l'altra volta – scrive, o meglio detta De Sanctis – Shakespeare mi ha indicato l'idea della vita pastorale; questa idea è stata concepita dagli antichi come assenza di azione e di passioni serie; e poiché gli antichi hanno nella loro tragedia rappresentato così ristrettamente la parte seria dell'azione e della passione, non vi deve parer strano, se hanno ridotto il dramma pastorale alle minime dimensioni di un'ecloga. L'ecloga degli antichi è quella che i moderni appresso hanno chiamato dramma pastorale.

Passando poi a definire la materia di questo genere letterario, De Sanctis proseguiva:

Niun'azione, niuna passione seriamente concepita era in quelle egloghe. Da una parte in esse troviamo ritratta la parte serena della natura, come si presenta all'occhio del poeta spettatore. Quanto di freschezza hanno i campi, quanto di ameno, di sereno ha la fantasia pastorale è in quelle raccolte. Dall'altra poi voi vedete essere l'amore il solo soffio e la sola vita di questa rappresentazione naturale.

Mancano solo i nomi dei due maggiori poeti bucolici antichi, ma il professore vi rimedia mezza pagina dopo: «Tutto è bello nella vita pastorale; in quella vita che ci dà la natura tutto è come l'ha descritto Teocrito e Virgilio». Allo stesso modo poco prima si era preoccupato di smorzare alquanto la perfezione di questa vita innocente:

Non che l'amore de' pastori si creda del tutto scevro di passione: anche l'amor pastorale ha i suoi piccoli sdegni, le sue gelosie, le sue querele, le sue ripulse; ma tutto questo è così superficialmente trattato, che diviene come lamento della vita, senza aver forza di turbarne la serenità e la calma.

A questo punto mi sia consentito un ricordo di me studente liceale, alle prese con le prime nozioni sulla poesia di Virgilio e sull'Arcadia, a proposito delle *Bucoliche*, che allora si leggevano in prima liceo. Ebbi allora tra le mani il libro di un notevole, peraltro, meridionalista, Tommaso Fiore (*Un popolo di formiche*), su *La poesia di Virgilio*, nel quale l'autore immaginava l'opera del poeta mantovano come tutta percorsa dalla dialettica Arcadia-Antiarcadia. (Per questa impostazione, in seguito, il mio amico Antonio La Penna, mio compagno di liceo e futuro gran latinista, avrebbe collocato Fiore tra i seguaci della “destra crociana”). “Antiarcadia” erano, secondo Fiore, nelle *Bucoliche* le pene d'amore dei pastori, e in qualche caso la morte (la quinta ecloga); nelle *Georgiche*, oltre la durezza delle fatiche agricole e le inclemenze del cielo, le malattie delle piante e degli animali; nell'*Eneide*,

naturalmente, l'amore infelice (Didone), la guerra e le morti degli eroi, dolorosissime più che le altre se di giovani donne o di figli di vecchi genitori.

E poiché nei vecchi i ricordi e le associazioni di idee sono come le ciliege, non posso fare a meno di manifestarne un'altra in relazione a questo seguito della lezione desanctisiana sulla *Tempesta*.

Ma anche questa idea poetica – proseguiva De Sanctis – ha il suo lato prosaico, e vengon detti dagli storici cannibali quegli uomini che mostrano il lato prosaico della vita naturale. Ecco l'ultimo punto di vista sotto cui presenta Shakespeare questa vita pastorale, esso è la vita selvaggia posta accanto all'idea dell'innocenza. Caliban da una parte, Miranda dall'altra.

Per l'esattezza, una nota dell'editore ci avverte che il manoscritto reca non *cannibali*, ma *carnivori*. Fatto sta che De Sanctis parla di «vita selvaggia», e ne assume a simbolo la figura di Calibano. Ed a me per un attimo era venuta alla memoria (ecco l'anacronistica associazione di idee) una notizia fornita dal più illustre figlio dell'Arcadia, il sommo storico Polibio, che ci descrive la sua terra natia come «una regione povera, nuda, montuosa, fredda, priva di ogni piacevolezza, che a stento nutriva poche magre capre». Queste notizie controcorrente sull'Arcadia sarebbero state rintracciate, un secolo dopo De Sanctis, dai warburghiani (Panofsky anzitutto) a sostegno della loro divaricazione tra un primitivismo «mite» ed un primitivismo «aspro», ed a proposito di certi quadri di Tiziano e di Poussin (*Et in Arcadia ego*). Per aggiungere a queste un'altra fuorviante «variazione» sulla parola *Arcadia*, e per indulgere insieme ad altri miei amori post-desanctisiani, ricorderò che anche Pierio Valeriano, nei *Hieroglyphica*, parla degli arcadi come di uomini rozzi («rudes»), somiglianti a porci («suibus similes»), e li assimila ai Beoti, in quanto eccessivamente dediti al ventre e alla gola («ventri et gulae supra modum dediti»). Ma a questo punto veramente è il caso di dirmi, come qualche volta faceva, riprendendosi, il «distratto» De Sanctis: «*Allons*, andiamo!».

Quando, nel saggio su *Satana e le Grazie* di G. Prati (1855), ci accadrà di reincontrare gli arcadi e Frugoni («I nostri poeti arcadi esprimevano la loro povertà poveramente; ed erano detti aridi. E forse che il Frugoni è meno arido, perché vi ruba la vista de' suoi cenci, stordendovi col fragore della voce? È una povertà dissimulata sotto il rumore delle parole»), o quando, nel saggio dell'anno successivo su *La «Fedra» di Racine*, De Sanctis scriverà, a proposito di una non meglio individuata commedia rappresentata al Teatro Carignano di Torino: «L'autore ha cansato il Seicento, ed è caduto in piena Arcadia; non ti dà il falso, ti dà il vuoto», dalla fine della prima scuola napoletana, da quelle sue lezioni così scrupolosamente registrate nei quaderni degli allievi, e dal favoloso 1848, saranno passati otto anni ricchi di eventi

straordinari, che non è esagerato definire romanzeschi. E giacché si parla di romanzesco, voglio dichiarare che le due occorrenze semantiche su arcadi e Arcadia or ora ricordate sono un modesto espediente narrativo per riprendere il filo interrotto del mio piccolo romanzo *De Sanctis e l'Arcadia* (a quanto pare il De Sanctis “romanziero” della *Storia* è pericolosamente contagioso).

Stabilito così un primo contatto tra il De Sanctis napoletano della prima scuola e quello degli anni torinesi e zurighesi, posso aggiungere un tassello anche al capitolo ove si narra della metamorfosi di certi *termini*, nel loro farsi *parole*. Rispondono allo scopo due lettere all'amico del cuore Angelo Camillo De Meis, una del 13 settembre 1854 da Genova, l'altra da Zurigo, del 15 maggio 1856, ed hanno per oggetto un personaggio che deve la sua fama soprattutto all'aver incrociato i destini di uomini tanto maggiori di lui, in questo caso De Sanctis, altre volte Leopardi e Carducci: parlo del conte Terenzio Mamiani della Rovere. Nella prima di quelle lettere De Sanctis fa a De Meis un divertito resoconto dei colloqui da lui avuti a Genova con il Mamiani appunto e con un'altra amministratrice del Collegio italiano delle Peschiere, quando sperava di ottenere l'incarico di direttore di quel Collegio (incarico che fu poi dato a Luigi Mercantini). Nella seconda lettera, successiva alla guerra di Crimea ed al Congresso di Parigi del maggio 1856, De Sanctis informa l'amico di aver letto «con molto piacere i discorsi» dei deputati nella discussione sulla politica di Cavour al Congresso, e precisa: «Quello di Mamiani è *arcadico*, nel fondo vuoto e plebeo». È impossibile spiegarsi l'insolito aggettivo *arcadico*, detto di un discorso parlamentare, se non si va a rileggere la lettera genovese del 1854 al De Meis, e questo ritratto che ne vien fuori del Mamiani:

[...] si fe' cadere il discorso su cose di lingua, e propriamente sulla questione terribile de' francesismi: credeva pedante il marchese Puoti, ma bisogna viaggiare per allargare le idee: il Puoti a petto del mio Elettore è un gran filosofo. Si terminò con concessioni reciproche. Mi si accordò il dritto di scrivere come io l'intendevo, ma severità nell'insegnamento! rigore nelle regole! Unità della lingua, nazionalità, guerra filologica allo straniero, educazione ecc. ecc.: tutt'i luoghi comuni della conversazione vi sono stati sciorinati. Nel fondo ciascuno è rimasto con le sue opinioni, e la mia prosa è stata perdonata in grazia de' miei versi.

Ecco spiegato il mistero di quel discorso parlamentare *arcadico* del Mamiani. Il discorso era arcadico perché chi lo aveva tenuto era un *arcade*! E per *arcade* bisogna intendere un concentrato di formalismo miope e di luoghi comuni, condito con una buona dose di ipocrisia e farisaismo. D'ora in avanti l'aggettivo *arcadico*, in questa accezione di *parola*, potrà andare tranquillamente a braccetto con *accademico* nella prosa a venire di Francesco De Sanctis.

Fra il 1853 e il 1860, gli anni di Torino e di Zurigo, nelle conferenze e lezioni su Dante, in quelle su Petrarca e sulla poesia cavalleresca e in vari *Saggi critici*, possiamo seguire un progressivo accentuarsi della nozione di Arcadia nell'accezione di categoria negativa, cui si va gradualmente associando una crescente sollecitudine per un programma di educazione nazionale, di formazione della «tempra» degli italiani. Così, quando in una lezione torinese sulla *Commedia* svolge il tema del «sublime dell'orrore» in Malebolge, va col pensiero alla «scuola moderna» (romantica, byroniana, vittorughiana), «la quale, reagendo alle freddure arcadiche, ci mostra Taide nel suo regno». E nel saggio *Giudizio del Gervinus sopra Alfieri e Foscolo*, del 1855, deride l'ideale classicheggiante, tutto Roma e Grecia, Bruto e Catone, «senza alcun riscontro con la realtà, [...] ideale da scuola, accademico ed arcadico», come pure le «austere sentenze dell'antichità» raccolte dal Metastasio, che «si ammiravano e non si ubbidivano», come si faceva con le massime del Vangelo. E già ci aveva colpito, in un altro saggio sul Gervinus dello stesso anno, la prospettiva storiografica che faceva di Monti un arcade *tout court* («la scuola arcadica a cui apparteneva»).

Nella lezione zurigheese sui continuatori dell'Ariosto (anni 1858-1859) leggiamo questo stralcio storico sul Seicento:

L'Italia ebbe due malattie: nei primi cinquant'anni fu idropica, nei secondi cinquant'anni fu tifica. Prima i poeti gonfiano la poesia: *Le Metafore il sole han consumato*. Si volle curare la malattia: i medici furono gli Arcadi; sostituirono alla gonfiezza la freddura, l'aridità, il gelo di contenuto e di forma. Prendevano nomi di pastori e cantavano convenzionalmente pastorelle; è il certificato di morte dell'Italia.

Ricordiamoci di questa drastica affermazione, perché intorno ad essa ruoterà tutta la successiva riflessione di De Sanctis su Arcadia e dintorni. Ma non lasciamoci neppure sfuggire che poco prima, in un'altra lezione sul ciclo cavalleresco (su *La forma dell'Ariosto*), il professore, a esemplificazione del detto di un francese, che «gl'italiani suonano sempre la tromba», aveva tra gli altri autori ricordato quello che più di altri ha diritto ad esser citato là dove si parla di Arcadia, il Sannazaro: del quale ha detto che, «trattando delle più umili cose, fa parlare i pastori con la solennità di Carlomagno».

Dall'agosto del 1860 al 1867, all'incirca, l'altra «pagina» della vita di De Sanctis, quella «politica», occupa tutto lo spazio. Al professore e al critico vediamo succedere il parlamentare, il ministro, il giornalista, e con l'intensità totalizzante che distingueva l'uomo. Quello che negli anni di Zurigo si definiva «une machine à leçons», una macchina da lezioni, da quando prende a dirigere il giornale «L'Italia» si sente trasformato in una «macchina ad

articoli". Anche nella vita privata succede un mutamento profondo, grazie al matrimonio avvenuto nel 1863. Ben poco da registrare c'è invece sul conto dell'attività letteraria, e cioè un vago progetto di quella che poi sarebbe stata la *Storia* degli anni 1868-1871, la raccolta dei *Saggi critici* del 1866, e un breve scritto, e parziale, sulla *Storia della letteratura italiana* di Cesare Cantù: abbastanza, si può dire, per comprendere come qualche antico, affettuoso allievo del professore temesse che il critico letterario fosse finito per sempre.

Ma nel modesto bilancio della produzione letteraria di questi anni c'era anche, poco appariscente, perché come disperso sul «Politecnico» del 1866, un articolo dal titolo *Morte di Laura*: a ben guardare, più che articolo, lievito e preannuncio della vera e propria ripresa della vena creativa del 1868. Che si apre sotto il segno di Petrarca, e in maniera più o meno diretta, anche dell'*Arcadia*. Perché nell'articolo del settembre 1868, *La critica del Petrarca*, che poi finì per fare da introduzione al *Saggio critico sul Petrarca* dell'anno successivo, il lucido confronto a contrasto tra Francia e Germania da un lato, e Italia dall'altro, è tutto giocato sulla nozione di *Arcadia*: «È un quarto di secolo che in Germania e in Francia nessuno parla più d'ideale, o chi ne parla è tenuto in conto di arcade, di retore, di dottrinario: nome dato a gente a cui nella superbia delle dottrine manca il senso del pratico e del reale». E prosegue:

Presso di noi il pensiero da tempo in qua è rimasto immobilizzato come in acqua stagnante; e senti ancora l'ideale e l'essere e il concetto e il bello e il buono e il vero e parole simili, stanca ripetizione di un tempo che fu. Ciò che era scuola, oggi è *Arcadia*; e ciò che era eloquenza, oggi è rettorica.

«Ecco di nuovo l'*Arcadia* come idea fissa», mi son detto. E per giocare ancora a fare il romanziere (sotto la tutela, aggiungo adesso, di Giacomo Debenedetti, che a suo tempo rintracciò nella *Storia* un romanzo intitolabile *De Sanctis e la rosa*), mi son lasciato andare a fantasticare di un De Sanctis che, a quel modo che un tirannicida del Cinquecento pregava chi lo accompagnava al supplizio: «Deh! cavatemi di testa Bruto», pregasse un amico, poniamo un Diomede Marvasi o un De Meis: «Per favore, toglimi dalla mente questa *Arcadia*!». Ancora nel '69, nelle conferenze napoletane su Machiavelli, lo vediamo denunciare le «costumanze arcadiche ed accademiche che abbiamo» per cui il sistema delle conferenze non è attecchito fra noi. Ed ecco ancora un confronto: «Quanta diversità tra noi e la Germania» (dove allora si organizzavano conferenze del genere, ricorrendo il centenario di Hegel). Era perciò inevitabile la triste conclusione: «L'Italia è il paese meno moderno di tutta l'Europa». In *odium Arcadiae*, voglio aggiungere, sempre in questo fervidissimo 1869 (erano già gli anni eroici della *Storia*), nel saggio *Il Farinata di Dante*, là dove tocca del rinato culto di Dante nel Settecento, il suo inesauribile, caratteristico, e a mio parere non ancora a

fondo ben studiato, estro metaforico, suggerisce al critico quest'altra frecciata contro l'«uomo del Metastasio»: «All'uomo del Metastasio, l'uomo rettorico, cantante, ballerino, sonetteggiante e accademico, si volle sostituire l'uomo di Dante, e parecchi Diogeni ne andarono in cerca».

Ed eccoci, allora, alla *Storia*, anni 1868-1871. A considerarla da un punto di vista, si direbbe oggi, minimalista, cioè per quello che dichiarava di voler essere, un manuale per i licei, nella *Storia* l'argomento "Arcadia" inteso nella sua storica identità letteraria si concentra in due momenti canonici ben precisi: una prima volta nel capitolo *Il Cinquecento*, là dove cade il ricordo dell'omonima opera del Sannazaro, e una seconda volta nel capitolo *La nuova scienza*, dove si accenna alla nascita dell'accademia romana di cui avrebbe redatto un dissacrante e divertito atto di nascita l'ufficiale di anagrafe Aristarco Scannabue sulla *Frusta letteraria* di Giuseppe Baretta.

Attorno a questi due [*scil.* Poliziano e Alberti] – leggiamo nel primo dei due passi – spuntano egloghe, elegie, poemetti bucolici, rappresentazioni pastorali e mitologiche: la beata Italia in quegli anni di pace e di prosperità s'interessava alle sorti di Cefalo, e agli amori di Ergasto e di Corimbo. Le accademie, le feste, le colte brigate erano un'Arcadia letteraria, alla quale in quel vuoto e ozio degli spiriti il pubblico prendeva una viva partecipazione. A Napoli, a Firenze, a Ferrara si viveva tra novelle, romanzi ed egloghe. Gli uomini, già cospiratori, oratori, partigiani, patrioti, ora vittime, ora carnefici, sospiravano tra ninfe e pastori. E mi spiego l'infinito successo che ebbe l'Arcadia del Sannazaro, la quale parve a' contemporanei l'immagine più pura e compiuta di quell'ideale idillico.

A parte l'inaccettabilità di una «beata Italia» e di «anni di pace e di prosperità» nei quali De Sanctis, per amore di tesi, riassume troppo ottimisticamente i tempi di Sannazaro e del suo capolavoro, non v'è dubbio che qui lo storico della letteratura apre la sua polemica col Rinascimento italiano come età di spregiudicatezza e di indifferenza, che non porta con sé, come notava Cantimori, una riforma morale della nazione. Questa polemica continua anche quando la *Storia*, nel suo percorso si è lasciati alle spalle i tempi del pieno Rinascimento, e quella che qualcuno ha chiamato la "vera protagonista" di essa *Storia*, cioè la "coscienza morale del popolo italiano", sta a fare i conti con la "nuova scienza" in un panorama ormai europeo. È infatti nel capitolo su *La nuova scienza*, penultimo della *Storia*, che dopo aver ricordato Pierre Bayle, la sua ironia, il suo dubbio universale, e messo il suo *Dictionnaire historique et critique* a confronto con equivalenti italiani («E chi paragoni il suo *Dizionario* con le raccolte italiane, può vedere dov'era la vita e dov'era la morte»), De Sanctis prosegue:

Che faceva l'Italia innanzi a quel colossale movimento di cose e d'idee? L'Italia creava l'Arcadia. Era il vero prodotto della sua esistenza individuale e morale. I suoi

poeti rappresentavano l'età dell'oro, e in quella nullità della vita presente fabbricavano temi astratti e insipidi amori tra pastori e pastorelle. I suoi scienziati, lasciando correre il mondo per la sua china, si occupavano del mondo antico e scrutavano in tutti i versi le reliquie di Roma e di Atene; e poiché le idee erano date e non discutibili, si occupavano de' fatti, e non potendo essere autori, erano interpreti, comentatori ed eruditi. Letteratura e scienza erano Arcadia, centro Cristina di Svezia, povera donna, che non comprendendo i grandi avvenimenti, de' quali erano stati tanta parte i suoi Gustavo e Carlo, si era rifuggita a Roma co' suoi tesori, e si sentiva tanto felice tra quegli arcadi, ch'ella proteggeva, e che con dolce ricambio chiamavano lei immortale e divina. Felice Cristina! e felice Italia!

A questo punto, nonostante la battuta derisoria su quella «povera donna» di Cristina di Svezia, e sull'Italia degli Arcadi, mi si incomincia ad affacciare il dubbio, se De Sanctis intendesse veramente assumersi il ruolo di detrattore dell'Arcadia, come forse un po' troppo sbrigativamente ho anticipato all'inizio. De Sanctis sapeva che la storia è sempre più complicata di quanto sembra, e che perciò dovere dello storico è procedere con cautela, evitando gli estremi, tenersi aderente ai dati accertati, non confondere i propri desideri con la visione realistica delle cose. Se l'Italia non aveva un suo Bayle, aveva però un Gravina, un Muratori, un Bianchini, perfino, chi l'avrebbe mai detto, un Vico! «In Europa – scriveva sempre nel capitolo *La nuova scienza* – la critica usciva dal libero esame e dalla ribellione; era roba eretica. In Italia era parte di Arcadia, un esercizio intellettuale sul passato, e li lasciavano fare. Il critico in Europa era Bayle; il critico d'Italia era Muratori». Che «non tutto è pastorelleria nell'Arcadia», a quanto pare, senza che glielo dicesse un Mario Fubini, lo sapeva già da sé De Sanctis. Il quale nel capitolo successivo della *Storia*, *La nuova letteratura*, del miglior prodotto storico dell'Arcadia, il melodramma metastasiano, avrebbe dato un giudizio memorabile, dal quale il suo “erede” nella critica letteraria, Benedetto Croce, avrebbe preso le distanze:

Una vita così fatta pare un'assurdità: pure è là, fresca, giovane, vivace, armonica, e t'investe e ti trascina [...]. Oggi la ragione e l'estetica condannano quella vita, come convenzionale e incoerente. Ma essa è là, nella sua giovinezza immortale, e le basta rispondere: – Io vivo –. E se l'estetica non l'intende, tanto peggio per l'estetica.

Queste parole preannunciano il suo testamento estetico della *Postilla* del 1883 al *Saggio critico sul Petrarca*: «Fatemi cose vive, e battezzatele come volete».

In Italia, dunque, era parte di Arcadia, ma con segno positivo, anche l'opera di un Muratori, e perfino quella del grandissimo Vico. Nei quali De Sanctis opera come uno sdoppiamento, tra il valore dell'opera e il carattere:

Così erano – scrive – Vico e Muratori, bonissima gente, ma senza quella fiamma interiore, dove si scalda il genio del filosofo e del poeta. Erano personaggi idillici, veneranda immagine di una società tranquilla e prosaica. Vico agitava i più grandi problemi sociali con la calma di un erudito. E si comprende come la poesia si cercasse in quel tempo fuori della società, nell'età dell'oro e nella vita pastorale.

Nel capitolo *La nuova letteratura*, accanto a questa «bonissima gente», in un limbo di cui De Sanctis fa una sorta di ante-arcadia (un po' come il limbo dantesco è l'antinferno), sarebbe finito anche un altro grande discepolo del reale, Carlo Goldoni, col solito Metastasio e col Passeroni:

Metastasio, Goldoni e Passeroni erano della stessa pasta, idillici e puri letterati. Sono i tre poeti della transizione. Vedi in loro già i segni di una nuova letteratura, una forma popolare, disinvolta, rapida, liquida, chiara, disposta più alla negligenza che all'artificio. Ma è sempre un giuoco di forma, alla quale manca altezza e serietà di motivi; ci è il letterato, manca l'uomo. Senti in questi riformatori il vecchio uomo italiano, di cui era espressione letteraria l'arcade e l'accademico. Combattevano l'Arcadia, ed erano più o meno arcadi.

A mente fredda, passata l'esaltazione dell'assunto pedagogico della *Storia*, forse De Sanctis avrebbe egli per primo ammesso che, come era accaduto ai Baretti, ai Verri, ai Bettinelli, al tempo della «nuova letteratura», forse anche la sua critica, «secondo il solito, aveva passato il segno». Ma questo non sarebbe avvenuto nel corso della *Storia*: nella quale, anzi, incontriamo ancora tutto un susseguirsi di reazioni «contro il grammaticale, il retorico, l'arcadico e l'accademico», da quando, all'apparizione dell'*Ossian*, iniziò «una reazione contro l'idillio, espressione di una società sonnolenta e annoiata in grembo a Galatea e a Clori», a quando, in un finale pensato sotto l'influsso del pianeta Leopardi, sentiremo De Sanctis lamentare che «ci incalza ancora l'accademia, l'arcadia, il classicismo e il romanticismo». Una parziale inversione di tendenza sarebbe iniziata qualche anno dopo, e al di fuori della *Storia*, una prima volta nella conferenza palermitana del 1875 su Giovanni Meli, e proprio a partire dal caso Vico, sul quale allora disse: «Mentre il pensiero si rinnovava nelle cime alte della società, continuava in letteratura l'Arcadia. Giambattista Vico, che aveva innanzi al pensiero così vasti orizzonti, era in letteratura un arcade: leggete i suoi sonetti e le sue prolusioni». Il che veniva a dire che per il gusto poetico si poteva essere arcade, ma non per questo cessare di essere Giambattista Vico. Ma c'è di più. Perché in favore di questo quasi-arcade Vico del, diciamo all'incirca, 1870, l'ultimo De Sanctis aveva in serbo ben altra riabilitazione. Dopo avere, infatti, nel penultimo capitolo della *Storia*, dato a Vico quel che era di Vico quale protagonista della «nuova scienza», nella conferenza del 1879 su *Zola e l'Assommoir* collocò il solitario pensatore napoletano all'interno della, non

“nuova”, ma “nuovissima” letteratura, la narrativa realistica di Zola. Intorno alla quale egli si pose la domanda:

Volete voi sapere quali sono i precursori? Precursore è Vico, il vero padre di questa nuova arte, il cui mondo non è tanto una logica ideale, come credeva la filosofia tedesca che si vantava continuatrice di Vico; il suo mondo è filologico, storico, psicologico, positivo, concreto, opposto alle idee innate, alle tesi astratte cartesiane. È la scienza fondata sull'osservazione e sul reale che è la continuatrice di Vico, e Vico non è ancora esaurito; il secolo prossimo sarà la sua continuazione. L'uomo incompreso al suo tempo portava nel suo petto l'idea di due secoli.

Vico, dunque, precursore anche di Zola. (L'altro precursore, aggiungo in parentesi, secondo De Sanctis, era Goethe).

Dirò, ancora per inciso, che la conferenza sul Meli conserva forse l'unica concessione all'idea che dell'*Arcadia* aveva espressa Settembrini nelle sue *Lezioni di letteratura italiana*, libro che De Sanctis aveva cercato quando mise mano alla *Storia*. Secondo Settembrini l'*Arcadia* era stata fondata dai gesuiti per asservire l'arte alla religione: «L'*Arcadia* fu stabilita in Roma, e potete aspettare bene da Roma?». Il suo vero fondatore era stato non il Crescimbeni, ma il gesuita Carlo d'Aquino, figlio del principe di Caramanica. De Sanctis non condivide l'anticlericalismo esasperato dell'amico napoletano: tutt'al più, può concordare che l'inclinazione del primo Meli verso un'*Arcadia* deteriorata fosse effetto di una cattiva scuola: e «quale scuola ebbe il Meli? La scuola de' gesuiti».

Ma la conferenza sul Meli conteneva ben altri spunti di revisione nel giudizio sull'*Arcadia*, oltre quello già visto su Vico. Perché se De Sanctis vi confermava che l'*Arcadia* «era frutto di poltroneria intellettuale a cui mancò anche quel simulacro di forza che fu detto secentismo», nello stesso tempo finiva per ravvisare nell'incontro dell'*Arcadia* col dialetto un evento progressivo di incontestabile novità: «L'*Arcadia* trasportata nel dialetto acquista una virtù nova [...]. Nel dialetto vi brilla innanzi e vi stupisce quella che nella esausta parola italiana ha perduto ogni sapore». Otto anni dopo, nel marzo del 1883, anno della morte, nel saggio critico canto del cigno, *Il darwinismo nell'arte*, De Sanctis avrebbe presagito: «Il dialetto è destinato a divenire il nuovo semenzaio delle lingue letterarie, vi sarà come un ritorno alle fresche sorgenti della vita naturale».

Non posso staccare dalla conferenza sul poeta dialettale siciliano, in particolare dal passo dove si dice che Meli «va a la natura quale la pinse Anacreonte e la guardò Teocrito; con un sentimento più sviluppato e più ricco nel nostro poeta», senza ricordare il bel libro di Gerardo Bianco, *Francesco De Sanctis. Cultura classica e critica letteraria* (Napoli, Guida, 2009), che colma un vuoto nella bibliografia desanctisiana. Solo uno stu-

dioso di lingue e letterature classiche, oltre che irpino nativo dei luoghi del grande critico, poteva concepire un libro del genere. Nel quale, soprattutto nella prima parte, dedicata ai greci, alcuni capitoli fanno pensare all'*Arcadia*, anche se questo nome non viene mai fatto. È là dove si parla di Teocrito e di Mosco, nonché, poco prima, di Anacreonte. Avvalendosi con attenta intelligenza dell'edizione delle *Lezioni* giovanili disponibili oggi nell'edizione Einaudi, Bianco segue le orme lasciate da questi poeti greci in certi temi toccati dalla critica desanctisiana, anche quella degli anni maturi: come ad esempio nel dramma pastorale di Tasso, fino alle ricerche filologiche di Leopardi intorno a Teocrito e Mosco, inclusi certi innegabili germi degli *idilli* leopardiani nello *Studio* sul poeta di Recanati.

Un posto a parte occupa, nel mio romanzo *De Sanctis e l'Arcadia*, il capitolo sul biennio 1877-1878, che ci è reso più interessante dal controcanto lasciatocene dal Carducci innamorato delle *Lettere a Lidia*, che sono di quegli stessi anni. L'attività di De Sanctis scrittore, in questo biennio, fa perno sui ventidue articoli pubblicati sul giornale «Il Diritto» tra l'11 giugno 1877 e il 4 febbraio 1878, che a ragione l'edizione einaudiana delle *Opere* ha inseriti nel volume curato da Nino Cortese col titolo *I partiti e l'educazione della nuova Italia*. In essi De Sanctis analizza senza malintesa indulgenza i difetti della nazione italiana, la sua mancanza di fibra, che è mancanza di fede, perché mancanza di cultura. Quel che dice nell'articolo *La coltura politica*, che in Italia «gli uomini anche più reputati si astengono da dichiarazioni troppo assolute e si riserbano sempre un mezzo termine per patteggiare col dimani», non ci sorprenderemo di incontrarlo, l'anno dopo, nello *Studio sopra Emilio Zola*, là dove, del regno di Luigi Filippo scrive che «era un regno all'italiana, perché gl'italiani sono eccellenti nell'arte del mezzo termine».

E nell'articolo *La gente onesta*, del 14 agosto 1877, lo vediamo denunciare il diffondersi, tra gli italiani di uno «sfibrato fatalismo turco», il «pigliare il campo una letteratura frivola, tutta indovinelli, epigrammi e frizzi, e raccontini, e bozzettini e quadri a schizzi, a uso e stimolo della gente annoiata, quasi una nuova Arcadia con più spirito e malizia e con minore bonomia». Ecco riaffacciarsi l'*Arcadia*, e con le stimmate che la contrassegnavano fin da quando era apparsa nella *Storia* legata al nome di Sannazaro, quelle di un «ozio interno che oggi chiameremmo noia» (che però non era né la noia di Leopardi, né lo *spleen* di Baudelaire). E in *Un intermezzo* (20 agosto 1877) leggiamo:

Presso noi, fin dal tempo del Rinascimento, la coltura fu separata dall'educazione, e ne uscì quel bel frutto che sappiamo tutti, la decadenza e la servitù nazionale. E oggi è ancora peggio; perché se quella coltura con le belle forme addormentatrici conduceva all'*Arcadia*, la nostra, che com'è data nella scuola si può definire

‘istruzione leggera e nessuna educazione’, inocula principi antimorali e antisociali, affermati come assiomi con la burbanza del mezzo sapere, e che conducono diritto all’avidità e all’odio, bei sentimenti!

Tra i lettori, in questi anni, del «Diritto», c’era anche il Carducci: al quale gli articoli del giornale non dovevano andare a genio, se in una lettera a Lidia del 28 aprile 1878 da Bologna scriveva: «La mia testa è vuota, o, meglio, è ripiena d’uno sciame di calabroni che vi fa dentro de’ sussurri come articoli del *Diritto* e della *Riforma*». Se tra questi articoli vi fossero proprio quelli del «critico napoletano-francese» non risulta chiaro, ma a carico del De Sanctis, che dal marzo al dicembre del 1878 era di nuovo ministro della Pubblica Istruzione nel ministero della sinistra presieduto da Cairoli, il furioso e innamorato poeta, a quel tempo ancora indomabile repubblicano, non seppe trovare oltraggio più mortale che la qualifica di *arcade*. Sempre in una lettera a Lidia, da Bologna, il 5 aprile di quell’anno, nella quale confessava di avere «ottusa la testa, la volontà, la vita», aveva scritto:

Proprio, non ci ho colpa: mi casca a dosso la grazia e la provvidenza di Dio, e ne farei tanto volentieri di meno del buon Dio, della sua grazia, della sua provvidenza; e della patria, e della libertà, e del progresso, e della monarchia cairoliana, e di De Sanctis arcade estetico moralista retorico ministro imbecille.

Quando poi, nel maggio successivo, fu escluso dagli incarichi ispettivi nelle scuole del regno (a causa, egli pensò, di un suo negato assenso a un indirizzo al re), sempre scrivendone a Lidia faceva l’ipotesi che i ministri avessero trovato «non espediente né esemplare mandare a tali uffici un democratico non convertibile a trovare ottimo tutto, anche il re, anzi, magari, il re, quando ci sono Cairoli e l’arcade spropositato De Sanctis al governo. Meglio così». È così radicata, in Carducci, l’accoppiata denigratoria De Sanctis-Arcadia, da far nascere il sospetto che in lui anche lo storico della letteratura fosse indotto a forzare la verità dei fatti in odio al «critico napoletano-francese». Così, per esempio, nel 1882, in un profilo di Pietro Metastasio, egli sarebbe giunto a far dell’Arcadia un fenomeno non più romano, ma interamente napoletano, a cominciare dal Tasso, di madre napoletana, e poi per tutto il Seicento, su cui regna il Marino, «fino alla gloria del Metastasio, romano di nascita, ma di educazione e d’ispirazione napolitano». Conclusione: «Anche l’Arcadia, della quale il Metastasio fu in parte il miglior portato, più che romana è istituzione napoletana: procedé dal Sannazaro, ebbe la religione del Tasso, purificò o indebolì, ma conservò sotto sembianza di combatterla, la poesia del Marini».

Alla domanda, poi, perché e da dove fosse venuto a Carducci l’impulso a rovesciare ripetutamente su De Sanctis l’ignominiosa qualifica di *arcade*,

penso ci siano buone possibilità di rispondere che esso andava ricercato forse proprio nel *Saggio critico sul Petrarca*, col quale si era aperta la fase più energica della campagna antiarcadica del critico irpino, ad iniziare dalla sua Introduzione. Non era forse in essa, come si è già visto, che De Sanctis aveva ricordato come, da un quarto di secolo, in Germania e in Francia, a chi continuava a parlare di ideale si dava il nome «di arcade, di retore, di dottrinario», come a «gente a cui nella superbia delle dottrine manca il senso del pratico e del reale»? E il *Saggio critico sul Petrarca* era un libro che Carducci teneva ben d'occhio, perché con esso, nonostante ogni smentita ufficiale, si era aperta la concorrenza sul cantore di Laura con il «critico napoletano-francese», da quando egli, Carducci, aveva messo mano al commento alle *Rime* petrarchesche. E l'oltraggioso nome «di arcade, di retore, di dottrinario», con tanto rilievo evidenziato da De Sanctis, si sarà chiesto Carducci, non era forse a buon diritto ritorcibile su uno che pretendeva di fare critica su Petrarca lavorando «di fantasia»?

Fatto sta che il vocabolo *arcade* (e implicitamente il concetto stesso di Arcadia) non ha niente a che vedere, in Carducci, con la complessa storia che esso ha alle spalle nel linguaggio, e nell'intera vicenda culturale, di De Sanctis. In lui è frutto di un malumore temporaneo ciò che in De Sanctis percorre tutte le epoche della sua vita letteraria e politica, in un alternarsi non casuale di *termini* e di *parole*, secondo le esigenze del politico, del critico, del giornalista. Una delle ultime volte, se non proprio l'ultima, fu quando, quasi alla vigilia della morte, il critico dettò alla nipote Agnese il capitolo ventesimoquinto dei *Ricordi-Giovinezza*, nel quale trattava delle lezioni giovanili dedicate a *La rettorica*. Dove, premesso che «il liscio nella forma e la superficialità nelle cose sono i due più gravi indizi di decadenza nazionale», così proseguiva:

In Italia l'espressione più piccante di questa decadenza fu il secentismo prima, e l'Arcadia poi, e dell'uno e dell'altro rimangono ancora oggi i vestigi anche nei nostri migliori, come io mostrai in parecchi scrittori, anche in Pietro Giordani, tenuto allora principe dell'arte, il cui stile io qualifica accademico.

Sulle due parole *arcadia* e *accademia*, tra le più insistentemente ricorrenti nel suo linguaggio storico-critico, De Sanctis aveva impresso un così indelebile marchio d'autore, che all'inizio del Novecento Giuseppe Antonio Borgese, che considerava diretta filiazione dell'opera desanctisiana i suoi tre volumi de *La vita e il libro*, ad apertura e chiusura dell'opera poneva questo, da lui chiamato «schema desanctisiano», costruito proprio su quella coppia di parole: «Una volta la letteratura costruì l'anima italiana, poi la distrusse nell'accademia e nell'Arcadia; la rifece, con Parini, con Foscolo, con

Manzoni; ora potrebbe un'altra volta disfarla». Nel ricordo dell'appassionato *Congedo*, col quale nel 1913 Borgese chiudeva il bilancio del primo quasi quarantennio di vita della *Storia* desanctisiana nella vita culturale dell'Italia unita, voglio chiudere anch'io questa mia relazione un po' romanzata su *De Sanctis e l'Arcadia*, cosa che in effetti mi accingo a fare. Ma non senza aver prima ricordato che c'è ancora tanto da conoscere, e far conoscere, intorno a quello che io chiamo "l'altro De Sanctis", quello degli articoli di giornale e dei discorsi e dibattiti parlamentari, come pensavo di poter iniziare a fare in questa circostanza. Ma questo avrebbe trasformato la conferenza in un seminario, per il quale sarebbe mancato il tempo, ed anche, data l'ora, un po' la lena. Per ora bastino i pochi esempi presi dagli articoli del «Diritto» a dare un'idea di quale straordinaria carica di attualità fosse ricca la prosa politica e giornalistica di De Sanctis, sia per quelle che la retorica classica chiamava le *res*, gli argomenti, sia, con buona pace di Cardarelli, per le parole, i *verba*. Vi prego, senza presunzione, di credermi sulla parola. Grazie.

DANIELE METELLI

LUIGI PIETROBONO, CUSTODE DELL'ARCADIA,
A CINQUANT'ANNI DALLA MORTE

Luigi Petrobono moriva a Roma nella sua casa di via Flaminia, num. 399, il 27 febbraio del 1960, avendo da poco compiuto il novantasettesimo anno. Una vita lunghissima, dunque, spesa soprattutto nell'educazione delle giovani generazioni e nello studio attento e appassionato dei suoi due più grandi amori: Dante e Pascoli¹. Del primo, complici le lezioni del padre Leonetti (a lui Petrobono rimase tanto legato che ne celebrò a stampa il funerale)², si era già innamorato durante gli studi liceali e l'innamoramento si intensificò durante gli studi universitari alla Sapienza di Roma. Quando agli studenti che frequentavano i suoi corsi danteschi il professor Fabio Nannarelli propose una riflessione sul tema dell'amore in Dante, il giovane Luigi chiese per sé quella ricerca, che sviluppò nella tesi di laurea discussa nel 1887 e intitolata appunto *La teoria dell'amore in Dante Alighieri*³. Il

¹ Ad Alatri, città natale di Petrobono, ha tracciato di lui un importante profilo G. B. MANTOVANI, *Luigi Petrobono: l'uomo e l'esegeta di Dante. Discorso tenuto il 27 febbraio 2010 nella sala consiliare del Comune di Alatri nel 50° anniversario della morte*, Alatri, Arti Grafiche Tofani, 2010.

² L. PIETROBONO, *Nei funerali del p. Andrea Leonetti*, Roma, Tipografia della Pace, 1887.

³ Fabio Nannarelli fu professore di Letteratura italiana e preside nel 1871-1872. Morì nel 1894. Sul Nannarelli vd. G. MONSAGRATI, *Verso la ripresa: 1870-1900*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia de "La Sapienza"*, a cura di L. Capo e M. R. Di Simone, prefazione di E. Paratore, Roma, Viella, 2000, pp. 401-449, a p. 409: «[...] attivissimo nelle commissioni che la Facoltà nominava per valutare i candidati alla libera docenza e per ogni altro tipo di selezione interna. Ben inserito nell'ambiente cittadino per essere nipote dell'architetto Camporesi, era stato chiamato a Roma da Mamiani, che già dal 1863 gli aveva gentilmente elargito la cattedra di Letteratura italiana nell'Accademia scientifico-letteraria di Milano; titolare alla Sapienza per effetto di un decreto luogotenenziale del 18.11.1870, nello stato di servizio da lui stesso compilato Nannarelli annotava di aver ottenuto la nomina a Milano grazie a tre articoli pubblicati tra il 1857 e il 1861 sulla *Rivista contemporanea* e sull'*Effemide della Pubblica Istruzione*». Di lui scrive però G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, Utet, 1963, p. 109: «[...] ripeteva sempre le stesse lezioni dantesche, che andava leggendo su certi fogli ingialliti per l'età».

lavoro risultò tanto brillante che l'anno successivo ne apparve a stampa un estratto sulla «Rivista di italiana filosofia», allora diretta da Luigi Ferri⁴. Quanto a Pascoli, aveva avuto la fortuna di conoscerlo personalmente nei corridoi del Collegio Nazareno di Roma durante l'estate del 1897, quando il poeta di Castelvecchio vi si recò in qualità di Commissario governativo per gli esami di licenza ginnasiale. Con Pascoli nacque prestissimo un'amicizia affettuosa, testimoniata soprattutto dal cospicuo carteggio pubblicato da Pasquale Vannucci nel volume *Pascoli e gli Scolopi*⁵.

Pietrobono era nato ad Alatri il 26 dicembre 1863 da padre artigiano, che aveva avuto parte attiva durante la difesa della Repubblica Romana del 1849, e madre dedita alle cure della famiglia e alle pratiche devote. Il contesto familiare in cui crebbe spiega fin da subito un'educazione fondata sul culto e il rispetto della famiglia e della religione cattolica. Il giovane Pietrobono dimostrò una spiccata propensione agli studi e il padre, sebbene dovesse far fronte a sacrifici economici ingenti a causa del suo impiego modesto, lo affidò nel 1870 alle cure dei padri Scolopi, prosecutori del carisma educativo di San Giuseppe Calasanzio, che alla fine del Cinquecento ebbe l'intuizione della «prima scuola pubblica popolare gratuita d'Europa»⁶. Il padre Cianfrocca, che lo accolse all'età di sette anni, ebbe per lui grande considerazione per la sua diligenza scolastica e per il suo ingegno sottile; e già nel 1894, quando Pietrobono era appena trentenne, lo indicò come possibile nuovo socio dell'Accademia Letteraria dell'Arcadia.

Pietrobono iniziò a insegnare nel 1885, ventitreenne, non ancora laureato, ma con tutti gli esami speciali del corso di Lettere superati nel ginnasio superiore del Nazareno. Dalle numerose testimonianze epistolari che ci restano vergate dai suoi studenti ricaviamo la figura di un uomo nato per l'insegnamento; tutti i suoi ragazzi seguirono con grande interesse le sue lezioni sia perché estremamente ricche e dettagliate, grazie alla profonda

⁴ L. PIETROBONO, *La teoria dell'amore in Dante Alighieri*, «Rivista italiana di filosofia», III, 1888, pp. 3-39.

⁵ P. VANNUCCI, *Pascoli e gli Scolopi*, Roma, Signorelli, 1950, pp. 245-391.

⁶ L. VON PASTOR, *Storia dei papi*, vol. XI, Roma, Desclée, 1929, p. 440. Interessante al riguardo anche M. SPINELLI, *Giuseppe Calasanzio il pioniere della scuola popolare*, Roma, Città Nuova, 2001. Sul carisma del Calasanzio e il rapporto con le scienze e la figura di Galileo cfr. M. BUCCIANINI, *Eredità galileiana e politica culturale medicea: il caso degli Scolopi*, «Studi storici», XXX, 1989, fasc. 2, pp. 379-399; e D. METELLI, *Una immagine sbiadita: Galileo e i «Patres Scholarum Piarum» in Galileo. Le scienze e le arti*, a cura di C. Ubaldini, Manziana (Roma), Vecchiarelli, pp. 41-49, dove propongo una nuova interpretazione della lettera di san Giuseppe Calasanzio al P. Ministro di Firenze Giovan Domenico Romani del 16 aprile 1639, discostandomi nettamente dall'intera letteratura scolopica sull'argomento.

conoscenza della cultura umanistica, sia perché intessute della vita quotidiana, vera *conditio sine qua non*, per rendere “vive” parole che altrimenti sarebbero rimaste prive di respiro. Molti studenti, inoltre, rimasero amici del loro professore anche negli anni successivi all’esperienza scolastica e molti di loro non si peritarono di rivolgersi a lui in momenti di inquietudine e incertezza. Oltre agli studenti anche vari letterati insigni si rivolsero a questo sacerdote e basti citare qui solo Grazia Deledda, che a lui così scrisse:

Lei è una grande anima, oltreché un pensatore e un artista, e per questo sono felice delle sue parole perché anch’io sono completamente distaccata dal mondo esteriore e giudico la mia arte solo come un fiore spontaneo dell’anima, una forma di vita che Dio mi ha concesso e io ho accettato con religione⁷.

Pietrobono divenne socio dell’Accademia dell’Arcadia nel 1894, su proposta di padre Cianfrocca – come ho già ricordato –, ed ebbe il nome pastorale di Edelio Echeo. La sua nomina rientrò in un contesto specifico di stretta collaborazione tra l’Arcadia e i religiosi che si dedicavano all’educazione delle nuove generazioni; infatti, uno degli scopi principali che si proponeva l’Accademia romana durante la custodia di mons. Agostino Bartolini era proprio quello di «insegnare a favellare». L’obiettivo dell’Arcadia era quello di reinserirsi a pieno titolo nel mondo culturale con una attenzione particolare alla formazione letteraria dei giovani. Già nel 1873, per citare alcuni dei nomi più celebri, divennero soci don Giovanni Bosco e don Luigi Guanella e, in epoca successiva, anche padre Agostino Gemelli. Da un punto di vista storico il legame a doppio filo tra l’Arcadia e la Chiesa costituiva di per sé un motivo d’orgoglio, procurava grandi riconoscimenti agli Arcadi e permetteva all’Accademia di stare a pieno titolo in un contesto nel quale certo non mancavano difficoltà politiche e culturali. Resta il fatto che la vita culturale dell’Accademia risultava tra gli stessi soci sterile e fine a sé stessa, tanto che era comune la sensazione di un’aria asfittica e decadente. Tale esigenza di innovazione fu auspicata anche da papa Pio X (1903-1914), che aveva ricevuto gli Arcadi in udienza e a loro, che per l’occasione si erano presentati in corteo agghindati a festa, con tanto di distintivi fermati sul petto, disse:

Ma dunque esiste ancora [...]. Venendo da Venezia a Roma non sapevo che la Vostra Accademia avesse ancora oggi i suoi pastori e le sue pastorelle, il suo Serbatoio e il suo Bosco Parrasio. Me ne congratulo; ma se esiste ancora, bisogna pur pensare a ringiovanire. Non è più tempo di cantare i ruscelletti, i fiori, gli

⁷ A. Vallone, in *Luigi Pietrobono e Giovanni Fallani titolari della cattedra dantesca della Fondazione E. Besso. Commemorazione tenuta il 23 aprile 1991* da I. Borzi, L. Quattrocchi e A. Vallone, Roma, [Fondazioni Marco ed Ernesta Besso,] 1991, p. 8.

augellini. Non siate tanto smelazzi ['sdolcinati'], ve lo raccomando, non è più ora di ciacolare ['chiacchierare'], come si dice da noi a Venezia: bisogna che l'*Arcadia* divenga un'istituzione utile e seria, se vogliamo che faccia del bene⁸.

Tuttavia dovettero trascorrere ancora parecchi anni prima che si potessero cogliere seppure embrionali cambiamenti. Nulla di significativo che riguardi Pietrobono, il quale però tra il 1921 e il 1943 collaborò intensamente con le sue recensioni al «Giornale Dantesco».

Nel 1924, alla morte del custode Enrico Salvadori, assistiamo a una svolta determinante nella vita dell'*Arcadia* e nella partecipazione attiva di Pietrobono alla vita accademica. Da tempo urgeva la necessità di un nuovo regolamento interno. I soci non trovarono un accordo sulla nomina del nuovo custode. Così il pro-custode Giuseppe Biroccini stabilì di nominare una Commissione formata da alcuni soci, tra i quali il filologo Nicola Festa, l'archeologo Alfonso Bartoli e il nostro Luigi Pietrobono. Questa Commissione si trovò davanti alla necessità di mediare tra due diverse correnti interne al sodalizio: da un lato coloro che insistevano nell'appoggiare una vita accademica fatta di vaniloqui ripetitivi, retorici e formalistici privi di spessore scientifico; dall'altro coloro che indicavano come via d'uscita – ed erano soprattutto molti dei soci che ricoprivano incarichi universitari – un'Accademia che non doveva fungere da veicolo di conoscenza, ma essere soggetto attivo di indagine e ricerca. Il nuovo regolamento fu approvato il 5 aprile 1925 e nella relazione acclusa si insisteva sull'unicità degli intenti, ma con una significativa premessa: «Non vane gare, non sterili dubbiezze, non diffidenze; occorre stringere in un solo nodo tutte le volontà, occorre la volenterosa, feconda, efficace collaborazione di tutti»⁹.

Successivamente all'approvazione del regolamento si trovò un accordo anche sul nome del nuovo custode. La scelta cadde su uno dei membri della precedente commissione, Nicola Festa, un laico che lavorò in strettissima collaborazione con Pietrobono, allora Consigliere del savio Collegio, e che diede un impulso decisivo alla rinascita dell'*Arcadia*; si tennero cicli di lezioni in occasione dei centenari di Ugo Foscolo (1926-1927), di Monti (1927-1928), di Parini (1928-1929), per il bimillenario di Virgilio (1930-1931) e per il centenario della nascita di Carducci (1935). I due lavorarono inces-

⁸ A. GRECO, *Luigi Pietrobono da Alatri alla gloria del Bosco Parrasio*, in *Luigi Pietrobono a vent'anni dalla morte*, Alatri, Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale, Centro di Alatri, 1981, p. 52.

⁹ Ho potuto consultare l'Archivio dell'*Arcadia* grazie al consenso della prof. Rosanna Alhaique Pettinelli e all'aiuto della dott. Giovanna Rak, a cui va la mia gratitudine. Nella stesura di queste pagine ho ricevuto utili osservazioni dal prof. Rino Avesani.

santemente anche per risolvere un altro annoso problema: il reperimento di una sede stabile e sicura per l'Accademia, costretta nel tempo a difficili peregrinazioni. All'inizio dell'estate del 1933 si dovette abbandonare la sede di San Carlo al Corso e per un certo periodo l'Arcadia non ebbe una sede stabile, tanto che cominciò a essere itinerante, «randagia e senza tetto»¹⁰, come d'altronde lo era stata all'inizio della sua storia. Festa e Petrobono non si risparmiarono nella ricerca di una nuova sede, approfittando delle loro conoscenze personali nei diversi settori della vita pubblica e avvalendosi anche di una campagna giornalistica misurata.

Sotto la custodia di Festa, Petrobono trovò anche la sua piena dimensione accademica, tenendo una serie notevole di lezioni e conferenze su Dante, Pascoli e Leopardi. Come ho già detto, Dante fu il cuore della sua attività di studioso e proprio le lezioni che vertevano sul poeta fiorentino e sulla *Commedia* riscosero il successo maggiore anche e soprattutto tra i non addetti ai lavori, in virtù del fatto che in quel periodo egli era a capo di un istituto prestigioso come il Nazareno. In quegli anni il Nazareno era divenuto un importante centro della vita culturale romana, se poteva vantare tra i suoi frequentatori anche la regina Margherita, che spesso assisteva volentieri alle *lecturae Dantis* dello scolopi nell'aula magna della scuola.

Per quanto riguarda le sue principali pubblicazioni dantesche, nate nel confronto con l'interpretazione pascoliana, ricordo anzitutto il *Poema sacro* (Bologna, Zanichelli, 1915), che propone un'interpretazione generale della *Commedia* in chiave essenzialmente politica, sostenendo che Dante «ha girato tutto il suo mondo intorno al concetto dell'Impero e della Chiesa». Scriveva anche: «[...] direi che ci vuol poco a fare un altro passo e a concludere che l'unità della Divina Commedia si trova nell'ardore, nella fede con cui Dante ha creduto nella sua utopia (utopia o verità), ha invocato l'avvento della giustizia e della pace»¹¹. Significativa in merito è la dedica autografa che si legge sulla copia del volume donata al Vannucci (ora nella biblioteca dei Padri scolopi): «Al carissimo p. Pasquale Vannucci, nei giorni gloriosi in cui l'Italia, “ficcando gli occhi verso l'oriente”, si adopera a dimostrare che nella parola di Dante “sì com'a Pola presso del Carnaro... è il fato”. Roma, 10 giugno 1915». Non sfugga la seconda citazione dantesca tratta dal IX dell'*Inferno* (v. 113), uno dei canti chiave della sua interpretazione della figura del

¹⁰ Cito da M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991, p. 60.

¹¹ Da una lettera che Petrobono scrisse il 10 giugno 1927 al suo confratello e allievo Pasquale Vannucci, pubblicata in T. SANTELLI, *Tre scolopi illustri*, Roma, Collegio Nazareno, 1998, pp. 47-50.

messo celeste: Pascoli vi leggeva la figura di Enea, Petrobono quella del Veltro; e proprio questa differenza interpretativa fu il punto d'abbrivo della nuova analisi petroboniana, che a poco a poco prendeva le distanze da quella del maestro Pascoli. E si noti la data della dedica, il 10 giugno 1915, giorno che segna l'entrata dell'Italia nel primo conflitto mondiale, giacché appunto nella notte tra il 9 e il 10 giugno avvenne il passaggio dell'Isonzo da parte di 200 soldati italiani del 38° reggimento fanteria della Brigata Ravenna¹².

Nella celebre introduzione al *Poema sacro* Petrobono spiega la sua presa di distanza da Pascoli:

Esclamai: non c'è dubbio. In una forma enigmatica, sì, ma non indecifrabile, Dante medesimo assicura che il Messo, il quale giunge simile a un vento, ferisce la selva e fa fuggire le fiere e i pastori, altro non è che un rappresentante del Veltro. Presi la penna e comunicai la mia piccola scoperta al Pascoli; ma il Pascoli era troppo persuaso dalla bontà delle sue ragioni, e mi rispose che non poteva accoglierla. Ond'io mi diedi a lavorare per conto mio¹³.

Nel tempo dedicato agli studi, spesso la notte, Petrobono si convinse sempre più della strada che aveva intrapreso: riscontrò analogie di contenuti e di parole tra il IX dell'*Inferno* e il IX di *Purgatorio* e *Paradiso*, ripetendo a memoria continuamente i versi su cui stava riflettendo, e si convinse che Dante aveva voluto cantare come Virgilio: «[...] Secol si rinnova; | torna giustizia e primo tempo umano, | e progenie scende da ciel nova» (*Purg.*, XXII, 70-72). Secondo Petrobono, Dante aveva trovato un mondo che era diventato nuovamente una spiaggia diserta, una selva selvaggia, a causa della lupa.

Ma qual è la specificità del lavoro di Petrobono su Dante? L'evidente unità e organicità della *Commedia* e il ruolo centrale dell'allegoria. A proposito dell'unitarietà organica del poema, diverse furono le scuole esegetiche su Dante: da un lato quella di marca storico-positivista, che ebbe tra i suoi rappresentanti Francesco D'Ovidio e Nicola Zingarelli, dall'altro quella estetica, il padre della quale fu Benedetto Croce; tali scuole si riunirono intorno alle più quotate riviste specializzate dell'epoca, il «Giornale storico della letteratura italiana» e il «Buletto della Società dantesca italiana», e offrirono un'interpretazione non unitaria della *Commedia*; infine un'altra linea esegetica, quella allegorica di Giovanni Pascoli e Luigi Valli non ebbe mai grande fortuna, ma fu costantemente attaccata e vilipesa. Quando Petrobono si affacciò nel panorama della critica, la scuola storica dominava

¹² Cfr. G. REISOLI, *La conquista di Plava*, Roma, Comando del Corpo di Stato Maggiore, 1932.

¹³ Vd. la *Prefazione* al *Poema sacro*, pp. VIII-IX.

di gran lunga e così fino al 1920, quando prese avvio invece la scuola di indirizzo crociano, che godette di larga fortuna fino agli anni Quaranta.

Pascoli e Petrobono tentarono di dare una visione unitaria del poema, di mettere in luce una spirituale unità. Il motivo ispiratore della *Commedia* deve essere ricercato nel fatto che l'uomo ha peccato e quindi deve essere liberato e redento. In quest'opera di redenzione, secondo Pascoli, l'Impero ebbe al suo fianco la Chiesa; invece Petrobono sosteneva che tale opera di redenzione era stata compromessa dalla donazione di Costantino¹⁴. Lo stesso Dante dice:

Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco patre! (*Inf.*, XIX, 115-117)

La spada e il pastorale, i simboli dei due poteri, si erano uniti provocando lutti e rovine al genere umano. Vediamo in che cosa consiste la «chiave di volta di tutta la *Commedia*»¹⁵, secondo Petrobono:

Dico dunque che a Dante, come ad altri della sua generazione e delle precedenti, gli uomini parvero ricaduti presso a poco nello stato di miseria in cui vivevano, per la colpa di Adamo, avanti la Redenzione; perché, mentre Dio col suo primo comandamento aveva vietato di schiantare la pianta che sta in mezzo al paradiso terrestre, l'imperatore Costantino, staccando Roma dall'Impero, l'aveva scarpata e dirubata la seconda volta. Onde Satana, l'autore d'ogni male, aveva mandato di nuovo i suoi satelliti su nel mondo a impedire il diritto cammino, e il mondo era ridiventato tutto un *gran deserto*. [...] Dal principio alla fine della *Commedia* il Poeta non si stanca di svolgere l'idea della invincibilità di quella fiera. Per lui il mondo è deserto d'ogni virtù e gravido di malizia; l'umana famiglia è sviata, dacché in terra non c'è più chi governi; nessuno, o pochi, possono giungere al porto della felicità; gli uomini son tutti smarriti dietro il malo esempio; la fede e l'innocenza si trovano soltanto nei pargoletti, ma per fuggire non appena questi impelino le guance; la frode morde ogni coscienza, la lupa occupa tutto il mondo [...].

D'altronde, se così non fosse stato e gli uomini di buona volontà non avessero incontrato nella lupa un ostacolo insormontabile, l'annuncio della venuta del Veltro, fatto al principio stesso della *Commedia* [...] non avrebbe avuto nessuna ragione. A che implorare il soccorso del cielo, quando gli uomini fossero stati in grado di salvarsi da sé? Dio non li aveva forse redenti dal male e riposti in condizione di operare il bene? Ma io non ho bisogno di dimostrare a nessuno che questo non bastava, se

¹⁴ Basti citare qui G. M. VIAN, *La donazione di Costantino*, Bologna, Il Mulino, 2004.

¹⁵ Vd. la nota *Al lettore*, p. v, in *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di L. Petrobono, vol. I, *Inferno*, IV ed., Torino, SEI, 1949. La I ed. è del 1923. Cito dalla IV ed., interamente rifatta, dal momento che la nota *Al lettore* non ha subito sostanziali modifiche.

prima non fosse venuto il Veltro, nel cui potere soltanto era la virtù di ricacciar la lupa nell'inferno.

Chi dunque non voglia far violenza alle parole di Dante e prendersi l'arbitrio di interpretarle a capriccio, deve convenire che gli uomini della *Commedia* sono rappresentati sotto la schiavitù di un male tanto grande da richiedere, per liberarsene, il soccorso d'una grazia specialissima del cielo. [...] Sebbene il mondo sia orribilmente infestato dalla lupa e nessuno possenga, prima dell'avvento del Veltro, la forza di vincerla, le anime buone sono sempre in grado di venire alla beatitudine del di là, e ci vengono di fatto. La Redenzione non ha perduto né punto né poco della sua virtù, e per ottenere il suo fine non ha alcun bisogno dell'aiuto dell'Impero. [...] Il Veltro è necessario per la felicità e la pace di questo mondo. [...] Dalla donazione di Costantino in poi gli uomini non han goduto più, e non possono godere, della felicità terrena. [...] Il pensiero di Dante, in conclusione, è prevalentemente politico¹⁶.

Evidentemente questa interpretazione si colloca nella delicata fase che i rapporti tra Stato e Chiesa attraversavano durante la prima parte della vita dello scolopio, ovvero la fine del potere temporale della Chiesa con la breccia di Porta Pia del 20 settembre 1870, il *non expedit* e la conseguente apertura della questione romana, irrisolta fino alla Conciliazione dell'11 febbraio 1929.

Oltre al commento alla *Divina Commedia*, pubblicato per la prima volta nel 1923 per la SEI di Torino, sul quale Pietrobono continuò a lavorare per tutta la vita, è necessario ricordare anche il saggio *Dal centro al cerchio*, edito ancora presso la casa editrice torinese e nella medesima data, nel quale egli illustrò la struttura morale della *Commedia* sempre con intenti unitari e seguendo la strada tracciata nel *Poema sacro*. Per registrare in una battuta il senso del suo lavoro, si può sottolineare che il vero soggetto e motivo conduttore della *Commedia* non è tanto l'altro mondo, quanto piuttosto questo mondo che è ferito e vive male.

Torniamo a Pietrobono uomo di scuola: nel 1938 egli lasciò l'insegnamento e l'incarico della presidenza del Collegio Nazareno, tra le cui mura aveva trascorso più di un cinquantennio e aveva affrontato anche gli anni difficili del Ventennio. Molti insegnanti senza tessera ma estremamente preparati trovarono rifugio al Nazareno e poterono svolgere la loro attività. Lo stesso governo fascista non poteva non stimare l'illustre concittadino, tanto che in occasione del suo quarantesimo anno di insegnamento, nel 1927, furono organizzati grandi festeggiamenti, ai quali partecipò l'allora ministro

¹⁶ Ivi, pp. v-xii.

dell'Educazione Nazionale, on. Pietro Fedele¹⁷. La scuola fu la sua vita, fu un educatore a tutto tondo, la sua figura brillò, non secondariamente, nell'insegnamento religioso, al quale non rinunciò mai fino al pensionamento. Il nucleo essenziale della sua esegesi evangelica si riassume nella seria presa di coscienza che la storia è molto più vicina alla tragedia che all'idillio, e dunque che la guerra non può essere evitata. Lo stesso Gesù Cristo sottolinea spesso di non essere venuto per portare la pace nel mondo, ma la spada. Per gli uomini è possibile, tuttavia, pregustare il paradiso sulla terra nell'incontro con uomini toccati da Cristo, perché non è sufficiente conoscere che Dio è la felicità, ma bisogna gustarla già ora, sulla terra¹⁸. Inoltre, sempre nel solco della sua instancabile attività a favore della scuola bisogna ricordare la collaborazione con il «Corriere della sera», tra il 1° maggio 1926 e il 22 marzo 1933, attraverso una serie di editoriali sui problemi, sulle attese e sulle aspettative della scuola redatti in uno stile lineare e caratterizzati dalla poca simpatia nutrita nei confronti della riforma Gentile (1923).

Il 30 maggio 1940 muore il Custode dell'Arcadia Nicola Festa e la successione di Pietrobono, auspicata più volte dallo stesso Festa, fu voluta fortemente dai soci. Come è noto, durante il regime fascista la nomina di un capo all'interno di una qualsiasi accademia doveva essere vagliata e ratificata dallo Stato. Il Savio Collegio propose al ministro dell'Educazione Nazionale, on. Giuseppe Bottai, il nome dello scolopio, in virtù delle sue benemeritenze nel campo degli studi danteschi e il 24 luglio 1940 il ministro ratificò la nomina di Pietrobono quale nuovo Custode Generale dell'Arcadia. Sarà interessante sapere che sia la decisione del Savio Collegio sia la ratifica da parte del Ministero avvennero entrambe all'insaputa dell'interessato, che si trovava in vacanza nella sua Alatri. Due documenti significativi sono le lettere che Pietrobono scrisse al segretario dell'Accademia, il prof. Mario Pelaez. La prima è del 7 agosto:

Illustre e caro Professore, come si suol dire, la nomina a Custode Generale dell'Arcadia è stata per me un fulmine a ciel sereno. Non l'ho sognato mai, anche perché non me ne ritengo degno. Ci sono soci con ben altra preparazione e competenza: facciano uno di costoro. Appena ricevuta la notizia da parte del Pro-Custode (monsignor Paschini, il rettore dell'Università Lateranense) ho scritto subito a sua Eccellenza il ministro Bottai, pregandolo di non mettere sulle mie povere spalle un peso così grave. Aspetto risposta, con speranza vivissima d'essere esaudito. Solo

¹⁷ SANTELLI, *Tre scolopi illustri*, p. 54.

¹⁸ L. PIETROBONO, *Col nostro maestro Gesù*, Brescia, La Scuola, 1949.

se mi costringeranno, accetterò, contro ogni mio desiderio, ripetendo l'oraziano: "Demitto auriculas ut iniquae mentis asellus"¹⁹.

Per ora quindi la ringrazio di cuore della Sua cortesia, facendo voti che presto la debba usare con altri²⁰.

L'altra è del 23 dello stesso mese:

Illustre e caro Professore, ier giorno venne da me il comm. Luigi De Gregori a pregarmi a parte di Sua Ecc. il ministro di accettare la nomina a Custode Generale dell'Arcadia; e accettai, visto che le mie ragioni non erano accolte. Auguriamoci che il Savio Collegio, non rendendo un buon servizio a me ne abbia reso uno non cattivo all'Accademia. Mi son piegato principalmente perché ho saputo che i soci sono stati unanimi nel fare il mio nome. Avrò dunque il loro favore e la loro collaborazione, senza la quale, è inutile dirlo, da me non potrei far nulla.

Aiutatemi dunque; e se avete proposte da farmi, io le gradirò moltissimo. Amerei che durante il tempo della mia carica di Custode l'Accademia progredisse, sia pur di poco, in meglio o almeno non decadesse. È un'ambizione onesta, credo.

Affidandomi intero alla vostra benevolenza, vi ringrazio di quanto avete fatto e seguirete a fare per l'onore del nostro Istituto²¹.

Una delle necessità primarie a cui dovette far fronte il nuovo custode fu quella di trovare una sede stabile per l'Arcadia. Nell'Ottocento, dopo anni di nomadismo, l'Accademia aveva ricevuto ospitalità nell'edificio annesso alla chiesa di San Carlo al Corso, ma – come abbiamo già ricordato – nel 1933 subì lo sfratto e tornò a pellegrinare: ebbe sede nella sala superiore della Biblioteca Alessandrina alla Sapienza, poi presso i Padri conventuali di piazza SS. Apostoli, poi a piazza Campitelli in una sala del palazzo della contessa Gasparri. Quest'ultima era una sede discreta, ma Pietrobono, ormai acquisita la necessaria autorevolezza nel mondo della cultura e in quello più oscuro dell'amministrazione pubblica, ottenne che l'Arcadia venisse ospitata presso la Biblioteca Angelica, dove ha sede tutt'oggi. Doveroso ricordare che già da alcuni anni Nicola Festa aveva impostato la pratica e Pietrobono ebbe il merito di portarla a buon fine in tempi ragionevoli. Nei verbali delle sedute del Savio Collegio tra il 1940 e il 1941 si riscontra che le riunioni furono di volta in volta ospitate in ambienti diversi, in particolare in una sala della Società Filologica Romana, in attesa della fine dei lavori nella Biblioteca Angelica, che, affidati al Genio civile, procedevano a rilento anche a causa di un'inaspettata sospensione. Nella nuova sede, che era costituita da due stanze (una per la Biblioteca e per le riunioni del Savio Collegio e una per

¹⁹ HOR. *sat.* I 9, 20.

²⁰ GRECO, *Luigi Pietrobono*, p. 54.

²¹ Ivi, p. 55.

l'Archivio), e con il nuovo Custode generale l'attività dell'accademia non conobbe soste. L'inaugurazione fu fissata per il 21 aprile 1941, data che corrispondeva significativamente con il Natale di Roma. Sempre dai verbali si ricava l'interesse del Ministero affinché in quella data non fossero tenute conferenze e lezioni in altre sedi. Con entusiasmo giovanile Pietrobono provvide alla sistemazione della Biblioteca e dell'Archivio, riuscendo a fare in modo che le due istituzioni fossero indipendenti l'una dall'altra; e fece restaurare anche una notevole quantità di quadri, poi donati al comune di Roma, che li collocò nel museo di palazzo Braschi a piazza San Pantaleo.

Pur con sapiente cautela, Pietrobono aprì le porte al nuovo mondo letterario e artistico d'Italia, ritenendo necessario che gli studiosi si aprissero al dialogo, al confronto con tutte le voci. Il momento più importante e più celebre sotto la custodia di Pietrobono fu il 24 novembre 1945, alle ore 16, quando si inaugurò il nuovo anno accademico con un intervento di Benedetto Croce, il socio più celebre (in Arcadia Eudoro Diano), che tante accademie asservite al regime avevano cancellato dai loro albi. L'argomento del discorso era *L'Arcadia e la poesia del Settecento*²². Di questo avvenimento offre una testimonianza interessante Carlo Dionisotti, che ricorda come quel sabato pomeriggio si andava in Arcadia con «qualche pensiero di altri eventi e cure»²³, a causa delle dimissioni, arrivate la sera stessa, del governo Parri. Pietrobono pronunciò un discorso che Dionisotti giudicò eccessivamente retorico, ma che forse, date le circostanze, si può facilmente comprendere. Restava il fatto che a poco a poco andava realizzandosi il programma del Pietrobono custode, grazie agli interventi di illustri specialisti del tempo, quali Giulio Natali, Angelo Monteverdi e soprattutto una schiera di giovani che avrebbero negli anni successivi occupato molte cattedre universitarie. Curiosa e segno dei tempi la seguente deliberazione nel verbale della seduta del Savio Collegio del 3 novembre 1944: «Le conferenze siano tenute quando nella buona stagione le giornate più lunghe permetteranno al pubblico di circolare più facilmente per le vie».

Lo stesso Pietrobono continuò senza interruzione a tenere lezioni su Dante e Pascoli e avviò, a partire dal 1947, anche la lettura dei *Promessi sposi*. Si prodigò instancabilmente nella ricerca di fondi per le pubblicazio-

²² Il discorso è compreso in B. CROCE, *Letteratura italiana del Settecento*, Bari, Laterza, 1949, pp. 1-14, e in ID., *Filosofia. Poesia. Storia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, pp. 948-958, con il titolo *L'Arcadia*.

²³ C. DIONISOTTI, *Croce all'Arcadia*, in ID., *Scritti sul fascismo e sulla Resistenza*, a cura di G. Panizza, Torino, Einaudi, 2008, pp. 164-166: 164. Carlo Dionisotti divenne socio ordinario dell'Arcadia il 17 aprile 1947.

ni dell'Accademia anche presso il Ministero. Le numerose testimonianze e i documenti conservati confermano un lavoro intenso e attento, fin nei minimi dettagli. Anche i verbali delle sedute sono caratterizzati da perizia e ordine, elemento non scontato, se si guarda ai verbali dei periodi immediatamente precedenti e successivi.

Pietrobono, settantaseienne al momento dell'incarico, assunse dunque l'impegno con grande dignità e lo portò avanti a tempo pieno, pur nelle difficoltà dell'età avanzata, fino al 1953, quando alle soglie dei novant'anni comprese che il bene tanto desiderato per l'Arcadia passava irrimediabilmente per la sua uscita di scena²⁴. Così scrisse al segretario Pelaez da Alatri nel luglio del 1953:

A me dispiace di aver messo in un certo imbarazzo la nostra accademia; ma nelle condizioni di salute, e nell'età più che avanzata, in cui mi trovo, mi era ed è impossibile fare altrimenti. L'Arcadia, d'altra parte, raccoglie nel suo seno tante persone ancora giovani e molto più capaci di me, e risolverà ottimamente la piccola crisi. Son sicuro che l'ottimo prof. Trompeo finirà con l'accettare l'incarico, e sarà con soddisfazione di tutti. Solo con il nome accrescerà il decoro dell'Accademia²⁵.

Continuò a lavorare con un minuzioso e proficuo *labor limae* fino ai suoi ultimi giorni. Aldo Vallone, un anno dopo la sua morte, lo ricorda con queste parole, rimaste celebri: «Sentite dietro lo studioso l'uomo; dietro la parola, una passione giovane che si rinnova rigo per rigo, parola per parola, dal primo scritto all'ultimo, lungo un arco straordinario di vicende e di studi. Lo studioso è grande perché grande chiaro nobile era l'uomo»²⁶.

Non comuni il pensiero e la considerazione che Pietrobono aveva per il dolore umano e per la morte. Nella prefazione al suo commento alle poesie del Pascoli, edito nel 1918, egli scrive:

In nessun'ora la lettura delle poesie del Pascoli può giungere inopportuna. Sono quasi sempre umide di pianto, e talvolta ebbre ancora di dolore; ma non uccidono la speranza, ma confermano la fede negli alti destini d'Italia, insegnano ad amare la vita e, quel ch'è più, famigliarizzano col pensiero della morte: esaltano e fortificano²⁷.

²⁴ Le ultime sedute del Savio Collegio svolte sotto la custodia di Pietrobono si tengono presso la sua abitazione privata a causa dei problemi di salute che gli impediscono di uscire.

²⁵ GRECO, *Luigi Pietrobono*, pp. 58-59.

²⁶ A. VALLONE, *Luigi Pietrobono*, con un'appendice di lettere inedite, Torino, SEI, 1961, p. 7; anche in ID., *La critica dantesca nel Novecento*, Firenze, Olschki, 1976, p. 341.

²⁷ Cito dall'*Introduzione alle Poesie di Giovanni Pascoli*, con note di Luigi Pietrobono, Milano, Mondadori, 1936, p. 4. L'antologia è dedicata «Alla memoria dei giovani d'Italia caduti in guerra contro il perpetuo eversore di termini, invasore di confini, violatore di diritti eterni».

Si può ricordare a questo punto un sonetto scritto dallo scolopio molto probabilmente negli ultimissimi anni della sua vita. Il sonetto, che il Santelli scrive di aver ricevuto in una busta ingiallita da Silvio Zennaro, nipote di Pietrobono, non reca data, ma il contenuto e la firma appena tracciata (le sole iniziali) con mano malferma lo collocano negli anni Cinquanta²⁸. Il testo edito dal Santelli non è esente da incertezze e lo ripropongo con qualche correzione suggeritami dalla prof. Silvia Rizzo, mentre per gli echi pascoliani devo ringraziare il prof. Giuseppe Leonelli:

- Cantare di su il vecchio campanile
ho udito il solitario. Primavera
non più, caro augellin, non più l'aprile
4 ride nei campi. Scesa è già la sera
dell'anno e della vita. Qual gentile
vision ti tenta a salutar quel ch'era?
Ingiallano²⁹ le foglie, e una sottile
8 nebbia autunnal vela del sol la spera³⁰.
Ecco³¹ accadrà che tutti scheletriti³²
saranno i rami, scenderà la neve
12 e freddo sopra noi starà l'inverno.
Anche tu, vecchio cor, cantare hai uditi
gli antichi spirti in voce arguta e lieve
14 illusione, preludio a un sonno eterno³³.

In apertura di sonetto evidente è l'omaggio al *Passero solitario* di Giacomo Leopardi. La torre antica diventa un vecchio campanile, il passero è un generico *augellin*, resta l'epiteto *solitario*, che prelude in questo sonetto all'autunno imminente. La primavera esulta per i campi in Leopardi, in Pietrobono non è aprile, ma autunno. Dunque, l'impianto visivo della

²⁸ SANTELLI, *Tre scolopi illustri*, pp. 88-89. Ancora oggi, presumibilmente, l'autografo è tra le carte del Santelli. Nel volume l'autore pubblica il sonetto che qui ripropongo e un altro, presente sempre all'interno della busta gialla cui mi riferisco nel testo.

²⁹ Vd. PASCOLI, *Dialogo*, 7-8: «questa, se gli olmi ingiallano | la frasca»; anche Pascoli, *La Calandra*, III, 17: «le dolci mele e ingiallano le pere».

³⁰ Vd. PASCOLI, *Arano*, 3: «nebbia mattinal». Questo nesso è stato realizzato avendo nell'orecchio forse anche *Arano*, 10: «sottil tintinno». Per *spera* cfr. *Vita nova*, XXXVII, 1.

³¹ *Ecco* è correzione della Rizzo per l'impossibile (metricamente e per il senso) e *poco* trascritto da Santelli.

³² Vd. PASCOLI, *Il nido*, 1-2: «Dal selvaggio rosaio scheletrito | penzola un nido».

³³ *Eterno*, che rima con *inverno* della terzina precedente, è correzione della Rizzo per *lieve*, ulteriore errore di Santelli, provocato evidentemente dall'ultima parola del verso che immediatamente precede. Devo alla Rizzo anche *sonno* in luogo del termine *sogno*, presente nell'edizione di Santelli.

prima quartina è tutto leopardiano, ma l'attenzione di Pietrobono è per la sera dell'anno e della vita che si approssima. Anche per la descrizione del momento estremo della vita umana il poeta si affida al nutrito patrimonio poetico italiano. Elemento temporale utile intrinseco alla poesia è l'indicazione «la sera | dell'anno». Il poeta ha sentito stranamente cantare il passero solitario in autunno e si chiede che cosa lo abbia spinto a salutare col canto il fuggire della bella stagione. Come l'uccellino, così anche il vecchio cuore del poeta ha sentito un canto, quello degli antichi. L'ultima terzina richiama fortemente Foscolo, sia per i temi sia per le parole: *spirti, illusion, eterno*.

I grandi poeti da lui tanto amati gli sono stati dunque d'aiuto anche nell'esprimere in versi il sentimento che, si può credere, con maggiore o minor vigore ha guidato tutta la sua vita.

ABSTRACTS

ROBERTO GIGLIUCCI, *Pereat dies (Let the day perish)*

This essay focuses on the theme or topos of ‘radical curses’ deriving from the biblical stories of Jeremiah and Job (*pereat dies in qua natus sum*, or let the day perish wherein I was born). Departing from the famous sonnet attributed to Camões (and examining the problem of attribution, keeping in mind the sizeable and recent critical bibliography), Gigliucci discusses the *locus communis* that he unwinds through a lyric tradition running from the Middle Ages to the Renaissance, offering a large quantity of examples and passages and revealing the peculiar characteristic that the topos of absolute self-destruction adopts in various contexts, especially in the poems that began the so-called ‘desperate’ genre (from the 14th to the 15th century). The author also underlines the intertwining between the pure existential inclination of the curse and its close tie with love poetry. The essay concludes noting the inauspicious influence of Saturn evoked by some poets, in this way interweaving the theme of the radical curse with the topic of western melancholy.

BEATRICE ALFONZETTI, *Prince Eugene, the Arcadia schism and abbot Lorenzini (1711-1743)*

This contribution reconstructs the Arcadia schism of 1711 in light of the myth function given to Eugene of Savoy. Celebrated as a hero with Italic roots, he represented both the Empire and the champion of Christianity against the Turkish threat. Verse, inscriptions, poems and tragedies with happy endings are the poetic correspondent to the pictorial representations that celebrate the apotheosis of Eugene. This myth is accentuated in the Quirini’s work, which in order to celebrate his deeds would make an exception to the rule of praising only the heroes of Latin civilization, an expression of civil values and Roman law. Comparison between the verse of the Arcadians and that of the Quirini dedicated to Eugene’s victories reveals how only that of the latter theorises the necessity to adopt, in songs, odes and tragedies, a high, heroic and sublime style in opposition to the Crescimbeni’s Arcadian one. The teachings of Gravina imprint these positions recuperated in Arcadia by the abbot Lorenzini, one of the protagonists of the schism who then returned to the academy in 1714 and became its custodian in 1728. The parallel pontificate of Lorenzo Corsini, protector of the Quirini, creates a cultural axis

marked by Roman classicism, to be traced back insofar as it relates to the Gravina/Lorenzini line to the Imperial line option of the promoters of the schism. As a whole the analysis revises some historiographic assessments such as Gravina's losing line and the decline of Arcadia after Crescimbeni.

SILVIA TATTI, *The Giuochi olimpici in Arcadia*

This contribution reconstructs, departing from Arcadian Proceedings and contemporary evidence, the story of the *Giuochi olimpici* in Arcadia, poetry contests carried out every four years in place of the physical competitions in which the heroes of ancient Greece faced off. The *Giuochi* were held regularly starting in 1693 and continued for the entire period of Crescimbeni's custodianship, later picked back up only sporadically by successive custodians. Accompanying the celebrations, which at first took place in various locations and after 1724 at the Bosco Parrasio, was the publication of a volume that collected the compositions recited on the occasion of the competitions. Dedicated to the popes, sovereigns and cardinals of the papal court, the *Giuochi* had an immediate eulogistic function, stressed in the *Direzione dei Giuochi olimpici* with which the custodian prefaced the poems in the published volumes. In their serial rituality, however, the *Giuochi* also had the more veiled function of reinforcing the hegemonic function, in the Roman cultural sphere, of Crescimbenian Arcadia. The return to the classical model in the rigid formulas of the game, with its rules and its seriality, indicated a path of intellectual renewal guided by and channelled into a rituality that integrated perfectly with the Church State's system of political and cultural ceremony.

SAVERIO FRANCHI, *Musical patronage and poetry for music in Rome in the first decades of Arcadia*

Musical patronage and poetry for music in Rome in the first decades of Arcadia has been the subject of critical essays as well as conferences. Many scholars have seen 'arcadian' influences in the new stylistic elements of the music of the early eighteenth century or have assigned to a common movement the transformations of the different artistic manifestations of the age, including the ideals and activity of Arcadia, up to identifying a common denominator in the 'invention of good taste'. Others have instead retreated from conclusions of this kind, considered too generic and vague, instead focusing on the intellectual, social and professional differences between the world of literature and that of music. The relationships between Arcadia and music, which can be investigated in terms of ideal references as well as in relation to concrete musical activity, were supported by extraordinary musical patronage aimed toward celebratory propaganda, including events promoted by ambassadors, princes and cardinals.

The article also includes various recapitulatory tables of music patrons and the composers supported by them, political orientations, a view of musical activity in Rome in the first two decades of the eighteenth century, the main music chapels and musical activity with political values during the War of the Spanish Succession.

MAURIZIO CAMPANELLI, *A satire on architecture in Rome in 1763, between Piranesi and Winckelmann*

This article analyses a Latin satire in Horatian style published in 1763 by Fabio Devoti. The subject of the satire is Roman architecture. The text comprises a conversation between a Roman and a presumed foreigner that takes place during a walk through the Forum to the Colosseum. In appearance, it would seem to be a canonical *comparatio* between the architecture of the ancients and that of the moderns. But Devoti's satire was written during a critical moment in eighteenth-century Roman culture: it was published a year after the inauguration of the Trevi Fountain, two years after the publication of Piranesi's *De Romanorum magnificentia et architectura* and one year after Winckelmann's *Osservazioni sull'architettura degli antichi*. The satire is in reality a defence of traditional classicism, which opposes Roman culture, of which the great periods of Italian artistic culture (those of Michelangelo, Bernini and the Salvi of the Trevi fountain) were considered to be heirs, to the emergent neoclassicism, which decisively devalued the Roman model in favour of the Greek. The article reconstructs an important part of the debate on ornament in architecture, allying with such figures as Bottari, Lione Pascoli, Frézier, Laugier and Lodoli among others, recuperates one of the best descriptions of the Trevi Fountain from the morrow of its inauguration and provides a contribution to the controversial problem of the cultural humus on which Piranesi's artistic fortune flourished.

DANIELA MANGIONE, *True and implausible fiction in eighteenth-century Italy: notes on reception*

Judgment of eighteenth-century Italian narrative episodes, which remained unchanged for centuries, even in the world of criticism itself, only becoming more attentive and descriptive in recent decades, can perhaps draw advantage from an analysis that considers the question, *historicising it*, of the role attributed to the reader and covered by the practice of the individual reading. The relationship between the work of fiction and the various guises of its addressees seems in fact to be able to clarify some important aspects of the reception of eighteenth-century Italian fiction, for example the absence of adherence to certain categories widely shared in the rest of Europe, such as those of the *individual* and *curiosity*. This perspective can also help to revise, in particular, the accusations of *implausibility* traditionally launched against eighteenth-century narrative episodes, and can perhaps help to resolve the contradiction of a canon that nevertheless preserved over time, among the those narrative texts, precisely those farthest from the real.

FRANCESCO LUCIOLI, *Writing and rewriting in the poetry of Jacopo Durandi*

It is customary to retain that the poetry of the Piedmontese man of letters Jacopo Durandi (Santhià, 25 July 1737 - Turin, 28 October 1817) stopped after the writing of the librettos for *Armida* (1770) and *Annibale in Torino* (1771), to leave space

for the historical and erudite research characterising his works published between the end of the eighteenth century and beginning of the nineteenth. Nevertheless a close reading of the volume *Idilj* printed in 1808, which presents itself as a second edition of works published in 1766, instead reveals a project of scrupulous revision and profound rewriting of the earlier poetic texts, a project that dissolves the image of the severe jurist by then far from the world of letters and that permits understanding of the way in which Durandi intended to achieve, through the practice of writing, the supersession of the Arcadian classicism hoped for in *Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai greci Apollo e le Muse*, academic prose preliminary to this final poetic sylloge.

GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, *Leopardi, reader of Algarotti*

Contrary to that retained by some, Leopardi's interest in Algarotti dates still earlier than the period 1813-1815 and in particular manifests itself on two levels. The first concerns linguistic questions, such as the difference between the French language and the Italian language, or theoretical issues like the concept of imitation or the art/nature relationship, up to the model of the Horatian epistle characterised as satiric/moral poetry. Without forgetting, moreover, the preeminent function attributed by the one and the other to prose genres, with special reference to the dialogue genre and to aphoristic writing formulated as *reflections*. The second level instead concerns a concept that was fundamental to both, namely that of *boredom*, seen by Algarotti as «the worst evil to come out of Pandora's box», while the author of the *Canti*, on an Alfierian/Foscolian line, perceives that unhappiness, a general condition of all living beings, is not indistinctly felt or understood as such by all men, but is rather a sentiment that involves only a few individuals of exceptional spirituality and nobility of the soul, of 'powerful feeling', Alfieri would have said, for whom unhappiness is above all a mark of moral distinction.

GENNARO SAVARESE, *De Sanctis and Arcadia*

De Sanctis' relationship with Arcadia, and in particular with some men of letters who collaborated in various ways with the institution, from Metastasio to Vico to the dialectical poet Giovanni Meli, was much more dynamic and conflictual than hitherto retained. In fact, rereading famous and less-famous writings of De Sanctis, in order to verify to which degree and according to what he acquired his position among Arcadia detractors, new connections emerge, not only in terms of his critical and historical/literary choices but also in terms of his passionate political role in the Italy of the Risorgimento and post-Risorgimento. Making use of the Leopardian distinction between *terms* and *words*, one can in fact demonstrate that in De Sanctis' critical language, analysed in its historical construction, the words *arcade*, *arcadia*, *accademia*, and their relative adjectives etc., are more about *term* when used to denote historical and real figures and events, and tend to become instead *words* when one adds to the denotative function a powerful aspect of moral

judgment and educational pathos in relation to the Italian *temper*. To grasp the profound meaning of De Sanctis' opposition to Arcadia it is therefore necessary to always keep in mind his whole history as a man and a writer, in the typical implementation, like systole and diastole, that literature and politics had therein.

DANIELE METELLI, *Luigi Petrobono, custodian of Arcadia, on the fifty-year anniversary of his death*

This short essay offers a journey through the main events in the life of the priest Luigi Petrobono. To start with, his university studies at La Sapienza in Rome, during which he refined his passion for Dante Alighieri, on whom he would become one of the most celebrated commentators in the first half of the twentieth century. Then, his decades of activity as an instructor at the Collegio Nazareno, where he held various posts, including that of president for nearly thirty years. It was there that he had the fortune to meet and form a friendship with Giovanni Pascoli and became one of the poet's most fervent supporters in the cultural debate of the time. The greater part of the essay deals with Petrobono's activity as a scholar and member of the Academy of Arcadia, of which he became General Custodian in 1940 and into which he poured his energy until 1953, on the cusp of ninety years of age. With him, Arcadia enjoyed a flourishing period characterised by meetings, lecture series and events. He invited Benedetto Croce to speak, at a time when he was banned from all other academies in Italy. He finally found a definitive seat at the Academy in the Biblioteca Angelica in Piazza Sant'Agostino in Rome. Ultimately, a small contribution to remember the man Petrobono on the fifty-year anniversary of his death, with the goal of shedding a little light on a representative, otherwise little known, of the cultural history of Italy.

INDICE DEI NOMI*

- Abbati Olivieri, Fabio, 116
 Acciarelli, Francesco, 111
 Accio, Lucio, 28
 Accorsi, Maria Grazia, 26n, 203n
 Acquaro Graziosi, Maria Teresa, 255n
 Adami, Andrea, 84, 107
 Addison, Joseph, 170
 Adriano, Publio Elio Traiano, imperatore, 139
 Agrippa, Marco Vipsanio, 117, 118n, 136n
 Albani, Alessandro, 143
 Albani, Annibale, 89n, 90n, 113
 Albani, Carlo (*Cleandro Elideo*), 43, 72-73, 90
 Albani, famiglia, 89n, 107
 Albani, Giovanni Francesco vd. Clemente XI
 Albergati Capacelli, Francesco, 166 e n, 184 e n
 Alberti, Leon Battista, 154n, 242
 Alessandro Magno (Alessandro III re di Macedonia), 41
 Alessandrone, Ersilia, 219n
 Alfieri, Vittorio, 192 e n, 199, 229
 Alfonzetti, Beatrice, 23n, 36n, 51n, 53n, 54n, 55n, 61n, 69n, 80n, 100 e n
 Algarotti, Francesco, 132 e n, 159 e n, 172, 178, 219-229
 Alhaique Pettinelli, Rosanna, 254n
 Alloisi, Sivigliano, 136n
 Almeida, Isabel, 10n
 Althann Michele Federico d', 46
 Altieri, famiglia, 107
 Alves, Hélio J. S., 10n, 11n, 12 e n, 21n
 Amadei, Filippo, 90n, 99, 107, 112
 Amado, Teresa, 10n
 Amadori, Giuseppe, 89n
 Amory Hugh, 177n
 Anacreonte, 245-246
 Ancioni, Giovanni Battista, 35, 40-41, 44, 58n, 100 e n
 Angelini, Gennaro, 87n
 Angiolieri, Cecco, 16 e n, 18
 Anglani, Bartolo, 171n
 Annibale Barca, 46, 52
 Annoni, Ada, 47n
 Antici, Carlo, 220
 Antolini, Bianca Maria, 84n
 Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), 18 e n
 Antonio da Padova, santo, 112
 Aquilecchia, Giovanni, 19n, 129n
 Aquino, Carlo d', 114, 245
 Archimede, 122n
 Archinti, Carlo, 47n
 Aretino, Pietro, 19-20, 129n

* Non sono indicizzati i personaggi di finzione, le divinità, i luoghi e gli editori, né i nomi che ricorrono nei titoli. L'eventuale nome arcadico è registrato, in corsivo, soltanto se citato nel volume.

- Argento, Gaetano, 43
 Ariosto, Ludovico, 26, 30, 240
 Aristarco Scannabue, pseud. di Giuseppe Baretto, 242
 Aristotele, 176 e n, 226 e n
 Arrigo da Settimello, 15
 Arteaga, Stefano, 162 e n
 Asburgo, famiglia, 43, 61
 Asburgo-Lorena, Ferdinando Carlo Antonio d', 202
 Ascani, Giuseppe Alessandro, 58n
 Asconio Pediano, Quinto, 122
 Askins, Arthur Lee Francis, 10 e n
 Aspermont, Anna, 46
 Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano, imperatore, 38, 41, 58n, 134, 144, 155
 Aurisicchio, Antonio, 91n, 92n
 Avalos, Cesare Michelangelo d', marchese di Pescara e del Vasto, 112
 Avesani, Rino, 254n
 Azevedo Filho, Leodegário A. de, 11-12, 21n

 Baj, Tomaso, 110
 Baldassarre Olimpo vd. Olimpo da Sassoferrato
 Baldini, Gianfrancesco (o Giovanni Francesco), 58n, 120
 Ballerini, Monica, 221n
 Balliano, Luigi, 187n
 Barberini, famiglia, 86
 Barberini, Felice, 120
 Barberini, Urbano, 107
 Barcia, Franco, 189n
 Baretto, Giuseppe, 175 e n, 226n, 242, 244
 Barlocchi, Giovanni Gualberto (o Gian-gualberto), 58n, 107
 Baroni, Pier Giovanni, 87n
 Barroero, Liliana, 59n
 Bartoli, Alfonso, 254
 Bartolini, Agostino, 253
 Baselli, Giovambattista, 16
 Basile, Tania, 19n
 Basso, Alberto, 192n
 Batoni, Pompeo, 59
 Battaglia, Salvatore, 15
 Battisti, Eugenio, 136n
 Battistini, Andrea, 43n
 Baudelaire, Charles, 246
 Bava di San Paolo, Gaetano Emanuele, 192
 Bavaj, Ursula, 164n, 171n, 182n
 Bavosi, Riniero, 47 e n
 Bayle, Pierre, 242-243
 Beamish, Caroline, 147n
 Beccari, Antonio vd. Antonio da Ferrara
 Belli, Giuseppe Gioacchino, 119 e n
 Bellini, Eraldo, 180n
 Bellori, Giovanni Pietro, 125-126, 133n
 Bellucci, Laura, 18n
 Bellucci, Novella, 55n
 Belvedere, Andrea, 43
 Bembo, Pietro, 17n, 19
 Bencini, Pier (o Pietro) Paolo, 89n, 90n, 107-108, 111, 114-116
 Benedetti, Sandro, 126n
 Benedetto XIII, papa (Pietro Francesco Orsini), 89n, 104 e n
 Benedetto XIV, papa (Prospero Lorenzo Lambertini), 136n
 Benti, Marianna, 90n
 Berardinelli, Cleonice Seroa da Motta, 11
 Bernardini, Alfredo, 104n
 Bernart de Ventadorn, 15
 Bernart de Venzac, 15
 Bernini, Ansano, 94
 Bernini, Gian Lorenzo, 133, 135, 145
 Bernis, François-Joachim de Pierre de, 35
 Bertana, Emilio, 160n, 161 e n
 Berti, Alessandro Pompeo, 53
 Bertoni, Clotilde, 177n
 Besutti, Paola, 86n
 Bettinelli, Saverio, 222, 244
 Bezzi, Girolamo, 107
 Bianchini, Francesco, 243

- Bianchini, Giovanni Battista, 110-111
 Bianco, Gerardo, 245-246
 Bianconi, Gian Lodovico, 146 e n, 149-150
 Bicilli, Giovanni, 111
 Bilinski, Bronislaw, 68n, 70n
 Binni, Walter, 219n, 220
 Biondo, Flavio, 130n
 Biroccini, Giuseppe, 254
 Bismut, Roger, 11-12, 14 e n
 Bizzocchi, Roberto, 205n
 Blanchetti, Francesco, 192n
 Boccaccio, Giovanni, 17
 Boiardo, Matteo Maria, 16
 Boldetti, Marcantonio, 89n
 Bollati, Giulio, 222n
 Bondigli, Gioseffo, 42
 Bonifacio IV, santo, papa, 117n
 Bonomo, Guglielmo, 58n
 Bononcini, Giovanni, 85, 90n, 108
 Bonora, Ettore, 220n, 222, 226 e n
 Borbein, Adolf Heinrich, 118n, 144
 Borbone, Luigi Ferdinando di, delfino di Francia, 54
 Borboni di Spagna, famiglia, 114
 Borges, Cristóvão, 10 e n.
 Borgese, Giuseppe Antonio, 248-249
 Borghero, Carlo, 167n
 Borghese, Francesco, 53
 Borghese, Marcantonio, 110
 Borghi, Giovanni Battista, 92n
 Borromeo Arese, Carlo, 43
 Borromini, Francesco, 145 e n
 Borsa, Matteo, 162
 Borsellino, Nino, 43n
 Borzi, Italo, 253n
 Boscán, Juan, 20-21
 Botta, Carlo, 187, 192
 Bottai, Giuseppe, 259
 Bottari, Domenico Filippo, 98, 107, 113-115
 Bottari, Giovanni Gaetano, 125-126, 133n, 134-135, 146
 Braga, Teófilo, 11
 Brenna, Filippo, 115
 Britt, David, 147n
 Britto, Sisto Antonio de, 58n
 Brixianus Philopatris, 120n
 Brugnolo, Furio, 17n
 Brunel, Georges, 146n
 Brunelli, Bruno 202
 Bruto, Lucio Giunio, 41
 Bruto, Marco Giunio, 240-241
 Bucci, Bernardo, 44, 56-57, 58n, 100n
 Bucciantini, Massimo, 252n
 Bulgarelli, Domenico (*Albino Lecheatico*), 90 e n
 Buonaccorsi, Giacomo (*Astilo Fezzoneo*), 89 e n, 107, 114
 Buoncompagni, Gregorio, 66
 Burney, Charles, 86
 Bussi, Giulio (*Tirinto Trofeo*), 89 e n, 107
 Caetani, Michelangelo, 107-108, 110
 Caffarelli, Francesco, 88n
 Cairoli, Benedetto, 247
 Calandro, Nicola, 92n
 Calcaterra, Carlo, 90n, 187n, 190n
 Caldara, Antonio, 42n, 86n, 89n, 91n, 94, 106-107, 116
 Caluso di Valperga, Tommaso, 190 e n
 Camerino, Giuseppe Antonio, 172n
 Cametti, Alberto, 87n, 91n
 Camillo, Marco Furio, 41
 Camões, Luis de, 9-14, 20-22
 Campagnoli, Ruggero, 159n
 Campana, Andrea, 220n
 Campello, Francesco Maria, 112
 Camporesi, Pietro, 251n
 Campos, Agostinho de, 11 e n
 Candiani, Rosy, 203n
 Canneto, Salvatore, 53n
 Cannicciari, Pompeo, 110
 Cantimori, Delio, 242
 Cantù, Cesare, 241
 Capeci, Carlo Sigismondo (*Metisto Olbiano*), 42n, 86n, 91n, 102, 107, 115

- Capo, Lidia, 251n
 Capponi, Alessandro Gregorio, 56, 58n
 Caracciolo, Alberto, 59n
 Carafa, Tiberio, 44n, 46
 Cardarelli, Vincenzo, 233, 249
 Cardilli, Luisa, 136n, 155n
 Carducci, Giosue (Giosuè), 239, 246-248, 254
 Careri, Enrico, 84 e n
 Carlo Emanuele I duca di Savoia, 52n
 Carlo II d'Asburgo, re di Spagna, 43
 Carlo III di Borbone, re di Spagna, 61
 Carlo IX Vasa, re di Svezia, 243
 Carlo Magno, imperatore, 41, 240
 Carlo V d'Asburgo, imperatore, 102n
 Carlo VI d'Asburgo, imperatore, 43-44, 46n, 51, 59n, 61
 Caro, Annibale, 226
 Carpani, Giuseppe Enrico, 202
 Carpegna, Francesca Colbert du Terron, principessa di, 110
 Carpegna, Gaspare (*Ermete Aliani*), 69
 Carrara, Ubertino (*Eudosso Pauntino*), 91n
 Cartesio, Renato (René Descartes), 236
 Caruso, Carlo, 90n
 Casali, Giovanni Battista 92n
 Casoni, Niccolò (o Nicolò), 44, 48-49, 56-57, 58n, 100n
 Casti, Giovan Battista, 203
 Castro, André de Melo e, 115
 Castrucci, Pietro, 94
 Catone Uticense, Marco Porcio, 240
 Catullo, Gaio Valerio, 59n, 152n, 153n
 Cavalcanti, Guido, 16
 Cavour, Camillo Benso conte di, 239
 Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières, conte di, 139 e n
 Ceragioli, Fiorenza, 221n
 Cerda y Aragona, Luis de la, viceré di Napoli, 88n
 Cerruti, Marco, 190n
 Cerruti, Michelangelo, 103
 Cesare, Caio Giulio, 41, 75
 Cesarini, Carlo, 88n, 89n, 90n, 107, 111, 114
 Cesi, Maria Isabella, 103n
 Ceva, Tommaso, 47 e n
 Chambers, William, 128, 139
 Chapelaine, Jean, 167
 Checchi, Antonio, 107
 Chiabrera, Gabriello, 223-224, 225n
 Chiappa, Bartolomeo, 205n
 Chiari, Pietro, 161n, 165n, 167 e n, 172-175, 177n, 178, 180-183
 Chigi, Flavio, 58n
 Chiti, Girolamo, 111
 Chorier, Nicolas, 207n
 Cianfrocca, Raffaele, 252-253
 Ciccioni, Agostino, 89n
 Cicerone, Marco Tullio, 59n, 76, 122n, 153n
 Cidade, Hernãni, 11
 Cienfuegos, Álvaro, 106
 Cino da Pistoia, 16, 18
 Cipriani, Antonio, 23n, 43n, 56n, 64n, 77n
 Ciro il Grande (Ciro II di Persia), imperatore, 41
 Clausen, Wendell, 122
 Clavería, Carlos, 20n, 21n
 Clemente XI, papa (Giovanni Francesco Albani) (*Alnano Melleo*), 29, 43-44, 65, 68, 71-74, 82, 89n, 97, 99-101, 103, 105, 107-108, 112, 114
 Clemente XII, papa (Lorenzo Corsini), 28, 30, 37-38, 52-53, 56-60, 62, 86n, 107, 110, 135
 Clemente XIII, papa (Carlo Rezzonico), 122
 Clementi, Francesco Domenico (*Ageliso Brentico*), 90 e n
 Coccapani, Sigismondo Regolo (padre Sigismondo di S. Silverio), 75
 Colista, Lelio junior, 110
 Collareti, Antonio, 27, 33
 Colombani, Quirino, 88n, 89n, 90n, 107, 112
 Colombo, Rosa Maria, 162n
 Colonna, Carlo, 99, 108-109

- Colonna, Filippo, 88n
 Coluzzi, Niccolò, 58n
 Comboni, Andrea, 202n
 Compagnoni, Giuseppe, 166n, 184 e n
 Conca, Sebastiano, 59
 Congreve, William, 179 e n
 Conti, Antonio, 56
 Conti, Giacinta Maria, 103n
 Conti, Giusto de', 19
 Contini, Gianfranco, 16n
 Contini, Giovan Battista, 102
 Contucci, Contuccio, 146
 Corelli, Arcangelo, 81-84, 88n, 97, 103-105, 107, 112-113
 Correa (Correia), Luís Franco, 10
 Corsi, Giuseppe, 18n
 Corsini, Bartolomeo, 120
 Corsini, Lorenzo vd. Clemente XII
 Corsini, Neri, 60
 Corsini, Odoardo, 119
 Cortese, Nino, 246
 Costa, Giovanni Antonio, 107
 Costantini, Giuseppe Antonio, 159-160, 165-167
 Costantino, Flavio Valerio, imperatore, 41, 257-258
 Costanzi, Giovanni, 84, 90n, 91n, 92n
 Crescimbeni, Giovan Mario (*Alfesibeo Caro*), 24-35, 37-39, 44, 48n, 54, 63-80, 83, 85, 87, 89n, 91, 100, 104n, 108, 112, 245
 Crispi, Pietro, 92n
 Cristina di Svezia, regina (Cristina Vasa), 68 e n, 82-83, 86-87, 91n, 243
 Cristofori, Filippo, 58n
 Crivelli, Tatiana, 160n, 165n, 177n, 219n
 Croce, Benedetto (*Eudoro Diano*), 231-233, 243, 256, 261 e n
 Crotti, Ilaria, 160n, 164n, 165n, 166n, 167n, 171n, 173n, 174n
 Cybo, Camillo, 84 e n, 110
 D'Ovidio, Francesco, 256
 Da Pozzo, Giovanni, 132n, 224n
 Dandini, Ercole Francesco, 42
 Dante Alighieri, 15-16, 30, 53, 57, 75, 126, 236, 240-242, 251, 255-258, 261
 Darwin, Charles Robert, 235
 Davis, Lennard J., 179n
 De Bernardis, Ilenia, 177n
 De Gregori, Luigi, 260
 De Gregory, Gaspare, 187n, 207n
 De Luca, Severo, 108, 111-112, 114
 De Martino, Giulio, 65n, 69
 De Meis, Angelo Camillo, 239, 241
 De Messi, Francesco, 89n 90n, 91n
 De Rossi, Giovanni Gherardo, 202 e n
 De Sanctis, Agnese, 234, 248
 De Sanctis, Francesco, 162, 231-249
 De Sanctis, Girolamo, 110
 De Tipaldo, Emilio, 119n
 Debenedetti, Giacomo, 241
 Defoe, Daniel, 170, 172
 Del Negro (o Del Nero), Paolo Antonio (*Siringo Reteo*), 88 e n
 Del Negro, Piero, 36n
 Deledda, Grazia, 253
 Della Penna, Camillo, 45
 Della Seta, Fabrizio, 83-85, 86n
 Della Volpe, Francesco, 44
 Delpiano, Patrizia, 184n
 Denina, Carlo, 191
 Denison, Cara D., 149n
 Deonna, Waldemar, 202n
 Devoti, Fabio, 119-120, 122-125, 128-130, 132-135, 137, 141-145, 147-151, 153n, 155n
 Devoti, Giovanni, 119, 123, 124n, 125n, 129n, 130 e n, 131n, 132n, 133n, 136n, 151n, 154n
 Di Capua, Rinaldo, 91n
 Di Lisa, Mauro, 171n
 Di Simone, Maria Rosa, 251n
 Di Stefano, Alice, 202n, 205n
 Diderot, Denis, 168 e n
 Dingel, Irene, 100n
 Diogene di Sinope, 242
 Dionigi d'Alicarnasso, 137-138

- Dionisotti, Carlo, 17n, 54n, 189n, 192n, 195n, 208n, 231, 261 e n
 Donati, Alessandro, 123n
 Doni, Carlo, 107
 Donnini, Andrea, 17n
 Doria, Francesco, 120
 Doria, Maria Giovanna, 120
 Dunning, Albert, 84n
 Durandi, Jacopo, 187-199, 201, 203-204, 206-209, 212, 214
 Durante, Sergio, 83n
 Durastante, Margherita, 103
- Egizio, Matteo, 46
 Ehrmann-Herfort, Sabine, 95n
 Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbützel, imperatrice, 106, 116
 Ennio, Quinto, 28
 Enriquez, Enrico, 58n
 Epaminonda, 41
 Erba, Benedetto, 73
 Erouart, Gilbert, 146n
 Erspamer, Francesco, 20n
 Eschilo, 28
 Esposito, Enzo, 103n
 Este, Maria Beatrice d', 202
 Este, Rinaldo d', 113
 Euclide, 176 e n
 Euripide, 28
- Fabbri, Filippo Ortensio, 44n, 107, 114
 Fabio Massimo, Quinto, 45
 Faccioli, Giuseppe, 91n, 111
 Fagioli Vercellone, Guido, 192n
 Fancelli, Jacopo Antonio (o Jacopantonio), 134n
 Fasanella, Fabio, 44, 58n, 100n
 Fasanella, Gianfranco, 51
 Fea, Carlo, 118n, 130n, 143n, 144n, 145n
 Fedele, Pietro, 259
 Fehrenbach, Frank, 136n
 Felici, Lucio, 56n
 Fénelon, François de Salignac de La Mothe, 221-222
- Ferdinando d'Austria vd. Ferdinando Carlo Antonio d'Asburgo-Lorena
 Ferreira, António, 21
 Ferri, Luigi, 252
 Ferrucci, Franco, 231-232
 Festa, Nicola, 254-255, 259-260
 Fielding, Henry, 172, 176-178
 Figari, Pompeo (*Montano Falanzio*), 88 e n, 116
 Filargirio, Giunio, 122
 Filenio Gallo (Filippo Galli), 16 e n
 Filicaia, Vincenzo, 42n, 68
 Filippo Neri, santo, 89
 Filippo V di Borbone, re di Spagna, 43, 112
 Filipponi, Tommaso, 45
 Fiore, Tommaso, 237
 Foca di Bisanzio, imperatore, 117n
 Foggia, Antonio, 110
 Fontana, Galeazzo, 45-46
 Fontanini, Giusto, 99
 Fontenelle, Bernard le Bovier de, 219
 Fontes, Rodrigo Annes de Saa, marchese di, 95n, 108, 116
 Forbin Janson, Toussaint de, 108, 113
 Forlini, Giovanni Battista, 107
 Forti, Fiorenzo, 202n
 Fortiguerra, Niccolò, 58n
 Foscolo, Ugo, 56, 226n, 248, 254, 264
 Fralleoni, Bruno, 136n
 Francesco I di Lorena, imperatore, 91n
 Franchi, Giovanni (o Giovan) Pietro, 85, 107, 112
 Franchi, Saverio, 42n, 54n, 87n, 91n, 95n, 105n
 Frénais, Joseph Pierre, 177n
 Frézier, Amédée François, 127-128
 Frigiotti, Dionisio, 107
 Frontino, Sesto Giulio, 138
 Frugoni, Carlo Innocenzo, 236, 238
 Fubini, Mario, 190n, 243
- Gabinio Vettio Probianò, 124n
 Gaethgens, Thomas, 144n

- Gaffi, Bernardo, 107, 110-111
 Galanti, Giuseppe Maria, 163 e n
 Galasso, Giuseppe, 43n
 Galavotti, Girolamo, 110
 Galeani Napione, Gian Francesco, 191
 Galilei, Galileo, 220-221, 236, 252n
 Gallas, Johann Wenzel von, 106, 108, 110, 116
 Gallo, Gian Guglielmo, 92n
 Gallo, Valentina, 33n, 68n
 Gamberucci, Giovanni Battista (*Cloan-
to Epizio*), 89 e n
 Garbi, Giovan Battista, 110
 Garbi, Giovanni Francesco, 107
 Garofalo, Biagio, 99
 Gasparini, Francesco, 42n, 84, 86n, 103n, 107
 Gasparri, Francesco Maria (*Eurindo Olim-
piaco*), 40n, 46n, 90 e n, 107, 114
 Gasparri, Giulia, contessa, 260
 Gavazzeni, Franco, 203n
 Gemelli, Agostino, 253
 Gentile, Giovanni, 259
 Gentili, Antonio Saverio, 61
 Geremia, 13-15, 19, 21, 119
 Geri-Grassi, Marc'Antonio, 64
 Gervinus, Georg Gottfried, 240
 Ghezzi, Giuseppe, 84n
 Ghidetti, Enrico, 219n
 Giacinta Marescotti, santa, 104n
 Giacomino da Verona, 15
 Giacomo II Stuart, re di Inghilterra,
Scozia e Irlanda, 82
 Gangi, Rinaldo, 107
 Giannantonio, Pompeo, 43n
 Giannelli, Gennaro, 44, 58n, 100n
 Giannone, Pietro, 100
 Giansetti, Giovanni Battista, 111
 Giari, Luisa, 177n
 Giarrizzo, Giuseppe, 61n
 Gigli, Girolamo (*Amaranto Sciaditico*),
85, 91n, 103n, 107, 109
 Gini, Paolo, 98, 107, 114, 116
 Ginzburg, Carlo, 167n
 Giobbe, 12-14, 19, 21
 Giordani, Pietro, 226, 248
 Giorgetti Vichi, Anna Maria, 84n
 Giovanni Bosco, santo, 253
 Giovanni III Sobieski, re di Polonia,
95
 Giovanni martire, santo, protettore di
Civita Castellana, 89n
 Giovanni V di Braganza, re di Portogal-
lo, 79, 115
 Giralaldi Cinzio, Giovan Battista, 159n
 Giudice, Gaspare, 251n
 Giudici, Giuseppe, 107
 Giuliano, Antonio, 137n
 Giuseppe Calasanzio, santo, 252 e n
 Giuseppe I d'Asburgo, imperatore, 43,
101 e n, 102n, 113-115
 Godard, Luigi, 54n
 Goethe, Johann Wolfgang von, 245
 Goldoni, Carlo, 173, 244
 Gori, Maura, 160n
 Gozzadini, Ulisse Giuseppe (*Astaco
Elicio*), 74
 Gozzi, Carlo, 173n, 174 e n
 Gozzi, Gasparo, 172-173, 202 e n, 205n
 Graglia, Giuseppe, 88n
 Grappelli, Giovanni Battista (*Melanto
Argeateo*, poi *Arateo*), 91n, 112-113,
115
 Grassi, Francesco, 89n, 111
 Gravina, Gian Vincenzo (*Bione Crateo*),
24-44, 47-49, 54-56, 59-60, 64-65,
69, 76-77, 80, 83, 85, 87, 99-100, 108,
159n, 243
 Grazzini, Giulio Cesare, 113
 Greco, Aulo, 254n, 260n, 262
 Griffoni, Lotario, 110
 Grignani, Maria Antonietta, 16n
 Grimani, Vincenzo, 95, 101n, 107-108,
114
 Gritti, Francesco, 172, 178
 Gross, Marianne, 118n
 Grozio, Ugo (Huig van de Groot), 236
 Guagnini, Elvio, 164n, 172n, 176n

- Gualtieri, Filippo Antonio, 102
 Guarnacci, Mario, 58n
 Guerra, Lia, 162n
 Guglielmi, Pier Girolamo, 44, 58n, 100n
 Guicciardini, Francesco, 223
 Guidi, Alessandro (*Erilo Cleoneo*), 26, 37-38, 65-66, 68-70, 80, 82-83, 236
 Gustavo II Adolfo Vasa, re di Svezia, 243
 Gwilt, Joseph, 128
- Hallamore Caesar, Ann, 166n, 174n
 Händel, Georg Friedrich, 83, 90n, 100, 101n, 102-103, 105, 107, 114-115
 Haym, Nicola Francesco, 94
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 241
 Heidegger, Gotthard, 182 e n
 Herre, Franz, 36n
 Hersant, Yves, 159n
 Hotteterre, Jacques, 104
 Huet, Pierre-Daniel, 159 e n, 164-169, 171
- Imperiali, Giuseppe Renato, 99
 Innocenti, Loretta, 179n
 Innocenzo XI, papa (Benedetto Odescalchi), 82, 93
 Innocenzo XIII, papa (Michelangelo Conti), 68, 71, 78, 99, 103, 104n
 Ippocrate, 223
 Irace, Erminia, 23n, 69n
 Irmischer, Johannes, 144n
 Izzi, Giuseppe, 82n
- Jagodzinski, Cecile M., 166n
 Jannattoni, Livio, 137n
 Janson vd. Forbin Janson, Toussaint de
 Jatta, Barbara, 150n
 Jaucourt, Louis de, 175
 Joly, Jacques, 203n
 Jommelli, Nicolò, 92n
 Jossa, Stefano, 180n
 Juromenha, João Antonio de Lemos
 Pereira de Lacerda, Visconde de, 11
- Kirkendale, Ursula, 87n, 94 e n, 102
 Kirkendale, Warren, 94n
 Kunze, Max, 118n, 144n
- La Fayette, Madame de (Marie-Madeleine Pioche de la Vergne), 159n
 La Mothe Le Vayer, François de, 167 e n
 La Penna, Antonio, 237
 La Place, François de, 177 e n
 La Rochefoucauld, François de, 223
 La Via, Stefano, 87n
 La Vista, Luigi, 234
 Lamberg, Leopold Joseph, 101 e n, 108, 112
 Lanciani, Flavio, 110
 Lanciani, Rodolfo, 130n
 Landucci, Sergio, 235
 Lanza, Antonio, 16n
 Laugier, Marc-Antoine, 131, 139 e n
 Laurelli, Domenico, 90n, 107-108, 116
 Laurelli, Mattia, 113
 Legrand, Jacques-Guillaume, 146 e n, 150 e n
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 236
 Lelli, Francesco, 58n
 Lemer, Gaetano, 44, 47, 57, 58n, 100n
 Lenglet-Dufresnoy, Nicolas, 168 e n
 Leone X, papa (Giovanni de' Medici), 28, 58 e n
 Leonelli, Giuseppe, 263
 Leonetti, Andrea, 251
 Leonio, Vincenzo (*Uranio Tegeo*), 31-32, 77n, 85, 88, 89n, 114
 Leopardi, Giacomo, 219-229, 234-235, 239, 244, 246, 255, 263
 Leopardi, Monaldo, 220 e n
 Leopold, Silke, 100n
 Leopoldo I d'Asburgo, imperatore, 43, 47, 112-113
 Leroy, Julien-David, 138
 Licurgo di Sparta, 41
 Limojon de Saint-Didier, Ignace
 François de, 58n
 Lingua, Anastasio, 107

- Liverani, Paolo, 130n
 Livio, Tito, 170
 Locatelli, Pietro Antonio, 84
 Locke, John, 100
 Lodoli, Carlo, 132
 Lorenzani, Paolo, 107, 110
 Lorenzini, Francesco Maria (*Filacida Eliaco*, poi *Luciniano*), 23-24, 30, 33-35, 52-56, 59-61, 77n, 84, 91
 Loretelli, Rosamaria 162n, 163 e n, 166 e n, 169n, 170n, 182n
 Lucano, Marco Anneo, 152n, 155n, 157n
 Lucatelli, Giovan Pietro, 120
 Lucilio, Gaio, 153n
 Lucrezia, moglie di Lucio Tarquinio Collatino, 55
 Lucrezio, Tito Caro, 151n, 153n, 156n, 157n, 220
 Luigi di Borbone, duca di Bretagna, 113
 Luigi Filippo I di Borbone d'Orléans, re dei francesi, 246
 Luigi Guanella, santo, 253
 Luigi XIV di Borbone, re di Francia, 42 e n, 113
 Lulier, Giovanni Lorenzo, 90n
 Lustrini, Bartolomeo, 92n
 Luzzatto, Sergio, 23n, 69n

 M. le C. d'I (Jules Gray), 202n
 Machiavelli, Niccolò, 241
 Macrobio, Ambrogio Teodosio, 120
 Madrignani, Carlo Alberto, 160-161, 164n, 173n
 Maffei, Scipione, 25, 28-29, 34, 37n, 38n, 51n, 56, 65n, 69n, 76
 Maggi, Giovanni Battista, 68
 Magini, Francesco, 89n, 107
 Magnani, Giovanni Antonio (*Saliunco Feneio*), 88 e n
 Magnusson, Börje, 82n
 Maharam, Wolfram, 118n
 Maier, Bruno, 66n
 Malinverni, Massimo, 22n

 Mamiani della Rovere, Terenzio, 239, 251n
 Mangione, Daniela, 162n, 169n, 184n
 Manilio, Marco, 153n
 Mantovani, Giovanni Battista, 251n
 Manzoni, Alessandro, 249
 Manzoni, Giuseppe, 173n, 174 e n
 Marangoni, Giovanni, 123n
 Maratta, Carlo, 125-126, 133n, 135
 Marcello, Alessandro, 84-85
 Marcello, Benedetto, 84-85
 Marcello, Marco Claudio, 122n
 March, Ausias, 20
 Marchand, Jean-Jacques, 19n
 Marchesi, Giambattista, 160n
 Marchetti, Alessandro, 220
 Marciano martire, santo, protettore di Civita Castellana, 89n
 Marescotti Ruspoli, famiglia, 105
 Marescotti, Galeazzo, 102, 108
 Marescotti, Sforza, 110
 Margherita di Savoia, regina d'Italia, 255
 Mari, Michele, 202n, 206n
 Maria Casimira de la Grange d'Arquien Sobieski, regina di Polonia, 85 e n, 87 e n, 91n, 95-96, 102, 107-110
 Maria Teresa d'Asburgo, imperatrice, 61, 91n
 Mariani, Crispino, M. 28n, 30n, 39n, 58n
 Mariette, Jean-Pierre, 147
 Marinari, Attilio, 235-236
 Marino, Giovan Battista, 205n, 236, 247
 Mario, Gaio, 51
 Marlborough, John Churchill, I duca di, 94
 Marnoto, Rita, 13 e n, 15n
 Martello (Martelli), Pier Jacopo (o Giacomo) (*Mirtilo Dainidio*), 27, 32-34, 77n
 Marti, Mario, 16n
 Martin, Angus, 168n
 Martinetti, Pier Paolo, 108, 111
 Martini Lichtner, Anna, 36n
 Marvasi, Diomede, 241
 Marx, Hans Joachim, 87n

- Marziale, Marco Valerio, 157n
 Maselli, Giacinto, 85
 Masseri, Pellegrino (*Faburno Cisseo*), 69
 Masucci, Agostino, 59, 122
 Matheus, Ricarda, 101n
 Matitti, Flavia, 87n
 Matos, Maria Vitalina Leal de, 14n
 Matteini, Giosuè, 202 e n
 May, Georges, 168n, 175n
 Mckeon, Michael, 169 e n, 179
 Melani, Alessandro, 113
 Meli, Giovanni, 235, 244-245
 Mengs, Anton Raphael, 146
 Menzini, Benedetto, 68
 Mercantini, Luigi, 239
 Mercuriali, Felice, 111
 Merelli, Filippo, 109
 Merquior, José Guilherme, 12n
 Metastasio, Pietro, 23, 54, 56, 59 e n, 61n, 79, 81, 90n, 91-92, 94, 191 e n, 195, 199, 202 e n, 206, 236, 240, 242, 244, 247
 Metelli, Daniele, 252n
 Meucci, Renato, 104n, 106
 Michelangelo Buonarroti, 133n, 144-145
 Micheli, Benedetto, 91n, 106-107
 Miedema, Nine Robijntje, 117n
 Millo, Francesco Carlo, 92n
 Mirri, Mario, 171n
 Moffa, Rosy, 98n
 Monsagrati, Giuseppe, 251n
 Montagu, Lady (Mary Wortley Montagu), 224n
 Montalto, Lina, 87n
 Monteverdi, Angelo, 261
 Monti, Vincenzo, 240, 254
 Morei, Michele (o Michel) Giuseppe, 24, 53-54, 56n, 58-59, 66 e n, 70n, 79, 91 e n
 Morelli, Arnaldo, 84n
 Moretti Cenerini, Lucia, 167n
 Moretti, Luigi, 120n
 Morotti, Vincenzo Antonio, 44, 57, 58n, 100n
 Mosca, Felice, 43n
 Moscheni, Angelica, 92n
 Mosco, 199, 224n, 246
 Mosser, Monique, 146n
 Mossi, Gaetano, 94
 Mossi, Giovanni, 107
 Motta, Attilio, 160n, 162n, 164n, 174n
 Moura, Vasco Graça, 10n, 11-13, 15n
 Muratori, Ludovico Antonio, 25, 27, 58 e n, 64, 76, 243-244
 Nacinovich, Annalisa, 54n
 Nannarelli, Fabio, 251 e n
 Nannini, Giovanni Battista, 111
 Napoleone Bonaparte, imperatore, 94
 Nardi, Carlo, 43
 Nardini, Famiano, 118 e n, 124n
 Nasica Scipione, Publio Cornelio, 122
 Natali, Giulio, 261
 Nencioni, Giovanni, 234
 Nerini, Felice Maria, 120 e n, 122n, 123-124, 148, 151
 Nerozzi Bellman, Patrizia, 166n
 Newton, Isaac, 220
 Nibby, Antonio, 118 e n, 124n
 Niccolò da Correggio, 20 e n
 Nicolini, Fausto, 46n
 Noceto, Francesco, 108, 112
 Norcia, Domenico Antonio, 107
 Noris, Matteo, 90n
 Numa Pompilio, re di Roma, 41
 O'Gorman, Frank, 162n
 Odescalchi, Livio (*Aquilio Naviano*), 24, 27-28, 30-31, 34n, 35, 38, 43, 82, 86, 87n, 93, 98, , 101, 102n, 107-108, 110, 112-115
 Olimpo da Sassoferrato (Caio Baldassarre Olimpo Alessandri), 20
 Olivieri, Ugo M., 169n
 Omero, 26, 188
 Orazio Flacco, Quinto, 141 e n, 151n, 154n, 157n, 225 e n, 260n
 Orazio, vincitore dei Curiazi, 46
 Ordano, Rosaldo, 187n

- Orlandi, Clemente, 146
 Orsi, Giovanni, 25
 Orsini, Filippo, 104n
 Ortes, Giammaria, 171 e n
 Ottoboni, Antonio, 44n
 Ottoboni, Pietro (*Crateo Ericinio*), 54, 69,
 71, 73-74, 83-86, 87n, 89, 90n, 91n, 92,
 95n, 99-100, 102, 107-110, 112-115
 Ovidio Nasone, Publio, 59n, 155
- Pacca, Vinicio, 206n
 Pacuvio, Marco, 28
 Palladio, Andrea (Andrea di Pietro
 della Gondola), 131n
 Pallavicino, Ranuccio (*Asterio Sireo*), 74,
 108
 Pamphili, Benedetto (*Fenicio Larisseo*),
 44n, 73-74, 86, 87n, 89, 90n, 91n, 102,
 107-109, 114
 Panizza, Giorgio, 261n
 Panofsky, Erwin, 202n, 238
 Pansuti, Saverio, 46, 47n, 51n, 56
 Pantani, Italo, 19n
 Panunzio, Saverio, 15n
 Panza, Pierluigi, 147n, 149n
 Paolini Massimi, Petronilla, 44
 Paolino, Laura, 206n
 Paolo, santo, 101
 Paolucci, Giuseppe (*Alessi Cillenio*), 88n
 Paratore, Emanuele, 251n
 Parenti, Marino, 201n
 Pariati, Pietro, 23
 Parini, Giuseppe, 49, 248, 254
 Parri, Ferruccio, 261
 Parrino, stampatori, 43 e n
 Paschini, Pio, 259
 Pascoli, Giovanni, 251-252, 255-257,
 261-262, 263n
 Pascoli, Lione, 127 e n, 134 e n
 Pasquini, Bernardo, 82, 84, 110-111
 Pasquini, Emilio, 18n, 220n
 Passeroni, Giancarlo, 203, 244
 Passionei, Domenico, 51
 Pastor, Ludwig von, 252n
- Patriarchi, Gasparo, 159
 Paulucci, Fabrizio, 103, 108
 Pavanello, Agnese, 84n
 Pedullà, Gabriele, 23n, 69n
 Pedullà, Walter, 43n
 Pelaez, Mario, 259, 262
 Pensa, Maria Grazia, 160n
 Pepoli, Carlo, 227
 Percel, Gordon de, pseud. di Nicolas
 Lenglet-Dufresnoy, 168 e n
 Pero da Ponte, 15 e n
 Pessoa, Fernando, 9
 Petrarca, Francesco, 17 e n, 20-21, 30, 75,
 206 e n, 231-232, 240-241
 Petrobelli, Pierluigi, 83n
 Petrosellini, Domenico Ottavio (*Eniso
 Pelasgo*), 23, 30n, 32-34, 37, 43n, 44,
 49, 57, 58n, 64n, 69, 100n
 Piazza, Antonio, 161n, 180-181
 Piccioni, Luigi, 175n, 205n
 Piccolomini, Enea Silvio, 58n
 Piero Francesco da Faenza, 202n
 Piersanti, Giuliano, 58n
 Pietro II di Braganza, re di Portogallo,
 114
 Pietro, santo, 59
 Pietrobono, Luigi (*Edelio Echeo*), 251-264
 Pignatelli, Francesco Antonio, 73
 Pimpão, Álvaro Julio da Costa, 9n, 11,
 12n, 14n, 15n, 21n
 Pindaro, 65-66, 70, 225 e n, 234
 Pindemonte, Ippolito, 180
 Pinto, John A., 136n
 Pio VII, papa (Gregorio Luigi Barnaba
 Chiaramonti), 129n
 Pio X, santo, papa (Giuseppe Melchior-
 re Sarto), 253
 Pioli, Giovanni Domenico, 107-108
 Pioselli, Giovanni Battista, 91n, 110-111,
 113
 Piperno, Franco, 54n, 83 e n, 97
 Piranesi, Francesco, 146
 Piranesi, Giovanni Battista, 137-141, 145-
 150

- Pirmei, abate, 146
 Pirrotta, Nino, 83n
 Pitoni, Giuseppe Ottavio, 110-111
 Pizzamiglio, Gilberto, 164n
 Pizzelli, Francesco, 120
 Pizzi, Gioacchino, 54n, 91 e n
 Pizzo, Antonietta, 44n
 Platone, 34, 176 e n
 Plauto, Tito Maccio, 53, 59n, 62
 Plebe, Armando, 226n
 Plinio il Vecchio (Gaio Plinio Secondo), 137
 Poirer, Roger, 168n, 177 e n
 Polibio, 238
 Polignac, Melchior de, 54
 Poliziano, Angelo (Agnolo Ambrogini), 16, 242
 Pollarolo, Carlo Francesco, 90n
 Pomeau, René, 171n
 Pompeo Magno, Gneo, 12, 75
 Pope, Alexander, 225
 Porpora, Nicolò, 116
 Posidonio, 122n
 Posterla, Francesco, 113
 Poussin, Nicolas, 238
 Pozzi, Giovanni, 205n
 Pozzo, Andrea, 128
 Prati, Giovanni, 238
 Praz, Mario, 137n
 Procaccioli, Paolo, 129n
 Properzio, Sesto, 59n
 Pseudo Cipriano, 152n
 Puoti, Basilio, 239
 Quadrio, Francesco Saverio, 89n, 159 e n, 164-165, 173n
 Quattrocchi, Luigi, 253n
 Quintiliano, Marco Fabio, 153n
 Quirini, Angelo Maria, 120
 Quondam, Amedeo, 24n, 26n, 28n, 29n, 30n, 49n, 67n, 77n, 162n
 Raimondi, Ezio, 190n
 Rak, Giovanna, 254n
 Ramsay, Allan, 138
 Randolph, Adrian W. B., 202n
 Ravasi, Gianfranco, 14n
 Redi, Francesco, 68
 Reeve, Clara, 179 e n
 Rego, Antonio José do, 112, 114
 Reisoli, Gustavo, 256n
 Renda, Domenico, 107-108, 112
 Rezzonico, Carlo Gastone della Torre di, 222
 Rezzonico, famiglia, 149n
 Rezzonico, Giovanni Battista, 149
 Ricaldone, Luisa, 191n
 Richardson, Samuel, 168n, 176n
 Ricorda, Ricciarda, 160n
 Ricuperati, Giuseppe, 36n, 52n
 Riminaldi, Giammaria, 146
 Rinaldi, Pompeo (*Coralbo Aseo*), 71, 73
 Riquer, Martín de, 15n
 Rizzo, Silvia, 263 e n
 Rizzuti, Alberto, 191n
 Roberti, Giovanni Battista (o Giovan Battista o Giambattista), 163 e n, 169 e n, 219
 Rocci, Urbano, 115
 Rocheta, Maria Isabel, 10n
 Rodrigues, José Maria, 11
 Rolli, Domenico, 44, 50, 54, 57, 58 e n, 100n
 Rolli, Paolo (*Eulibio Brentiatico*), 26, 30, 32 e n, 34-35, 37-38, 43, 50-51, 74, 77, 81, 90 e n, 92, 94, 100n, 103n, 108, 116
 Romaldi, Nicola, 107
 Romani, Giovan Domenico, 252n
 Romano, Angelo, 19n
 Romolo, re di Roma, 41, 54
 Rosa, Giuseppe, 111
 Roselli, Rosello, 16
 Rosenfield, Myra Nan, 149n
 Rospigliosi, famiglia, 107
 Rossi, Antonio, 16n
 Rossi, Niccolò de', 17
 Rota Ghibaudi, Silvia, 189n

- Rotondi, Cinzio, 107
 Rousseau, Jean-Jacques, 176n
 Rubaltelli, Luca, 202n
 Rubini, Giovanni Battista, 73
 Rubini, Giovanni Francesco, 114
 Rügler, Axel, 118n
 Ruozzi, Gino, 227n
 Rusi, Michela, 165n
 Ruspoli, famiglia, 102
 Ruspoli, Francesco Maria (*Olinto Arsenio*), 74 e n, 83, 86 e n, 87n, 101-110, 112, 114-115
 Ruspoli, Giacinta, 104n

 Sabadini, Bernardo, 90n
 Saccenti, Mario, 203n
 Sacchetti, Matteo, 58n
 Saccomani, Sabrina, 98n
 Sala di Felice, Elena, 203n
 Salvadè, Anna Maria, 224n
 Salvadori, Enrico, 254
 Salvi, Antonio, 42n, 86n
 Salvi, Nicola, 134-136, 155n
 Salvini, Anton Maria, 45
 San Mauro, Carla, 24n
 Sannazaro, Iacopo, 20 e n, 25, 240, 242, 246-247
 Sanson, Helena, 179n
 Santacroce, Andrea, 113
 Santacroce, Scipione, 110
 Santacroce, Valerio, 92n
 Santagata, Marco, 206n
 Santelli, Tullio, 255n, 259n, 263 e n
 Santi Pupieni, Agostino, pseud. di Giuseppe Antonio Costantini, 165
 Santinelli, Alessandro, 44, 47, 58n, 100n
 Saraiva, Maria de Lurdes, 11
 Sarro, Domenico, 84, 91n
 Sartori, Orietta, 43n, 85n, 86n, 91n, 98n
 Sasso, Panfilo, 21-22
 Saviozzo, Simone Serdini, detto il, 18, 20
 Savoia, Eugenio di, 23, 35-36, 39-42, 44-52, 54, 56, 61 e n, 94, 98-101, 102n, 113-115
 Savoia, famiglia, 39, 208
 Scalmani, Giuseppe, 88n, 111
 Scano, Gaetana, 88n
 Scarabelli, Massimo (*Polieno Accarreo*), 90 e n
 Scarlatti, Alessandro, 84, 88n, 89n, 90n, 95n, 105 e n, 107, 110, 113-114
 Scarlatti, Domenico, 90n, 94, 95n, 107-108, 110, 116
 Scarpati, Claudio, 180n
 Schiavo, Armando, 136n
 Schizzerotto, Giancarlo, 202n
 Schnettger, Matthias, 95n
 Schuhmacher, Hans, 224n
 Sciarrini, Marco, 52n
 Scipione Africano, Publio Cornelio, 41, 45-46, 50-51
 Secchi, Loretta, 202n
 Seneca, Lucio Anneo, 14
 Sentinelli, Alessandro, 44, 47
 Serafino Aquilano (Serafino de' Ciminelli), 16 e n
 Sergardi, Lodovico (*Licone Trachio*), 69
 Seriman, Zaccaria, 172, 178
 Settembrini, Luigi, 245
 Shakespeare, William, 236-238
 Silio Italico, Tiberio Cazio Asconio, 152n, 153n, 155n
 Silla, Lucio Cornelio, 41
 Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 11-12, 22n
 Simonelli, Giacomo, 110-111
 Simonide di Ceo, 234
 Sinzendorf, Philipp Ludwig, 53
 Sisto V, papa (Felice Peretti), 129n, 130n
 Soares, Bernardo, pseud. di Fernando Pessoa, 14
 Socrate, 34, 132
 Sofocle, 28
 Solerti, Angelo, 17n
 Somai, Angelo Antonio, 89n
 Sorel, Charles, 167-168
 Sottile, Giovanni Pietro, 111
 Soubeiran de Scopon, Jean, 173n

- Sousa, Manuel de Faria e, 21 e n
 Spagna, Arcangelo, 89n, 91n
 Spagnuolo, Vera Vita, 84n
 Spera, Lucinda, 168n
 Speroni, Nicola, 58n
 Spinelli, Ferdinando Vincenzo, 43
 Spinelli, Mario, 252n
 Staël, Madame de (Anne-Louise-Germaine Necker de Staël-Holstein), 228
 Stampiglia, Silvio, 23, 27, 81, 85, 88 e n, 106n
 Stazio, Publio Papinio, 155n
 Steinby, Eva Margareta, 124n
 Sterne, Laurence, 177-178
 Storck, Wilhelm, 11
 Strabone, 138
 Strinati, Malatesta (*Licida Orcomenio*), 89 e n
 Stroppa, Sabrina, 61n
 Summo, Faustino, 159n

 Tanucci, Bernardo, 120
 Tarquinio il Superbo (Lucio Tarquinio), re di Roma, 54n
 Tasso, Torquato, 45, 159n, 236, 246-247
 Tavazzi, Valeria G. A., 161n, 181 e n
 Tebaldeo (Tebaldi), Antonio, 16, 19-20
 Teocrito, 237, 245-246
 Teodoli, Flavia, 55
 Teodorico, re degli Ostrogoti, 130n
 Terenzio Afro, Publio, 28, 53, 59n, 62
 Tibaldi, Giovanni Battista, 107
 Tibullo, Albio, 59n
 Timpanaro, Sebastiano, 219n
 Tiraboschi, Girolamo, 161-162
 Tirteo, 234
 Tissoni Benvenuti, Antonia, 20n
 Tissot, Samuel Auguste André David, 207n
 Tito Flavio Vespasiano, imperatore, 54n, 130n
 Tiziano Vecellio, 238
 Tomás, Fernandes, 10

 Tomasi, Giacomo G., 110
 Torricelli, Evangelista, 236
 Toschi, Luca, 160n
 Traiano, Marco Ulpio Nerva, imperatore, 54n, 139
 Trissino, Gian Giorgio, 30
 Trompeo, Pietro Paolo, 262
 Turchi, Roberta, 80n

 Ubaldini, Cristina, 252n
 Uberti, Fazio degli, 18
 Urbano VIII, papa (Maffeo Barberini), 118n, 135
 Uslenghi, Carlo, 107, 113, 115
 Uzeda, Juan Francisco Pacheco, duca di, 108, 112, 114

 Vacondio, Giovanni Battista, 107, 113
 Vagni, Pietro, 107-108, 112-113
 Vaini, Guido, 110
 Valentini, Giuseppe, 84, 107, 113
 Valentini, Roberto, 117n, 118n
 Valeriano, Pierio (Giovanni Pietro Bolzani delle Fosse), 238
 Valerio Flacco, Gaio, 155n
 Valesio, Francesco, 88n, 103n, 114, 115
 Vallauri, Tommaso, 187n
 Valli, Luigi, 256
 Vallone, Aldo, 253n, 262 e n
 Valmaggi, Luigi, 205n
 Vannini, Paolo, 44, 58n, 100n
 Vannucci, Pasquale, 252 e n, 255 e n
 Varrone, Marco Terenzio, 123
 Verheyen, Egon, 202n
 Verri, Alessandro, 180, 244
 Verri, Pietro, 244
 Vescovo, Piermario, 160n
 Vespasiano, Tito Flavio, imperatore, 130n
 Viale, Vittorio, 137n
 Vian, Giovanni Maria, 257n
 Vico, Giambattista (o Giovan Battista), 46 e n, 243-245
 Viedman, Ambrogio, 94

- Vieira, Afonso Lopes, 11
 Vighi, Roberto, 119n
 Vinchioni, Cinzio, 88n, 89n, 112-113, 115
 Vinci, Leonardo, 59n
 Virgilio, Publio Marone, 25, 57, 59n, 122 e n, 152n, 155n, 156n, 157n, 220, 237, 254, 256
 Visceglia, Maria Antonietta, 67n
 Vitaletti, Guido, 20n
 Vitruvio Pollione, Marco, 132n, 144
 Vittorio Amedeo II duca di Savoia, re di Sicilia e di Sardegna, 42, 52 e n
 Viviani, Vincenzo, 236
 Voltaire, pseud. di François-Marie Arouet, 170, 223
 Wasserman, Earl R., 175n
 Wehinger, Brunhilde, 224n
 Weidler, Joahnn Friedrich, 220 e n
 Weise, Christian, 171
 Wiles, Stephanie, 149n
 Wilton-Ely, John, 147n, 149n
 Winckelmann, Johann Joachim, 117, 118, 143-146, 189
 Zambon, Maria Rosa, 162n, 177n
 Zappi, Giovan Battista Felice (*Tirsi Leucasio*), 38, 70n, 89n
 Zardo, Antonio, 202n
 Zazzara, Domenico, 88n, 89n
 Zennaro, Silvio, 263
 Zeno, Apostolo, 23, 25, 76
 Zeno, Pier Caterino, 88n
 Ziino, Agostino, 83n
 Zingarelli, Nicola, 256
 Zipoli, Domenico, 110, 115
 Zoboli, Jacopo, 59n
 Zola, Émile, 235, 245
 Zuccato, Edoardo, 179n
 Zucchetti, Giuseppe, 117n, 118n

INDICE DEI MANOSCRITTI E DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana
Vat. Lat. 8235: 136

COIMBRA

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
324 [BGUC]: 10

LISBOA

Biblioteca Nacional
4413 (Cancioneiro de Luís Franco Correa [LF]): 10-11
Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia
1080 (Cancioneiro Fernandes Tomás [FT]: *Flores várias de diversos autores lusitanos*): 10-11

MADRID

Biblioteca Rodríguez-Moñino
E-40-6767 (Cancioneiro de Cristóvão Borges [CrB]): 10

PARIS

Bibliothèque Nationale de France
Nouv. Acq. Franç. 5968: 146n

ROMA

Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia
XIX: 28n
Atti Arcadici, 1, I: 66n, 85n
Atti Arcadici, 1, III: 85n
Atti Arcadici, 2: 72, 74n, 85n
Atti Arcadici, 3: 77n
Biblioteca Nazionale Centrale
Vitt. Em. 580: 136n

