

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

5

2016



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell'Arcadia»

5

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

5

2016



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

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

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

Direttore

Rosanna Pettinelli

Comitato scientifico

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

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

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

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

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-9359-002-0
eISBN 978-88-9359-003-7

© Accademia dell’Arcadia, 2016

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

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

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

Indice

PIERO BOITANI Ombre di eterodossia nell' <i>Inferno</i> dantesco	7
GIANCARLO PANI L'affissione delle Tesi di Wittenberg nel 1517: storia o leggenda?	25
FRANCO PIGNATTI Ancora sulla <i>belle matineuse</i> di Annibal Caro	37
PIETRO GIULIO RIGA Sulla paternità del <i>Dialogo dell'honore</i> di Giovan Battista Possevino	89
MAURO SARNELLI Versi cinquecenteschi in lode ed in morte di Torquato Tasso. Quattro schede (con l'edizione di due testi) ed una Postilla	107
ALVIERA BUSSOTTI Biagio Garofalo, il Circolo del Tamburo e la colonia Sebezia: la riforma poetica dalla prospettiva filoimperiale	145
RAIMONDO GUARINO L'incoronazione di Corilla Olimpica e l'improvvisazione in Arcadia nel Settecento	169
LUCA SERIANNI Sulla fisionomia stilistica della poesia arcadica	195
STEFANO BENEDETTI «Ut pictura philosophia»: fortuna settecentesca della <i>Tabula Cebetis</i>	209
KENICHI TAKAHASHI Pindaro in Arcadia. Pier Jacopo Martello e Vittorio Maria Bigari nella galleria di Palazzo Ranuzzi in Bologna	233

GIUSEPPE CRIMI Osservazioni sull'epistolario di Metastasio: a proposito di editi, inediti e dimenticati	271
ALESSIA TADDEO «Alba di un nuovo stile»: Alfieri e la notte	289
ANDREA CHEGAI Vergini e vestali. Poligenesi e intersezioni di un soggetto operistico franco-latino (Spontini, <i>La Vestale</i> , Parigi 1807)	327
FABIO FORNER Per una bibliografia ragionata degli ultimi studi sull' <i>Arcadia</i> (1991-2015)	359
<i>Abstracts</i>	419
Indici a cura di Pietro Petteruti Pellegrino con la collaborazione di Francesca Tosi	433

PIERO BOITANI

Ombre di eterodossia nell'*Inferno* dantesco*

È sorprendente pensare che non ci sia poi tanto fuoco nell'*inferno* di Dante. Voglio dire, fiamme vere e proprie. È vero che fiocchi infuocati piovono sui violenti del settimo cerchio, ma gli unici peccatori che siano avvolti dalle fiamme sono gli eretici nel sesto e i consiglieri fraudolenti nell'ottavo cerchio, i primi trovandosi sepolti in tombe infuocate, i secondi invece fasciati, per così dire, dalle fiamme medesime. Che questa sia un'indicazione di qualcosa di più di una semplice coincidenza, magari di una caratteristica che i due gruppi hanno in comune?

Cercherò di dare una risposta positiva a questa domanda e di argomentare che ciò che questi peccatori condividono è l'ombra dell'eterodossia, del pensiero non ortodosso. Nel sesto cerchio non si tratta neppure di un'ombra, ma di un elemento assai concreto, perché i dannati qui sono eretici per definizione. Quel che interessa di più è che Dante scelga gli epicurei a rappresentare l'eresia al posto delle dozzine di sette eretiche – nel 1302 Bonifacio VIII condannò «Gazaros, Patarenos, Arnaldistas, Speronistas, et Pauperes de Lugduno, Passaginos ac omnes alios» – che fiorivano ovunque in Europa nel XIV secolo¹. La ragione per la quale Dante li sceglie risiede nel fatto che i seguaci di Epicuro sostengono che l'anima umana non sopravvive alla morte del corpo, e questa è non solo «stoltissima, vilissima e dannosissima» tra le «bestialitadi» che, secondo il *Convivio*, vanno contro le convinzioni di tutti i filosofi e gli scrittori più saggi², ma costituisce anche peccato grave agli occhi

* Una versione inglese di questo saggio è comparsa nel volume *Dante and Heterodoxy. The Temptations of 13th Century Radical Thought*, edited and with an Introduction by M. L. Ardizzone, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2014, pp. 60-77.

¹ Citazione da A. DE SAVIO, *Dante and Heresy*, Boston, Dumas, 1936, pp. 27-28. Sugli epicurei vd. A. MURRAY, *The Epicureans*, in *Intellectuals and Writers in Fourteenth-Century Europe*, edited by P. Boitani and A. Torti, Tübingen, Narr – Cambridge, Brewer, 1986, pp. 138-163.

² *Convivio*, II 8, 8 (cito dall'ed. a cura di C. Vasoli, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, t. I, pt. II, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 1-885).

del Cristianesimo, una religione in buona parte fondata sulla fede nella sopravvivenza dell'anima individuale dopo la morte, nel suo esser punita o premiata per i suoi peccati e le sue virtù e opere, e nella resurrezione della carne alla fine dei tempi.

Dante, significativamente, punta su questo aspetto dell'epicureismo piuttosto che non su quello, assai più popolare, che vedeva gli epicurei godere senza limiti delle gioie dei sensi (lo «Epicuri de grege porcum» che Orazio aveva consacrato nelle sue *Epistole*³, una perversione delle dottrine di Epicuro, che aveva egli stesso vissuto una vita ascetica). Credere nella morte dell'anima è per Dante peccato, per così dire, assai più mortale che non il mero abbandonarsi ai piaceri, visto che, se entrambi appartengono, secondo la spiegazione che Virgilio dà della struttura dell'inferno nel canto XI, al regno dell'incontinenza, il primo implica anche l'uso perverso della ragione e la mancanza di fede.

L'epicureismo era eterodossia radicale, e assai più diffusa nel Duecento e nel Trecento di quanto non ci si attenderebbe. Nel canto X dell'*Inferno* Farinata dice che le ombre che lo circondano sono più di mille, e tutti i commentatori antichi concordano nel sostenere che il numero delle persone che non credevano all'immortalità dell'anima era grande⁴. Dante ne menziona esplicitamente quattro: Farinata stesso, Cavalcante de' Cavalcanti, Federico II e «il» Cardinale, Ottaviano degli Ubaldini. Ne avrebbe potuto aggiungere degli altri, non meno illustri, come per esempio il figlio di Federico, Manfredi, del quale Giovanni Villani dice che «tutta sua vita fue epicuria»⁵, o Matteo Visconti, colui che consolidò in maniera decisiva la signoria della sua famiglia in Lombardia. Matteo non solo fu accusato dalla corte avignonese di Giovanni XXII di aver tentato di uccidere il papa per mezzo della negromanzia e di aver coinvolto nel complotto, tramite suo figlio Galeazzo, Dante Alighieri in persona, ma morì anche scomunicato nel 1322, essendo

³ HOR. *epist.* I 4, 16 (cito dall'ed. di ORAZIO, *Tutte le opere*, introduzione di N. Rudd, traduzioni di L. Canali e di M. Beck, commento e note di M. Pellegrini e di M. Beck, Milano, Mondadori, 2007).

⁴ Per esempio BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super DANTIS ALDIGHIERII comoediam*, nunc primum integre in lucem editum, curante J. Ph. Lacaïta, 5 voll., Florentiae, Barbera, 1887, I, p. 333; *Commento di FRANCESCO DA BUTI sopra la Divina Commedia di DANTE ALLIGHIERI*, pubblicato per cura di C. Giannini, 3 voll., Pisa, Fratelli Nistri, 1858-1862, I, p. 292; *L'ottimo commento della Divina commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante citato dagli Accademici della Crusca*, 3 voll., Pisa, Niccolò Capurro, 1827-1829, I, p. 172.

⁵ G. VILLANI, *Nuova cronica*, VII 46 (cito dall'ed. critica a cura di G. Porta, 2 voll., Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 1991).

stato accusato di eresia dall'Inquisizione. L'accusa, in questo caso, si basava su testimoni che dichiararono di aver sentito Matteo negare la divina provvidenza, la resurrezione della carne e l'immortalità dell'anima. «Quando homo moritur», il testimone numero 25 sostenne di avere udito Matteo dire, «anima ejus vadit quo ire debet». Un altro, il numero 2, proclamò che aveva sentito dire da un dottore in legge che Matteo sosteneva che «non ci fosse né inferno né paradiso e nulla dell'uomo restasse dopo questa vita»⁶.

Dante avrebbe trovato numerosi epicurei anche nella Chiesa, da monaci e abati su verso i gradini più alti della gerarchia, sino al papa che odiava, Bonifacio VIII, che fu incriminato per eresia (certo per motivi politici) su istigazione dei servi di Filippo il Bello nel 1303 e quindi messo sotto processo dopo la sua morte nel 1310-1311. Anche per lui le accuse erano basate sulla sua presunta negazione dell'immortalità dell'anima e della resurrezione. «Quando tornerà tua nonna a dirci dell'altro mondo?», pare che abbia domandato a un fedele; e a un ospite, indicando un cappone arrosto davanti a loro: «Non hai più anima di questo cappone»⁷.

Infine, c'era una setta speciale di epicurei che sappiamo aver attratta l'attenzione di Dante. Erano, questi, il commentatore arabo di Aristotele, Averroè, e i suoi seguaci nell'Occidente latino, a Parigi, all'epoca stessa di Dante. Boezio di Dacia e Sigieri di Brabante erano i due più importanti, e Sigieri compare nel *Fiore* e nel cielo del Sole dantesco come uno dei sapienti nella prima corona⁸, insieme a personaggi del calibro di Tommaso d'Aquino, Alberto Magno, Pietro Lombardo, Salomone, Dionigi l'Areopagita, Boezio, Isidoro di Siviglia, Beda e Riccardo di San Vittore.

Averroè non riusciva a vedere alcun organo del corpo che corrispondesse all'intelletto umano (nel modo, per esempio, in cui l'orecchio corrisponde all'udito). Perciò sosteneva che l'«intelletto possibile» dell'uomo (cioè la sua facoltà intellettuale, la facoltà di comprendere) è – sto qui parafrasando quei versi di *Purgatorio* XXV dove Stazio contesta tale opinione nella sua lunga esposizione sulla generazione degli esseri umani – separato dall'anima individuale, e in particolare dall'anima sensitiva di ogni individuo⁹.

⁶ Su Matteo Visconti vd. MURRAY, *The Epicureans*, pp. 151-154.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 157-159.

⁸ Cfr. *Il Fiore*, 92 (adopero l'ed. del testo curata da G. Contini, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, t. I, pt. I, a cura di D. De Robertis e G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, pp. 565-798); e *Par.* X 133-138 (l'edizione della *Commedia* usata in questo saggio è quella curata da A. M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991-1994).

⁹ *Purg.* XXV 61-66; e cfr. B. NARDI, *L'origine dell'anima umana secondo Dante*, nei suoi *Studi di filosofia medievale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, pp. 9-68.

Esso è invece, scrive Averroè nel suo commento al libro III del *De anima* di Aristotele, una sostanza a sé, immateriale, universale, che non è generata né soggetta a corruzione. Se l'anima intellettiva non è individuale, ma la stessa per tutta l'umanità, l'immortalità dell'anima individuale scompare: privato dell'anima razionale, l'essere umano, come Dante dichiara nel *Convivio*¹⁰, non è più tale, ma «cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto».

Sigieri scrisse almeno due trattati su questo problema, le *Quaestiones in tertium de anima* e il *De anima intellectiva*, e sebbene abbia cambiato alcune delle proprie posizioni nel passare dalla prima alla seconda di tali opere, il suo pensiero rimase averroistico. Tra le *Quaestiones*, per esempio, ne troviamo una significativamente dedicata al problema «se l'anima separata possa soffrire attraverso il fuoco», e nel *De anima intellectiva* una parte del cap. 6 ritorna a tale questione, formulandola alla maniera seguente:

Quod si quis dicat hoc esse erroneum animas a corporibus totaliter non separari et eas poenas et praemia recipere secundum ea quae gesserunt in corpore, quod enim non ita fiat, hoc est praeter rationem iustitiae, dicendum, sicut et a principio dictum est, quod nostra intentio principalis non est inquirere qualiter se habeat veritas de anima, sed quae fuerit opinio Philosophi de ea. Et cum secundum eius opinionem opera animae communia sint ipsi et corpori, et praemia etiam et poenae debita sunt quae a legislatoribus toti composito inferuntur honorando homines bene agentes et puniendo malefactores, quod si sic non fiat, contingit aliquid malum et inordinatum in universo. Sed nec providentia divina prohibet ne in universo fiant mala, sicut alibi videri debet; et iterum ipsi bene agenti bonum opus praemium est, et in hoc felicitatur, cum operationes secundum virtutem divinae sint felicitatis, ut dicitur *primo Ethicorum*; ipsis etiam malefactoribus operationes vitiosae et malae secundum virtutem poenae sunt, cum secundum tales operationes homo misere vivat, ut docetur *nono Ethicorum*¹¹.

La domanda che dobbiamo porci a questo punto ci riconduce all'ombra che forse circonda l'eterodossia in quanto epicureismo nel canto X dell'*Inferno*. Farinata, Cavalcante, Federico II e il cardinale Ottaviano degli Ubaldini, come tutti gli epicurei, «l'anima col corpo morta fanno». Sono allora averroisti come Sigieri? Sono ombre di quei maestri parigini le cui proposizioni erano state condannate dal vescovo Etienne Tempier nel 1277? Credo sia stato Ezra Pound a suggerire per primo questa ipotesi nel suo saggio su

¹⁰ *Convivio*, IV 7, 15.

¹¹ *De anima intellectiva*, 99 (cito dall'ed. di SIGIERI DI BRABANTE, *L'anima dell'uomo*, a cura di A. Petagine, Milano, Bompiani, 2007, che per il testo latino riproduce l'ed. di B. C. Bazán, in ID., *Quaestiones in tertium de anima, De anima intellectiva, De aeternitate mundi*, Louvain-Paris, P. U. Nauwelaerts, 1972).

*Cavalcanti*¹². Proprio in apertura di quello scritto Pound evoca l'insegnamento di Aristotele a Parigi e l'influenza di Averroè e di Avicenna. Passa, quindi, a Guido Cavalcanti e alla sua canzone *Donna me prega*, che – scrive – «mostra tracce di una tonalità di pensiero oggi non più considerata pericolosa, ma che deve essere apparsa rasserenante a un fiorentino del 1290 quanto una conversazione su Tom Paine, Marx, Lenin e Bakunin a una riunione di banchieri Metodisti a Memphis, Tennessee». Pound aggiunge poi che Guido

shows himself much more 'modern' than his young friend Dante Alighieri, *qui était diablement dans les idées reçues*, and whose shock is probably recorded in the passage of *Inferno* X where he finds Guido's father and father-in-law paying for their mental exertions. In general, one may conclude that the conversation in the Cavalcanti-Uberti family was more stimulating than that in Tuscan bourgeois and ecclesiastical circles of the period¹³.

Dopo il lavoro pionieristico di Bruno Nardi sulla presenza dell'averroismo in Dante¹⁴, Maria Corti, nel suo *Dante a un nuovo crocevia*, sottolineò, con l'aiuto di un articolo di Cesare Bozzetti, alcune corrispondenze tra le proposizioni condannate da Tempier, gli scritti di Sigieri e la situazione di *Inferno* X: in particolare il sottile «doppio contrappasso» che Dante è riuscito a fabbricare con il dannare gli epicurei a esser sepolti, e in tombe che contengono fuoco. Tanto basti per la *quaestio* di Sigieri «Utrum anima separata pati possit ab igni», condannata per ultima (la 219) nelle *Opiniones* di Tempier¹⁵. Ulteriore lavoro in questo campo è stato compiuto infine da Maria Luisa Ardizzone nei suoi libri su Cavalcanti e su Dante¹⁶.

Possiamo dunque fornire una risposta definitiva alla domanda che ho posto poco fa? Farinata, Cavalcante, Federico II e il cardinale Ottaviano degli

¹² *Cavalcanti*, in E. POUND, *Literary essays*, Edited with an Introduction by T. S. Eliot, London, Faber and Faber, 1954, pp. 149-200. Il saggio, pubblicato nel 1934, è da Eliot datato al 1910-1931.

¹³ Ivi, p. 149.

¹⁴ Vd. i saggi *L'averroismo del "primo amico" di Dante*, *La conoscenza umana*, *Sull'origine dell'anima umana* e *L'immortalità dell'anima*, raccolti in B. NARDI, *Dante e la cultura medievale*, nuova ed. a cura di P. Mazzantini, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 81-107, 135-172, 207-143.

¹⁵ Vd. M. CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Sansoni, 1981; EAD., *La felicità mentale*, Torino, Einaudi, 1983; EAD., *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003; C. BOZZETTI, *Storia interna del canto decimo dell'Inferno*, «Studia Ghisleriana», s. II, 2, 1957 (*Studi letterari per il 250° anniversario della nascita di Carlo Goldoni*), pp. 79-127.

¹⁶ M. L. ARDIZZONE, *Guido Cavalcanti: the Other Middle Ages*, Toronto, University of Toronto Press, 2002; EAD., *Guido Cavalcanti. L'altro Medioevo*, Firenze, Cadmo, 2006; EAD., *Dante. Il paradigma intellettuale. Un'invenzione degli anni fiorentini*, Firenze, Olschki, 2011.

Ubaladini sono ombre degli averroisti radicali delle Scuole parigine? Fonti indipendenti e i primi commentatori danteschi concordano nel sostenere che tutti e quattro condividono il rigetto epicureo dell'immortalità dell'anima. Ma il legame con gli averroisti parigini può essere stabilito solamente attraverso Guido Cavalcanti, epicureo certificato dal Boccaccio e da altri commentatori antichi, la poesia del quale, per di più, mostra tendenze averroistiche. E il problema, per quanto riguarda Guido e la *Commedia*, è Dante. Perché Dante riconosce che Guido possiede, o possedeva, «altezza d'ingegno», ma sembra anche prefigurare per lui, in qualità di epicureo, una condanna *post mortem* a questo stesso cerchio dell'inferno, in compagnia del padre e del suocero. La questione rivolge, notoriamente, sul «disdegno» che Dante attribuisce a Guido o per Virgilio (la ragione umana, la filosofia) o per Beatrice (la grazia divina, la teologia, la fede)¹⁷.

Come Maria Corti¹⁸, non penso che scegliere tra le due sia fondamentale e credo che, se Dante avesse voluto indicarne una con chiarezza, sarebbe stato in grado di farlo senza difficoltà, invece di comporre i due versi più ambigui e più contorti – e forse i più dolorosi, data la natura del suo rapporto con Guido – di tutto il poema: «colui che attende là, per qui mi mena | forse cui Guido vostro ebbe a disdegno». In ogni caso, la scelta potrebbe non essere essenziale, visto che quel che Dante poeta fa dire a Dante personaggio nella sua risposta a Cavalcante significa che Guido non può accompagnarlo in questo viaggio attraverso l'altro mondo, in ultima analisi, perché in quest'altro mondo non ha mai creduto: perché insomma non condivide l'idea dell'immortalità dell'anima, che per Dante è assioma di ragione (Virgilio) e di fede (Beatrice) insieme.

Guido era figlio di un vero epicureo, come sostiene il Boccaccio, in entrambi i sensi della parola¹⁹, e anche gran logico e «filosofo naturale»²⁰. La sua canzone *Donna me prega*, inoltre, contiene un'eco chiara della concezione averroista dell'anima²¹. Poiché l'averroismo del Duecento voleva dire

¹⁷ Per una recente, articolata recensione del «disdegno» di Guido, vd. E. MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti: il dissidio per la Vita nuova e il "disdegno" di Guido*, II ed., Roma, Salerno Editrice, 2004.

¹⁸ CORTI, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, p. 333. Il miglior trattamento del problema di Guido e dell'epicureismo in Dante è ora G. CORBETT, *Dante and Epicurus. A Dualistic Vision of Secular and Spiritual Fulfilment*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2013.

¹⁹ Cfr. G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, X 61-63 (adopero l'ed. a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1965).

²⁰ G. BOCCACCIO, *Decameron*, VI 9, 7-9 (cito dall'ed. a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1976).

²¹ Su *Donna me prega* vd. ARDIZZONE, *Guido Cavalcanti, passim*, e Inglese, in G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese (*Rime d'amore e di corrispondenza*, revisione

il pensiero radicale di persone quali Boezio di Dacia e Sigieri di Brabante, Guido deve esser stato influenzato da questi maestri parigini o dai loro seguaci italiani. E questa, senza entrare qui in ulteriori particolari, è l'ombra – indiretta e obliqua – dell'eterodossia nel canto X dell'*Inferno*.

Eppure tutto ciò non è sufficiente a condannare Guido al sesto cerchio dell'inferno con suo padre e suo suocero. Egli era ancora vivo quando, nella finzione del poema, Dante visitò quel cerchio (era invece morto quando il poeta Dante compose il canto), e Dante personaggio non avrebbe mai potuto dire al padre di Guido che avrebbe presto visto suo figlio in quel luogo. In effetti, egli aggiunge un «forse» che pare mitigare il «disdegno» di Guido. Così, *forse* Guido finirà nel sesto cerchio dell'inferno. Ma potrebbe anche darsi che la sua prima, e temporanea, destinazione nell'altro mondo sarà la prima balza del purgatorio, tra i superbi, dove Oderisi da Gubbio lo menziona d'un fiato con Guinizelli e un terzo poeta che è chiaramente Dante stesso²². E poiché Dante confessa poco dopo che proprio quella balza sarà la sua (temporanea) destinazione dopo la morte²³, i due vecchi amici, che in passato avevano competitivamente condiviso «altezza d'ingegno» e «gloria de la lingua», si ritroveranno forse là dove la superbia viene purificata²⁴.

* * *

Superbia – o *hybris* – è caratteristica anche dell'Ulisse di Dante, benché non sia il peccato per il quale egli è punito nell'ottavo cerchio tra i consiglieri fraudolenti. Ulisse si trova in quel cerchio, come Virgilio dichiara a Dante quando essi si avvicinano alla doppia fiamma nell'ottava bolgia, perché aveva inventato l'«agguato» del cavallo di legno tramite il quale i greci infine conquistarono Troia, per via dell'«arte» con la quale persuase Achille a unirsi ai combattenti, e perché, insieme a Diomede, rubò il Palladio²⁵. Tuttavia, le cose non sono mai semplici con i personaggi danteschi più grandi, e nel caso di Ulisse sono presenti una duplicità e una divisione che paiono riflesse dai due corni della fiamma, il «foco diviso» al quale Dante presta grande attenzione nella presentazione scenica di *Inferno* XXVI. Così, abbiamo frode e *hybris*, ma anche due caratteristiche dell'anima dell'eroe, magnanimità e

del testo e commento a cura di R. Rea, *Donna me prega*, revisione del testo e commento a cura di G. Inglese), Roma, Carocci, 2011, pp. 147-161.

²² *Purg.* XI 97-99.

²³ *Purg.* XIII 136-138.

²⁴ Cfr. CORBETT, *Dante and Epicurus*, pp. 97-99.

²⁵ *Inf.* XXVI 58-63.

fol hardiment ('folle ardire'); due divinità dominanti, Ercole, che piantò le Colonne, «acciò che l'uom più oltre non si metta», e l'«altro», l'innominato Dio cristiano (oppure il fato, o la Fortuna, ma in nessun caso Nettuno) che affonda la nave; e persino un conflitto tra poeta e personaggio, il primo dichiarando la propria paura di Ulisse («Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio»), il secondo la propria enorme attrazione verso di lui («vedi che del disio ver lei mi piego»). Del resto, Dante segnala la complessità e l'importanza di Ulisse attribuendogli, con significativa inversione, la stessa espressione che usa per il proprio amore nei confronti di Beatrice: «fiamma antica» – «antica fiamma»²⁶. Ulisse è l'anti-Beatrice del poema – della vita stessa di Dante.

Alle radici di quello che vorrei chiamare il "dilemma Ulisse" si trova una divisione fondamentale tra due idee della conoscenza umana. Entrambe discendono da Aristotele e dalla Scrittura e sono ammirevolmente riassunte nella celebre terzina «Considerate la vostra semenza»²⁷. A sé considerati, questi versi rappresentano un equilibrio perfetto tra l'etica aristotelica da un lato e la saggezza biblica dall'altro. «Fatti non foste» significa non «foste creati», e dunque evoca la creazione dell'uomo da parte di Dio. Il fine ultimo di tale creazione, per il quale l'essere umano non è fatto a vivere come bruto, ma per «seguir virtute e canoscenza», viene concepito, proprio come nell'*Etica nicomachea*, quale *cognitio veri* e *operatio boni*. Ma «Omnis sapientia a Deo Domino est», proclama il Siracide²⁸, e nel Libro della Sapienza Salomone stesso dichiara:

ipse enim mihi dedit horum quae sunt scientiam veram
ut sciam dispositionem orbis terrarum et virtutes elementorum
initium et consummationem et medietatem temporum
et meditationem omnium
morum mutationes et divisiones temporum
anni cursus et stellarum dispositiones
naturas animalium et iras bestiarum
vim ventorum et cogitationes hominum
differentias arborum et virtutes radicum
et quaecumque sunt absconsa et improvisa didici
omnium enim artifex docuit me sapientia²⁹.

²⁶ *Inf.* XXVI 85; *Purg.* XXX 48.

²⁷ *Inf.* XXVI 118-120.

²⁸ *Sir* 1, 1 (qui e in seguito cito i passi scritturali dalla *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, adiuvantibus B. Fischer, I. Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit R. Weber, editionem quartam emendatam cum sociis B. Fischer, H. I. Frede, H. F. D. Sparks, W. Thiele, preparavit R. Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994).

²⁹ *Sap* 7, 17-21.

Con Aristotele, Dante crede che «tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere»³⁰. Egli sostiene anche «che già mai non si sazia | nostro intelletto, se 'l ver non lo illustra | di fuor dal qual nessun vero si spazia», che il dubbio, sorgendo dalla radice della verità, spinge l'uomo «di collo in collo» sino al «sommò», e che il suo intelletto può raggiungere quella suprema verità (altrimenti «ciascun disio», e in particolare il desiderio di conoscere la verità, «sarebbe frustra»)³¹. D'altro canto Dante pone limiti precisi alla conoscenza che gli esseri umani possono raggiungere. Per esempio, è fermamente convinto che la ragione non può comprendere appieno «la infinita via, | che tiene una sustanza in tre persone», cioè il mistero della Trinità; che l'uomo dovrebbe considerare solamente che le cose sono, non perché sono; che egli non può comprendere tutto (se avesse potuto, «mestier non era parturir Maria», l'Incarnazione non sarebbe stata necessaria); e infine che molti pensatori e intellettuali del passato, come Aristotele, Platone e Virgilio, hanno «sanza frutto» intrattenuto un desiderio di conoscenza che è divenuto la loro punizione infernale, mentre avrebbe potuto dar loro pace, se soltanto fosse stato diretto verso il giusto oggetto³². Si potrebbe aggiungere che, se questo si applica ad Aristotele, Platone e Virgilio, che Dante ammira enormemente e che confina nel Limbo, a maggior ragione dovrebbe applicarsi a Ulisse.

Un limite alla conoscenza umana è previsto sia dalla Bibbia, nella quale Dio intima all'uomo di non mangiare il frutto dell'albero della conoscenza del bene e del male, sia dalla cultura classica, nella quale Pindaro, ad esempio, sembra, nella terza delle *Nemee*, considerare invalicabili le Colonne d'Ercole, e dove la mitologia sostiene trovarsi l'iscrizione «Nec plus ultra». La filosofia duecentesca è chiara sull'argomento. Se si prende in considerazione Tommaso d'Aquino, per esempio, si vede subito che vi sono ragioni etiche ed epistemologiche per stabilire limiti precisi – Colonne d'Ercole, in linguaggio mitico – alla conoscenza dell'uomo³³. La virtù, secondo

³⁰ *Convivio*, I 1, 1; cfr. ARISTOTELE, *Metafisica*, I 1.

³¹ *Par.* IV 124-132; cfr. K. FOSTER, *The Mind in Love. Dante's Philosophy*, in *Dante. A Collection of Critical Essays*, edited by J. Freccero, Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1965, pp. 43-60. Una posizione simile, ma forse più radicale, si trova in *Convivio*, III 15, 3-8, per il quale vd. il commento di Vasoli, p. 471, e quello di G. Fioravanti, in DANTE, *Opere*, vol. II, a cura di G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quagliani, C. Villa, G. Albanese, Milano, Mondadori, 2014, pp. 498-501. Cfr. K. FOSTER, *Tommaso d'Aquino*, in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976, pp. 626-649: 646; G. SASSO, *Ulisse e il desiderio*, Roma, Viella, 2011; e CORTI, *La felicità mentale*, pp. 83-88.

³² *Purg.* III 34-45.

³³ Per tutto questo vd. P. BOYDE, *Human Vices and Human Worth in Dante's Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 231-272.

Aristotele, è una *mesotes*, una *medietas*: sta nel mezzo. Nel suo commento all'*Etica nicomachea*, Tommaso lo sottolinea e sostiene, giungendo all'amici- zia, che non si dovrebbe né essere amici di nessuno, né di troppe persone, come nel proverbio «non vocer multum peregrinus, neque non peregrinus»: non si deve poter dire di me, spiega Tommaso con una frase che ha un qualche riflesso sull'Ulisse dantesco, «che io corro inutilmente ed eccessivamente per tanti paesi diversi, né che mai lascio casa per errare»³⁴.

Nella *Summa Theologiae*, Tommaso fornisce le ragioni epistemologiche e teologiche per rispettare certi limiti della conoscenza. Nella *Quaestio* 167 della *Secunda Secundae* discute il peccato di *curiositas*, distinguendolo dalla legittima *studiositas*. Quest'ultima, dice, non riguarda la cognizione in quanto tale, ma l'appetito e il desiderio di acquistare conoscenza. La conoscenza della verità è di per sé stessa buona. Può divenire cattiva «per accidens», a causa delle sue conseguenze, o perché si diventa orgogliosi di essa, come sostiene Paolo («scientia inflat»)³⁵, o perché la si usa per peccare³⁶.

Il desiderio di conoscenza della verità, tuttavia, può essere improntato alla «rectitudo» o alla «perversitas». Se lo si possiede per divenire superbi, quel desiderio sarà ovviamente perverso. E Tommaso cita a questo proposito un brano significativo del *De moribus Ecclesiae* di Agostino che ha una certa importanza per la storia dell'Ulisse dantesco:

Sunt enim qui desertis virtutibus, et nescientes quid sit Deus, et quanta maiestas semper eodem modo manentis naturae, magnum aliquid se agere putant, si universam istam corporis molem, quam mundum nuncupamus, curiosissime intentissimeque perquirant. Unde tanta etiam superbia gignitur, ut in ipso coelo, de quo saepe disputant, sibimet habitare videantur³⁷.

Il peccato, però, può derivare anche da una «inordinatio», un disordine del desiderio di conoscere la verità. Tommaso elenca quattro modi in cui ciò può accadere, ma soltanto il terzo e il quarto ci interessano qui. Nel

³⁴ S. THOMAE AQUINATIS *In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio*, cura et studio R. M. Spiazzi, Editio tertia, Torino, Marietti, 1964, IX, lectio 12, n. 1: «Circa primum duo facit. Primo proponit dubitationem, utrum scilicet aliquis debeat sibi facere quam plurimos amicos vel non: sed sicut prudenter videtur esse dictum de peregrinatione in proverbio cuiusdam dicentis: Non vocer multum peregrinus, neque non peregrinus, idest non dicatur de me quod nimis discurram per diversas terras inutiliter, neque etiam quod nunquam extra domum exeam peregrinationis causa; ita etiam congruit et circa amicitiam esse [...]».

³⁵ *I Cor* 8, 1.

³⁶ S. THOMAE AQUINATIS *Summa Theologiae*, cura Fratrum eiusdem Ordinis, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1961, II II, q. 167.

³⁷ AUG. *mor. eccl.* I 21, 38 (*Patrologiae cursus completus* [...]. *Series Latina*, accurante J. P. Migne, 221 voll., Paris, Migne, 1841-1864 [= PL], 32, 1327).

primo caso, l'uomo desidera conoscere la verità sulle creature senza riferirsi al fine giusto, cioè alla conoscenza di Dio. Nel secondo caso, l'uomo lotta per conoscere la verità al di là delle proprie capacità («supra proprii ingenii facultatem»). L'autorità biblica citata a questo proposito è il Siracide:

altiora te ne scrutaveris
et fortiora te ne exquisieris
sed quae praecepit tibi Deus illa cogita semper
et in pluribus operibus eius ne fueris curiosus
non est enim tibi necessarium ea quae abscondita sunt videre oculis tuis³⁸.

Dante cita queste parole con approvazione nel *Convivio*: «“Più alte cose di te non dimanderai e più forti cose di te non cercherai; ma quelle cose che Dio ti comandò, pensa, e in più sue opere non sie curioso”, cioè sollicito»³⁹.

Il bene dell'uomo, conclude Tommaso, non consiste nella conoscenza di qualsivoglia verità, ma nella «perfetta conoscenza della verità suprema», come Aristotele mostra nel libro X dell'*Etica*, e perciò vi può essere «vitium» nella conoscenza di certe verità quando il desiderio di conoscere non è «ordinato» alla conoscenza della verità suprema, «nella quale consiste la suprema felicità». Il desiderio del bene dovrebbe essere «regolato nel modo più opportuno». Lo studio della filosofia è di per sé legittimo e lodevole per via della verità che i filosofi hanno percepito, «Deo illis revelantes»⁴⁰, ma poiché alcuni filosofi ne fanno uso cattivo contestando la fede, Paolo dice:

videte ne quis vos decipiat per philosophiam et inanem fallaciam
secundum traditionem hominum
secundum elementa mundi et non secundum Christum⁴¹.

Si potrebbero citare molti altri passi della Patristica e della Scolastica per illuminare la storia e l'epistemologia dell'Ulisse dantesco, in particolare la lunga allegoria di Agostino nel *De beata vita*, pienamente esplorata da John Freccero, dell'impresa del filosofo come viaggio per mare che può terminare presso una pericolosa montagna⁴². Io vorrei invece rimanere con la Bibbia

³⁸ Sir 3, 22-23.

³⁹ *Convivio*, III 8, 2.

⁴⁰ Cfr. Rm 1, 19-20: «quia quod notum est Dei manifestum est in illis | Deus enim illis manifestavit | invisibilia enim ipsius a creatura mundi | per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur | sempiterna quoque eius virtus et divinitas | ut sint inexcusabiles».

⁴¹ Col 2, 8.

⁴² J. FRECCERO, *Dante. The Poetics of Conversion*, Edited, and with an Introduction by R. Jacoff, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University Press, 1986, pp. 20-24 (il passo era stato scoperto da P. Courcelle e G. Padoan).

ancora un po'. Questa volta, parto dal testo stesso di *Inferno* XXVI. Il naufragio di Ulisse è causato da un vortice, un «turbo», che sorge dalla montagna che egli ha avvistato dopo cinque mesi di navigazione nell'oceano.

Un «turbo» viene invocato, indirettamente, nella prima parte del canto, quando Dante vede le fiamme dei consiglieri fraudolenti da lontano e le paragona al carro di fuoco che aveva trasportato Elia in cielo: «et ascendit Helias per turbinem in caelum», riporta il Libro dei Re⁴³. Diversi commentatori hanno poi menzionato il vortice dell'ira di Dio verso gli empi descritto da Geremia: «ecce turbo dominicae indignationis egredietur | et tempestas erumpens super caput impiorum veniet»⁴⁴. Questo grande vortice verrà, Dio minaccia, «a summitatibus terrae»⁴⁵, 'dai monti della terra': proprio come accade al «turbo» che colpisce la nave di Ulisse.

Il turbine dantesco è, quindi, un segno della condanna divina dell'eroe greco: non ancora, certo, della sua dannazione all'inferno (a causa delle sue frodi, come s'è visto), ma della sua condanna a una "morte per acqua". Questi passi sono senza dubbio rilevanti, ma solamente in linea generale: nel mostrare, cioè, l'empietà di Ulisse. Ma c'è nella Bibbia un insieme assai più cogente e potente di versetti che lega il «turbo» proprio ai limiti della conoscenza umana. Abbiamo forse dimenticato le parole che Dio pronuncia «e turbine» contro il povero Giobbe?

quis est iste involvens sententias sermonibus inperitis
accinge sicut vir lumbos tuos interrogabo te et responde mihi
ubi eras quando ponebam fundamenta terrae indica mihi si habes
intellegentiam
quis posuit mensuras eius si nosti vel quis tetendit super eam lineam
[...]
numquid ingressus es profunda maris et in novissimis abyssi deambulasti
numquid apertae tibi sunt portae mortis et ostia tenebrosa vidisti
numquid considerasti latitudines terrae indica mihi si nosti omnia⁴⁶.

L'assoluta, incomprensibile, trascendente, primeva alterità di Dio condanna come meschina la conoscenza umana, la confina entro limiti che sono intrinseci alla natura dell'uomo, che non è il Creatore e non può quindi conoscere i come e i perché di tutta la creazione.

In tutto questo c'è, tuttavia, almeno potenzialmente, un tremendo conflitto. Perché Dio domanda a Giobbe: «Numquid considerasti latitudines

⁴³ IV Rg 2, 11.

⁴⁴ Ier 23, 19.

⁴⁵ Ier 25, 32.

⁴⁶ Iob 38, 2-5 e 16-18.

terrae?», 'Hai tu considerato quanto si estende la terra?'. Se a Ulisse fosse permesso di rispondere, certo userebbe la sua mente sempre pronta e la sua acuminata lingua di fuoco per replicare: «Beh, sì, è proprio quel che ho cercato di fare, "considerare quanto si estende la terra". E tu mi hai affondato per questo!». E forse con un sorriso sarcastico sottolineerebbe che *considerare* è proprio il verbo che egli stesso ha impiegato nell'orazione picciola ai compagni («considerate la vostra semenza»).

È qui, appunto, che l'ombra dell'eterodossia sorge di nuovo dinanzi ai nostri occhi. L'Ulisse di Dante non è il solo nel Duecento e nel Trecento a pensare che non dovrebbero esserci limiti al perseguimento della conoscenza da parte dell'uomo. Leggere Sigieri di Brabante e Boezio di Dacia su questo argomento è una strana esperienza, a un tempo emozionante e rattristante. Emozionante, perché si vede nelle loro parole, e si sente nel loro tono, qualcosa che pare annunciare un mondo nuovo. Rattristante, perché si conosce la condanna alla quale furono sottoposti. Insomma, un'esperienza non del tutto dissimile da quella che una lettura di *Inferno* XXVI fa compiere a noi moderni.

Comincio con il citare i titoli di alcune *quaestiones* di Sigieri: dalle *Naturales quaestiones*: «Utrum scientia sit perfectio essentialis intellectus possibilis» (la risposta è affermativa); dalle *Quaestiones in Metaphysicam*, «Utrum habeamus naturale desiderium ad sciendum» (sì, lo abbiamo, e si veda Aristotele, *Metafisica* I, 1, citato da Dante nel *Convivio*); «Utrum naturale desiderium possit esse otiosum» (un problema cruciale, al quale la risposta è doppia: no, se per «otiosum» s'intende che sia impossibile includere il fine; sì, se intendiamo che non includa il fine, anche se potrebbe); «Utrum intellectus noster possit intelligere infinita» (lo può per quel che riguarda alcune proprietà accidentali, non può in essenza)⁴⁷. Vale anche la pena di citare un paio delle affermazioni di Sigieri sulla questione della cosiddetta "doppia verità"⁴⁸. Emergono entrambe dal *De anima intellectiva*, la seconda esprimendo maggiore inclinazione ad accettare la verità della rivelazione:

Quaerimus enim hic solum intentionem philosophorum et praecipue Aristotelis, etsi forte Philosophus senserit aliter quam veritas se habeat et sapientia, quae

⁴⁷ SIGIER DE BRABANT, *Écrits de logique, de morale et de physique*, édition critique [par] B. Bazán, Louvain, Publications Universitaires – Paris, Béatrice-Nauwelaerts, 1974, pp. 108-110; Id., *Quaestiones in metaphysicam*, texte inédit de la reportation de Cambridge, édition revue de la reportation de Paris, [par] A. Maurer, Louvain-La-Neuve, Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie, 1983, pp. 40-43, 67-68, 401-402.

⁴⁸ Con i *caveat* formulati da L. BIANCHI nel suo *Pour une histoire de la «double vérité»*, Paris, Vrin, 2008.

per revelationem de anima sint tradita, quae per rationes naturales concludi non possunt. Sed nihil ad nos nunc de Dei miraculis, cum de naturalibus naturaliter disseramus.

Hoc dicimus sensisse Philosophum de unione animae intellectivae ad corpus; sententiam tamen sanctae fidei catholicae, si contraria huic sit sententiae Philosophi, praeferre volentes, sicut in aliis quibuscumque⁴⁹.

La frase che chiude il *De anima intellectiva* di Sigieri testimonia il perdurante impegno del maestro brabantino nella ricerca della conoscenza:

Sed qualiter tunc debeat intelligi quod scientia est qualitas de prima specie qualitatis in praedicamentis, vigiles et studeas atque legas, ut ex hoc dubio tibi remanente exciteris ad studendum et legendum, cum vivere sine litteris mors sit et vilis hominis sepultura⁵⁰.

Che si legga o meno l'ultima riga alla luce della sentenza di Seneca (il Seneca medievale)⁵¹ – cioè attribuendo il «vilis» all'uomo o alla sepoltura – la frase si avvicina davvero alla terzina di Dante su Sigieri in *Paradiso* X 133-138:

Questi onde a me ritorna il tuo riguardo,
è 'l lume d'uno spirto che 'n pensieri
gravi a morir li parve venir tardo:

essa è la luce eterna di Sigieri,
che, leggendo nel Vico de li Strami,
silogizzò invidiosi veri⁵².

Dante stesso aveva espresso un sentimento simile nel *Convivio*⁵³, dove, in un passo di lode per la «scientia» e il desiderio di conseguirla, e attribuendo la paternità a Seneca, aveva scritto: «Se l'uno de li piedi avessi nel sepulcro,

⁴⁹ *De anima intellectiva*, III 83-84 e 88.

⁵⁰ Ivi, IX 112.

⁵¹ SEN. *epist.* 82, 3: «[...] otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura» (cito dall'ed. di SENECA, *Epistole a Lucilio*, a cura di F. Solinas, Milano, Mondadori, 2007). La versione medievale era «vivere sine litteris mors est et vilis hominis sepultura». Cfr. A. MAIERÙ, *Dante al crocevia?*, «Studi Medievali», 24, 1983, pp. 735-748; M. CORTI – A. MAIERÙ, *Postille a una recensione*, «Studi Medievali», 25, 1984, pp. 839-855: 854.

⁵² Vorrei sottolineare che la corrispondenza qui non è soltanto tra «mors» e «morir», ma anche tra «leggendo» (che vale «facendo lezione») e «legas-legendò» nella frase di Sigieri.

⁵³ *Convivio*, IV 12, 11; e si vedano i paragrafi successivi del *Convivio* per «scientia» e la passione di conoscere; e P. FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel «Convivio» di Dante*, Napoli-Bologna, Il Mulino, 2010. Il passo che Dante attribuisce a Seneca (*epist.* 76, 3, secondo E. MOORE, *Studies in Dante*, Oxford, Clarendon Press, 1969, I, p. 288, in italiano Id., *Studi su Dante*, a cura di B. Basile, con la collaborazione di M. Grimaldi, 2 voll.,

apprendere vorrei». Forse Balzac aveva ragione nell'immaginare il poeta fiorentino a lezione da Sigieri sulla *Rive gauche*⁵⁴. Dante, mi piacerebbe dire, ha salvato e addirittura glorificato Sigieri a causa di tale passione, della sua sopportazione e dell'umiltà mostrata nel sottomettersi alla dottrina della «santa fede cattolica» persino quando affermava di voler seguire la «ragione naturale» e la dottrina di Aristotele. Assorto nei suoi pesanti, tormentosi pensieri, Sigieri sentiva che la morte tardava a venire e se l'augurava. Allo stesso modo, ma più attivamente, l'Ulisse di Dante, avendo raggiunto con i suoi uomini la «tanto picciola vigilia [dei] sensi [...] ch'è del rimanente», e cioè l'ultima soglia tra la vecchiaia e la morte, esorta i compagni a non negare l'esperienza «di retro al sol, del mondo senza gente», che equivale a quella «undiscovered country, from whose bourn | No traveller returns», il paese della morte del quale parla Amleto⁵⁵. Sigieri può forse essere stato remota ombra di Ulisse, ma Ulisse è assai più radicale di lui.

Boezio di Dacia, il danese che fu l'altro più prominente averroista nella Parigi del tardo Duecento, è forse «figura» più vicina. Nel prologo al libro I del suo commento al *De generatione et corruptione* di Aristotele, Boezio riassume l'idea che il bene supremo consiste per l'uomo nella conoscenza della verità e nel perseguimento del bene, il «seguir virtute e canoscenza» di Ulisse:

Nunc autem duae sunt partes intellectus: speculativa et practica. Speculativa est cognoscitiva veri, practica operatio boni et delectatio in utroque. Ideo summum bonum quod homini est possibile est *cognitio veri et operatio boni*. Hoc igitur erit summum bonum quod est possibile homini⁵⁶.

Lo ripete nel *De somniis* con una enfasi leggermente più intellettuale⁵⁷. Ma, forse più coerentemente e costantemente di Sigieri, Boezio sostiene che non

Roma, Salerno Editrice, 2015) proviene piuttosto dal *Digesto*: vd. Vasoli nel suo commento al *Convivio*, *ad loc.*

⁵⁴ H. DE BALZAC, *Les Proscrits*, in ID., *Louis Lambert – Les Proscrits – Jésus-Christ en Flandre*, préface de R. Abellio, édition établie et annotée par S. S. de Sacy, Paris, Gallimard, 1980.

⁵⁵ *Hamlet*, III 1, 79-80 (cito dall'ed. di W. SHAKESPEARE, *Amleto*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 1995).

⁵⁶ BOETHII DACI *Opera*, 5.1. *Quaestiones de generatione et corruptione continens*, nunc primum edidit G. Sajo, Hauniae, apud librarium G.E.C. GAD, 1972, Prologus, rr. 14-18.

⁵⁷ BOETHII DACI *Opera*, 3.2. *De aeternitate mundi – De summo bono – De somniis*, edidit N. G. Green-Pedersen, Hauniae, GAD, 1976, *De somniis*, rr. 21-25: «Ultimum autem bonum quod est homini possibile ex actionibus intellectualibus est perfecta cognitio veritatis et contemplatio illius et delectatio intellectualis, quae est coniuncta illi contemplationi, quae conservat actionem contemplandi et eam continuat». Vd. anche BOEZIO DI DACIA, *Sui sogni*, a cura di M. Sannelli, Genova, Il melangolo, 1997.

c'è limite alla ricerca dell'uomo – del filosofo – per la verità. Nel *De aeternitate mundi* egli scrive che il filosofo deve determinare ogni questione attraverso «ragione disputabile», perché ogni questione appartiene al regno dell'essere, e il filosofo specula su ogni essere, «naturale, matematico, divino». Chiunque dica il contrario, afferma, dovrebbe sapere che non sa quel che dice:

Ergo philosophus omnem quaestionem per rationem disputabilem habet determinare; omnis enim quaestio disputabilis per rationes cadit in aliqua parte entis, philosophus autem omne ens speculatur, naturale, mathematicum et divinum. Ergo omnem quaestionem per rationes disputabilem habet philosophus determinare. Et qui contrarium dicit, sciat se proprium sermonem ignorare⁵⁸.

«Moralmente parlando», scrive Boezio nel *De summo bono*, «il filosofo è virtuoso per tre ragioni», la terza delle quali è che «non c'è peccato nel comprendere e nel teorizzare. Non c'è possibilità di eccesso e di peccato nell'ordine dei beni supremi» («quia in intelligendo et speculando non est peccatum, in simpliciter enim bonis non est possibilis excessus et peccatum»)⁵⁹. L'azione del filosofo, però, consiste proprio in tale contemplazione della verità. Perciò è più facile per il filosofo essere virtuoso che non per un'altra persona. E per questo «il filosofo vive come l'uomo *era nato per vivere* e in armonia con l'ordine naturale». Inoltre – e qui Boezio sembra rivolgersi direttamente contro Tommaso d'Aquino – egli sostiene che, nel meditare sugli esseri che sono prodotti da cause, il filosofo può procedere a speculare sulle cause più alte e conoscere la Causa Prima:

Ideo philosophus speculando entia causata, quae sunt in mundo, et naturas eorum et ordinem eorum ad invicem inducitur in speculationem altissimarum causarum rerum, quia cognitio effectum est quaedam manuductio in cognitionem suae causae; et cognoscens causas superiores et naturas earum esse tales, quod necesse est eas habere aliam causam, inducitur in cognitionem primae causae. Et in speculando consistit delectatio et maior, cum intellegibilia sint nobiliora. Ideo philosophus ducit vitam valde voluptuosam⁶⁰.

Non dovremmo sorprenderci di sentire Boezio parlare a favore della «sapientia» umana in termini che avrebbero attirato l'attenzione dell'Ulisse di Dante. Mentre ripete nel *Modi significandi* che la «vita beata», felice, dell'uomo (si badi, su questa terra, non nel mondo avvenire, una proposizione, la 176, condannata da Tempier) «consistit [...] in operatione boni et

⁵⁸ BOETHII *Opera*, 3.2, *De aeternitate mundi*, 13, rr. 323-329. Vd. anche BOEZIO DI DACIA, *Sull'eternità del mondo*, a cura di L. Bianchi, Milano, Unicopli, 2003.

⁵⁹ BOETHII *Opera*, 3.2, *De summo bono*, rr. 149-164.

⁶⁰ Ivi, rr. 176-185.

cognitione veri et delectatione in utroque», Boezio dichiara che 'senza conoscenza l'uomo sembra essere null'altro che un animale bruto': «[...] videtur homo sine sapientia esse quasi brutum animal»⁶¹. Così, la famosa terzina del «Considerate la vostra semenza», che fa proclamare a Ulisse l'uomo non esser fatto per vivere come un bruto, sembra essere stata pienamente adombrata da questo paragrafo del *Modi significandi*⁶².

Il contesto, credo, lascia poco spazio ai dubbi. Quel che Dante denuncia è l'avventurarsi senza freni, gioioso, penoso e tragico, negli strani mari del pensiero (come Wordsworth dirà di Newton nel *Prelude*). Che questo rispecchi una vera e propria navigazione (per esempio, quella dei fratelli Vivaldi menzionata da Nardi), oppure un percorso mentale, o entrambi, non c'è dubbio che segnali, sul piano storico, la trasformazione della coscienza che caratterizza tutta un'epoca: come scriveva Hans Blumenberg proprio a proposito dell'Ulisse dantesco, «den beginnenden Zweifel der Epoche an der Endgültigkeit ihres Horizonts und seiner Enge», 'il dubbio incipiente dell'epoca circa la definitività del proprio orizzonte e la sua ristrettezza'⁶³. Ulisse, se posso permettermi di citare quel che ho scritto un quarto di secolo fa, sta ritto, all'inizio del XIV secolo, «su una triplice soglia, quella sulla quale, nella coscienza di Dante, la morte del mondo classico, la fine della filosofia cristiana, e l'avvento di un nuovo mondo finalmente si scontrano»⁶⁴.

Con Farinata, Cavalcante e Ulisse Dante ha creato episodi altamente drammatici che lo toccano sin nei precordi: nel canto X, sulla politica di Firenze e il destino di Guido; nel canto XXVI, riguardo l'emozione e i pericoli di una ricerca senza confini della verità. Come il canto X, con il suo «forse», potrebbe alludere a *Purgatorio* XI e a una possibile salvezza di Guido, così il canto XXVI potrebbe essere trasfigurato in *Paradiso* X attraverso la figura santificata di Sigieri. Le fiamme degli epicurei e dei consiglieri di frode avvolgono, credo, qualcosa di più di Farinata, Cavalcante e Ulisse. Figurativamente, esse bruciano gli eretici nel modo in cui la Chiesa lo faceva fisicamente, nella realtà. Ma, per Dante e per noi, non senza pena insopportabile.

⁶¹ BOETHII DACI *Opera*, 4.1. *Modi significandi sive quaestiones super Priscianum Maiorem*, nunc primum ediderunt J. Pingborg et H. Roos, adjuvante S. S. Jensen, Hauniae, GAD, 1969, q. 5, rr. 72-73.

⁶² Come Maria Corti anticipava già nel 1981 in *Dante a un nuovo crocevia*, p. 101.

⁶³ H. BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, III ed., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, p. 89 (ed. it.: ID., *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 110); e cfr. ID., *Der Prozess der Theoretischen Neugierde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, pp. 138-142.

⁶⁴ BOITANI, *L'ombra di Ulisse*, p. 59.

GIANCARLO PANI

L'affissione delle Tesi di Wittenberg nel 1517: storia o leggenda?

Il 31 ottobre 2017 si celebra la festa dei cinquecento anni della Riforma di Martin Lutero, che è iniziata il 31 ottobre 1517. La vulgata protestante afferma che quel giorno Lutero affisse 95 Tesi sull'indulgenza al portone della Chiesa di Ognissanti di Wittenberg. Era la vigilia della solennità della Chiesa del Castello, dove il principe Federico il Saggio aveva le sue preziose reliquie.

Il fatto è documentato solo da un autore, Melantone, il quale nella prefazione al secondo volume delle opere latine di Lutero, apparso dopo la morte del riformatore, scrisse: «[...] Lutero ardente di zelo per la giusta pietà, pubblicò le Tesi sull'indulgenza, [...] e aveva pubblicamente affisso queste Tesi alla Chiesa nei pressi del castello di Wittenberg, alla vigilia della festa di Ognissanti»¹.

La testimonianza di un personaggio quale Melantone, così vicino a Lutero e alla Riforma di Wittenberg, ha certamente un notevole valore. Occorre tuttavia tener presente che Melantone nel 1517 non era a Wittenberg e quindi non è un testimone oculare. A quella data era a Tubinga, ed è giunto nella città nel 1518: non ha una conoscenza diretta dei fatti accaduti. Di più egli scrive alcune inesattezze circa la predicazione indulgenziale: per esempio, dice che le indulgenze vennero predicate nella Sassonia, quando invece è noto che il principe Federico il Saggio le aveva proibite per impedire che il denaro contante uscisse fuori dai confini del ducato.

Che valore ha allora la sua testimonianza? Lo storico Heinrich Boehmer, nello studio sul viaggio di Lutero a Roma nel 1510/1511, ha scritto: «[...] la celebrata prefazione [di Melantone] è proprio solo una prefazione, cioè uno scritto steso velocemente sulla carta, senza alcun ausilio, [...] che non

¹ Il testo è del 1546, ma è apparso dopo la morte di Lutero: *Corpus Reformatorum*, vol. 6, Halis Saxonum, C. A. Schwetschke, 1839, pp. 161-162 (trad. dal latino mia).

possiede valore documentario e merita fede solo in quanto le sue affermazioni sono confermate da altri contemporanei»².

Le indulgenze

All'inizio del 1517, Lutero aveva terminato da poco il corso sulla *Lettera ai Romani*, iniziato due anni prima, che lo aveva tenuto impegnato per quattro semestri. Nella conclusione del corso, a proposito delle indulgenze, si trovano alcune pagine interessanti. Probabilmente si era già diffusa la predicazione delle lettere indulgenziali per la ricostruzione della basilica di San Pietro. Il papa Leone X le aveva promulgate il 31 marzo del 1515 e si andavano diffondendo in Germania. In alcuni luoghi vicino a Wittenberg l'annuncio della Bolla papale era iniziato in modo clamoroso alla fine del 1515.

Benché non sia ancora scoppiato lo scandalo delle indulgenze, ci sono a questa data alcuni elementi interessanti che richiamano l'attenzione di Lutero a proposito del culto delle reliquie e al modo in cui le indulgenze vengono predicate. Le lettere indulgenziali possono essere acquistate facendo qualche chilometro fuori Wittenberg, nella vicina Jüterborg.

Senza fare i nomi, nelle pagine finali del corso su *Romani*, Lutero si riferisce a un principe e a un vescovo appassionati collezionisti di reliquie, che fanno a gara per accaparrarne di nuove e di più preziose. Sono appunto il principe elettore Federico il Saggio e Alberto di Brandeburgo. Il cenno, breve ma marcato, è rilevante, poiché afferma la disposizione interiore del futuro riformatore riguardo a un argomento di cui da qualche tempo si iniziava a parlare a Wittenberg³. Lutero nota che i papi e i vescovi sono generosi nell'elargire le indulgenze in cambio di denaro: invece dovrebbero elargire i doni spirituali gratuitamente secondo l'insegnamento del Signore in Mt 10, 8: «Gratuitamente avete ricevuto, gratuitamente date»⁴. Il futuro riformatore fa capire qual è la sua preoccupazione e ciò che gli sta a cuore: la pratica delle indulgenze contribuisce a formare nel fedele una falsa sicurezza circa il proprio stato di coscienza e soprattutto sembra dare una garanzia di salvezza. Ciò che contraddice lo spirito del Vangelo e l'umiltà cristiana.

² H. BOEHMER, *Luthers Romfahrt (1510/11)*, Leipzig, Deichert, 1914, p. 8 (trad. dal tedesco mia).

³ Cfr. *Weimarer Ausgabe* [= WA], Weimar, Böhlau, dal 1883 in poi, vol. 56, p. 417, r. 24. La bolla *Sacrosanctis Salvatoris et Redemptoris* sulle indulgenze a favore della basilica di San Pietro era stata promulgata a Roma il 31 marzo 1515. Le prime prediche di Lutero che alludono all'argomento datano appunto dall'estate del 1516. Cfr. WA, vol. 1, pp. 65-69 e 94-99.

⁴ WA, vol. 56, p. 417, rr. 27-30.

Un altro passo della *Lettera ai Romani* (3, 27), è indicativo per cogliere il senso della vita cristiana: «Tutta la vita del nuovo popolo, del popolo fedele, del popolo spirituale, consiste nel chiedere, pregare e scongiurare coi gemiti del cuore, con la voce della bocca, con gli atti del corpo, di essere giustificato continuamente, fino alla morte, e di non fermarsi mai, non aver mai afferrato nulla [...]»⁵. La vita del cristiano è dunque un crescere continuo, senza mai fermarsi, perché rimanere fermi è già un andare indietro.

Per Lutero l'ammonizione contro ogni sicurezza per la propria salvezza è la prova della Chiesa nel mondo di oggi. Nessuno è sicuro della propria salvezza. Questa sarebbe la terza epoca della storia del Cristianesimo: la prima è stata quella delle persecuzioni, la seconda quella delle eresie. Oggi annunciare la sicurezza della salvezza è la tentazione più grave della Chiesa.

Dietro la predicazione delle indulgenze ci sono un gioco di potere e un traffico di denaro di cui Lutero non sa assolutamente nulla, almeno fino a una certa data.

Che cosa è accaduto il 31 ottobre 1517?

Probabilmente il 31 ottobre 1517, vigilia della solennità di Ognissanti, non è accaduto nulla. O meglio, nulla di visibile e di clamoroso. Lutero prende carta e penna, e scrive due lettere: la prima al suo vescovo, l'altra all'arcivescovo di Magonza, il responsabile della predicazione delle indulgenze in Germania, il quale aveva messo in moto una serie di predicatori domenicani per annunciare e vendere le lettere indulgenziali. Quest'ultima lettera ci è stata conservata dalla storia⁶. Nel 1545 Lutero ne conservava ancora una copia con sé, quando, scrivendo la prefazione per il volume primo delle sue opere in latino, la fa stampare tra i documenti ivi raccolti⁷. È un chiaro segno dell'importanza che aveva quella lettera per la comprensione del proprio pensiero e della propria vita e di quanto vi fosse affezionato, avendola conservata presso di sé per almeno trent'anni. Vale la pena di esaminarla per cogliere il senso di quanto Lutero sta per fare e le sue vere intenzioni: egli parla con franchezza, esprime la sua preoccupazione per ciò che sta accadendo nei dintorni di Wittenberg, descrive la foga delle persone che si precipitano fuori dei confini dell'elettorato per acquistare l'indulgenza per sé stessi e per i propri cari. E soprattutto il problema che più lo preoccupa:

⁵ Ivi, p. 264, rr. 16-19 (trad. dal latino mia).

⁶ Si trova oggi nell'Archivio Reale di Stoccolma, Fondo *Kyrkoohistorisk Årsskrift* (cfr. *WA Briefe*, vol. 1, p. 108).

⁷ Cfr. *WA*, vol. 51, pp. 538-540.

è falso ciò che i domenicani annunciano nella loro predicazione, ingannando le coscienze dei deboli.

Ecco il testo della lettera:

Wittenberg, 31 ottobre 1517

Reverendissimo padre in Cristo [...], perdonami se io, feccia tra gli uomini, ho tale misura di temerarietà da osar pensare ad una lettera alla tua altissima eccellenza. Ho a lungo rimandato – e il Signore Gesù mi è testimone – conscio della mia bassezza e miserevolezza, ciò che ora faccio con fronte sfacciata, mosso massimamente dagli obblighi di fedeltà che riconosco di avere verso di te [...].

È propagata nel paese, sotto la protezione del tuo illustrissimo titolo, l'indulgenza papale per la fabbrica di San Pietro. Al riguardo io non metto sotto accusa tanto le affermazioni dei predicatori di indulgenze, che io non ho udito di persona, ma ardo di dolore per le falsissime interpretazioni che ne derivano tra il popolo, diffuse ovunque. Infatti le infelici anime credono evidentemente di essere sicure della propria salvezza non appena abbiano acquistato una lettera di indulgenza; ed inoltre che le anime del purgatorio se ne partono non appena essi abbiano messo il denaro del riscatto nella cassetta.

Di più: la grazia dell'indulgenza è così potente, che, anche (come dicono) nel caso impossibile che uno violentasse la Madre di Dio, potrebbe esserne perdonato. Infine che con questa indulgenza l'uomo si libera da ogni pena e colpa. [...]

Perciò non posso tacere più a lungo. Infatti nessun uomo è sicuro della sua salvezza in virtù del suo ufficio di vescovo, non ottenendone la certezza per la grazia divina infusa; anzi l'Apostolo ci comanda di «operare per la nostra salvezza in timore e tremore» [*Phil* 2, 12]. E il giusto stesso a stento si salverà [*I Pt* 4, 18]. [...] E ovunque il Signore sottolinea quanto sia difficile giungere alla beatitudine.

Come mai è possibile che con queste false favole e promesse di indulgenze essi rendano il popolo sicuro e senza paura? Le indulgenze non danno niente di buono alle anime per quanto riguarda la loro salvezza e santificazione, ma tolgono solo la pena esteriore che di solito è imposta sulla base dei canoni. Inoltre, le opere di pietà e di carità sono infinitamente migliori delle indulgenze. E tuttavia non sono predicate con così grande pompa e zelo, anzi di esse si tace, poiché la predica delle indulgenze è più importante, mentre invece la prima e unica missione di ogni vescovo deve essere che il popolo conosca il Vangelo e l'amore di Cristo. Mai infatti il Cristo comandò di predicare le indulgenze, ma con grande insistenza comandò di predicare il Vangelo. Quanto grande è perciò l'errore e il pericolo per un vescovo se, taciuto il Vangelo, non permette tra il suo popolo se non il baccano delle indulgenze [...].

Si aggiunge a ciò [...] che in quella istruzione per i commissari redatta sotto il nome della tua paternità (sicuramente senza conoscenza né consenso della tua paternità), si dice che una delle grazie principali è quel dono inestimabile della riconciliazione degli uomini con Dio e della cancellazione di tutte le pene del purgatorio. Inoltre non sarebbe necessaria alcuna contrizione a coloro che comprano le indulgenze. [...]

Che altro posso fare [...] se non pregarti in nome del Signore Gesù Cristo di voler rivolgere con paterna preoccupazione il tuo sguardo a questi fatti e di far togliere completamente dalla circolazione quel libretto. [...]

Il Signore Gesù Cristo ti custodisca in eterno, padre reverendo.

Se ti piacerà potrai scorrere le mie tesi allegate per comprendere come sia cosa insicura la concessione dell'indulgenza anche se i predicatori la ritengono certissima.

L'indegno tuo figlio, Martin Lutero, Agostiniano, dottore in teologia⁸.

Le 95 Tesi sull'indulgenza

Al termine della lettera c'è una sorpresa: affiorano inaspettatamente le Tesi sull'indulgenza. Lutero infatti suggerisce che, qualora non si cerchi rapidamente un rimedio, potrebbe accadere che qualcuno confuti pubblicamente i predicatori dell'indulgenza e dimostri l'infondatezza della *Istruzione* che porta appunto il nome dell'arcivescovo. Perciò Lutero allega alla lettera un campionario di tali obiezioni, perché l'arcivescovo rifletta sui dubbi che in un teologo avvertito possono emergere dalla predicazione: il campionario è fatto dalle famose Tesi, per le quali non possediamo altra data se non quella della lettera ad Alberto di Brandeburgo: 31 ottobre 1517. Esse si presentano dunque, in questa loro prima stesura, come appunti di riflessioni su cui Lutero si è fermato a lungo, animosamente, ma non come articoli di una professione di fede. Sono rivolte in via riservata all'autorità competente, e non gridate in pubblico con un gesto di protesta; intendono soprattutto proporre un confronto accademico, e non già concludere un dibattito intorno al quale, ancora nel marzo 1518, egli dimostra di non aver detto nemmeno a sé stesso l'ultima parola.

Le 95 Tesi si collegano alla predicazione del domenicano Johann Tetzel e all'*Istruzione* data dall'arcivescovo. Alcune Tesi sono ironiche, altre mordaci, e s'iscrivono nel contesto locale in cui le indulgenze venivano proclamate. Ecco alcuni esempi:

1. Il Signore e nostro maestro Gesù Cristo, dicendo: «Fate penitenza» eccetera, volle che tutta la vita dei fedeli fosse una penitenza.
40. La sincerità della contrizione, infatti, cerca e ama le pene, invece l'abbondanza delle indulgenze ne attenua il desiderio e le fa odiare, o per lo meno offre l'occasione a questo atteggiamento.
50. Ai cristiani bisogna insegnare che, se il Papa conoscesse le estorsioni dei predicatori di indulgenze, preferirebbe che la basilica di San Pietro andasse in cenere piuttosto che la si edificasse sulla pelle, la carne e le ossa delle sue pecore.
51. Ai cristiani bisogna insegnare che il Papa, anche a costo di vendere la basilica di san Pietro, vorrebbe – come è suo dovere – dare il proprio denaro a moltissimi di quelli ai quali i predicatori di indulgenze, invece, lo estorcono.

⁸ *WA Briefe*, vol. 1, pp. 110-112 (trad. dal latino mia).

58. E neanche [i tesori della Chiesa] sono costituiti dai meriti di Cristo e dei santi, perché questi, anche senza il Papa, operano sempre la grazia nell'uomo interiore [...].
62. Il vero tesoro della Chiesa è il santissimo Vangelo della gloria e della grazia di Dio.
65. Perciò i tesori del Vangelo sono reti con le quali una volta si pescavano gli uomini ricchi.
66. I tesori delle indulgenze, invece, sono reti con cui ora si pescano le ricchezze degli uomini.
75. Arrivare a dire che le indulgenze papali abbiano tanta efficacia da poter assolvere un uomo che avesse, per assurdo, violato la Madre di Dio, significa esser folli.
94. Si devono esortare i cristiani perché si impegnino a seguire il loro capo Cristo attraverso pene, mortificazioni e tormenti.
95. E così confidino che entreranno in cielo se vivranno in molte tribolazioni [*Act* 14, 22], piuttosto che nella sicurezza della pace⁹.

Le Tesi sono legate alla prassi, alla teologia della penitenza e al sacramento della confessione, ma trattano anche della conversione, della pena e della colpa, del tesoro della Chiesa, del purgatorio e del potere del papa; non mancano gli aspetti finanziari legati alle lettere penitenziali. Sono centrate soprattutto sulla falsa sicurezza della salvezza che potrebbe dare una predicazione strombazzata delle indulgenze, mediante l'offerta in denaro e i riti esteriori: il cristiano deve abbracciare la croce di Cristo, fare penitenza, aprire il cuore alla carità verso i poveri e porre la propria attenzione al «santo Vangelo della gloria e della grazia di Cristo» (Tesi 62).

Al termine della lettera, le Tesi forniscono, sì, un'esemplificazione, ma contengono pure una velata minaccia: tuttavia, anche se l'animo di Lutero è vibrante di indignazione, la minaccia si limita ad indicare quali inattese reazioni possa suscitare in uno spirito fedele lo scandalo delle indulgenze. È perciò chiaro che quella lettera non è il primo passo di un itinerario calcolato, la prima mossa tattica di una rivolta: Lutero chiede solo una riflessione di fede, che si svolga a edificazione reciproca. Egli ne ha bisogno, perché lo scandalo lo ha profondamente ferito; ed è una riflessione necessaria, poiché il problema delle indulgenze deve essere chiarito nell'ambito di un dibattito accademico.

Le Tesi sono destinate al mondo accademico

Ecco la ragione per cui le Tesi sono state scritte in latino. Non erano destinate alla diffusione, meno che mai a una diffusione popolare: miravano

⁹ M. LUTERO, *Le 95 Tesi*, Pordenone, Studio Tesi, 1995, pp. 7-15; G. ALBERIGO, *La riforma protestante. Origini e cause*, Brescia, Queriniana, 1977, pp. 52-58.

a suscitare una conversazione, un approfondimento teologico tra persone a diverso titolo responsabili di quanto accadeva. Questo è il motivo per cui le Tesi forse non erano note nemmeno negli ambienti più vicini a Lutero, come tra i suoi interlocutori abituali a Wittenberg. Per Lutero, toccato nell'intimo della vergognosa predicazione dell'indulgenza, quelle Tesi rappresentano una possibile alternativa – e una radicale alternativa – su cui sta ancora riflettendo e su cui chiede di essere aiutato a riflettere. Lo chiede alla gerarchia ecclesiastica: con un gesto di comunione tipicamente cattolico, e non solo con lo scopo di informare i superiori ecclesiastici delle sue intenzioni. Dice che lo ha pure chiesto ad alcuni interlocutori abituali, quelli che ha accanto a sé sul momento: una scelta un po' casuale, una conversazione al minimo livello, che aiuti il silenzio interiore e non gli si sostituisca; non una cerchia di specialisti con cui cominciare a misurarsi e a confrontarsi. Non solo dunque la mancata risposta dell'autorità, ma anche l'imprevista diffusione delle Tesi ha mandato in crisi il proposito di raccoglimento e di conversione di un credente che si sente Chiesa e che sente su di sé la responsabilità di un peccato di Chiesa.

Non vi fu alcuna pubblica affissione delle Tesi

Bisogna aggiungere tuttavia che la diffusione delle Tesi, se non fu provocata da Lutero, non fu da lui efficacemente contrastata: l'attenzione rivolta alla sua persona fugò via via i suoi propositi di raccoglimento interiore e di ripensamento. Può riuscire interessante il confronto della lettera all'arcivescovo Alberto di Brandeburgo con due altre del medesimo tempo, in cui Lutero scopre liberamente il suo animo. Nella prima, verso la fine del 1517, indirizzata a Spalatino, segretario del principe elettore Federico il Saggio, egli scrive di non aver inviato le Tesi al principe, e nemmeno agli altri suoi consiglieri, poiché era giusto che le ricevessero per primi coloro che erano direttamente coinvolti. Nell'altra, rivolta al principe, che è dell'anno seguente (novembre 1518), Lutero è costretto a scusarsi, dato che si era sparsa la voce che le Tesi sarebbero state scritte su richiesta dell'elettore stesso. Egli insiste a dire che nessuno, nemmeno gli amici intimi, erano stati informati di quelle Tesi, ma solo l'arcivescovo Alberto e il vescovo Hieronymus Schulze. «Io – concludeva Lutero – sapevo molto bene di dover portare questo affare prima di tutto davanti ai vescovi, e non davanti alle autorità secolari». E sottolinea pure, con umiltà e riverenza, che lo aveva fatto loro presente per lettera, «prima di rendere pubbliche le tesi della disputa»¹⁰.

Tutto questo vale a confermare che non vi fu alcuna pubblica affissione delle Tesi il 31 ottobre del 1517. Alcuni amici si lamentarono personalmen-

¹⁰ WA *Briefe*, vol. 1, p. 245, rr. 361-364 (trad. dal latino mia).

te con Lutero per non essere stati avvisati delle Tesi ed è ben indicativa la risposta che questi diede a uno di loro nel marzo seguente:

Alla tua meraviglia perché io non abbia divulgato le Tesi a voi, rispondo: non era mia intenzione, né mio desiderio farle circolare, ma solo, in un primo tempo, di metterne discorso insieme con i pochi che abitano qui da me o vicino a me, di modo che arrivando a un giudizio comune di condanna o di approvazione, si decidesse di non parlarne più o di darle alla luce. Ma ora che vengono stampate e diffuse ben al di là della mia speranza, mi pento di questa mia creatura, non già perché non mi interessi che la verità sia conosciuta da tutti (che era anzi la mia unica aspirazione), ma perché una maniera del genere [di Tesi per una disputa] non è adatta per istruire il popolo. Su alcuni punti infatti non sono sicuro io stesso: perciò – se avessi sperato un simile successo – alcune cose le avrei affermate in modo molto diverso e più esatto, o le avrei lasciate cadere¹¹.

La lettera all'arcivescovo costituì il primo passo compiuto da Lutero quando prese coscienza che, con il loro fare ciarlatanesco, i predicatori delle indulgenze agivano non a titolo personale, ma in base a una precisa *Istruzione*, cioè su direttive ufficiali della Chiesa locale. Gli fu allora chiaro che sarebbe uscito dalle sue competenze, se avesse preso l'iniziativa di decidere o fare qualcosa in questo campo; perciò si rivolse direttamente alle autorità responsabili, informandole di quanto accadeva a Wittenberg, dove l'elettore Federico il Saggio aveva proibito una simile predicazione, volendo evitare fughe di denaro che sarebbero andate a un rivale della Sassonia, quale era appunto l'arcivescovo di Brandeburgo. Le lettere d'indulgenza tuttavia si potevano ugualmente comprare con un semplice viaggio fuori del ducato, nelle città vicine.

Le vicende della lettera di Lutero all'arcivescovo Alberto di Brandeburgo

La lettera ad Alberto di Brandeburgo venne spedita alla residenza abituale dell'arcivescovo, a Moritzburg, presso Halle, a circa 70 km da Wittenberg. Ma l'arcivescovo in quel momento era assente e si trovava ad Aschaffenburg, vicino Magonza, senza che Lutero ne avesse sentore. Da una nota della cancelleria sappiamo che la lettera era giunta a Calbe an der Saale, dove i segretari l'aprirono, la registrarono in data 17 novembre, e la rispedirono al destinatario. Questi ricevette la lettera entro lo stesso mese di novembre, dal momento che il primo di dicembre richiese il parere dei teologi dell'università di Magonza a proposito delle Tesi di Lutero. Subito dopo scrisse alla propria cancelleria di aver ricevuto la lettera «con le affermazioni di un insolente monaco di Wittenberg, che riguardavano il santo affare delle indulgenze (*heylig negocium*

¹¹ Ivi, p. 152, rr. 6-15: lettera a Scheurl del 5 marzo 1518 (trad. dal latino mia).

Indulgentiarum)»¹². Aggiungeva di aver spedito la documentazione alla Curia Romana con una denuncia. Infine l'arcivescovo suggeriva di aprire un *processus inhibitorius*, in cui si citava Lutero e gli si intimava sotto minaccia di pena di astenersi in futuro da ogni attacco all'indulgenza con prediche, dibattiti e libri.

L'attesa di Lutero

Dopo essersi rivolto ai vescovi, Lutero attese per qualche tempo la risposta. Ma questa non venne, anche per i ritardi epistolari ora menzionati. Uno dei discorsi conviviali di Lutero, piuttosto tardivo, testimonia che il vescovo Schulze di Brandeburgo, nella cui diocesi è Wittenberg, gli rispose in quella circostanza con l'intimazione di non insistere sulle indulgenze, poiché si toccavano le istituzioni della Chiesa¹³. Certo passò del tempo, senza che si avviasse quel tentativo di riflessione comune con le autorità della Chiesa che era alle origini dello scambio epistolare. Allora Lutero cominciò a parlare della cosa agli amici e a trasmettere un esemplare manoscritto delle Tesi a teologi di sua fiducia.

Trent'anni dopo dichiarerà: «Io allora, trattato con alterigia, mi decisi a rendere pubbliche le Tesi»¹⁴. Di tale comunicazione allargata è prova la lettera all'amico Johannes Lang, priore del convento agostiniano di Erfurt, a cui poco prima del 31 ottobre 1517 aveva comunicato le Tesi contro la teologia scolastica: Tesi ben diverse da quelle sulle indulgenze, poiché attaccavano frontalmente la teologia e la Chiesa del tempo¹⁵. Questa lettera che contiene le 95 Tesi è datata 11 novembre 1517, una dozzina di giorni dopo quella indirizzata ad Alberto di Brandeburgo: segno dell'impazienza di Lutero, il quale immagina che l'arcivescovo risponderà quasi a stretto giro di posta. Anche per la lettera al Lang bisogna notare il tono della corrispondenza: Lutero vuol sapere da un amico personale, che è anche teologo in una università come Erfurt, che cosa pensi delle Tesi. E chiede soprattutto che gli siano indicati gli errori, se ve ne sono, pregando il Lang di interpretare questa sua richiesta come sincera e non come espressione di falsa umiltà (Lutero parla addirittura di ipocrisia).

¹² *Corpus Catholicorum*, vol. 41, Münster, Aschendorff, 1988, p. 305 (trad. dal tedesco mia).

¹³ *WA Tischreden*, vol. 2, p. 479, rr. 6-8. Il discorso conviviale è della primavera del 1532.

¹⁴ *Vorrede zum 1. Bande der Gesamtausgabe seiner lat. Schriften: Tomus primus omnium operum*, Wittenberg, Joh. Lufft, 1545: *WA*, vol. 54, p. 180, rr. 16-20 (trad. dal latino mia). Anche nello scritto *Wider Hans Worst* del 1541 Lutero ribadisce la mancata risposta dell'arcivescovo (*WA*, vol. 51, p. 540, rr. 19-21).

¹⁵ *WA Briefe*, vol. 1, p. 103, rr. 4-8: lettera a J. Lang, 4 settembre 1517.

La diffusione delle Tesi

Va anche detto che fino ad oggi non è stato possibile dimostrare l'esistenza di una stampa originale delle Tesi a Wittenberg, e che le tre edizioni a stampa più antiche apparse a Norimberga, a Lipsia e a Basilea, derivano da esemplari manoscritti diversi. La diffusione delle Tesi avvenne dunque, inizialmente, attraverso corrispondenze epistolari e comunicazioni personali: comunque sempre in fogli manoscritti, copiati più volte e passati di mano in mano, da amico ad amico.

Non sappiamo con precisione quando iniziò la diffusione a stampa delle Tesi: non prima della seconda metà di dicembre di quell'anno, il 1517¹⁶. È certo però che esse si diffusero rapidamente in Germania, dove a gennaio del 1518 erano conosciute quasi dappertutto¹⁷. Si sa pure che le accolsero con favore alcuni futuri avversari di Lutero, quali il Cochläeus, l'Emser, e il duca Giorgio di Sassonia.

Lutero rimase colpito per una diffusione che non aveva previsto, e diede segno di dispiacersene, anche se accettò di buon grado che qualcuno gli avesse forzato la mano. Saremmo così di fronte a un primo esempio documentabile di quella interazione tra le iniziative solitarie di un uomo di punta e i consensi più larghi e meno meditati che esse raccolgono: protagonista dell'itinerario storico che ne risulta non è propriamente il primo o il secondo dei due termini, bensì il rapporto dialettico tra l'uno e l'altro nella loro reciproca opposizione o complementarità. Lutero si affrettò dunque a pubblicare due scritti destinati al pubblico, assolutamente diversi nella stesura dalle Tesi iniziali. Ora non ha più esitazione di fronte al grande consenso popolare, non ha più esitazione su questa o quella Tesi; e può accantonare la lingua latina, ma non la formulazione perentoria, epigrammatica dei diversi punti che è propria di un tesario. Per questi due scritti Lutero aveva chiesto e atteso il *placet* del suo ordinario, il vescovo Hieronymus Schulze.

Il primo è il *Sermone sull'indulgenza e sulla grazia*, in tedesco, dove condensò una catechesi a livello popolare; lo scritto apparve nell'aprile del 1518 e solo in quell'anno vide tredici edizioni¹⁸. Il secondo, *Resolutiones disputationum de indulgentiarum virtute*¹⁹, indirizzato a un pubblico più colto, uscì nell'agosto del 1518: vi si formulavano le ragioni teologiche delle Tesi e

¹⁶ Così secondo lo studioso K. HONSELMANN, *Urfassung und Drucke des Ablassthesen M. Luthers und ihre Veröffentlichung*, Paderborn, Schöningh, 1966, pp. 17-29.

¹⁷ Ivi, p. 120.

¹⁸ *Eynn Sermon von den Ablass und Gnade*, WA, vol. 1, pp. 239-246.

¹⁹ WA, vol. 1, pp. 522-628.

insieme si spiegavano con due lettere aggiuntive, una al suo superiore diretto, lo Staupitz, l'altra al papa Leone X, le motivazioni di quel suo agire e parlare.

Nella lettera di accompagnamento al papa Lutero manifesta la propria sorpresa per l'involontaria diffusione delle Tesi, e se ne rammarica, poiché esse erano state preparate in fretta per pochi privati, e non erano nemmeno appropriate a un tal genere di diffusione. Poiché ora non è più possibile ritirarle dalla circolazione, egli chiede che si accolga questo scritto di chiarificazione: a lui sta a cuore l'autorità della Chiesa. Anzi, egli professa di riconoscere nella voce del papa la voce di Cristo che governa e parla nella Chiesa²⁰. La lettera si conclude con una singolare «Protesta», dove Lutero dichiara le sue intenzioni: «Attesto di non voler dire o affermare nulla se non ciò che è contenuto innanzitutto nella S. Scrittura, poi nei Padri della Chiesa [...], nel diritto ecclesiastico e nei decreti del papa»²¹. E termina: «Spero con questa mia protesta di aver detto abbastanza chiaramente che io posso, sì, sbagliare, ma che non si potrà fare di me un eretico»²². Questa presa di posizione non fu soltanto una «magistrale mossa di scacchi», come ha scritto K. A. Meissinger, secondo la consuetudine di attribuire al Lutero cattolico in difficoltà, ma desideroso di comunione con la Chiesa, l'animo con cui Lutero, negli anni successivi, rinunzierà formalmente a quella comunione²³. Con «la loro originale mescolanza di schietta umiltà, di consapevolezza profetica di sé e di ardito animo da “confessore della fede”», le lettere allo Staupitz e al Papa «dimostrano [...] una reale possibilità di legare alla chiesa [...] lo zelante monaco wittenberghese, e di rendervelo fecondo»²⁴.

²⁰ E. ISERLOH, *Lutero tra Riforma cattolica e protestante*, Brescia, Queriniana, 1970, p. 160. Lo Iserloh rileva anche attraverso le parole di Lutero come egli divenne «Riformatore senza volerlo»: «Nunc, quid faciam? Revocare non possum et miram mihi invidiam ex ea invulgate video conflare: invitus venio in publicum periculosissimumque ac varium hominum iudicium, praesertim ego indoctus, stupidus ingenio, vacuus eruditione [...]» (Lettera di presentazione delle *Resolutiones* a Leone X, WA, vol. 1, p. 529, rr. 3-6).

²¹ «Primum protestor, me prorsus nihil dicere aut tenere velle, nisi quod in et ex Sacris literis primo, deinde Ecclesiasticis patribus ab Ecclesia Romana receptis, hucusque servatis et ex Canonibus ac decretalibus Pontificiis habetur et haberi potest» (WA, vol. 1, pp. 529-530; trad. dal latino mia).

²² «Hac mea protestatione credo satis manifestum fieri, quod errare quidem potero, sed haereticus non ero [...]» (WA, vol. 1, p. 530, rr. 10-11; trad. dal latino mia).

²³ K. A. MEISSINGER, *Der katholische Luther*, München, Lehnen, 1952, p. 162 (trad. dal tedesco mia).

²⁴ E. ISERLOH, *Martin Lutero e gli esordi della Riforma (1517-1525)*, in E. ISERLOH – J. GLAZIK – H. JEDIN, *Riforma e Controriforma. Crisi – Consolidamento – Diffusione missionaria. XVI-XVII secolo*, Milano, Jaca Book, 1975 (*Storia della Chiesa*, diretta da H. Jedin, vol. VI), pp. 3-133: 61; ID., *Lutero tra Riforma cattolica e protestante*, p. 171.

Quando è iniziata la Riforma?

Le Tesi di Wittenberg quindi non esprimevano la sfida di un teologo alla Chiesa, ma il sincero desiderio di porre rimedio allo scandalo delle indulgenze e di giungere a un chiarimento qualificato su una questione di fede e di vita cristiana: indicavano in sostanza la necessità di una riforma. A quella data – come Joseph Lortz ha più volte rilevato – Lutero non si proponeva affatto una rottura nella Chiesa. La rottura poi avvenne, ma contro le sue intenzioni originarie. Vi concorsero invece l'entusiasmo che esse raccolsero da parte dei dotti prima e poi del popolo, per il convergere di tensioni ormai antiche, la difficoltà di Lutero a sottrarsi a quell'ondata di consensi, la mancata risposta delle autorità della Chiesa alla richiesta di una seria riflessione di fede su quel punto controverso, e a una profonda volontà di riforma.

Al di là del fatto specifico, questa mancata risposta della Chiesa sta a denunciare irresponsabilità, mancanza di senso pastorale per la cura delle anime, e forse anche – per prelati mondani – insensibilità religiosa. Sia da parte dei vescovi interessati sia da parte della Curia Romana era necessaria una diversa attenzione alla vita della Chiesa, e non la pura esigenza di mettere a tacere una coscienza scandalizzata o la provocazione di un monaco.

Ecco anche la ragione per cui le Tesi di Wittenberg non possono essere state affisse, almeno a quella data, il 31 ottobre 1517. In ogni caso dagli annali dell'Università, dove sono documentate le principali tesi discusse in quell'anno, non risulta alcuna affissione per le 95 Tesi, che costituivano invece un problema di coscienza e il desiderio sincero di un monaco, docente universitario, che cercava anche una chiarificazione personale. Bisogna aggiungere tuttavia che la diffusione delle Tesi, se non fu provocata da Lutero, non fu da lui efficacemente contrastata: l'attenzione rivolta alla sua persona dissipò i suoi propositi di chiarificazione interiore e di riflessione accademica.

E tuttavia la Riforma iniziò il 31 ottobre 1517: il giorno natale della Riforma non è determinato tanto dall'affissione delle Tesi di Wittenberg, ma dalle due lettere di Lutero al proprio vescovo e al responsabile della predicazione delle indulgenze. Egli, con la preghiera di porre fine allo scandalo della predicazione delle indulgenze, chiedeva coraggiosamente una «riforma» della Chiesa.

FRANCO PIGNATTI

Ancora sulla *belle matineuse* di Annibal Caro¹

1. *Menagio e la belle matineuse*

Se il sonetto di Annibal Caro che va sotto i due diversi *incipit Eran Theti et Giunon tranquille et chiare* e *Era (Eran) l'aer tranquillo et l'onde chiare* non è forse tra i prodotti più insigni della lirica italiana del XVI secolo, certamente è tra i più fortunati da quando il letterato francese Gilles Ménage (Menagio), vissuto tra il 1613 e il 1692, grande conoscitore della nostra lingua e letteratura, principiò da esso in un saggio dal titolo suggestivo, pubblicato per la prima volta nel 1652 e poi, in edizione rivista e accresciuta, nel 1689. La *Dissertation sur les sonnets pour la belle matineuse*² è dedicata a illustrare il motivo, caratteristico della poesia lirica italiana, della comparazione tra la donna che si mostra simultaneamente al levar del sole e la sua penetrazione nella letteratura francese del XVI e XVII secolo.

¹ Nella critica recente si è applicato al sonetto soprattutto Giorgio Forni in tre interventi abbastanza ravvicinati: *Forme brevi della poesia. Tra umanesimo e rinascimento*, Pisa, Pacini, 2001, pp. 160-173; *La "belle matineuse" e la ritrattistica dell'eros*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. Cremante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 107-122 (il seminario si tenne nel 2001; il saggio è riedito in G. FORNI, *Pluralità del petrarchismo*, Pisa, Pacini, 2011, pp. 119-138) e le edizioni separate di due redazioni del sonetto in *Lirici europei del Cinquecento*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 376-377, 379-380. Al sonetto ha dedicato altresì spazio Francesco Venturi nell'ambito di uno studio preliminare all'edizione critica delle rime di Caro: *Per il testo delle «Rime» di Annibal Caro*, «Filologia italiana», XI, 2014, pp. 155-194: 173-179. In apertura mi corre l'obbligo di dichiarare il mio debito verso i due studiosi, le cui scoperte e deduzioni ho utilizzato nel mio ragionamento, anche se talora in dissenso con loro. Un ringraziamento particolare va ad Enrico Garavelli per la sua preziosa consulenza come specialista di Caro.

² In AEGIDIJ MENAGII *Miscellanea*, Parigi, A. Courbé, 1652, pp. 103-126; Parigi, C. Barbin, 1689. La *Dissertation* è dedicata a Valentin Conrat, iniziatore del progetto dell'Académie Française e suo segretario perpetuo dal 1635. Utilizzo la recente edizione a cura di G. Peureux, Paris, Hermann, 2014.

Accanto a questa precoce fortuna critica, altro motivo di interesse è dato dal fatto che il sonetto ci è giunto in quattro redazioni differenti, con varianti di grossa entità oltre a quella dell'*incipit*, e per di più una di esse discorde sul nome dell'autore, sicché intorno al sonetto è sorto anche l'interrogativo sulla paternità. Ciò costituisce una questione filologica, cui va dedicata la necessaria attenzione *a latere* del successo riscosso presso i contemporanei e i posteri. Nel procedere partiremo dal discorso di Menagio per cercare di dare al sonetto una collocazione nella storia della lirica italiana del XVI secolo (in ombra resterà il *côté* francese, che esula dal nostro orizzonte) e solo dopo ci applicheremo all'esercizio variantistico.

Menagio pubblicò il sonetto nelle tre versioni alquanto differenti in cui lo leggeva nelle raccolte a stampa cinquecentesche. Le diamo qui di seguito nell'ordine in cui figurano nella *Dissertation*:

I

- Eran l'aer tranquillo et l'onde chiare,
 sospirava Favonio et fuggia Clori,
 l'alma Ciprigna innanzi a i primi albori
 4 ridendo empiea d'amor la terra e 'l mare,

 la rugiadosa Aurora in ciel più rare
 faceva le stelle, et, di più bei colori
 sparse le nubi e i monti, uscìa già fuori
 8 Febo qual più lucente in Delfo appare,

 quando altra Aurora un più vezzoso hostello
 aperse, et lampeggiò sereno et puro
 11 il sol che sol m'abbaglia et mi disface:

 volsimi e 'ncontro a lei mi parve oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

II

- Eran Theti et Giunon tranquille et chiare,
 sospirava Favonio et fuggia Chlори,
 l'alma Ciprigna inanti i primi albori
 4 ridendo empia d'amor la terra e 'l mare,

 la rugiadosa Aurora in ciel più rare
 faceva le stelle et di più bei colori
 spargea le nubi, et de' monti uscìa fori
 8 Phebo qual più lucente in Delpho appare,

 quand'altra Aurora in più vezzoso hostello
 apparve et rise, et girò lieto et puro
 11 il sol che sol m'abbaglia et mi disface:

- volsimi incontro a lor, rividi oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

III

- Eran Theti e Giunon tranquille e chiare,
 sospirava Favonio e fuggia Clori,
 Venere bella inanzi a i primi albori
 4 ridendo empia d'amor la terra e 'l mare,
 la rugiadosa Aurora in ciel più rare
 facea le stelle, et de' più bei colori
 spargea le nubi, e a i monti uscìa già fuori
 8 la luce onde sì adorno il mondo appare,
 quando ecco altronde un sol più ardente e puro
 di due begli occhi, e un lampeggiar con ello
 11 che null'altro splendor le si conface:
 volsimi e incontro a lui rividdi oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

Le fonti di Menagio sono per I le *Rime* di Annibal Caro edite postume dal nipote Giovan Battista (Venezia, B. Giunti e fratelli, 1584, p. 1); per II *Il primo volume delle rime scelte di diversi autori*, Venezia, G. e G. P. Giolito, 1584, p. 154; per III le *Rime di diversi ecc. autori, in vita, e in morte dell'Ill. S. Livia Col[onna]*, Roma, A. Barré, 1555, c. 57r. Due le precisazioni necessarie. Le *Rime* di Caro 1584, come ha dimostrato Enrico Garavelli, sono ristampa passiva della seconda edizione, per Aldo Manuzio il Giovane nel 1572³, a sua volta replica della *princeps*, *ibid.* 1569. *Il primo volume delle rime scelte di diversi autori*, la raccolta curata da Lodovico Dolce per Giolito estrapolando i testi dalle precedenti collettanee poetiche uscite dalla tipografia della fenice, è descritta dalla prima edizione (per G. Giolito e fratelli, 1553), che riproduce fedelmente la *princeps* di II, nel *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni. Nuovamente raccolte et con nuova additione ristampate*, Venezia, G. Giolito e fratelli, 1552, p. 463. Oltre alla ristampa del *Libro quinto* (*ibid.*, 1555) e a quelle intermedie delle *Rime scelte*, il testo 1552 è riproposto anche nei *Fiori* di Girolamo Ruscelli (Venezia, G. B. e M. Sessa, 1558, p. 50), a loro

³ E. GARAVELLI, *Il I Idillio di Teocrito tradotto da Annibal Caro*, «Aevum», LXIX, 1995, pp. 555-591: 571.

volta ristampati più volte nel secolo (e ancora nel 1729), sicché II può dirsi la redazione più diffusa a stampa, prevalente sulle altre, anche su quella, autorevole, nell'opera lirica di Caro riunita dal nipote dopo la sua morte. Per I e II ho trascritto il testo delle rispettive *principes*⁴.

Menagio disponeva dunque della tradizione a stampa, alla quale si applicò concentrandosi sull'esame formale, lasciando da parte la critica del testo. Essendo strutturato come un *essai*, lo scritto sulla *belle matineuse* segue un disegno preciso, di cui il sonetto di Caro costituisce, oltre che il punto di partenza, lo snodo importante di un sistema che nel suo insieme è storicamente un prodotto della letteratura cinquecentesca, ma nei suoi fondamenti non può che risalire fino a Petrarca.

Ciò che attira l'attenzione di Menagio è la metafora, ospitata nelle terzine, del secondo sole, figurante la donna amata che si mostra sul fare del giorno. La comparazione tra l'amata e gli astri, quello diurno o il gran numero di quelli notturni, talora in accordo con le leggi del cosmo, più spesso in contravvenzione ad esse nell'intento di dimostrare l'eccezionalità della creatura celebrata in una scala che coinvolge il cosmo intero, è presenza consolidata già nel *Canzoniere*. Menagio risale con precisione a *Rvf* 219, *Il cantar novo, e 'l pianger de gli augelli*, e 255, *La sera desiar, odiar l'aurora*. Nel primo Francesco, al risveglio, saluta l'aurora e il sole che s'innalza in cielo, rivolgendo il suo primo pensiero a colei che domina la sua mente, rammentando di avere visto un giorno Laura levarsi di buon mattino, con questo effetto:

Così mi sveglio a salutar l'aurora,
e 'l sol ch'è seco, et più l'altro ond'io fui
ne' primi anni abagiato, et son anchora.

I' gli ò veduti alcun giorno ambedui
levarsi insieme, e 'n un punto e 'n un'ora
quel far le stelle, et questo sparir lui.⁵

In *Rvf* 255, 4-8, il motivo si consolida nella formula dei "due levanti", l'uno celeste e l'altro terreno, che sottolinea il carattere prodigioso del fenomeno:

la matina è per me più felice hora:
ché spesso in un momento apron allora
l'un sole et l'altro quasi duo levanti,

⁴ In I, v. 12, ho normalizzato «e 'n contro» in «e 'ncontro».

⁵ Adotto qui e di seguito l'ed. a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

di beltate et di lume sì sembianti
 ch'anco il ciel de la terra s'innamora.

È opinione diffusa già tra i commentatori cinquecenteschi del *Canzoniere*⁶ (e la critica moderna acconsente in maniera pressoché univoca) che il «seme delle due terzine» (l'espressione è di Carducci)⁷ di *Rvf* 219 sia l'epigramma di Quinto Lutazio Catulo per l'attore Roscio riportato da Cicerone in *De natura deorum*, I 28, 79:

Constiteram exorientem Auroram forte salutans,
 cum subito a laeva Roscius exoritur.
 Pace mihi liceat, caelestes, dicere vestra:
 mortalis visus pulchrior esse deo⁸.

La ripresa inequivoca della fonte classica nel sonetto di Caro è legata invece alla sentenza di plagio che Cesare Caporali pronunciò, con singolare evidenza, nella *Seconda parte* delle *Esequie di Mecenate*. In occasione dei festeggiamenti per le nozze tra Francesco de' Medici e Bianca Cappello, in Parnaso viene assaltata la prigione in cui sono rinchiusi i poeti rei di avere rubato versi e concetti altrui ed essi riacquistano la libertà. Nella folta schiera anonima di costoro solo Caro riceve una menzione estesa e circostanziata, esemplare dell'intera categoria. Il luogo merita una citazione comprensiva del contesto:

E seguendo il bagordo tuttavia,
 poco men che non fu dalle brigate
 arsa la criminal Cancelleria,

 dov'eran le querele registrate
 de i versi tronchi e mozzi, e dove appare
 un gran processo di voci stroppiate,

 e quel vago sonetto, e fra le Care
 rime forse il più bello e meglio inteso,
Eran Teti e Giunon tranquille e chiare;

⁶ Ad esempio *Le volgari opere del PETRARCHA con la esposizione di ALESSANDRO VELLUTELLO da Lucca*, Venezia, G. A. Nicolini da Sabbio e fr., 1525, c. 93r; *Sonetti, canzoni, e triumphs di messer FRANCESCO PETRARCHA con la spositione di BERNARDINO DANIELLO da Lucca*, Venezia, G. A. Nicolini da Sabbio, 1541, c. 135v; *Il PETRARCHA con la spositione di GIOVANNI ANDREA GESUALDO*, Venezia, D. Giglio, 1553, c. 245v (I ed. 1533); *Le Rime del PETRARCHA brevemente esposte da LODOVICO CASTELVETRO*, Basilea, P. Perna, 1582, pp. 378-379.

⁷ F. PETRARCHA, *Le rime*, a cura di G. Carducci, S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1899, p. 313.

⁸ Cito dall'edizione *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, post W. Morel novis curis adhibitis ed. C. Büchner editionem tertiam curavit J. Blänsdorf, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1995, p. 96.

quel, dico, che per ladro poi fu preso,
e confessò come rubato avea
la chiusa a Quinto Catulo di peso.

Anch'ei fuggì quel dì fuor della rea
prigion, che se aspettava il dì seguente,
troncava una cavezza pegasea⁹.

Quando questi versi apparvero, nel 1589, almeno una generazione di lettori di Petrarca si era assuefatta a collegare *Rvf* 159 all'epigramma di Catulo. Il giudizio che abbiamo appena letto è perciò interessante non tanto per l'attacco implacabile all'imitazione troppo fedele dei classici di cui Caro si era macchiato, quanto piuttosto per la sottolineatura che egli aveva trasferito "di peso" la cellula antica nel suo "vago sonetto" e che ciò non aveva a che fare con l'utilizzo della invenzione classica fatto da Petrarca e con il tributo di imitazione che si doveva pagare al padre remoto ma presente della lirica volgare.

A Caro spetta dunque il primato di avere traghettato ingegnosamente nella poesia volgare l'invenzione di Catulo e tale primazia può forse spiegare come mai il sonetto fu destinato alla sede incipitale nel libro delle *Rime* di Caro edite dal nipote Giovan Battista¹⁰; identica posizione esso ha anche nel Vaticano latino 5339, c. 1r, eterogenea silloge di rime in cui Caro non ha posizione di *leader* (si veda su di essa l'Appendice). Certamente, la posizione che occupa nelle *Rime* garantisce visibilità e fama: in questo fattore va forse individuata la prima radice della fortuna del sonetto anche nelle altre letterature¹¹.

⁹ *Rime* di CESARE CAPORALI *perugino diligentemente corrette, colle osservazioni di Carlo Caporali*, Perugia, M. Rinaldi, 1770, pp. 270-271; MÉNAGE, *Dissertation*, p. 49. La *princeps* è nelle *Piacevoli rime* di M. CESARE CAPORALI. *Con una aggiunta di molte altre rime, fatte da diversi eccellentissimi et belli ingegni*, Venezia G. Angelieri, 1589, c. 31r. Caporali diede il suo contributo alla riscrittura dell'epigramma di Catulo nel modesto sonetto «In lode di Madonna Aurora», pubblicato tra gli inediti nell'edizione delle *Rime*, 1770, p. 512: «Già fuor del Gange in compagnia d'Amore | sparsa tutta di rose uscì l'Aurora, | del cui leggiadro nome oggi s'onora | chi con imperio alberga entro 'l mio core, | né però vaga erbetta o piccol fiore | per l'italico sen vedeasi ancora, | quasi allor che 'l terren nostro s'infiora | gli Orienti sien due, due sien l'Aurore. | Quand'ecco allo spuntar chiaro e giocondo | della mia dea, fiorir le piagge ovunque | i santi lumi, o i piè casti rivolse. | Serenissime stelle, occhi del mondo, | con vostra pace, il mio bel Sol fu dunque, | che dal vostro Occidente il gel disciolse».

¹⁰ Vd. a questo proposito VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 173, che considera il sonetto "proemiale" della raccolta, o almeno della sua prima sezione.

¹¹ Per la letteratura francese vd. CH. ASSELINEAU, *Histoire du sonnet pour servir à l'histoire de la poésie française*, Alençon, Impr. de Poulet-Malassis et De Broise, 1856, pp. 18-22,

Ciò vale anche per un lettore lontano nel tempo e nello spazio come Menagio, che nel suo *essai* si applica a ricostruire la storia dell'immagine dell'alba occidentale partendo dal sonetto di Caro, considerato alla stregua di prototipo, oggetto di riprese e imitazioni da parte di altri poeti della stessa generazione e di quelle successive. Il critico porta così alla luce una serie di testi che formano una costellazione isolabile all'interno del vasto territorio della lirica italiana e francese tra XVI e XVII secolo¹², con il versante francese che allarga la prospettiva a un orizzonte più ampio, non sempre riconducibile, direttamente o indirettamente, al testo di Caro o ad altri esempi italiani. Sicché lo studio assume i connotati di una dissertazione su un universale della lirica amorosa moderna, una «Histoire des Sonnets pour la Belle Matineuse», come Menagio scrive nella dedica a Valentin Conrat, di cui non importa tanto delimitare i contorni, quanto esaminare le interpretazioni in autori anche remoti e che non devono essere necessariamente in rapporto tra

ora Y. BELLENGER, *Le jour dans la poésie française au temps de la renaissance*, Tübingen-Paris, Narr-Place, 1979, pp. 148-152, e Y. GIRAUD, *La belle matineuse. Histoire d'un thème poétique*, «Colloquium Helveticum», 8, 1988, pp. 7-59; un accenno anche in E. GARAVELLI, *Annibal Caro in Francia (1553-1560)*, in *Dynamic Translations in the European Renaissance. La traduzione del moderno nel Cinquecento europeo. Atti del convegno internazionale di Groningen, 21-22 ottobre 2010*, a cura di Ph. Bossier, H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2011, pp. 301-346: 303 nota 1. Per la letteratura spagnola I. PEPE SARNO, *Un caso di intertestualità multipla*, in *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, a cura di B. Perinán, F. Guazzelli, II, Pisa, Giardini, 1989, pp. 433-446. Inoltre, due episodi della fortuna italiana. Una lezione sul nostro sonetto fu tenuta nell'Accademia della Crusca il 26 giugno 1561, così spigolata da Cartesio Marconcini dal *Diario* dell'Inferigno (Bastiano De' Rossi): «L'Abburattato sul sonetto del Casa "Eran l'aer tranquillo e l'onde chiare"» (C. MARCONCINI, *L'Accademia della Crusca dalle origini alla prima edizione del Vocabolario* (1612), Pisa, Tip. Valenti, 1910, p. 195: l'Abburattato è Giulio Libri; Casa per Caro è svista evidente). In età arcadica è famoso il bel sonetto di Eustachio Manfredi *Il primo albor non appariva ancora*, che gli valse l'iscrizione all'Accademia (cfr. A. DONNINI, *Eustachio Manfredi rimatore*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXVIII, 2001, pp. 205-257: 235-238).

¹² «La *Dissertation* traque donc au fil du temps et dans un cadre essentiellement franco-italien l'histoire du motif de la "belle matineuse" en fonction de deux lignes d'imitation: la première, italienne, se fonde sur Quintus Catulus et fait se suivre Pétrarque et Caro (sans lien d'imitation entre eux) [...]. La seconde ligne d'imitation est française et trouve sa source chez Caro» (PEUREUX, *Introduction*, in MÉNAGE, *Dissertation*, pp. 31-32). Il successo del sonetto oltralpe è confermato dalla menzione che ne fa Guillaume Colletet, anch'egli membro dell'Académie, nel *Traité du sonnet*, pubblicato a pochi anni di distanza dalla *Dissertation* (Parigi, A. de Sommaville - L. Chamhoudry, 1658): «Ce Poëte, parmy tant d'autres beaux Sonnets de sa façon, composa un certain Sonnet amoureux qui fut infiniment bien receu, et qui sembla dès sa naissance porter le veritable caractere de l'immortalité» (G. COLLETET, *Traité de l'épigramme et Traité du sonnet*, a cura di P. A. Jannini, Genève, Droz, 1965, p. 184).

loro. Così intesa, la *Dissertation* rappresenta una delle prime letture di ampio respiro della lirica moderna, fondata non sul razionalismo di matrice aristotelica che aveva dominato la critica letteraria nel secolo XVI, bensì sullo studio delle articolazioni interne dei testi a partire da costanti tematiche e formali, in grazia di una erudizione colta e misurata, già orientata, nei fasti del *grand siècle*, verso il buon gusto. Come ha scritto il suo recente editore, Menagio

nous donne d'abord à lire une dissertation et une anthologie de poèmes. Précisément, il nous offre une collection dotée d'une sorte de tissu conjonctif qui lie tous les poèmes ensemble par un système de remarques, de comparaisons, d'évaluations et de raisonnements destinés à identifier forces et faiblesses des textes¹³.

2. La belle matineuse nella lirica italiana del XV-XVI secolo

Sull'abbrivio di Menagio possiamo passare a scorrere la galleria di *belles matineuses* che popolano la lirica italiana cinquecentesca. Al paradosso dell'alba *ex occidente* è dedicato il sonetto di Anton Francesco Raineri *Era il mar cheto, e l'alte selve e i prati*, per il quale il commento del fratello Girolamo segnala un dato che doveva risultare manifesto per un pubblico colto: «Amoroso, poetico, imitativo de l'epigramma di Quinto Catulo *Constiteram*», ma che non toglie dal registrare le evidentissime tangenze con il sonetto di Caro:

4 Era il mar cheto, e l'alte selve e i prati
scoprian le pompe sue, fior, frondi, al cielo:
e la notte se 'n già, squarciando il velo,
e spronando i destrieri foschi et alati.

8 Scotea l'Aurora da' capegli aurati
perle d'un vivo trasparente gielo:
già rotava la luce alma di Delo
raggi dai liti Eoi, ricchi odorati.

11 Quand'ecco d'Occidente un più bel Sole
spuntogli incontro serenando il giorno,
e impallidio l'orientale imago.

14 Velocissime luci eterne e sole,
(con vostra pace) il mio bel viso adorno
parve allor più di voi lucente e vago¹⁴.

¹³ PEUREUX, *Introduction*, in MÉNAGE, *Dissertation*, pp. 12-13.

¹⁴ RAINERI, *Cento sonetti*, 18 (qui e in seguito cito da A. F. RAINERI, *Cento sonetti, altre rime e Pompe. Con la Brevissima Esposizione di G. RAINERI*, Testo e note a cura di R. Sodano, Torino, Res, 2004). Il sonetto apparve in questa veste nei *Cento sonetti di M. ANTONFRANCESCO*

Un altro sonetto di Raineri mostra il riuso se possibile ancora più vistoso della cellula caratteristica dell'epigramma latino, l'invocazione agli dei, così come era stata riformulata da Caro, all'interno di un *plot* che sfrutta solo marginalmente il paradosso del sole occidentale:

- S'aperse il ciel, fermaro il corso i fiumi,
 chi 'l creda?, e spense il mar subito l'ire;
 i' vidi l'arsa intorno alga fiorire,
 4 a l'apparir dei duo leggiadri lumi.
- O miracol d'Amor! Celesti Numi,
 (con vostra pace) un Sole a l'altro uscire
 parve all'incontro, e vidi impallidire
 8 l'altro, che par che l'universo allume.
- Amor gioiva; et io, ch'orrori et ombre
 dentro celavo, a sì beata luce
 11 scintillar mi sentia l'anima ardente.
- Così pareva l'angelica mia duce
 rasserenar la tempestosa mente,
 14 come nebbia ch'inzanzi aura disgombr¹⁵.

La sequenza «Celesti Numi, | (con vostra pace)» (vv. 5-6) lascia pochi dubbi circa la sua provenienza e anche il fatto che il secondo sole esca «all'incontro» dell'altro (vv. 6-7) mutua la giustapposizione spaziale presente nell'epigramma e nel sonetto di Caro. La differenza fondamentale è che qui il fulcro della poesia è la donna come creatura beatificante, i cui effetti si fanno sentire sull'ambiente naturale (su di ciò verte la prima quartina) e nell'interiorità del poeta (nelle terzine), secondo un modello che risale piuttosto all'archetipo petrarchesco che all'esemplare latino. Difatti, rispetto

RAINERIO, *gentilhuomo milanese. Con brevissima Espositione dei soggetti loro; et con la Tavola in fine*, Milano, G. A. Borgo, 1554, e con l'incipit *Era tranquillo il mar, le selve e i prati* e altre varianti in *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, Venezia, G. Giolito, 1547, c. 2r (seguito da MÉNAGE, *Dissertation*, pp. 52-55). Per la questione filologica rinvio alla *Nota al testo* dell'ed. Sodano: per un'analisi del sonetto cfr. FORNI, *Forme brevi della poesia*, pp. 165-168; GIRAUD, *La belle matineuse*, pp. 16-18, ritiene che Raineri (testo di *Rime di diversi*, 1547) preceda Caro (testo dell'ed. 1569 delle *Rime* di Caro) e di quest'ultimo giudica che «sa démarche est plus souple que celle de Rinieri» (p. 18). Si veda inoltre D. CHIODO, *Più che le stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 48-49, che segnalano anche per una ulteriore più indiretta rielaborazione dell'epigramma di Catulo ravvisata nel sonetto di Bernardo Cappello *In mezzo il ciel di novi raggi ornata* (B. CAPPELLO, *Rime*, Venezia, D. e G. B. Guerra, 1560, p. 7).

¹⁵ RAINERI, *Cento sonetti*, 41.

all'essenzialità concettista dell'epigramma, Raineri concretizza il mostrarsi della donna in un dettaglio anatomico, sia pure attraverso la metafora largamente topicizzata dei «duo leggiadri lumi» (v. 4), che prevede comunque l'atto del vedere, inteso come gesto vitalistico di attivazione della macchina del cosmo e insieme rasserenatore dell'universo intimo del poeta.

Ancora, in *Qual nembo oscuro a l'amorosa luce*, per Livia Colonna afflitta da una malattia agli occhi, la seconda terzina raffigura il disco solare perdente nel confronto con gli occhi della donna:

Ch'ì v'ho veduti spesso, occhi lucenti,
recarne il giorno a' tempi orridi e mesti,
pallido uscendo il sole incontro a voi¹⁶.

Un abile riutilizzo dei concetti e del lessico messi in opera da Caro e Raineri è ciò a cui si assiste leggendo il seguente sonetto di Ludovico Paterno, che echeggia largamente i modelli spingendo con premeditata strategia manieristica sull'*elocutio*, costellata di dittologie, per dare nuova vita al costruito ereditato dalla tradizione:

Era sereno il ciel, tranquillo il mare,
et Notte, che 'l tutt'ombra et discolora,
ponea ne l'onde i capei foschi alhora,
4 et Chlorigli si vedea nuda volare;

de le celesti porte ardenti et chiare
uscia la desta, innamorata Aurora
et con la fronte rugiadosa fora
8 Febo trahea, che 'l mondo orni et reschiare,

quando, portato da non so qual ale,
spontommi incontro un più pregiato Sole,
11 con quel suo biondo crin lucente et vago:

luci belle del ciel eterne et sole,
con vostra pace, il mio bel Dio mortale
14 abbagliò ratto ogn'immortal imago¹⁷.

Rielaborazione manieristica del *topos* della donna/sole in concorrenza con il sole astrale è anche quella che propone Berardino Rota in un sonetto per la consorte Porzia Capece. La donna si affaccia a Oriente nel momento in cui l'astro diurno tramonta a Occidente, con l'effetto di accelerarne la scomparsa e di rimpiazzarlo nella funzione di dare luce al mondo:

¹⁶ Ivi, 95, 12-14.

¹⁷ L. PATERNO, *Le nuove fiamme*, Lione, G. Rovillio, 1568, p. 46.

Era di nube il ciel rinchiuso intorno
 e stanco il sol sen già verso occidente,
 allhor ch'un altro sol più vivo ardente
 4 aperse l'aria e ne diè novo il giorno.

L'un si fuggì, tal hebbe oltraggio e scorno;
 l'altro, già vincitor solo e possente,
 insieme col mio cor passò repente,
 8 quasi baleno, in sul bel carro adorno.

Io rimasi com'huom ch'alte e novelle
 dolcezze sogna, e desto anchor s'appiglia
 11 al falso, e col penser torna a vedelle.

Qual mortal gioia al dolce atto simiglia?
 O quando mai potrà cose più belle
 14 trovar la lode, alzar la meraviglia¹⁸?

A cui si può accostare, nel solco dei "due levanti" di *Rvf* 255, il madrigale:

Terreno sol di par con l'altro sole
 sorger vidi io, ma con più vivo raggio
 ch'haver parte nel ciel solo pareo.
 Tosto m'accese in atti ed in parole,
 5 tronco nel mezzo il mio dritto viaggio.
 Poi, mentre al foco del bel lume ardea,
 ratto disparve, ond' anchor io piangendo
 col pensier infiammato il vo seguendo¹⁹.

Il florilegio di Menagio si arricchisce anche di due madrigali del rimatore marinista Marcello Giovannetti (1598-1631) «fait aussi [...] sur la pensée de Catulus», di cui lo studioso francese avverte tuttavia l'eterogeneità rispetto agli autori precedentemente nominati. L'apparizione dell'aurora e il mostrarsi della donna s'intrecciano secondo il solito gioco tra obiettività del fenomeno astrale e suo utilizzo come traslato, con un risultato di arguta ed elegante leziosaggine:

Madonna si levava la mattina a buon'hora

Ancor non ha su l'aure matutine
 l'Alba dal sen, da l'urna
 sparso nemi di fior, piogge di brine,
 e tu l'ombra notturna,

¹⁸ B. ROTA, *Rime*, 92 (cito qui e in seguito dall'ed. a cura di L. Milite, Parma, Guanda, 2000); MÉNAGE, *Dissertation*, pp. 74-76.

¹⁹ ROTA, *Rime*, 82.

- 5 chiaro mio Sol, rasserenando vai?
 No no, torna, che fai?
 Serba l'usato stil, sai che non suole
 uscir in Ciel prima de l'Alba il Sole.

Donna ch'inaffiava i fiori di mattina

- Vedi, Nice, colà su 'l verde stelo
 que' languidetti fiori
 che, fatti pria di sue bellezze avari,
 entro i notturni orrori
 5 eransi ascosi in tenebroso velo:
 hor mentre scarsi umori
 tu de la gelid'urna
 sovra lor versi con la mano eburna,
 apron le foglie e 'l vago stel s'infiora
 10 imaginando che sii tu l'Aurora²⁰.

È questa l'unica incursione della *Dissertation* in territorio barocco, e di un barocco tutto sommato sorvegliato, ancora riconducibile al nocciolo concettuale su cui si basa il motivo della bella mattiniera e che rappresenta l'elemento da cui Menagio è attratto nella sua indagine. Prove più audaci il critico transalpino avrebbe potuto ripescare dalla *Lira* di Marino – se ne dà uno *specimen* di seguito –, ma l'autore dell'*Adone* non è rappresentato nella *Dissertation*, fatto indicativo degli orientamenti estetici che governano il ragionare menagiano. Nell'esempio che segue le invenzioni si innestano l'una nell'altra con ritmo incalzante e il motivo al centro della *Dissertation* si dissolve in mezzo agli altri perdendo la sua specificità:

- A l'aura il crin ch'a l'auro il pregio ha tolto
 sorgendo il mio bel Sol del su' Oriente,
 per doppiar forse luce al dì nascente
 4 da' suoi biondi volumi avea disciolto.
 Parte scherzando in ricco nembo e folto
 piovea sovra i begli omeri cadente,
 parte con globi d'or sen gia serpente
 8 tra' fiori or del bel seno, or del bel volto.
 Amor vid'io, che fra' lucenti rami
 de l'aurea selva sua, pur come sole,

²⁰ MÉNAGE, *Dissertation*, p. 55 (a p. 56: «Ces Madrigaux ne sont pas comparables aux Sonnets du Caro, ny à ceux du Raïnerio»); *Poesie di MARCELLO GIOVANETTI nuovamente accresciute e compartite in sonetti, canzoni, madrigali*, Venezia, Sessa, 1622, pp. 156-157.

- 11 tendea mille al mio cor lacciuoli, et ami,
 e nel Sol de le luci uniche e sole
 intento e preso dagli aurati stami,
 14 volgersi quasi un Girasole il Sole.²¹

Giorgio Forni, in un intervento del 2001²², ha arricchito il panorama delineato da Menagio additando altri testi ai quali l'erudito secentesco non era arrivato, sicché il contributo del critico moderno può considerarsi per questo verso l'ideale complemento della ricerca di chi lo aveva preceduto.

In *Quanto più m'allontano dal mio bene* di Giusto de' Conti il motivo resta racchiuso nell'esercizio di una topica concentrata sulla sostanza sentimentale del messaggio petrarchesco, ai vv. 11-14:

Io sento ad ora ad or soavemente
 parlar Madonna sola tra le fronde
 di questi boschi inospiti e selvaggi.

 Veggio quel maggior Sol, che mi si asconde,
 levar coll'altro insieme all'Oriente
 ed abbagliarlo con più vivi raggi²³.

Di particolare importanza, invece, la segnalazione che l'epigramma di Catulo sottostà al sonetto 109 del Cariteo, al punto di obbligare il cantore di Luna a intervenire sull'onomastica (v. 6) per ristabilire la simmetria tra i due astri sorgenti da *oriente* e *di man manca*:

- Quando l'Aurora il dì chiaro n'adduce,
 volgendo io gli occhi al lucido oriente
 per contemplare Apollo, almo, splendente,
 4 che di Pianete et di Poete è duce;

 vidimi di man manca uscir la luce
 de la mia Luna, anzi mio sole ardente,
 che sfavillava quel foco possente,
 8 ch'a morte et vita insieme mi conduce.

 – Vaghi lumi del cielo, a cui soggiace
 quanto qui cresce et quanto si consuma,
 11 (così volse quel vostro alto motore,)

²¹ G. B. MARINO, *La Lira, Rime amorose*, 28 (cito dall'ed. a cura di M. Slawinski, 3 voll., Torino, Res, 2007).

²² FORNI, *Forme brevi della poesia*, pp. 167-168.

²³ G. DE' CONTI, *La bella mano*, Firenze, J. Guiducci e S. Franchi, 1715, p. 70.

siami licito dir con vostra pace:
 che questo viso humano è di maggiore
 14 vertù, che i cor di maggior fiamma alluma!²⁴

Già Erasmo Pèrcopo aveva osservato che il v. 13 di Caro («santi lumi del ciel, con vostra pace») «pare composto con una porzione del vs. 9 e con un'altra del 12 del presente son.» e vide in ciò indizio della possibile influenza del poeta napoletano su Caro. A me pare che l'indizio sia consistente e ciò potrebbe anche voler dire che il padre della fortuna dell'epigramma nella lirica volgare sia il poeta aragonese. Il passaggio da *vaghi* a *santi* («santi lumi del ciel» in Caro) mi pare indicativo della differente connotazione che il prodigio assume nelle due poesie. Cariteo formula la metafora solare come omaggio alla donna, trascorrendo subito all'effetto che essa produce nel suo animo e con ciò suggella la prima parte del sonetto, ma nelle terzine segue l'enunciato universale che l'apparizione della donna/sole ha come effetto di spodestare gli astri dalla loro prerogativa di influenzare il mondo sublunare e nello specifico la sfera dei sentimenti. In Caro il prodigio ha una connotazione numinosa che prescinde dal coinvolgimento sentimentale del poeta, se non in quanto stupefatto spettatore: l'atmosfera è di un miracoloso fenomeno in cui le altre stelle non hanno la parte di concorrenti sopraffatti, ma sono invocate per attestare dalle sfere celesti la sfavillante manifestazione di bellezza che ha luogo in terra.

Il motivo dei due soli trova infine terreno fertile nell'immaginazione di Antonio Tebaldeo, pronto a raccogliere le implicazioni narrative che esso consentiva e a svolgere la fenomenologia sentimentale per emblemi, secondo una modalità che nell'archetipo petrarchesco restava in margine e che è invece particolarmente avvertita dal rimatore ferrarese nel panorama della lirica cortigiana prebembesca. In un sonetto della silloge per Isabella d'Este:

Io vidi il sole e la mia donna a una hora
 sopra dui carri uscir del suo soggiorno
 e doppio a gli mortai nascere il giorno:
 4 mai sì sereno non fu il ciel anchora.

La ceca Notte ben temette alhora
 di non poter mai più qui far ritorno
 e piena di stupor volgeasi atorno,
 8 perché a dui soli inanzi era l'aurora.

²⁴ *Le rime* di BENEDETTO GARETH detto il CHARITEO secondo le due stampe originali, con introduzione e note di E. Pèrcopo, 2 voll., Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892.

Né il ver mai scorgere seppe; e pur dovea
 scorgerlo presto, ché l'un, come sòle,
 11 dava al mondo splendor, l'altro l'ardea.

E chi guardar ben a gli effetti vòle
 d'ambedui lor, dirà che un carro avea
 14 per auriga Phetonte e l'altro il sole²⁵.

Si può accostare, per cogliere il registro patetico verso cui vira il *topos*, un altro sonetto poco distante, con il quale chiudiamo la nostra galleria:

Dui soli a un tratto non apparver mai,
 sicome per scritture antiche sento,
 che non fossero al mondo un ver portento
 4 de crudel guerra e dolorosi guai.

Ecco, dopo che qui mostrò soi rai
 questo altro più bel sol, quanto tormento
 provo io: che, se le anovero, ben cento
 8 volte morto e rinato io son hormai.

Credea ben che gran mal con sé portasse
 questo ostento, ma non che un tanto segno
 11 per sì humil persona il ciel mostrasse.

Ralègrate cor mio, tu sei più degno
 ch'io non pensava: vedi che in ciel fasse
 14 tanta stima di nui quanta d'un regno²⁶.

3. La prima redazione del sonetto di Caro: Faustina Mancini

L'orizzonte si amplia dunque a molteplici letture e il discorso spinge oltre l'obiettivo che ci siamo proposti di indagare, che era mirato alla fortuna cinquecentesca del motivo classico dell'alba occidentale e al problema filologico costituito dal sonetto di Caro. Una novità importante per la lettura critica di esso si deve a Giorgio Forni, che nel suo intervento del 2001 ha portato all'attenzione un ulteriore stato, alquanto differente dalle stampe cinque-

²⁵ A. TEBALDEO, *Rime*, III. *Rime extravaganti*, a cura di J.-J. Marchand, 2 tt., Modena, Panini – Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, 1992, 1. *Ultima silloge per Isabella d'Este*, 408. Devo l'informazione al commento di Milite, in ROTA, *Rime*, p. 239.

²⁶ TEBALDEO, *Rime*, III/1. *Ultima silloge per Isabella d'Este*, 404. Segnalo infine l'elegante sviluppo del tema in un sonetto consolatorio a Vittoria Colonna per la perdita di Francesco Ferdinando d'Avalos, dove s'innesta sulla metaforica solare largamente sfruttata da Vittoria nelle rime per il marito, in vita e in morte: «Se per salir dove fa doppio lume | al mondo il vostro aggiunto all'altro sole» (III/2. *Altre rime extravaganti. Stanze. Abbozzi autografi. Rime dubbie*, 696, 1-2).

centine, nelle *Poesie volgari e latine* di Francesco Maria Molza pubblicate da Pierantonio Serassi nel 1747-1754²⁷. Nel 2004 Forni affidò a una nota, forse per acquisizione tardiva della notizia, l'ipotesi che fonte di Serassi era "verosimilmente" il ms. Trivulziano 982, c. 82r (MI), ricavandola da un articolo di Stefano Bianchi del 1995 che segnalava la presenza del sonetto con il nome di Molza in questo codice, da dove effettivamente lo acquisì Serassi²⁸.

Sulla questione attributiva torneremo tra poco, dopo aver fornito l'edizione del testo, la cui tradizione si è rivelata abbastanza ricca. Francesco Venturi ha censito altri tre testimoni, oltre a MI: Foligno, Biblioteca comunale, Fondo dei conventi soppressi e comunale, C 61 (A IX III 61), c. 84v (FO); Vaticano latino 5339, c. 1r (V₁); Firenze, Biblioteca nazionale, Magliabechiano VII 1403, c. 40v (FN₁). In essi il sonetto è attribuito a Caro, eccetto che in FN₁, dove è adespoto, ma preceduto da *Questo al buon Guidiccion, solenne et sacro*, di Caro, anch'esso adespoto.

In assenza di errori con cui stabilire rapporti tra i testimoni, nell'edizione privilegio MI, a differenza di Venturi, che segue FO²⁹. La grafia è conservativa (non segnalo in apparato le varianti grafiche)³⁰:

Era l'aer tranquillo e l'onde chiare,
le piaggie e i prati pien d'herbe e di fiori,
e già con le sue nimphe e con l'amori
4 Vener lucente e bella uscita del mare,

²⁷ FORNI, *Forme brevi*, pp. 170-171; F. M. MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, corrette, illustrate, ed accresciute colla vita dell'autore scritta da P. Serassi, 3 voll., Bergamo, P. Lancellotti, 1747-1754, II, p. 94.

²⁸ FORNI, *La "belle matineuse"*, p. 120 nota 35; S. BIANCHI, *Apocrifi molziani in alcuni antichi e moderni manoscritti e stampe*, «Studi e problemi di critica testuale», 50, 1995, pp. 29-39: 35 nota 13: contrariamente a Forni, che accoglie l'attribuzione del Trivulziano, Bianchi la considera errata basandosi sulle *Rime* di Caro (1569). Per il rapporto tra MI e l'edizione Serassi rinvio alla mia edizione delle rime di Molza in preparazione. Per i testimoni adottato d'ora in avanti le sigle coniate da VENTURI, *Per il testo delle «Rime»* (per le quali rinvio alla legenda *infra*), al fine di evitare inutili complicazioni. Poiché mi è impossibile per ragioni di spazio fornire descrizioni dei codici, rimando per esse alla bibliografia esistente e alla futura edizione critica delle *Rime* di Caro dello stesso Venturi.

²⁹ Il sonetto è edito in FORNI, *Forme brevi*, p. 171; ID., *La "belle matineuse"*, p. 119; *Lirici europei*, pp. 376-377; VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 176. Si legge anche in *La lirica rinascimentale*, a cura di R. Gigliucci, scelta e introduzione di J. Risset, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, p. 408.

³⁰ La grafia di MI si distingue dagli altri testimoni per alcuni tratti fonetici arcaizzanti o comunque non normalizzati, che lo fanno preferire sotto questo aspetto a FO: *li* per *gli*, *viddi* per *vidi*, *ruggiadosa* per *rugiadosa*, *nimphe* per *ninfe*, *bionda hora* per *biond' hora*, *nullo altro* per *null'altro*.

- la ruggiadosa Aurora in ciel più rare
 facea le stelle e, sparsi i primi albori
 pria di rose e poi d'or, sì trahea fuori
 8 la bionda ôra ch'inanzi al sole appare,
 quando nacque a sinistra un più vivace
 et più bel sole, e un lampeggiar con ello,
 11 che nullo altro splendor li si conface:
 volsimi, e viddi oscuro incontro a quello
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

• 1 l'aria tranquilla FN₁ FO • 2 le piagge amene, e i prati pien di fiori V₁ le piagge e i colli FO le piagge e i campi FN₁ herba FN₁ • 7 d'hor MI • 8 bionda hora MI biond'ora FN₁ FO bella hora V₁ bionda ora FORN₁, La "*belle matineuse*" bionda ôra *Lirici europei* biond'ôra VENTURI, *Per il testo delle «Rime»* ch'avanti V₁ • 9 quand'io FN₁ à sinistra nacque V₁ vidi à sinistra FN₁ FO • 10 et più] un piu FO e un] à V₁ • 14 d'anzi MI

L'intervento di maggiore entità sul testo tradito riguarda *hora* (v. 8), comune a tutti i testimoni, per cui accolgo l'emendamento *ôra* (< *aura*) degli editori precedenti, che baso sul ragionamento che *hora* comporterebbe una fase distinta, per quanto istantanea, interposta tra l'aurora e il sorgere del disco solare senza precedenti nella letteratura. *ôra* indica non l'aria in movimento (la brezza), bensì l'elemento aereo, che nella fase estrema e apicale dell'aurora assume un colore "biondo" per l'approssimarsi del sole. Ma sulla intricata questione cromatica di questa alba si tornerà più avanti.

La presenza di varianti individuali di un certo peso indica una trasmissione non lineare e pone alcuni problemi nella restituzione del testo, non risolvibili in via definitiva. Le varianti comuni deteriori di FN₁ e FO ai vv. 1 e 9 configurano una probabile convergenza: la forma latineggiante *aere* è preferibile all'esito compiutamente volgare *aria*; «nacque a sinistra» è calco più aderente di «a laeva [...] exoritur» che «vidi a sinistra», oltre al fatto che il verbo "vedere" è presente con *viddi* al v. 12 e instaurerebbe una ripetizione inopportuna. Al v. 2 la lezione «le piagge e i colli» di FO è più corretta dal punto di vista semantico, dato che i due membri delle coppie alternative *piagge* + *campi* e *piagge* + *prati* risultano equipollenti, ma potrebbe trattarsi di una razionalizzazione dinanzi al pleonasmo non grave presente in tutti gli altri testimoni. Perciò si è preferita la lezione di MI, confermata per quanto riguarda i sostantivi da V₁, che per il resto si allontana arbitrariamente. V₁ si mostra inaffidabile anche al v. 8, dove «bella hora» è banalizzazione; al v. 9 la variante di posizione è adiafora, ma contrasta con la giacitura degli altri tre testimoni.

Con ciò è esaurita, nei limiti consentiti, la questione testuale e si può passare all'esegesi. È intuizione di Forni³¹ che nella locuzione *a sinistra* del v. 9 si celi un *calembour* sul cognome di Faustina Mancini, la gentildonna romana celebrata per la sua bellezza e la sua virtù dai poeti della cerchia farnesiana tra la seconda metà degli anni Trenta e la morte, avvenuta il 6 novembre 1543 dando alla luce la figlia Ottavia.

Catulo scorge Roscio/sole alla sua sinistra, cioè a Ovest, invece che a destra, cioè a Est, da dove l'astro diurno sorge, se ci si pone secondo l'orientamento convenzionale con la faccia verso il Nord. La traduzione della locuzione latina *a laeva* è letterale – come avveniva, tra i poeti citati sopra, solo in Cariteo, v. 5: «vidimi di man manca uscir la luce» – e si potrebbe obiettare che essa non nasconde per forza un riferimento criptato alla bella romana. *L'interpretatio nominis* è però un motivo ritornante nelle poesie per Faustina: come è noto, il cognome coniugale Attavanti fu sfruttato con insistenza dai poeti che la celebrarono. Un censimento che non so se dire completo comprende: Molza, *L'atto avanti havrò sempre in c'honestade* e Scipio, *che lunge dal tuo patrio lido*, 9-10: «so che dirai, solo ch'un atto avanti | di lei ti rechi»; Giacomo Cenci, *Donna atta avanti ogni altrui gratia in terra*; Bernardo Cappello, *Poiché più l'atto avanti, onde gioiva* e *Chi mi darà le lagrime, onde io possa*, 40-44: «Quant'hai, Roma, perdute | gratie superne, poi che l'atto avanti | non tieni, che bastante | accompagnando il seren sguardo al riso | fu già di farti in terra un paradiso?»; con una leggera modifica, Antonio Allegretti, *Qual meraviglia se col vostro ingegno*, vv. 7-8: «il bel viso ritrar di questa dea, | ch'ogni arte avanza, et vince ogni disegno» (sul ritratto di Faustina opera di Giulio Clovio)³².

Nel rifacimento a cui il sonetto è sottoposto nelle stampe il cambiamento della prima terzina ruota sulla rimozione di «a sinistra» ed è verosimile che il sintagma sia stato eliminato perché portatore di un secondo senso che doveva essere sacrificato per dare nuova vita alla poesia. Pur rimanendo a livello di congettura, ritengo ci sia abbastanza spazio per accettare l'identificazione proposta da Forni e che il sonetto abbia la sua collocazione, nella geografia della lirica cinquecentesca, dentro la rigogliosa rimeria prodotta in onore

³¹ FORNI, *La "belle matineuse"*, p. 119.

³² Do in nota i *repères* delle poesie citate: MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, I, p. 34; Cenci, in *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro primo* [-secondo], Venezia, L. Avanzi, 1565, I, c. 59r; CAPPELLO, *Rime*, pp. 127 e 125; ALLEGRETTI, in *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, II, c. 54v.

della bella e pudica dama romana, esaltata in vita e in morte quale esempio impareggiabile di bellezza e di virtù.

Come già è stato notato³³, una traduzione in versi barbari dell'epigramma di Catulo si legge nei *Versi et regole della nuova poesia toscana* di Claudio Tolomei, apparsi a stampa nel 1539. Il testo è il seguente:

Tradotto da Q. Catulo.

Di Roscio.

Fermo era, ver' l'alba, salutar l'Aurora volendo,
eccoti che Roscio vien da la manca mano.

Con pace vostra sia detto hor, sacri numi divini:
il mortal parve più de' celesti vago³⁴.

Lasciando da parte la valutazione del risultato poetico, osservo soltanto che la versione è aderente, eccetto che per la zeppa *volendo*, al v. 1, resasi evidentemente necessaria per completare il verso. Merita perciò attenzione il sintagma «da la manca mano», normale nella lingua poetica e in prosa dell'epoca; tuttavia risulta difficile non collegare anch'esso al gioco allusivo sul nome di Faustina Mancini (manca/Mancini), considerata l'omogeneità dell'ambiente letterario della Roma farnesiana all'altezza del 1539, in cui trova posto la sperimentazione barbara di Tolomei e il primo getto del sonetto cariano³⁵.

³³ VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 173.

³⁴ *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, Roma, A. Blado, 1539, c. N2r (utilizzo l'edizione anastatica con ampia prefazione di M. Mancini, Manziana, Vecchiarelli, 1996).

³⁵ Di seguito alla traduzione dell'epigramma di Roscio, è ospitata quella dell'altro epigramma di Catulo che ci è giunto, trasmesso da GELLIO, *Noctes Atticae*, XIX, 9, all'interno di una campionatura di poesia erotica del II secolo, di forte impronta alessandrina, molto apprezzata da Gellio. Ecco il testo: «Aufugit mi animus; credo, ut solet, ad Theotimum | devenit. Sic est, perfugium illud habet. | Quid, si non interdixem, ne illunc fugitivum | mitteret ad se intro, sed magis eiceret? | Ibimus quaesitum. Verum, ne ipsi teneamur, | formido. Quid ago? Da, Venus, consilium» (*Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum*, pp. 95-96); e il volgarizzamento: «Fuggesi l'alma mia, come suol, credo, a Theotimo | vassene, là stassi, quivi ricorre solo. | Che fora, hor se non mi vietava, ch'ei non ricevesse | quella fugace, anzi fuor la trahesse via? | Cercando androlla: temo d'essere io ancho legato. | Che fo? consiglio dammi ciprigna Dea». Spicca «ciprigna dea», di cui non è traccia nel testo latino ed è ampliamento esornativo del traduttore, artatamente collocato in clausola. L'aggettivo è troppo frequente nella lirica contemporanea di estrazione alta perché si possa stabilire un collegamento con l'«alma Ciprigna» di due redazioni del nostro sonetto (v. 3). Caro partecipò all'impresa di Tolomei senza troppa convinzione con due contributi certi. Le due poesie adespote, invece, fanno parte di una raccolta di *Epigrammi tradotti di latino in toscano*, di autori antichi e moderni, tutti senza nome del traduttore, che costituisce una sezione a sé all'interno dei *Versi et regole*, alle cc. LIVV-NIIV, e sulla quale sappiamo ancora troppo poco.

Naturalmente, non si deve pensare che l'immagine dell'alba *ex occidente* non fosse a disposizione per altre destinatarie. La si trova ad esempio nel capitolo di Gandolfo Porrino *Alma real, che i dolci nostri lidi* – composto in lode di Settimia di Mantaco, andata in sposa a Marcantonio Iacobacci e morta tra il 1547 e il 1550 –, non a caso al netto di giochi etimologici sulla ubicazione a sinistra della nuova aurora:

Questa sol col suo nome i cori ingombra
di mille alti concenti, e 'l mondo honora
con non so che ch'ogni altro bello adombra.

Seco una occidental più bella Aurora
si leva, e ne l'aprir de' suoi begli occhi,
a chi ben mira, un più bel sole anchora³⁶.

È questa un'occorrenza ridotta a *cliché*, spendibile nella testura iterativa del capitolo allo stesso livello delle altre formule di lode, da parte di un poeta, per quel che si sa della sua vita e delle sue poesie, piuttosto a margine nel gruppo di poeti vicini ai Farnese che si sono fin qui nominati.

Come è noto, dopo la scomparsa di Faustina fu progettata una raccolta delle rime composte per lei, che non ebbe poi esito. Senza raggiungere il formato di *liber* organicamente costruito, le poesie circolarono sparse o in agglomerati più o meno occasionali, affioranti qua e là nelle sillogi manoscritte cinquecentesche e nelle edizioni a stampa individuali o collettanee. Composto solo di rime per lei è il membranaceo Palatino 239 della Nazionale di Firenze, opera di un raffazzonatore, impreciso nella scelta dei testi e fallace nelle attribuzioni. Sulla nota raccolta intitolata *Sonetti mandati da Roma al Molza da diversi autori in morte della sua innamorata che fu M. Faustina Mancina gentildonna Romana* (i sonetti sono quindici), nel ms. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Milich IV 18 (Akz. 1951, 289 [18, 9350]), cc. 155r-158v, mi riservo di tornare in altra sede. Nel ms. 1208 della Biblioteca universitaria di Bologna, cc. 84r-88v, si trova una compilazione di dieci *Sonetti di più autori in la morte di M.^a Justina [sic] Mancina* per la quale non è ravvisabile la dipendenza da altri manoscritti o stampe. Gli autori sono Giacomo Cenci, Gandolfo Porrino, Bernardo Cappello e Annibal Caro (*O d'humana beltà caduchi fiori*).

La testimonianza più ricca e affidabile del canzoniere non realizzato è però in *De le rime di diversi nobili poeti toscani* (Venezia, L. Avanzi, 1565) di Dionigi Atanagi, che raccolse un gran numero di poesie per Faustina e le

³⁶ G. PORRINO, *Rime*, Venezia, M. Tramezzino, 1551, c. 46r.

corredò, così come le altre poesie della silloge, di un prezioso apparato di note che ci garantisce un'eccellente intelligenza dei testi. La produzione di versi per Faustina si manifesta così, grazie ad Atanagi, come esercizio poetico dalle caratteristiche unitarie, non solo per il ricorso a formule epistolari o interlocutorie o ad altre forme di intertestualità a cui gli autori ricorrono, bensì per la tendenza a insistere su nuclei tematici condivisi, che costituiscono i versi prodotti per Faustina come una produzione circoscrivibile con una certa nettezza nella vasta fenomenologia della lirica contemporanea.

Tema centrale è la radicalizzazione della lode verso livelli di inattingibile altezza, che configura Faustina come essere eccelso, non solo creatura angelica e dunque modello e spinta per l'innalzamento spirituale del poeta, piuttosto manifestazione somma del creato, che con il suo apparire dà luogo a un'epifania di perfetta bellezza e virtù al di fuori di una dialettica tra dimensione terrena ed eternità, come era nell'archetipo petrarchesco, bensì nei termini di manifestazione di quanto di più alto offre l'universo, che si palesa in maniera istantanea e prodigiosa, senza che si dischiudano per l'osservatore prospettive, anche illusorie, di elevarsi a tali vertici³⁷.

Le ragioni di una poetica siffatta sono in primo luogo oggettive: Faustina era una gentildonna, andata sposa diciottenne, il 28 febbraio 1538, al banchiere Paolo Attavanti, esponente di un'altra famiglia aristocratica dell'Urbe, e dunque non poteva essere oggetto di corteggiamento esplicito, sì bene divenire destinataria di una celebrazione portata virtuosisticamente a esiti estremi e intellettualistici, ma in buona sostanza esente da implicazioni sentimentali personali. In questo contesto trova la sua perfetta collocazione il paradosso dell'aurora occidentale offerto da un Cicerone occasionale spigolatore di curiosità in versi, di cui va sottolineata la distanza che lo separa dal precedente di *Rvf* 219 e 255. In Petrarca l'apparizione del secondo astro diurno figura della donna è mediata dall'esperienza soggettiva di Francesco, oscillante tra presente, memoria e proiezione mentale dell'esperienza, secondo il movimento psicologico che informa tutto l'edificio del *Canzoniere*. Nel sonetto di Caro, l'impulso dell'epigramma di Catulo agisce al di fuori di un contesto intellettuale di questa portata, con l'efficacia di un *monstrum* che colpisce i sensi del poeta come un fenomeno obiettivo, illusorio e iperbolico ovviamente, ma che è proposto come percezione reale, al di fuori di una giustificazione mentale, *avatar* che accade senza (pre)meditazione e a cui lo scatto fulmineo dell'epigramma offre perfetta intuizione poetica.

³⁷ Su questo aspetto vd. le interessanti osservazioni di FORNI, *La "belle matineuse"*.

Quando prescinde dalle occasioni offerte dalla quotidianità o dalla topica della lode e dell'omaggio amoroso su cui i rimatori per Faustina talora insistono (il "rossore d'onestà" della donna, il ritratto di Giulio Clovio, il velo, l'incontro occasionale, l'inchino), la tensione verso una dimensione cosmica dell'omaggio alla Mancini attinge vertici di notevole finezza intellettuale. Ad esempio Molza, la personalità indiscutibilmente più dotata della compagine dei letterati farnesiani, non esita a sfruttare le implicazioni galanti in cui il motivo poteva essere declinato per decorare il famoso episodio del rossore della Mancini imbattutasi nel giovane Ottavio Farnese, nel sonetto giustamente più celebre tra quelli dedicato all'occasione, *L'atto avante havrò sempre in c'honestade*, nel quale così recitano le terzine:

Allegro in vista dimostrossi il cielo,
et prese qualità dal bel rossore,
che 'l mio sol in quel punto havea sì adorno,

per fregiarne se stesso, allhor che fuore
fra la ruggiada a noi si scopre e 'l gielo
la bella Aurora et ne rimena il giorno.³⁸

Ma, fuori da una fenomenologia di questo tipo, Molza propone la seguente rielaborazione del motivo della bella mattiniera:

Scopri le chiome d'oro et fuor de l'onde
rimena, Apollo, un sì soave giorno,
ch'ogni luogo di fior diventi adorno,
4 cui l'usata ricchezza il verno asconde;

il Tebro di smeraldi a sé le le sponde
dipinga et qui fra noi faccian soggiorno
gli angeli eletti et hoggi d'ogni intorno
8 vestan le piante care arabe fronde;

tacciano i venti a l'apparir del volto
ch'io adoro, in terra pianamente vegna
11 chi stampi sotto il piè rose et viole.

³⁸ MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, I, p. 34; *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, I, c. Ll₁v: «Sopra un rossor d'honesta vergogna apparito nel volto de la Mancina, incontrandola, et inchinandola il Duca Ottavio Farnese, allhora giovanetto, che ancora non ispuntava la barba, celebrato dal Cencio, dal Molza, et da tutti gli altri poeti, che erano in Roma a quel tempo»; *Lirici europei*, pp. 367-371.

- Sì vedrà poi se stesso il mondo colto
 da dui vivi pianeti, se non sdegna
 14 di dar luce a la terra il mio bel sole³⁹.

Altrimenti, un sonetto obituario di Bernardo Cappello in cui la concorrenza di Faustina con l'astro maggiore prescinde dal modulo licenziato da Caro, tuttavia insiste saldamente sul *topos* della donna-sole in un contesto cosmico, in cui, addirittura, al sole è data la parola per dare ragione al poeta dei fenomeni celesti connessi alla morte e apoteosi di Faustina:

- «Occhio puro del ciel, luce del mondo,
 ond'è ch'oltra l'usato a noi ritorni
 chiaro, se più fra questi human soggiorni
 4 non è chi lo star fea lieto et giocondo?

- D'un nembo di dolor atro et profondo
 ti devresti velar, né più si adorni
 raggi vestirti in rimenarne i giorni,
 8 se di biasmo fuggir vuoi grave pondo».

- Risponde: «È ben il veder vostro corto:
 io sempre qual son hor mi vi mostrai,
 11 né posso esser men bello o men lucente.

- Ma l'altro sol, c'hor voi piangete morto
 et è qui gioia de l'eterna mente,
 14 abbagliava il mio lume co i suo' rai»⁴⁰.

Dunque, il sole si trova degradato ad astro minore, sempre subalterno alla donna, in una sorta di permanente modifica dell'atto della creazione, compiacente Dio stesso.

Con questi ultimi esempi misuriamo anche la distanza che separa dal sonetto di Caro. Di esso non si può non apprezzare – è nel giudizio di Caporali – la testura, cioè la capacità di costruire intorno alla cellula latina una struttura coerente, in cui essa risulta armoniosamente incastonata. Con la presenza in principio di Venere/Lucifero, stella diana, anticipatrice dell'aurora e del levarsi del sole, si ha l'intera sequenza delle fasi astrali che segnano il trapasso dalla notte al giorno e prima e seconda metà del sonetto si legano in piena continuità. Ma l'invenzione arguta dell'epigramma resta imbozzolata in un'aura pagana, sottolineata da un linguaggio di forte

³⁹ MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, I, p. 10.

⁴⁰ CAPPELLO, *Rime*, pp. 126-127.

impronta classicista, senza aprirsi a una rielaborazione più personale del *topos* della donna/sole, come accade nei sonetti di Molza e Cappello.

4. *Caro o Molza?*

Con ciò abbiamo ottemperato alla prima parte del compito che ci eravamo proposti, quello di dare una lettura del sonetto che desse ragione della sua origine e della sua collocazione nel panorama della lirica cinquecentesca. Possiamo passare ora alle questioni testuali che il sonetto, con le sue differenti redazioni, concentra su di sé, in primo luogo quella relativa alla paternità, sollevata dalla testimonianza di MI.

MI si presenta nella prima parte come una raccolta organica di poesie di Giovanni Guidiccioni, per il resto consiste di una scelta eterogenea di componimenti sparsi o raggruppati in sequenze di solito di poche unità precedute dal nome dell'autore. La presenza molziana, costituita interamente da sonetti, si affaccia in tre punti, di mani diverse, sempre compromessa o dalla posizione ingannevole in cui si viene a trovare o da errori attributivi. Tralascieremo le prime due occorrenze per concentrarci sulla terza, di nostra pertinenza.

La serie a cc. 82r-86v, la più importante di Molza nel codice, è condizionata da tre individui sicuramente allotri:

82r + Del Molza | Era l'aer tranquillo e l'onde chiare
 82v + s. | Se fra le Sirti allhor ch'irato fiede
 83r + s. | Non piango te signor ch'eterna pace
 83v + s. | Voi, cui fortuna lieto corso aspira
 84r + s. | È pur caduta la tua gloria ai lasso
 84v + s. | La bella donna di cui già parlai
 85r + s. | Occhio puro del ciel, luce del mondo (B. Cappello)
 85v + s. | Torna Amor a l'aratro, e i sette colli
 86r + s. | La bella donna che nel cielo è gita (G. Porrino)
 86v + s. | Poiché la fiera doglia, c'ho nel core (G. Porrino).

La coppia a cc. 82v-83r fa parte, insieme con *Splendor ben nato, che spuntar solevi*, che qui manca, del trittico per l'anniversario della morte di Ippolito de' Medici dell'agosto 1543. Il blocco di cc. 84r-86v è una micro-raccolta in morte di Faustina e in essa trova posto la coroncina composta da Molza per l'occasione (*È pur caduta la tua gloria, ai lasso; La bella donna di cui già cantai; Torna, Amor, a l'aratro, e i sette colli*), intercalata dal sonetto di Bernardo Cappello e seguita da due di Gandolfo Porrino.

Voi, cui fortuna lieto corso aspira è diretto a Caro (v. 2: «Caro gentil, l'amata vostra spene»), che rispose con *Come puote un che piange e che sospira*. Molza si trovava allora lontano da Roma e oggetto della proposta è la devozione per una donna romana invano corteggiata da entrambi i poeti,

Molza da lungi, Caro nell'Urbe. Il tono passionale con cui tale devozione viene espressa da entrambi i poeti (Molza, vv. 7-8: «colei, che 'n doglie e 'n pene | di sì lontano ovunque vol mi gira»; Caro, vv. 5-6: «Me sfida a morte, se con voi s'adira, | la disleal ch'a scherno il mondo tene») esclude che si parli di Faustina, considerato il tono delle altre liriche composte da Molza in onore della donna.

Nell'antologietta molziana, o presunta tale, di MI *Era l'aer tranquillo e l'onde chiare* e *Voi, cui fortuna lieto corso aspira* sono dunque presenze dissonanti, visto che le altre poesie sono tutte in morte, databili con precisione all'agosto e al novembre 1543. Il nostro sonetto si sarà infiltrato in mezzo a quelli di Molza, così come gli altri tre spurî, per errore del copista. Non sussistono perciò le condizioni per dare fiducia a MI contro FO e V₁, e il sonetto va lasciato a Caro. Il che non è privo di peso, perché l'unica altra poesia di Caro per la Mancini a me nota è il sonetto in morte *O d'humana beltà caduchi fiori* (per il quale, peraltro, una testimonianza isolata chiama ancora in causa Molza⁴¹): il bottino delle rime di Caro per Faustina si trova così stabilito in due unità, equamente distribuite in vita e in morte.

5. Livia Colonna

Forni, che ignorava l'esistenza degli altri testimoni escussi sopra, ha dato credito alla testimonianza di MI e, tornando in due successivi momenti sulla questione dopo il primo intervento del 2001, è arrivato a giudicare la redazione manoscritta (A) quella originale, da ascrivere a Molza, e a considerare quella delle *Rime per Livia Colonna* (C) il rifacimento a cui Caro sottopose la creazione dell'amico. Nel volume dei *Lirici europei del Cinquecento*, del 2004, di cui Forni è cocuratore, oltre che responsabile del capitolo V. *Classicismo farnesiano*, lo studioso edita separatamente i due sonetti: A nella sezione *Morte della Mancina* (nrr. 16-19, al nr. 19); C nella sezione dal titolo menagiano *La «bella mattiniera»* (nrr. 20-23, al nr. 21), in compagnia dell'epigramma di Catulo (nr. 20)⁴². L'appartenenza di A a Molza è dichiarata in maniera anodina: «Assegnato al Molza unicamente dal Ms. 982 (H 139)

⁴¹ Il nome di Caro è in Vat. Capponi 152, c. 113v (con incipit *O sovrumana beltà caduchi fiori*); Firenze, Nazionale, Palatino 239, c. 3r; *Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte. Libro primo*, Venezia, G. Giolito, 1545, p. 228; *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, I, c. 3r; CARO, *Rime*, 1569, p. 67. In Atanagi si legge la notizia: «In morte di Faustina Mancini, gentildonna Romana, nobilissima, bellissima et pudicissima [...]. Questo sonetto anchora era falsamente attribuito al Molza» (c. Gg6v).

⁴² I sonetti sono stati editi prima anche in FORNI, *La «belle matineuse»*, rispettivamente a pp. 117 e 119.

della Biblioteca Trivulziana di Milano, il sonetto [...]», ma risulta dalla più esplicita annotazione a C: «[...] questo sonetto di Annibal Caro si direbbe composto per la guarigione di Livia Colonna dal “mal d’occhi” di cui soffrì alla fine degli anni Quaranta. Con lievi aggiustamenti, al sole funebre e metafisico del Molza, *più vivace e più bel* [scil. A, vv. 9-10], si sostituisce così quello *più ardente e puro / di due begli occhi* (vv. 9-10), tra le quinte di un paesaggio mitologico dalle facili allusioni lucreziane»⁴³.

Ora, quanto al fatto che A sia da considerare un componimento in morte, risulta difficile a priori accettare l’idea che l’aurora possa essere associata a un’occasione funebre, a meno di interpretare l’alba come nascita alla vita eterna e dare al sonetto un’interpretazione spirituale, che esso però non autorizza. Inoltre, nella tradizione di Molza la terna in morte di Faustina che abbiamo visto presente in MI è trasmessa completa da numerosi manoscritti e stampe, perciò si dovrebbe postulare l’esistenza di un quarto sonetto extravagante. Senza considerare che la misura tipica di queste coroncine d’occasione è in Molza di tre unità. La datazione di A va dunque arretrata di qualche anno rispetto alla scadenza fatidica del novembre 1543, senza che sia possibile essere più precisi, e va collocata tra le poesie scritte quando Faustina brillava in tutto il suo fulgore ed era al centro delle attenzioni poetiche dei letterati della cerchia farnesiana.

Nella ricostruzione di Forni il sonetto molziano, “funebre” e addirittura “metafisico”, sarebbe stato ripreso qualche anno dopo da Caro, passato a miglior vita anche Molza il 28 febbraio 1544, per farne una diversa cosa, detratte l’origine obituaria, in onore di un’altra bella romana, Livia di Marcantonio Colonna, nata nel 1522 e moglie nel 1539 di Marzio Colonna. Rimasta vedova nel 1546 e in possesso di un cospicuo patrimonio, non oltre il 1551⁴⁴ Livia soffrì di un’infermità agli occhi che la costrinse a rimanere a lungo bendata, fino al felice riacquisto della vista.

Decisiva in questa lettura del sonetto la prima terzina di C, in cui fanno la loro apparizione gli occhi della donna:

⁴³ *Lirici europei*, pp. 376, 379.

⁴⁴ La data si ricava da una lettera di Gandolfo Porrino a Vespasiano Gonzaga, Firenze 1° novembre 1551, in cui si legge: «Hora havendo fatto un capitolo intercalare; per obedirla gli lo mando. Il subbietto è la infirmità de gli occhi della s.^{ra} Livia, et parte nel fine, di speranza della sanità di quella s.^{ra}» (Archivio di Stato di Parma, *Epistolario scelto*, cass. 14, *ad n. Porrino*; edita in G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, IV, Modena, Presso la Società tipografica, 1783, p. 214; riproduzione fotografica in G. PORRINO, *Stanze per Giulia Gonzaga*, a cura di L. Sguazzabia, Parma, Università di Parma, 2000, p. 109). Credo però che l’anno vada preso *ante quem* piuttosto che *ad quem*: esso si riferisce al momento in cui le poesie sulla malattia venivano raccolte, non a quando la malattia era in corso.

Quando ecco altronde un sol più ardente et puro
di due begli occhi e un lampeggiar con ello
che null'altro splendor le si conface.

Per cui segnale, incidentalmente, la rapsodica tangenza con il v. 5 del sonetto di Raineri *Impallidir il sol, cader le stelle*, anch'esso composto per la malattia di Livia. Le «due d'Amor faci più belle» della donna sono bendate e Amore, disarmato, perde i suoi colori:

E vidi Amor, che lampeggiar con elle
solea, vibrando i raggi intorno ardenti,
scolorir ne la fronte, e i gigli spenti
da rigid'aure in queste parti e 'n quelle⁴⁵.

La malattia diede occasione a un profluvio di versi, che fu selezionato da Mambrino Roseo per la cretomazia intitolata *Compositioni latine et volgari di diversi eccellenti authori sopra gli occhi della illustriss. S. Livia Colonna*, trasmessa dal Barb. lat. 3693, membranaceo, calligrafico, munito di una miniatura della omaggiata in antiporta e di una tornita prefazione del Roseo. Nel codice il nostro sonetto non c'è e la presenza di Caro consiste nella canzone *Amor, che fia di noi, se non si sface* (cc. 31r-33v), di cui la prima strofa è trascritta, evidentemente per errore, anche a c. 5r. Il sonetto trovò poi la sua naturale destinazione nelle citate *Rime di diversi eccellenti autori* per Livia Colonna (1555), curate dal letterato romano Francesco Cristiani dopo che la donna il 21 gennaio 1554 era morta di morte orribile sotto i colpi di pugnale dei sicari armati dal genero Pompeo Colonna (che assistette al delitto), probabilmente per ragioni legate a dispute patrimoniali. Come è noto, nella raccolta, divisa in due parti, in vita e in morte, confluirono, insieme con le rime composte sulla malattia, anche altre scritte apposta per la stampa o adattate con disinvoltura a tale fine, con lo scopo di costituire quel libro di rime, ambiziosamente bipartito secondo l'archetipo petrarchesco, che non aveva visto la luce all'incirca un decennio prima per Faustina.

Sullo schema in cui Caro sarebbe subentrato all'amico defunto, impadronendosi della sua creazione poetica e modificandola fino a farne un'altra cosa secondo la necessità dell'occasione⁴⁶, ha già espresso la sua perplessità

⁴⁵ RAINERI, *Cento sonetti*, 94, 5-8. Nelle *Rime di diversi ecc. autori, in vita, e in morte dell'III. S. Livia Col[onna]*, c. 62v, il rifacimento a firma «Di M. Iulio Ferr.»: *Pallido il sol, dal ciel cader le stelle*. Anche RAINERI, *Cento sonetti*, 84, 9-10: «Or, quasi un sol tra le più chiare fronti | vedrov'ir lampeggiando [...]»; 85, 11: «E il lampeggiar de' begli occhi divino».

⁴⁶ Riporto in nota l'argomentazione di FORNI, *La "belle matineuse"*, p. 120: «[...] se il Caro, come ebbe a dire Cesare Caporali, "rubato avea la chiusa a Quinto Catulo", a sua volta

Venturi, sollevando l'eventualità che C possa essere frutto di un intervento esterno:

È del resto attestato il riutilizzo realizzato con lievi ritocchi dal curatore di *Livia Colonna* 1555 Francesco Cristiani di materiali originariamente scritti per la Mancini o altre donne. Qualora fosse vera l'ipotesi che O₁ [*scil.* A] fu scritto per la morte di Faustina Mancini, non sarebbe comunque necessario presupporre una paternità diversa dei due testi⁴⁷.

Il rifacimento postumo da parte di Caro pare poco persuasivo anche alla luce del fatto, cui pure accenna Venturi, che dopo la morte di Molza egli era stato incaricato da Alessandro Farnese di sovrintendere all'edizione delle rime dell'amico, edizione di cui non si fece nulla e alla quale Caro rinunciò definitivamente solo nel 1558. Risulta infatti difficile credere che da una parte Caro si adoperasse per lasciare un monumento dell'opera in versi di Molza e dall'altra si appropriasse di un suo componimento per farne una cosa differente da vulgare con il proprio nome.

6. Storia del testo

Sgombrato il campo da tutti i possibili equivoci che la trasmissione del sonetto propone, possiamo affrontare a questo punto la restituzione del testo e formulare una proposta sulla sua storia interna, tenendo conto dei contributi di coloro che ci hanno preceduto. Indicheremo d'ora in avanti le quattro redazioni con le lettere A, B, C, D, assumendo la versione manoscritta A come quella primitiva e ordinando le altre secondo la cronologia delle stampe, cioè B 1552, C 1555, D 1569.

Nei suoi tre interventi Forni si è mosso soprattutto sul piano dell'analisi stilistica, ma la suggestiva analisi da lui condotta si rivela non priva di cambiamenti e oscillazioni, che si traducono fatalmente in aporie quando la si converta in rappresentazione della vicenda testuale. In *Forme brevi della*

egli avrebbe forse potuto considerare So [*scil.* MI] un lascito in qualche misura legittimo: non invenzione del Molza ma copia accresciuta di un modello antico da far fruttare nell'universo elegante delle corti, iscrivendovi [...] i "due begli occhi" di Livia Colonna.

⁴⁷ VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 177. Per quanto riguarda Caro, gli sono assegnate dalla tavola sette rime. Per la guarigione: la canzone *Amor che fia di noi, se non si sface*, i madrigali *Amor scherzando a sorte* e *De begli occhi il splendore* (mancano in CARO, *Rime*, 1569, e molto probabilmente sono spuri; il primo è adespoto nel ms. Corsiniano 44 B 38, c. 61r, del sec. XVI), il sonetto *Ben ho del caro oggetto i sensi privi* (che non è per Livia); *Eran Theti e Giunon tranquille e chiare*. Dei due sonetti in morte, *O d'humana beltà caduchi fiori* è per Faustina Mancini; *In riva al Tebro altier, sul manco lato* è di Anton Francesco Rainieri (cfr. RAINIERI, *Cento sonetti*, 52).

poesia (2001) C non è presa in considerazione e B precede A («trascriviamo allora dal *Libro quinto* la stesura più antica», «il sonetto [scil. A, considerato di Molza] è da ritenersi posteriore a quello del Caro [scil. B]»)⁴⁸. D è evoluzione di B, che tiene conto di A. Si ha così un macchinoso andirivieni, che si giustifica agli occhi di Forni con la convinzione che non siamo davanti a un testo mobile di un solo autore, bensì ai prodotti distinti di due poeti che dialogano tra loro in feconda osmosi creativa:

Se si osserva la stesura definitiva del sonetto del Caro [scil. D], si avverte subito come lo spazio gremito di «Eran Theti et Giunon tranquille et chiare» [scil. B] per diventare «Eran l'aer tranquillo, et l'onde chiare» [scil. D] ha bisogno della linearità del Molza («Era l'aer tranquillo e l'onde chiare») [scil. A]⁴⁹.

In *La "belle matineuse"* (2004) le cose cambiano. Fa il suo ingresso C, che rappresenta il rifacimento, dovuto a Caro, dell'invenzione molziana di A (o meglio, dell'invenzione di Catulo riattata da Molza). A C segue «la successiva vicenda redazionale quale emerge dalle *Rime di diversi illustri signori napoletani* del 1552 [...] e dalle *Rime* del Caro, pubblicate postume del 1569».⁵⁰ Ma in *Lirici europei* (2004) B e D si eclissano e compaiono solo A e C, come i due snodi decisivi della storia interna del sonetto, legati a due destinatarie differenti, in due momenti cronologicamente distinti e collegabili alla vicenda biografica di Molza per A e di Caro per C, secondo la diarchia per cui Forni si pronuncia in merito alla paternità. Restano così tagliati fuori B e D, quest'ultimo indiziato di essere la redazione in cui il testo si assesta nella forma definitiva.

Venturi (2014) ha edito separatamente A e D come le due redazioni estreme entro le quali è compresa la storia interna del sonetto, collocando le varianti di B e C in apparato all'edizione di D e presentando dunque B, C, D come le fasi di un processo evolutivo unitario del testo radicalmente trasformato rispetto all'originale A, perciò da considerarsi una nuova creazione autonoma da quello. La ricostruzione è a nostro avviso metodologicamente corretta, salvo proporre un diverso scioglimento dell'*iter* in cui si articola la diacronia e una diversa valutazione del ruolo dei testimoni.

Riporto tutti i testi prima di passare alla dimostrazione:

A

Era l'aer tranquillo e l'onde chiare,
le piaggie e i prati pien d'herbe e di fiori,

⁴⁸ FORNI, *Forme brevi della poesia*, pp. 169, 171.

⁴⁹ Ivi, p. 172.

⁵⁰ FORNI, *La "belle matineuse"*, p. 117.

e già con le sue nimphe e con l'amori
 4 Vener lucente e bella uscia del mare,
 la ruggiadosa Aurora in ciel più rare
 facea le stelle e, sparsi i primi albori
 pria di rose e poi d'or, sì trahea fuori
 8 la bionda ôra ch'inzani al sole appare,
 quando nacque a sinistra un più vivace
 et più bel sole, e un lampeggiar con ello
 11 che null'altro splendor li si conface:
 volsimi, e viddi oscuro incontro a quello
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

B

Eran Theti et Giunon tranquille et chiare,
 sospirava Favonio et fuggia Chlora,
 l'alma Ciprigna inanti i primi albori
 4 ridendo empia d'amor la terra e 'l mare,
 la rugiadosa Aurora in ciel più rare
 facea le stelle et di più bei colori
 spargea le nubi, et de' monti uscia fori
 8 Phebo qual più lucente in Delpho appare,
 quand'altra Aurora in più vezzoso hostello
 apparse et rise, et girò lieto et puro
 11 il sol che sol m'abbaglia et mi disface:
 volsimi incontro a lor, rividi oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

C

Eran Theti e Giunon tranquille e chiare,
 sospirava Favonio e fuggia Clori,
 Venere bella inanzi a i primi albori,
 4 ridendo empia d'amor la terra e 'l mare,
 la rugiadosa Aurora in ciel più rare
 facea le stelle et de' più bei colori
 spargea le nubi, e a i monti uscia già fuori
 8 la luce onde sì adorno il mondo appare,
 quando ecco altronde un sol più ardente e puro
 di due begli occhi, e un lampeggiar con ello
 11 che null'altro splendor le si conface:

- volsimi, e incontro a lui rividdi oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

D

- Eran l'aer tranquillo et l'onde chiare,
 sospirava Favonio et fuggia Clori,
 l'alma Ciprigna innanzi a i primi albori
 4 ridendo empiea d'amor la terra e 'l mare,
 la rugiadosa Aurora in ciel più rare
 faceva le stelle, et, di più bei colori
 sparse le nubi e i monti, uscìa già fuori
 8 Febo qual più lucente in Delfo appare,
 quando altra Aurora un più vezzoso hostello
 aperse, et lampeggiò sereno et puro
 11 il sol che sol m'abbaglia et mi disface:
 volsimi, e 'ncontro a lei mi parve oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 14 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

Che A sia la versione primitiva si assume in base al calco di *a laeva* dell'epigramma di Catulo in *a sinistra* (v. 9), che rimanda al cognome di Faustina Mancini. Poiché il *senhal* scompare nelle altre redazioni, se ne evince che esse sono tutte posteriori alla sua morte.

Rispetto ad A, le altre redazioni presentano un testo profondamente trasformato nelle quartine, con differenze contenute tra di loro. Nelle terzine i cambiamenti tra A, B-D e C sono dovuti all'avvicendamento dei personaggi femminili destinatari (e infine alla rinuncia a una destinataria) e sono primamente concentrati nella terza strofa. Ciò appare in linea di principio abbastanza ovvio, perché le prime due strofe «non sono che introduzione un poco frastagliata» (prendo in prestito le parole di Carducci a proposito di *Rvf* 219)⁵¹ delle altre due, che sono occupate dall'imitazione dell'epigramma di Catulo. In realtà, non è esattamente così e i cambiamenti nelle due parti del sonetto sono collegati.

La struttura di A e di C è basata sulla giustapposizione tra aurora astrale e sole metaforico, che occupano rispettivamente la prima e la seconda metà del sonetto. In entrambi i testimoni le quartine sono occupate prima dall'apparizione di Lucifero, stella annunciatrice del giorno, e poi dal manifestarsi dell'aurora fino al momento che precede il sorgere del sole. Ma, invece del

⁵¹ PETRARCA, *Le rime*, ed. Carducci – Ferrari, p. 313.

sole astrale, è il sole metaforico a mostrarsi *ab occidente* e ad attirare l'attenzione del poeta, il quale alla fine si volge di nuovo verso un oriente spogliato della sua lucentezza, addirittura qualificato come *oscuro*.

La «bionda ôra» presente solo in A (v. 8) costituisce un problema, perché sembra introdurre una insolita amplificazione in quattro tempi della coloristica tradizionale dell'alba, che prevede in sequenza il chiarore biancastro (alba, *ad litteram*, che è il momento preaurorale), il roseo, che però è probabilmente da interpretare come rosso (per cui è d'obbligo per il classicista Caro menzionare la ῥοδοδάκτυλος Ἥως omerica), e infine il giallo-oro, che prelude all'apparire dell'astro diurno:

A, 5-8

la ruggiadosa Aurora in ciel più rare
facea le stelle e, sparsi i primi albori
pria di rose e poi d'or, sì trahea fuori
la bionda ôra ch'inanzi al sole appare⁵²

C, 5-8

la rugiadosa Aurora in ciel più rare
facea le stelle, et de' più bei colori
spargea le nubi, e a i monti uscìa già fuori
la luce onde sì adorno il mondo appare.

In una famosa lettera in cui Caro dà istruzioni a Taddeo Zuccari su come dipingere l'Aurora nel palazzo Farnese di Caprarola le fasi del passaggio dalla notte al dì sono quelle canoniche:

Facciasi dunque una fanciulla di quella bellezza che i poeti s'ingegnano d'esprimer con le parole, componendola di rose, d'oro, di porpora, di rugiada e di simili vaghezze, e questo quanto ai colori e a la carnagione. Quanto a l'abito, componendole pur di molti uno che paia più appropriato, s'ha da considerare che ella, come ha tre stati e tre colori distinti, così ha tre nomi: Alba, Vermiglia, e Rancia. Per questo le farei una vesta fino a la cintura, candida, sottile e come trasparente. Da la cintura fino a le ginocchia una sopraveste di scarlatto con certi trinci e greppi che imitassero quei suoi riverberi ne le nugole, quando è vermiglia. Da le ginocchia in giù fino a' piedi di color oro, per rappresentarla quando è rancia⁵³.

⁵² Osservo in inciso che la quartina nasconde una sciarada: *or* (auro) + *ôra* = Aurora. Inoltre, *ôra/aura* è elegante *variatio* di *aere*, al v. 1: quella indica l'aria in movimento, vibrante per la luce di cui è irradiata, questo designa l'elemento nella sua generalità, il regno meteorico, contrapposto a quello acquatico e terrestre.

⁵³ A. CARO, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, III, Firenze, Le Monnier, 1961, lett. 676, 12-14. La lettera è riportata in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P.

«Bionda ôra» dovrebbe identificare perciò il momento estremo dell'aurora, appena precedente il levarsi del disco solare, quando si produce un effetto di intensa luminosità sulla linea dell'orizzonte o sull'orlo delle nubi⁵⁴. Quanto a "biondo" (*flavus*), esso dovrebbe designare un «colore tra giallo e bianco» (così il *Vocabolario della Crusca*⁵⁵) e dunque rappresentare un ulteriore stadio cromatico tra l'oro che precede e la luce del giorno: in sostanza, si deve vedere in *bionda* una reiterazione dell'effetto di vivida lucentezza enunciato poco prima, sebbene, che io abbia visto, non confortino fonti volgari o classiche stringenti. Propongo Seneca, *Naturales quaestiones*, VII, 12, 6: «[...] rubicunda fit nubes solis incursu, quemadmodum vespertina aut matutina flavescent»⁵⁶, con scientifica distribuzione del fenomeno all'alba e al tramonto, ma dubito possa avere avuto influenza.

Il risultato non è insomma particolarmente riuscito e tale dovette apparire al suo stesso autore, se C modifica radicalmente le cose, rinunciando al dettaglio cromatico e introducendo al v. 8 il sole mediante la tranquilla metonimia *luce*⁵⁷, probabilmente dettata dalla urgenza di insistere sul tema della luminosità, in una poesia dedicata a una donna che era rimasta a lungo abbacinata prima di recuperare la vista. Tra l'altro, il termine rende necessaria la rimozione di *lucente*, predicato di Venere in A (v. 4), e in C la dea diviene semplicemente *bella* (v. 3). Ulteriore effetto della rielaborazione della seconda quartina in C è l'innovazione sintattica che resterà stabile nelle redazioni successive e cioè il cambiamento della funzione logica del sostantivo al principio del v. 8: *luce/Febo* subentrano alla pleonastica e poco chiara *bionda ôra* di A con ruolo di soggetto, dove la lezione superata è oggetto di Aurora (leggo infatti «sì trahea» e non «sì trahea»).

Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni, poi S.P.E.S., 1966-1987, V, pp. 576-585 (il passo citato a p. 578). È indispensabile ricordare l'etimo di *rancio*, dal latino tardo *aurantius*. Si vedano, ad esempio, *Purg.* II 7-9: «sì che le bianche e le vermiglie guance, | là dov'î era, della bella Aurora | per troppa etate divenivan rance», e *Dec.* III, *Intr.* 1: «L'aurora già di vermiglia cominciava, appressandosi il sole, a divenir rancia».

⁵⁴ Il fenomeno è descritto in *Dec.* X, *Intr.* 2: «Ancora eran vermigli certi nuvoletti nell'occidente, essendo già quegli dello oriente nelle loro estremità simili a oro lucentissimi divenuti per li solari raggi che molto loro avvicinandosi li ferieno». Anche LORENZO DE' MEDICI, *Uccellagione di starne*, 1-2: «Era già rosso tutto l'oriente | e le cime de' monti parean d'oro» (L. DE' MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, 2 tt., Roma, Salerno Editrice, 1992, II, p. 655).

⁵⁵ Consultato on-line all'indirizzo <http://www.lessicografia.it/ricerca.jsp>.

⁵⁶ Cito da L. A. SENECA, *Questioni naturali*, Introduzione, traduzione e note di R. Mugellesi, Milano, RCS, 2004.

⁵⁷ Ad es. RAINERI, *Cento sonetti*, 98, 13-14: «[...] in Oriente | candida uscì la luce alma di Delo».

Che C operi sullo stato di A mi pare accertato dalla terza strofa, quella decisiva, perché vi fanno la loro comparsa i «due begli occhi», nuovo centro su cui si impernia il contenuto della poesia, dislocata su Livia Colonna. La terzina è una manifesta rielaborazione della corrispondente strofa di A:

A, 9-11

quando nacque a sinistra un più vivace
et più bel sole, e un lampeggiar con ello,
che null'altro splendor li si conface

C, 9-11

quando ecco altronde un sol più ardente et puro
di due begli occhi, e un lampeggiar con ello
che null'altro splendor le si conface.

Il prolisso v. 9 di C, che per stare in piedi richiede cinque sinalefi, è costruito apposta per sostenere il genitivo epesegetico del v. 10, su cui si basa la ragion d'essere di C. Inoltre, al suo centro racchiude l'ingombrante *altronde*, al posto di *a sinistra* di A, che doveva per forza essere rimosso con l'uscita di scena della Mancini. Infine, la riforma del v. 9 introduce in C la dittologia in clausola che resterà in B e D, sebbene con aggettivi diversi nel primo elemento: immagino che la stabilità della rima *puro* sia effetto della opportuna collocazione di *oscuro* sul piedistallo della rima al v. 12. Per il resto della terzina, C accoglie senza variazioni il testo di A.

Tra le altre cose, la riscrittura di A effettuata in C comporta la modifica dello schema metrico, per cui si passa da due a tre rime, come sarà in B-D, ma con uno schema differente:

A:	CDCDCD
C:	CDECED
B-D:	CDEDEC.

In C ha anche il via l'impreziosimento mitologico del dettato che è caratteristica saliente di B-D (con un ripensamento nel primo verso in D). Fanno il loro ingresso Giunone, figura dell'"aere", signora a suo beneplacito delle meteore celesti⁵⁸, e Teti (latinamente *Tēthys*) figura del mare in quanto consorte di Néreo (non la ninfa oceanina *Thētis*, genitrice di Achille). Favonio, altro nome di Zefiro, e la fuggitiva Clori, sua consorte e dea dei fiori⁵⁹, scalzano le piagge e i prati ingemmati. In B-D, inoltre, «Vener lucente» o

⁵⁸ Cfr. il son. *Perché Giunone in pioggia si distille* in CARO, *Rime*, 1569, p. 15.

⁵⁹ Cfr. la canz. *Sopra del Tebro una fiorita piaggia*, 41-42: «e 'l seno aperse, ove per altra Clori | spira d'ogni stagion Favonio altero» (ivi, pp. 18-19).

«bella» diviene l'«alma Ciprigna», la «bionda ôra» e la «luce» fanno posto a Febo e a Delfi. È interessante notare che questi ultimi due fatti sono collegati. L'uscita di scena di *luce* al v. 8 permette infatti di recuperare per Febo l'aggettivo *lucente*, che in A (v. 4) era predicato di Venere.

Insomma, la rielaborazione di A effettuata in C risulta sufficientemente legata al processo creativo che porta da A all'esito più avanzato rappresentato da B-D, così da escludere l'eventualità che C sia l'opera di un raffazzonatore. Ciò vuol dire che quando Caro riprese in mano il sonetto per ricavarne una nuova versione finalizzata a celebrare Livia Colonna, lo sottopose a una riscrittura radicale che già lascia intravedere l'assetto che sarebbe prevalso in B-D, una volta liberatosi dell'ingombro di una destinataria illustre.

La principale novità di B-D, accanto alla scomparsa di una destinataria, consiste però nella nuova architettura che assume il contenuto, reimpostato sulla base di un parallelismo, inedito rispetto ad A-C, tra i due fenomeni su cui riposa l'invenzione. In tutte le redazioni, nella prima parte del sonetto all'aurora astrale non segue il sorgere del sole astrale perché si affaccia l'altro sole, metaforico, e attira l'attenzione su di sé, surclassando il fenomeno naturale. In A-C la prima terzina descrive il sorgere metaforico senza che sia preceduto da una nuova aurora: il nuovo astro subentra repentinamente al disco solare e lo spodesta. In B-D l'aurora fa la sua apparizione anche nelle terzine, per cui ha luogo il parallelismo aurora astrale + sole astrale (sorgente) / aurora metaforica + sole metaforico (sorto), distribuiti rispettivamente nella prima e nella seconda parte del sonetto. La «rugiadosa Aurora» sta al suo posto dopo Lucifero, al v. 5, e Febo è al v. 8, come in A-C, ma al v. 9 è introdotta un'altra Aurora», che precede la fulgida apparizione della donna/sole ai vv. 10-11. La simmetria che assume così il contenuto sancisce la presa di distanza dall'*inventio* originaria, esemplata sull'epigramma di Catulo: a un certo punto essa sembrò forse a Caro insufficiente, spingendolo a dare al sonetto una struttura più architettonica. Questo potrebbe essere considerato un discrimine decisivo nella storia interna del sonetto e non è casuale che esso si produca nel momento in cui la poesia assume il suo assetto finale, rinunciando alla presenza di una figura femminile identificata attorno alla quale ruoti il marchegno lirico.

Per quanto riguarda i rapporti tra B e D, in due casi si dà la circostanza per cui D sta con A contro B-C. Il primo caso riguarda l'*incipit*:

- A: Era l'aer tranquillo e l'onde chiare
- D: Eran l'aer tranquillo e l'onde chiare
- B-C: Eran Theti e Giunon tranquille e chiare.

Solo per vincoli metrici i due aggettivi, attribuiti in A-D separatamente a ciascun soggetto, in B-C sono applicati in solido a entrambi i regni, aereo e acquatico, e si passa da un endecasillabo *a minori* a uno *a maggiori*. Sulla normalizzazione *Era* > *Eran*, con abbandono del costrutto latineggiante, sebbene interessante sul piano grammaticale, non è possibile pronunciarsi.

A me pare che l'*incipit* di B-C, oltre che difficiliore, sia anche in armonia con il resto della riscrittura di A, che va nella direzione di un sistematico utilizzo delle figure della mitologia. Si tratterebbe dunque di un passo indietro compiuto in D, che riporta allo stato di A, come propende a credere Venturi, che considera D portatore dell'ultima volontà dell'autore: «È abbastanza verosimile dunque che, nell'allestire negli anni Sessanta le *Rime*, Caro abbia da ultimo recuperato l'*incipit* originario di un suo testo, con chiara attenuazione di elementi mitologici (*Teti* > *l'onde chiare*; *Giunon* > *aër tranquillo*)»⁶⁰.

Nella seconda quartina si verifica una situazione analoga. D si distingue da B-C per una variante adiafora, che risente, ai vv. 6-7, della costruzione di A:

A, 5-8

la ruggiadosa Aurora in ciel più rare
facea le stelle e, *sparsi i primi albori*
pria di rose e poi d'or, sì trahea fuori
la bionda òra ch'inanza al sole appare

D, 5-8

la rugiadosa Aurora in ciel più rare
facea le stelle, et, di più bei colori
sparse le nubi e i monti, uscia già fuori
Febo qual più lucente in Delpho appare

B-C, 5-8

la rugiadosa Aurora in ciel più rare
facea le stelle, et di [de' C] più bei colori
spargea le nubi, et de' [a i C] monti uscia fori
Phebo qual più lucente in Delpho appare B
la luce onde sì adorno il mondo appare. C

A e D optano per l'inarcatura sintattica al posto del polisindeto. Naturalmente, anche qui nulla vieta che Caro sia ricorso di nuovo a un costrutto che aveva abbandonato; e Forni, ad esempio, vede esattamente un'operazione

⁶⁰ VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 177 (correggo in fondo un quiproquo in cui incorre l'autore).

di questo tipo: la «soluzione tecnica [*scil.* sintattica] del Molza [*scil.* di A]» agisce «nel transito dal primitivo “spargea” [in B] al participio “sparse” [in D]», e realizza «un riequilibrio sintattico che fa gravitare in una sospensione dinamica il segmento intermedio su quello finale»⁶¹. Va però rilevata quella che risulta essere un'incongruenza annidata nel testo di D. L'azione di cospargere di bei colori le nuvole è propria dell'aurora, così come ben descrive A insistendo, come si è già avuto occasione di dire, sugli effetti cromatici dell'alba. Secondo la topica letteraria il sole non dovrebbe essere protagonista di tale fenomenologia – mentre lo è, ovviamente, da un punto di vista astronomico – e infatti la sua entrata in scena è annunciata come successiva.

Una ulteriore situazione da prendere in esame si manifesta nella strategica prima terzina, dove, al v. 10, in D persiste il retaggio di A-C *lampeggiare*, all'interno di un distico in cui D condivide invece con B la novità *hostello*:

B, 9-11

quand'altra Aurora in più vezzoso hostello
apparse et rise, et girò lieto et puro
il sol che sol m'abbaglia et mi disface.

D, 9-11

quando altra Aurora un più vezzoso hostello
aperse, et lampeggiò sereno et puro
il sol che sol m'abbaglia et mi disface.

Una sottolineatura a parte merita la paronomasia «il sol che sol» (v. 11), seguita dalla dittologia «m'abbaglia et mi disface», insistente sulla intensità della luce solare, che sarà sembrata a Caro coronare degnamente la *Spannung* delle prime due strofe e preparare il *fulmen* nella seconda terzina.

L'introduzione di *hostello* obbliga invece a interrogarsi se il poeta abbia qui inteso dare all'apparizione della donna una cornice spaziale definita, antitetica alle plaghe eteree in cui si muove la sfera solare. Forni ha richiamato il «dolce ostello» – la Firenze di Cacciaguida – in *Par.* XV 132 (giudicando «vezzoso ostello» “impasto stravagante”)⁶², e il «balco d'Oriente», ove s'imbianca «la concubina di Titone antico», di *Purg.* IX 1-2, luogo fortunatissimo presso i poeti successivi, per il quale già i commentatori antichi avevano suggerito il coincidere del gesto dell'Aurora sorgente dal letto di Titone con quello della donna che si affaccia alla finestra (ad esempio, Benvenuto da Imola: «[...] a fenestra orientis, sicut mulier pulcra

⁶¹ FORNI, *Forme brevi della poesia*, p. 172.

⁶² Ivi, p. 171.

alba surgens de lecto facit se ad fenestram»⁶³). Così incorniciata, una Laura solare si mostra a Petrarca in *Rvf* 100, 1-2: «Quella fenestra ove un sol si vede, | quando a lui piace, et l'altro in su la nona». *Ostello*, “sede, albergo, dimora”, indicherebbe perciò il tutto per la parte, cioè la casa dove la donna abita o si trova a soggiornare, per la finestra che ella spalanca. B e D si troverebbero così a mutuare la raffigurazione di ascendenza dantesca e petrarchesca.

La sintassi di B ai vv. 9-11 si presta a due interpretazioni:

quand'altra Aurora in più vezzoso hostello
 apparse et rise et girò lieto et puro
 il sol che sol m'abbaglia et mi disface

quand'altra Aurora in più vezzoso hostello
 apparse et rise, et girò lieto et puro
 il sol che sol m'abbaglia et mi disface.

Nella prima soluzione il polisindeto mette il sole, cioè gli occhi della donna – come aveva dettagliato C, vv. 9-10: «un sol più ardente e puro | di due begli occhi» – in posizione di complemento oggetto: la donna/Aurora volge ridente il primo sguardo producendo sul poeta l'effetto profligante descritto al v. 11. Nella seconda soluzione “girare” ha valore intransitivo e «il sol» diviene soggetto, acquisendo un proprio ruolo nella successione delle fasi astrali: alba e sorgere del sole. Propendo per quest'ultima interpretazione perché sintatticamente più artificiosa e perché ha il pregio di mettere in evidenza al v. 10 i due verbi con funzione strutturale in B-D: *apparse* richiama *appare* al v. 8, riferito a Febo, e *rise* riprende *ridendo* al v. 4, stabile acquisto della fase *post A*.

Ciò sembra motivare il pronome plurale al v. 12 in B, riferito a entrambi gli antecedenti, l'aurora e il sole:

B, 12-14

volsimi incontro a lor, rividi oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

Ma D, dove pure sole è soggetto al pari di aurora, opta solo per l'aurora, considerando implicitamente il primo volgere del sole/sguardo come fase estrema di essa, e presenta *lei*:

⁶³ BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super DANTIS ALDIGHERIJ Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum, curante J. Ph. Lacaïta, 5 voll., Florentiae, Barbera, 1887, III/1, p. 246.

D, 12-14

volsimi e 'ncontro a lei mi parve oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

Diversa era la situazione in A e C, dove protagonista esclusivo della prima terzina era il sole/occhi: A reca *a quello* e C *a lui*, in una terzina che si mantiene stabile in tutte le redazioni, a parte la variazione del v. 12 da A a C:

A, 12-14

volsimi, e viddi oscuro incontro a quello
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 l'Oriente, che dianzi era sì bello

C, 12-14

volsimi, e incontro a lui rividdi oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

Vero è che l'alternanza *lor/lei* in B-D potrebbe essere di tradizione, considerata la sintassi complessa e la vulnerabilità del pronome fra le parti del discorso, nonché la vicinanza grafica, ma il fenomeno va comunque descritto, perché stiamo trattando un testo *in progress* e non si può escludere che interventi anche minimi sul significato o sul ritmo risalgano all'autore. Se ne ha un'altra prova subito prima nello stesso verso, dove è impossibile stabilire quale sia l'originale tra *incontro* (B), *e incontro* (C) o *e 'ncontro* (D); ma le due soluzioni alternative comportano una notevole differenza dal punto di vista stilistico (sicura è solo A)⁶⁴.

Sulla prima terzina di D occorre soffermarsi ancora. L'immagine dell'Aurora *ianitor* che spalanca le imposte da cui il sole/occhi si affaccia dardeggiante può essere ricondotta alla figura della ipotiposi, e conserva dunque per questa via la caratterizzazione insita nel trovato già romanzo dell'alba/donna, e dunque del gesto di aprire la finestra come nuova illuminazione del cosmo da parte dell'astro diurno rimasto segregato durante la notte. B si allontana da ciò rinunciando alla parola chiave *aperse* per quella non meno pregnante *apparso*. Le due lezioni coinvolte sono estremamente vicine, al punto che si può congetturare che la lezione corretta sia una:

⁶⁴ Un caso riguardante la morfologia è al v. 7: «spargea le nubi, et de' monti uscìa fori» (B), «spargea le nubi, e a i monti uscìa già fuori» (C), dove una delle due lezioni potrebbe essersi prodotta per corruzione e conseguente riparazione. In C *già* potrebbe essere zeppa per compensare la gigantesca sinalefe prodottasi in quinta sede per il travisamento *de' > a i*.

B, 9-10 in più vezzoso hostello | apparse
 D, 9-10 un più vezzoso hostello | aperse.

Quale delle due non è possibile dire. Ma un'ipotesi sul movimento del testo in questo punto è che Caro sia partito dallo stato testimoniato da D, che comprende il retaggio della fase A-C *lampeggiò* – quale che sia la lezione corretta: *apparse* o *aperse* –, per poi riformare il verso 10 con la dittologia «apparse e rise» e conseguente rimozione di *lampeggiò* per ragioni metriche.

Infine, nell'ultima strofa di D al v. 12 *mi parve* sostituisce *vidi* (A) e *rividi* (B-C), che hanno il pregio di essere più oggettivi e di allitterare con *volsimi*. Ma potrebbe darsi che la figura di suono sia apparsa a un certo punto banale e che Caro vi abbia rinunciato, preferendo instaurare una polarità con *appare* al v. 8:

D, 12-14

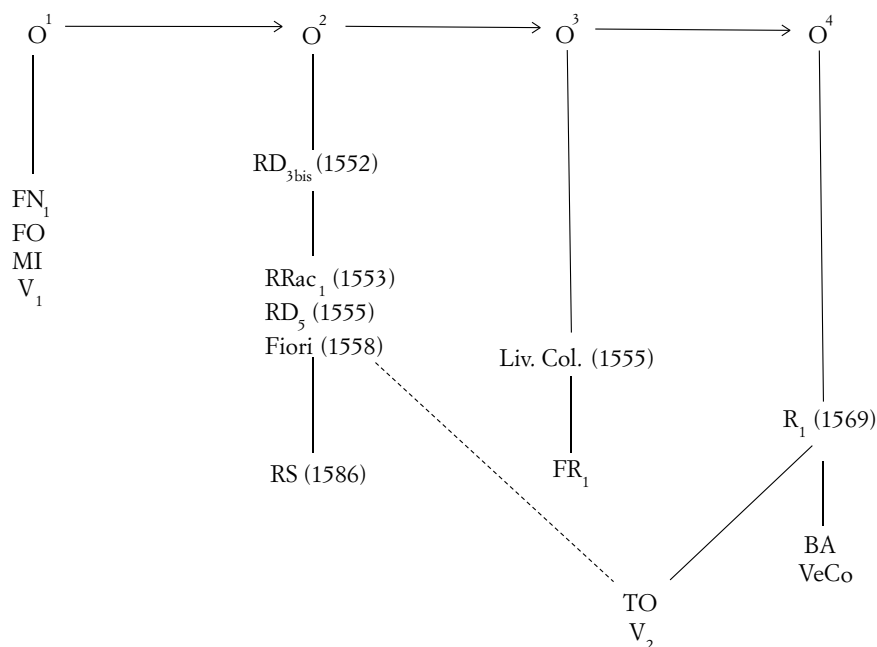
volsimi e 'ncontro a lei mi parve oscuro
 (santi lumi del ciel, con vostra pace)
 l'Oriente, che dianzi era sì bello.

Il bilancio su D contiene insomma elementi di riflessione, principalmente circa il dato obiettivo del movimento del testo in controtendenza con l'evoluzione che esso aveva registrato in B. A me pare poco verosimile che Caro, giunto allo stato D passando per C-B, sia tornato sulla redazione primitiva A, remota per più motivi. È preferibile pensare che nell'originale da cui dipendono B e D albergassero *variae lectiones* che tenevano vive locuzioni di A e che queste siano riaffiorate in D, mentre B se ne sia congedato, costituendo lo stato più evoluto, consegnato vivente l'autore alle *Rime* del 1552. D potrebbe essere uno stato anticipatore o laterale a B rimasto tra le carte del poeta e preferito alla vulgata nel momento di allestire l'edizione delle *Rime*. Poiché Caro vi cominciò a lavorare, coadiuvato dal nipote Giovan Battista, all'inizio degli anni Sessanta, considerata la notorietà del sonetto e la posizione incipitale che gli viene assegnata nel libro, è verosimile che esso sia stato approvato dallo stesso Caro e non dal nipote dopo la sua morte⁶⁵.

⁶⁵ Sulla genesi delle *Rime* e sul ruolo svolto da Giovan Battista rinvio all'articolata ricostruzione di VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, pp. 154-171. Rilievi puntuali sulla qualità del suo lavoro ha sollevato E. GARAVELLI, «*Rime» di Annibal Caro*, in *Letteratura italiana. Dizionario delle opere*, Torino, Einaudi, 2000, II, pp. 379-380, e ID., «*Vibra pur la tua sferza e mordi il freno» tra Bembo e Varchi. Con una lettera inedita del Caro al Gualteruzzi*, in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita. Atti del Convegno di studi Macerata, 16-17 giugno 2007*, a cura di D. Poli, L. Melosi, A. Bianchi, Macerata, EUM, 2009, pp. 429-454: 444-445.

Ci troveremmo così in presenza di un'ultima volontà dell'autore che non corrisponde al punto d'arrivo della storia interna del sonetto. Mi chiedo se all'origine della scelta fosse proprio il desiderio di offrire in apertura della raccolta una versione inedita di una poesia famosa, che si sostituisse alle due circolanti in quanto licenziata dall'autore.

Per chiarezza, riporto di seguito lo schema in cui Venturi ha rappresentato la *recensio* completa dei testimoni (escluse le ristampe) e la sua ipotesi sui rapporti che intercorrono tra di essi:



Legenda

- BA Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, A 2429 (sec. XIX)
- Fiori *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti ed ordinati da*
Girolamo Ruscelli, Venezia, G.B. e M. Sessa, 1558
- FN₁ Firenze, Biblioteca nazionale, Magliabechiano VII 1403 (sec. XVI)
- FO Foligno, Biblioteca comunale, Fondo conventi soppressi e comunale, C
61 (A.IX.III.61) (sec. XVI)
- FR₁ Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2725 (sec. XVI)
- Liv. Col. *Rime di diversi ecc. autori, in vita, e in morte dell'Ill. S. Livia Col[onna]*,
Roma, A. Barré, 1555
- MI Milano, Biblioteca Trivulziana, 982 (H 139) (sec. XVI)
- R₁ *Rime del Commendatore ANNIBAL CARO*, Venezia, A. Manuzio, 1569

- RD_{3bis} *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni. Nuovamente raccolte et con nuova additione ristampate. Libro quinto*, Venezia, G. Giolito e fratelli, 1552
- RD₅ *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni. Nuovamente raccolte, e con nova additione ristampate*, Venezia, G. Giolito e fratelli, 1555
- RRac₁ *Rime di diversi, et eccellenti autori. Raccolte da i libri da noi altre volte impressi, tra le quali se ne leggono molte non più vedute, di nuovo ricorrette e ristampate*, Venezia, G. Giolito e fratelli, 1553
- RS *Il primo volume delle rime scelte di diversi autori*, Venezia, Giolito, 1586
- TO Toronto, Thomas Fisher Rare Book Library, ms. 3348, *Raccolta di Francesco Massucci delle rime più belle de' poeti toscani* (sec. XVII)
- V₁ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5339 (sec. XVI)
- V₂ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3997 (sec. XVI)
- VeCo Venezia, Civico Museo Correr, Correr 15 (346) (sec. XVIII)

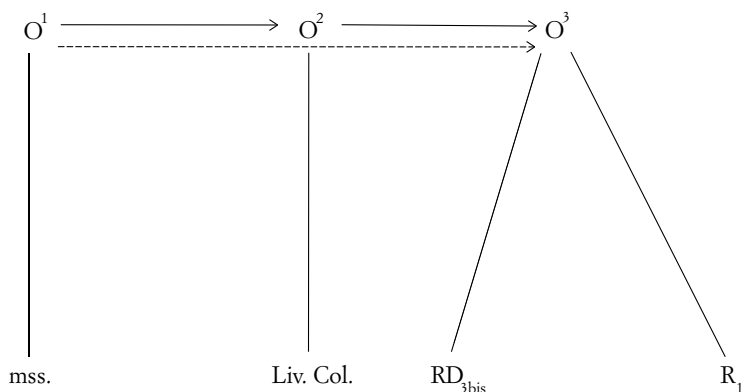
Integro lo schema con alcune aggiunte. L'edizione Serassi delle poesie di Molza, come si è detto, è descritta da MI, e da essa dipende a sua volta il ms. 1597 (2893), c. 61r, della Biblioteca comunale di Treviso⁶⁶. Il ms. Vat. Patetta 783, c. 10v, del XVIII secolo, contamina RD_{3bis} e R₁⁶⁷.

Ora, dal momento che non si basa su errori, lo schema sopra riportato non è uno *stemma codicum*, bensì un tentativo di rappresentare la storia interna del testo basato su argomenti essenzialmente stilistici, dunque per eccellenza opinabili. L'elemento esterno della data delle stampe è obiettivo (e sospetto abbia avuto il suo peso per Venturi), ma va usato con cautela, perché anno di edizione non vuol dire anno di composizione, e costituisce solo termine *ante quem*. Sulla base di quanto esposto sopra ritengo si possa dare una rappresentazione meno rigida dei rapporti tra le redazioni in cui il sonetto è tradito. Mentre O¹ (= A), in quanto redazione arcaica, si individua con nettezza, credo di avere dimostrato che B, C, D sono tra loro collegati in maniera tale da non individuare tre momenti autonomi ed evolutivi lungo una ideale linea retta. Elementi di A si ritrovano in C e in D; C è prossimo a B e D, ma conserva la struttura di A. È verosimile che la prima occasione di

⁶⁶ Il codice, dei secc. XVIII-XIX, è segnalato da VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 174 nota 3, sulla base di BIANCHI, *Apocrifi molziani in alcuni antichi e moderni manoscritti e stampe*, p. 35, nr. 13.

⁶⁷ Nell'interno del piatto anteriore, la nota autografa: «Scelta di sonetti fatta da Pier Giorgio Biffignaudi di Vigevano dottor d'ambe le leggi. 1775». Di 58 carte numerate con il numeratore meccanico senza tenere conto delle numerose tagliate. Contiene poesie di autori dei secoli XVI-XVIII. Il testo corrisponde a B, eccetto al v. 7, dove coincide con D: «sparse le nubi e i monti, uscìà già fuori». Sono errori: «e liete» (v. 1) «alor: i' vidi» (v. 12).

rimettere mano a O^1 risalga al 1551 o poco prima: da O^2 discende Liv. Col., del 1555. Prima di quest'ultima data Caro era già ritornato su O^2 per una ulteriore evoluzione che diede luogo a O^3 , da cui discendono separatamente RD_{3bis} (1552) e R_1 (1569); ma lo stato degli originali dovette rimanere fluido e lezioni appartenenti alle diverse fasi dovettero convivere senza procedere allo scarto delle varianti superate. La resa grafica potrebbe essere la seguente:



Con ciò la mia proposta sulla questione testuale del sonetto è conclusa: nei limiti di una ricostruzione congetturale, la sottopongo al giudizio degli studiosi.

7. Molza, Fra le nevi leggiadre del bel viso

Una ulteriore tessera da aggiungere al *dossier* raccolto in merito al nostro sonetto dimostra come Caro e Molza navigassero di conserva sui medesimi testi classici e da essi ricavassero spunti da rielaborare nelle poesie in lingua. Con l'occasione aggiungo un po' di chiosa all'epigramma di Catulo, che illustri il contesto in cui esso è collocato, cosa che nessuno finora si è preoccupato di fare nell'ambito della italianistica, ma non del tutto oziosa.

Nel *De natura deorum* ciceroniano la seconda parte del primo libro è occupata dalla confutazione che Cotta, seguace dell'Accademia di orientamento scettico e sostenitore nel dialogo del punto di vista di Cicerone, fa delle tesi esposte prima dall'epicureo Velleio, il quale aveva sostenuto tra l'altro che gli dèi hanno forme e modo di sentire e di ragionare affini a quelli umani. Cotta descrive le conseguenze inverosimili di questa credenza, per cui, variando molto l'aspetto umano, si dovrebbe supporre che anche quello degli dèi sia multiforme e anzi che gli dèi presentino difetti fisici così come gli uomini: il che è difficile a credersi, dato che li concepiamo come esseri

perfetti. Ma, osserva Cotta, il giudizio estetico è tra gli uomini molto relativo e quelli che ad alcuni paiono difetti (*vitia*) possono risultare attraenti (*iucunda*) per altri. Dunque si dovrà concludere che le divinità siano talune perfette e belle, altre presentino imperfezioni fisiche, e che ci sia una differenza tra dèi belli e dèi non belli; se, al contrario, si teorizza che gli dèi possiedano tutti la perfetta bellezza saranno tutti uguali e non li si potrà distinguere. In questo contesto trovano spazio i versi che Quinto Lutazio Catulo, insigne uomo politico della generazione precedente a Cicerone, aveva composto per il giovane Roscio, destinato a divenire attore celebratissimo (nonché maestro di dizione dello stesso Cicerone), del quale era invaghito. Senonché Roscio era affetto da un grave difetto della vista: «Huic deo pulchrior; at erat, sicut hodie est, perversissimis oculis. Quid refert si hoc ipsum salum illi et venustum videbatur?» (più avanti il termine *strabo*, dunque dovrebbe trattarsi di un forte strabismo)⁶⁸. La fortuna rinascimentale dell'epigramma aveva avuto corso prescindendo dal contesto, solo in quanto *exemplum* di bellezza. Come tale Roscio risulta ad esempio censito nell'elenco dei *Formosi* nell'*Officina* di Jean Tixier de Ravisy, enciclopedico repertorio della cultura classica e medievale, stampato per la prima volta a Parigi nel 1520 e destinato a larghissima fortuna transnazionale.

Subito prima dell'epigramma di Catulo, Cotta riporta più succintamente un altro esempio di difetto fisico considerato attraente: «Naevos in articulo pueri delectat Alcaeum; at est corporis macula naevos, illi tamen hoc lumen videbatur». Dunque un neo sul dito⁶⁹ suscitava l'attrazione di Alceo per un efebo. È stato osservato che «naevos in articulo pueri delectat» è un esametro quasi intero, idealmente da completare con un *amantem*. L'esametro così restaurabile resterebbe di paternità ignota: potrebbe anche essere di Cicerone medesimo, segnalato autore di simili *erotikà paidikà* e facile alle autocitazioni. Sull'identità dell'*Alcaeum* posto da Cicerone in clausola regna l'incertezza. Potrebbe essere anche il lirico arcaico. L'editore di Alceo Theodor Bergk propone un collegamento con il frammento 58: «[...] Οὐκέτ' ἐγὼ Λύκον | ἐν Μοῖσαις ἀλέγω» ('non ancora mi prendo cura di Lico tra le Muse'), congetturando debolmente: «[...] in articulo pueri (*fort.* in articulo Lyci pueri)»⁷⁰. Il

⁶⁸ CIC. *nat. deor.* I 79 (cito dall'ed. a cura di M. van den Bruwaene, 3 voll., Bruxelles, Latomus, 1970-1981).

⁶⁹ Per *articulus* 'dito' cfr. ISIDORO DI SIVIGLIA, XI 1, 84: «[...] artus dicimus membra maiora, ut brachia, articulos minora membra, ut digiti», e PSEUDO-SERGIO, *Explanatio in Artem Donati*, in *Grammatici Latini*, a cura di H. Keil, IV, Lipsia, Teubner, 1864, p. 519, r. 16: «[...] articulis, id est digitis». Alcuni traduttori moderni preferiscono però 'polso'.

⁷⁰ *Poetae lyrici Graeci*, recensuit Th. Bergk, III. *Poetae melici*, Lipsia, Teubner, 1914, p. 172.

luogo di Alceo, per inciso, fu invece con certezza presente a Orazio, *Carmina* I 32, 11-12: «et Lycum nigris oculis nigrisque | crine decorum», dove il nome dell'efebo è relato ad Alceo («Lesbio [...] civi», v. 5). Non si può escludere che l'Alceo del *De natura deorum* sia un omonimo più recente, autore di componimenti di *eros* puerile, ma manca qualsiasi riscontro in proposito, mentre Cicerone sembra riferirsi a un poeta molto noto.

La questione avrà solleticato la curiosità di Molza, i cui interessi filologici sono noti, sebbene, purtroppo, attestati solo da notizie indirette. Possediamo però un sonetto che mostra la indiscutibile dipendenza dal luogo ciceroniano (e che per Molza Alceo fosse il lirico):

- Fra le nevi leggiadre del bel viso,
che di sempre lodar mai non mi pento,
fosca nota talhor mirando, sento
4 di soverchia letitia il cor conquiso,

né che 'l dì porti con tal gratia aviso,
allhor che resta ogni altro lume spento,
la bella stella che suol far contento
8 bramoso amante et al suo ben affiso.

Da cotal vinto il dotto et grande Alceo,
arse molti anni, et pien di foco 'l seno,
11 dolci cantò d'amor fervide rime;

così d'Homero havessi, over d'Orpheo,
lo stil anch'io, per lodar questa a pieno,
14 et far palese altrui quanto io l'estime⁷¹.

Le quartine sono occupate dalla laboriosa similitudine tra il neo (*fosca nota* v. 3) sul viso dell'amata, la cui vista genera turbamento nel poeta, e Lucifero, indicato con un'ampia perifrasi ai vv. 6-8 come la stella del mattino, cara agli amanti, poiché la sera, come Vespere, annuncia le tenebre propizie agli amori. La nota scura del neo spicca sul viso della donna interrompendone il candore, così come l'astro brilla nella luce diafana dell'alba, quando il luccichio delle altre stelle si smorza, con una rilettura rovesciata del cromatismo nero/bianco alla base del *topos* del neo, la cui radice è nel testo latino. Il paradosso amoroso di Alceo consiste per l'appunto nel fatto che una *macula* appaia ai suoi occhi *lumen*⁷², dove *macula* ha il significato

⁷¹ MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, II, p. 83.

⁷² La similitudine neo/stella si trova anche nel madrigale di Tasso per Anna Bendidio *Caro amoroso neo* (T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. Basile, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1994, nr. 602). Sul motivo del neo in area manieristica cfr. R. GIGLIUCCI, *Fuoco nero tra Pigna*

di 'difetto', e *lumen* di 'ornamento', ma è difficile pensare che anche in un lettore filologicamente attrezzato come Molza i due termini non abbiano esercitato una suggestione nel loro senso letterale, proponendo l'ingegnosa trasformazione di ciò che è oscuro e privo di luce nel suo contrario.

Nel sonetto la memoria di *De natura deorum* I 79 è allogata nella prima terzina e si allarga nella successiva, con un movimento che risulta più libero della ripresa dell'aneddoto dell'alba occidentale sperimentato da Caro. Molza dà luogo a una intertestualità diretta, dato che la fonte è dichiarata ed egli non si appropria dell'invenzione arguta, piuttosto utilizza l'esempio di Alceo a mo' di comparazione, quale precedente illustre che giustifichi l'attrazione per il vezzo che orna il viso della donna, ma anche per esibire una genealogia letteraria di cui egli, filtrata la *deminutio* di prammatica, ambisce fare parte.

Nessun indizio nel sonetto fa pensare che si stia parlando di Faustina Mancini, né la documentazione iconografica è d'aiuto a stabilire se avesse il viso ornato da un neo. Esistono diversi ritratti di lei e delle altre belle romana dell'*entourage* farnesiano, ma in nessuno di essi si scorge questo particolare anatomico⁷³. Li elenco velocemente. Il ritratto di Faustina conservato nel Museo civico di Como, proveniente dalla collezione di Paolo Giovio, forse ispirato alla perduta miniatura eseguita da Giulio Clovio su committenza del cardinale Alessandro Farnese, oggetto dei versi entusiasti di Molza nelle due lingue⁷⁴, è molto probabilmente una copia di un artista modesto. Nell'affresco di Taddeo Zuccari nella sala dei Fasti farnesiani nel palazzo Farnese di Caprarola, raffigurante le nozze tra Ottavio Farnese e Margherita d'Austria, secondo Vasari alle spalle della sposa sono ritratte Livia Colonna, Claudia (*sic*) Mancini, Settimia (di Mantaco) e donna Maria, moglie del maggiordomo di Margherita, Lope Hurtado de Mendoza⁷⁵. Sempre secondo Vasari, Settimia e Faustina sono rappresentate anche

e Tasso, in *Scrittori in cattedra. La forma della "lezione" dalle Origini al Novecento*, a cura di F. Calitti, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 21-61: 23-24 (contributo riedito in ID., *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, pp. 139-192).

⁷³ Per le controverse discussioni sull'identità delle persone ritratte rinvio a G. BERTINI, *I ritratti al naturale nella Sala dei Fasti di Caprarola*, in *La dimensione europea dei Farnese*, a cura di B. De Groof, E. Galdieri, «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», LXII, 1993, pp. 33-77: 63-68.

⁷⁴ Sul ritratto Molza compose il sonetto *Da la più ricca vena il più pregiato* (MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, I, p. 53) e l'epigramma *Naturae possunt quicquid miracula et artis* (ivi, III, pp. 217-218). Cfr. inoltre I. WALTER – R. ZAPPERI, *Il ritratto dell'amata*, Roma, Donzelli, 2006, pp. 91-96 e fig. 12.

⁷⁵ VASARI, *Le vite*, V, p. 574.

nella scena della *Circoncisione di Cristo* dell'*Officiolo della Vergine* miniato da Giulio Clovio per il cardinale Farnese (New York, Pierpont Morgan Library, M 69, c. 34v)⁷⁶. Un ritratto di Settimia attribuito a Tiziano in un inventario di palazzo Farnese del 1644 è stato identificato in un quadro del Museo nazionale di Budapest⁷⁷. Un ritratto di Livia Colonna si trova, come si è detto, nell'antiporta del ms. Barb. lat. 3693.

Non mi risulta che esistano altre poesie su belle romane che si siano soffermate sullo stesso particolare anatomico, perciò l'interrogativo sulla donna celebrata da Molza è destinato a rimanere per il momento inevaso.

Infine, il sonetto molziano sul neo non basta a riaprire il *dossier* sull'attribuzione di *Era l'aer tranquillo e l'onde chiare* e a rilanciare la paternità di Molza testimoniata dall'isolato e inaffidabile MI. Penso piuttosto che i due poeti amici e sodali si siano chinati sullo stesso luogo di Cicerone e ne abbiano tratto spunto, ciascuno secondo la propria inventiva, per due creazioni che quasi nulla hanno in comune, a parte, appunto, l'origine.

8. Ludovico Paterno

A corollario della discussione intorno a *Era l'aer tranquillo e l'onde chiare*/*Eran Theti et Giunon, tranquille et chiare* una breve attenzione richiede una testimonianza che racchiude i nomi dei due poeti protagonisti della questione attributiva. Nella premessa alla sezione su Caro dei *Poeti del Cinquecento* ricciardiani Guglielmo Gorni segnalò «la povera trovata, o il tedioso precetto» racchiuso in un distico di Ludovico Paterno così formulato: «leggansi in un sol verso a paro a paro | Francesco Maria Molza, Annibal Caro»⁷⁸. A Forni la sentenza è parsa «esemplificare un'ideale linea di filiazione»⁷⁹ e a Venturi «sigillare lo stretto legame artistico tra i due poeti»⁸⁰. Ora, io sospetto che il luogo racchiuda una svista di Paterno e non sia utilizzabile ai fini di stabilire un'affinità poetica tra Molza e Caro⁸¹. Ecco la strofa per intero di cui il distico costituisce la chiusa:

⁷⁶ Ivi, VI, p. 215; *The Farnese Hours*, a cura di W. Smith, New York, G. Braziller, 1976.

⁷⁷ M. HOCHMANN, *La collezione di dipinti di palazzo Farnese di Roma secondo l'inventario del 1644*, in *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1995, pp. 108-121: 117-118 e ill. 6.

⁷⁸ *Poeti del Cinquecento*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, p. 462.

⁷⁹ FORNI, *La "belle matineuse"*, p. 120 nota 37.

⁸⁰ VENTURI, *Per il testo delle «Rime»*, p. 177.

⁸¹ A tal fine propongo, in mancanza di meglio, un sonetto di Giacomo Cenci a Caro, la cui prima quartina recita così, in *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M.*

Non men degna et men bella un'altra appare,
 – mostra lo scritto fuor – Giulia Gonzaga,
 di cui le glorie son famose et chiare
 per quanto il ciel si stende, il mar s'allaga.
 I duo che dottamente a noi cantare
 volser del lume ch'ogni sdegno appaga
 leggansi in un sol verso a paro a paro:
 Francesco Maria Molza, Annibal Caro⁸².

Si tratta di una stanza del *Palagio d'Amore*, poemetto in ottave contenuto ne *Le nuove fiamme*, il voluminoso canzoniere di Paterno pubblicato per la prima volta a Venezia, presso Giovan Andrea Valvassori, nel 1561, e poi, riveduto e corretto, a Lione, presso Guglielmo Rovillio, nel 1568. Il poemetto consiste nella descrizione del palazzo d'Amore, visitato dal poeta nel remoto Occidente. La sala centrale è ornata tutt'intorno da statue auree di donne belle e illustri, sui piedistalli delle quali si leggono intagliate le lodi scritte per loro dai poeti. Si susseguono così i medaglioni di dame napoletane accompagnate dai nomi di coloro che le hanno celebrate in rima, realizzando un duplice omaggio all'aristocrazia del Regno e ai rimatori ai quali Paterno guarda come esempi da seguire.

L'ottava citata è dunque per la celebre Giulia Gonzaga, contessa di Fondi, e i due poeti i cui nomi si leggono appaiati in un unico endecasillabo ai piedi del ritratto sono dunque menzionati come cantori della bella e virtuosa Giulia. Ora, ciò calza a pennello a Molza, autore, come si sa, delle ottave *Sul ritratto di Giulia Gonzaga* dipinto da Sebastiano del Piombo, mentre Caro non ha da offrire credenziali che possano stare alla pari. Avanzo perciò con garbo l'ipotesi che Paterno sia incorso in un incidente e abbia attribuito a Caro le ottave sul ritratto di Giulia composte da un altro amico di Molza, e segretario della Gonzaga, Gandolfo Porrino. Le ottave di Porrino furono pubblicate nelle sue *Rime* un anno prima della morte (Venezia, M. Tramezzino, 1551): ciò non valse a rimediare all'incidente in cui era caduta la *princeps* delle rime di Molza, la triplice antologia *Rime di BROCARDO*, et

Dionigi Atanagi, I, c. 74v: «Mentre voi, quasi bianchi augei, ch'a volo | vanno cantando di Caistro a l'onde, | fate del Tebro risonar le sponde, | e col Molza divin poggiate al polo»; in CARO, *Rime*, 1569, p. 27, è leggermente diverso. La risposta di Caro, *Tarpato, et roco augel, non canto et volo*, non replica su Molza.

⁸² PATERNO, *Le nuove fiamme*, p. 171. Do di seguito il testo della edizione Venezia, G. A. Valvassori, 1561, p. 74: «Non men chiara et leggiadra un'altra appare, | – monstra lo scritto fuor – Giulia Gonzaga, | che de la notte a voglia sua può fare | il chiaro giorno, od ella bianca et vaga. | I duo che dottamente a noi cantare | volser del lume, ch'ogni sdegno appaga, | si leggano in un verso a paro a paro: | Francesco Maria Molza, Annibal Caro».

altri autori (cioè Antonio Brocardo, Girolamo Dolfin e Molza), opera di Antonio Amadi, che pubblicò le ottave porriniane come seconda parte di quelle di Molza. L'errore fu ripetuto da Lodovico Dolce nelle *Stanze di diversi illustri poeti* edite per Gabriele Giolito e fratelli nel 1553, che costituì il canone del genere poemetto in ottave nel XVI secolo, e, perpetuato dalle ristampe, arrivò sino all'edizione settecentesca di Molza dell'abate Serassi. Se ne accorse Girolamo Tiraboschi, che le restituì a Porrino sulla base delle *Rime* del 1551⁸³, ma bisognò aspettare il 1851 perché la voce di un probo e oggi dimenticato studioso, il toscano Pietro Dal Rio, restituisse a Porrino i suoi versi basandosi su prove interne⁸⁴. Testimonianze esterne coeve, peraltro, esistono, sicché l'attribuzione è inoppugnabile⁸⁵. Il singolare destino cui andò incontro il poemetto porriniano induce a pensare che anche Paterno possa essere incorso in un infortunio e abbia assegnato l'opera a un altro poeta di ambiente romano, certamente più illustre e titolato del poco conosciuto Porrino e del quale era meglio nota la consuetudine con Molza⁸⁶.

⁸³ G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, III, Modena, Società tipografica, 1783, p. 236, e prima una lettera a Ireneo Affò del 27 novembre 1780 edita in *Lettere di GIROLAMO TIRABOSCHI al padre Ireneo Affò tratte da' codd. della Biblioteca Estense di Modena e della Palatina di Parma, Parte I*, a cura di C. Frati, Modena, G. T. Vincenzi e nipoti, 1894, p. 204 e nota 2.

⁸⁴ P. DAL RIO, *Sopra un poemetto falsamente attribuito a Francesco Maria Molza. Lettera al Cavalier Angelo Pezzana Bibliotecario della Parmense*, «L'Etruria», I, 1851, pp. 89-98. Argomenti stilistici addusse, senza conoscere Dal Rio, S. DE SANCTIS, *Gandolfo Porrino e Francesco Maria Molza*, «La scuola romana», IV, 1885-1886, pp. 135-140.

⁸⁵ Cfr. PORRINO, *Stanze per Giulia Gonzaga*, ed. Sguazzabia, p. 97.

⁸⁶ Alla nota consegno un altro esempio di omaggio poetico postumo in condominio tra Molza e un altro rimatore contemporaneo. Tra i *Poeti della Galeria*, Giovan Battista Marino dedica il sonetto *O come ben dotto pennel t'accoppia* a Molza e a Giovanni Guidiccioni (G. B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, I, Padova, Liviana, 1979, p. 178). Ciò per dire che tali omaggi letterari, quando siano sottratti alla consuetudine dello scambio di versi tra viventi, sono preziosi nell'ottica della fortuna di un autore, ma vanno impiegati con cautela ai fini della ricostruzione critica dell'opera.

APPENDICE*

Il ms. V₁ [= Vat. lat. 5339], cartaceo del XVI secolo, di carte 89, contiene un'antologia poetica anepigrafa. La varietà metrica, pur nella sproporzione numerica, è notevole. Sono presenti 75 sonetti, 6 canzoni, 1 sestina, 1 sestina doppia, 2 ballate, 3 componimenti in ottave, una ottava isolata, 6 madrigali, 1 capitolo. Gli autori sono i seguenti: Annibal Caro (c. 1r *Eran Teti, e Giunon tranquille, e chiare*; c. 1v *Come di Pindo in cima al sacro monte*), Anton Francesco Raineri, Domenico Venier, Benedetto Varchi, Giovan Battista Strozzi, Francesco Beccuti, Federico Cefalotti, Giovanni Chiavelloni, Leandro Signorelli, Gioseffo Eritreo, Antonio Porto, Marcello Bentivenga, Primiero Compagni, Arrigo Brandolini, Egnazio Ghirlandini, tre i componimenti adespoti. Come lo stesso compilatore annota in una carta aggiunta posteriormente in fondo al codice, uno di questi sono però le *Lagrima di s. Pietro* di Luigi Tansillo e un altro la canzone in morte del cardinale Ercole Gonzaga *Alma felice, che da questa oscura* di Francesco Caburacci, di cui il compilatore si dichiara grande amico. Nelle ultime undici carte il codice ospita una serie di schede dedicate a tutti gli autori della silloge nell'ordine in cui vi sono presenti, con la sola eccezione di Porto (una scheda ciascuno è dedicata agli adespoti): esse informano sulla fonte delle rime e danno notizie su contenuto e destinatari. Quasi tutte le schede forniscono dati cronologici utili a datare i componimenti e tali informazioni permettono di collocare con notevole precisione il paratesto nel suo insieme. Il dato saliente è che le schede si rivolgono a un destinatario, al quale la raccolta fu spedita (o al quale doveva essere spedita) affinché la valutasse nella prospettiva di una stampa.

All'inizio della scheda su Caro, che è la prima, tale destinatario è indicato come curatore dei «dui libri delle rime di diversi», il che permette di identificarlo con sicurezza in Dionigi Atanagi, editore delle *Rime di diversi nobili poeti toscani, libro primo [-secondo]*, Venezia, L. Avanzi, 1565. Poiché lo scrivente dichiara di seguire nelle sue annotazioni «il bellissimo, et utilissimo ordine, che voi nei dui libri delle rime di diversi, havete tenuto», si ricava che sua intenzione fosse di imitare il modello dell'antologia di

* Mentre licenziavo il presente saggio è apparso l'importante contributo di S. ALBONICO, *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma 27-29 ottobre 2014*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 173-206, le cui pagine finali (pp. 202-206) sono dedicate al Vat. lat. 5339. Poiché i due pezzi sono nati in maniera del tutto indipendente e il loro contenuto si sovrappone solo in piccola parte, ho deciso di pubblicare il mio contributo senza modifiche, rinviando a quello di Albonico per altre notizie e considerazioni sulla struttura della silloge.

Atanagi, la cui novità era stata precisamente quella di accompagnare i testi con notizie di varia natura utili alla loro comprensione.

In conclusione dell'ultima scheda il compilatore si rivolge così ad Atanagi:

Nel resto Voi vi governarete, e risolverete, come vi detterà il divin giuditio vostro, cioè di levar da questo libro un sonetto, o altra compositione, più che un'altra, mutare, correggere errori di lingua, o di scrittura, che per caso vi fussero occorsi; e finalmente quanto vi parerà di farci, ch'io non credo, che fusse alcuno, che ardisse, o potesse mai a ragione contradire a quanto voi facete, vedendosi espressamente, quanta fama vi habbiate acquistata per tutto il mondo co li vostri immortali scritti. Solo io voglio ricordare, nel fine di questo foglio, che se mancamento alcuno io ho commesso in copiare queste rime, lo vogliate attribuire all'ignoranza mia, non a malitia che è più lontana dall'animo mio, che da' nostri paesi i nostri Antipodi (c. 88v).

Tutte anteriori sono le altre antologie consultate dall'estensore delle schede: *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni* (Venezia, G. Giolito e fr., 1555), *Rime di diversi ecc. autori, in vita, e in morte dell'Ill. S. Livia Col[onna]* (Roma, A. Barré, 1555), *Rime di diversi eccellenti autori raccolte dai libri da noi altre volte impressi* (Venezia, G. Giolito e fr., 1553), *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti ed ordinati da Girolamo Ruscelli* (Venezia, G. B. e M. Sessa, 1558).

Altre opere menzionate sono l'*Oratione funebre* composta da Varchi per la madre di Cosimo I, Maria Salviati, pubblicata da Lorenzo Torrentino nel 1549 insieme con un *Sermone fatto alla croce, et recitato il venerdì santo nella Compagnia di S. Domenico*, testo delicato per le proposizioni vicine alla letteratura evangelica che conteneva; inoltre, il commento di Michelangelo Serafini al sonetto di Giovan Battista Strozzi, antologizzato nel codice, *Torbida onda di lagrime, ch'il chiaro*, pubblicato ancora da Torrentino nel 1550. Nelle schede ricorrono anche i nomi di Rinaldo Corso e di Giovanni Andrea dell'Anguillara.

A c. 79v Caro è nominato in maniera tale da far ritenere che non fosse più in vita, siamo così dopo il 20 novembre 1566. Poiché lo scrivente non fa parola dell'edizione delle *Rime* del poeta marchigiano, ciò consente di circoscrivere la redazione delle schede, e con esse della silloge, al periodo compreso tra quella data e l'uscita della *princeps* delle *Rime* nel 1569. Un termine posteriore è dato, a c. 81r, dalla menzione del «S.^r Cosmo duca di Fiorenza al presente»: Cosimo I fu incoronato granduca di Toscana da Pio V il 5 marzo 1570 (morì il 21 aprile 1574). La data di morte di Atanagi è incerta, ma è fissata al 1573.

Di seguito si pubblica il testo della prima scheda, quella dedicata ai due sonetti di Caro con i quali la silloge di V₁ si apre. Il breve scritto è interes-

te come documento sulla diffusione del nostro sonetto, e, con le altre schede di V₁, getta luce sulle modalità di formazione del florilegio. Esso costituisce perciò una testimonianza importante sulla genesi di un libretto di rime tipografico che per qualche motivo che ignoriamo non giunse a compimento.

La trascrizione è semidiplomatica: sono intervenuto su accenti, apostrofi, divisione delle parole; sulla punteggiatura solo quando strettamente necessario.

[c. 79r] ANIBAL CARO

Seguitando il bellissimo, et utilissimo ordine, che voi nei dui libri delle rime di diversi, havete tenuto, resta ch'io vi dia aviso sì degli autori sianco delle materie, alle quali sonno applicate le presenti rime.

E prima quanto al Caro io non farò parola, che di lui (come disse Salustio di Cartagine) è assai meglio tacer, che dirne poco. Solo dirò, che questi dui sonetti

Era l'aer tranquillo, e l'onde chiare,

Come di Pindo in cima al sacro monte,

io gl'ho così sotto nome del Caro ritrovati in un libro scritto a penna di un mio amico, che facea professione di raccorre tutte le belle compositioni, che usceano allor fuori in Roma et nell'altre città d'Italia; e di questo libro io ho cavati molti sonetti, che qui ho posti. Hora il primo di questi dui io giurarei esser l'abbozzatura di quell'altro del Caro [c. 79v] che si legge nel quinto libro delle rime di diversi stampato da Giolito nel 1555, et nelle Rime di diversi in vita, e in morte della s.^{ra} Livia Colonna; et nel Libro delle rime di diversi scelte dal Dolce in xii^o et finalm. tra i fiori delle Rime raccolti dal Ruscelli; il qual sonetto comincia

Eran Teti, e Giunon tranquille, e chiare.

Il qual sonetto contiene l'istessa materia, et è composto quasi delle medesime cadenze, ma è diverso alquanto di parole, et ornato di bellissime figure poetiche; onde io vo considerando, che detta abbozzatura venisse alle mani di qualcuno, prima che l'autore la polisse apieno, come di poi fece; et essendo tutta via questo sonetto bello, e degno di quel grande homo, fu havuto caro non meno che l'altre cose sue; et da quel mio amico copiato in quel libro, ch'io vi ho detto. Mirasi tuttavia il perfetto giudicio del Caro, che non contendandosi [*sic*] di darlo fuori [c. 80r] così, che pur saria piaciuto à ciascuno, volle ridurlo a quella perfettione, in che si vede.

L'altro sonetto essendo indirizzato al Dolce, a voi sarà agevol cosa parlando con lui, sapere se dal Caro, o da altri, li sia stato mandato. Io vi posso dir solamente, che in niuno di quei libri di rime di diversi, ch'io ho visti, che sonno da 15 o 16, ho trovato alcuno di questi dui sonetti.

PIETRO GIULIO RIGA

Sulla paternità del *Dialogo dell'honore* di Giovan Battista Possevino

A Gabriele Giolito spetta il merito di aver pubblicato due tra i più noti e fortunati manuali di etica cavalleresca del Rinascimento, intesi a definire i principi di un rituale – le armi quale componente basilare della formazione del giovane aristocratico – rivolto al passato (l'antica cavalleria medievale) e imbevuto di altissimo valore simbolico: *Il duello* di Girolamo Muzio e il *Dialogo dell'honore* [...] *nel quale si tratta a pieno del duello* di Giovan Battista Possevino, che le tante ristampe cinquecentesche (dieci del primo e otto del secondo) consacrarono a grado di veri e propri *bestsellers*¹. Intorno

¹ Secondo le statistiche elaborate da Francesco Erspamer (*La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 61), Giolito mandò alle stampe, negli anni di maggior successo della trattatistica cavalleresca (1550-1569), ben 35 titoli sul duello (indifferentemente pro o contro la singolar tenzone), cioè il 54% dell'intera produzione nazionale. Alla luce degli strumenti informatici oggi disponibili, sarebbe utile approntare un catalogo aggiornato degli scritti di argomento cavalleresco (segnalando quando possibile gli inediti) entro un arco cronologico compreso approssimativamente tra il 1475 (anno di edizione del *De re militari et de duello* di Paride del Pozzo) e il 1710, anno di uscita dei tre libri della *Scienza chiamata cavalleresca* di Scipione Maffei, che sanciscono la fine di questa lunga tradizione. Ricordo che la pratica del duello fu contrastata con successo da un decreto tridentino del 1563 che condannava il «detestabile uso dei duelli, introdotto per opera del diavolo [...]» (il decreto si legge in *Conciliorum Oecumenicorum decreta*, a cura di G. Alberigo *et al.*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1991, p. 795, su cui cfr. G. C. ANGELOZZI, *La proibizione del duello: Chiesa e ideologia nobiliare*, in *Il Concilio di Trento e il moderno*, a cura di P. Prodi e W. Reinhard, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 271-308), con conseguenze rilevanti (scomunica, confisca dei beni, ecc.) per i duellanti e per le autorità che ne permettevano lo svolgimento. Su questa vastissima tipologia testuale e libraria segnalo una ricca miscellanea di scritti cavallereschi a stampa conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponi IV 753 (in essa è possibile esaminare l'evoluzione di una polemica sul duello derivata da una *Lettera dell'Eccell. S. GIO. BATTISTA SUSIO in difesa di sé stesso da alcune imputationi dategli dal S. Mutio Iustinopolitano sotto spetie di confutar un suo Parere intorno alle cose prima passate fra 'l S. Ferrando Averoldo et il S. Nicolò Chieregatto*, s.n.t.). Sulla cultura del duello cinquecentesco rinvio, anche per la bibliografia ivi

al secondo dei due testi, edito postumo a Venezia nel 1553 a cura del fratello di Giovan Battista, il più noto Antonio², si raccolse un pesante sospetto di plagio ai danni del filosofo Antonio Bernardi della Mirandola, vescovo di Caserta, autore di un trattato in latino omonimo, il *De honore*, che, stando all'accusa, Giovan Battista avrebbe volgarizzato, riadattato al genere dialogico e, infine, spacciato per proprio³. Sebbene il furto fosse già stato segnalato da Pigna e da Susio nei loro scritti consacrati, da punti di vista differenti, al combattimento d'onore, datati rispettivamente 1554 e 1555⁴,

citata, a S. JOSSA, *Il duello di Tasso*, 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. 232-237. A un livello più ampio vd. M. CAVINA, *Il duello giudiziario per punto d'onore. Genesi, apogeo e crisi nell'elaborazione dottrinale italiana (secc. XIV-XVI)*, Torino, Giappichelli, 2003, e *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Roma-Bari, Laterza, 2005. Vd. inoltre S. PRANDI, *Onore cavalleresco, nobiltà e virtù nella trattatistica italiana del Cinquecento*, «Critica letteraria», LXIX, 1990, pp. 645-666, F. VERRIER, *Les armes de Minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVIe siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, e A. QUONDAM, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003.

² *Dialogo dell'honore di M. GIOVAN BATTISTA POSSEVINI mantovano*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1553. L'opera ebbe una ristampa a ridosso della *princeps*: *Dialogo dell'honore di M. GIOVANNI BATTISTA POSSEVINI mantovano. Nel quale si tratta a pieno del duello, con la tavola di quanto vi si contiene fatta con diverso ordine dall'altre. Di nuovo ristampato*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1553. Su G. B. Possevino rinvio alla voce compilata da chi scrive, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana [= DBI], 85, 2016, i.c.s. Sui rapporti di Antonio Possevino con gli stampatori veneziani, che risalgono all'anno di pubblicazione del *Dialogo dell'honore*, vd. L. BALSAMO, *Venezia e l'attività editoriale di Antonio Possevino (1553-1606)*, «La Bibliofilia», XCIII, 1991, pp. 53-93. La quarta ristampa dell'opera, datata 1559, fu corredata da un opuscolo di Antonio sul duello (anteriore quindi al suo ingresso nella Compagnia di Gesù), in cui prevale una visione del tema di marca cristiana e moraleggiante: *Libro di M. ANTONIO POSSEVINO mantovano. Nel quale s'insegna a conoscer le cose pertinenti all'Honore, et a ridurre ogni querela alla pace*, con lettera di dedica al duca di Savoia Emanuele Filiberto (Padova, 10 dicembre 1558). Per un inquadramento dell'attività di A. Possevino vd. L. BALSAMO, *Antonio Possevino S.I. bibliografo della Controriforma e diffusione della sua opera in area anglicana*, Firenze, Olschki, 2006.

³ Su Bernardi, vescovo di Caserta dal 1552 e docente di Logica a Bologna, al servizio prima di Girolamo Sauli, vescovo di Bari, e poi del cardinale Alessandro Farnese, vd. P. ZAMBELLI, *Bernardi, Antonio*, in DBI, 9, 1967, pp. 148-151, e soprattutto *Antonio Bernardi della Mirandola (1502-1565): un aristotelico umanista alla corte dei Farnese. Atti del Convegno "Antonio Bernardi nel V centenario della nascita"*, Mirandola, 30 novembre 2002, a cura di M. Forlivesi, Firenze, Olschki, 2009.

⁴ Stringato l'accenno nel *Duello di M. GIOVAN BATTISTA PIGNA [...] ne quali dell'honore et dell'hordine della Cavalleria con nuovo modo si tratta*, In Vinegia, Appresso Vincenzo Valgrisi, 1554, p. 3: «De i nostri vi è il Mirandola, delle fatiche del quale altri ha cercato di servirsi, come di cose da niun altro conosciute». Più ampia e articolata l'allusione nei *Tre libri di M.*

Bernardi denunciava il plagio con ritardo equivoco, solo nove anni dopo la *princeps* giolitina del dialogo posseviniano, nelle sue *Disputationes in quibus primum ex professo Monomachia (quam singulare certamen latini, recentiores duellum vocant) philosophicis rationibus astruitur*. Nella dedicatoria al cardinal Alessandro Farnese si legge:

Superioribus annis, ut novit Illustrissima et reverendiss. D. T. scripsi quinque libros De honore, in quibus praeter caetera de singulari certamine ex morali philosophiae ratione praeceptisque agebatur. Hos libros, quemadmodum eadem D. T. comperit habet, quum editurus essem, tradidi describendos Ioanni Baptistae Possevino auditori meo, quem tu etiam meis verbis adductus, qui eum tibi commendaveram pro tua summa liberalitate, atque in omnes studiosos, qualem ille se ostenderat, propensa voluntate in familiam tuam receperas. Is vero nihil minus laborans, quam ut gratum se praeberet, planeque, se ipsum ignorans, eos libros mihi surreptos, sibi arrogare impudentissime est ausus. Et quamquam re cognita, iussu Illustriss. et reverendiss. Cardinalis Hyppolyti Estensis, apud quem me etiam autore et auditore ille tum erat, mihi redditum fuit exemplar id, quo usuri erant ad eos libros imprimendos typographi, ipsius Possevini manu descriptum, in quo is plane confitebatur meos esse eos libros. Tamen penes illum remansit primum exemplar, in quo ego mea manu, cum ipsum relegerem, multa, ut fit, addideram, demeram, mutaveram; idque, post Possevini mortem, eius frater in lucem edidit⁵.

GIOVAN BATTISTA SUSIO, *della ingiustitia del duello et di coloro che lo permettono*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1555, p. 75: «È vero che il Possevino ne' libri suoi dell'onore raccolse et pose in scritto tutta l'opinione di Monsignor Messer Antonio Bernardi suo precettore, da me per la molta sua virtù et per la commune patria nostra et per l'amore da lui portatomi molto stimato et honorato; del quale Monsignore potrei io ragionare, et appropriargli nel mio scrivere tutta l'opinione del Possevino, tuttavia scrivendo egli hora le medesime cose in latino, et forse aggiungendo o mutando alcuna di queste che sono scritte in volgare, mi pare di poter più commodamente scrivere di questa cosa come propria del Possevino, non importando anche molto al soggetto nostro chi sia, o non sia, l'autore di quello che noi intendiamo dimostrar falso [ossia che i fondamenti filosofici distruggono il duello]».

⁵ ANTONII BERNARDI *Mirandulani, episcopi Casertani, Disputationes in quibus primum ex professo Monomachia (quam singulare certamen latini, recentiores duellum vocant) philosophicis rationibus astruitur*, Basileae, Per Henricum Petri et Nicolaum Bryling, 1562, c. α2r. In linea con questa dichiarazione le parole di Bartolomeo Arnigio: «Se vorrà vedere le cose ch'all'honore et al duello, tanto dalla cristiana professione diverso et alieno s'appartengono, legga l'opera di Antonio Bernardi Vescovo di Caserta, et quell'altra sua dell'Honore in Dialogo posta dal Possevini» (*Diece veglie di BARTOLOMEO ARNIGIO de gli ammendati costumi dell'humana vita*, In Brescia, Appresso Francesco et Pietro Maria fratelli de' Marchetti, 1577, p. 297). Commentando il passo di Bernardi, Erspamer valutava la polemica in maniera equilibrata: «In assenza della prova risolutiva, che solo potrebbe venire dal ritrovamento dell'antico trattato del Mirandolano, mi sembra che l'opera debba senz'altro essere attribuita a Possevino (più importanti, caso mai, gli interventi, anch'essi indimostrabili, del fratello)» (ERSPAMER, *La biblioteca di Don Ferrante*, p. 107).

Benché nessuno abbia mai potuto accertare l'effettiva entità del saccheggio sul presunto testo plagiato, di cui nulla, allo stato attuale delle ricerche, è noto al di fuori della capziosa dichiarazione di Bernardi, la natura plagiaria dell'opera di Possevino andava implacabilmente a radicarsi nell'opinione comune, condizionando le valutazioni di eruditi e studiosi. Mentre Scipione Maffei assegnava il dialogo a Possevino «per non generar confusione»⁶, Girolamo Tiraboschi rettificava la propria posizione sulla vicenda, rigettando in principio il plagio nella prima edizione della *Storia della letteratura italiana* (1772-82)⁷, per ritenerlo, in un secondo tempo, altamente plausibile nel profilo biografico dedicato a Bernardi nella *Biblioteca modenese*:

Quando io scrissi intorno all'opera del Possevino, accennai quest'accusa sulla relazione che ne dà Apostolo Zeno; e parvemi strano che il Bernardi, il quale stampò la sua opera nel 1562 potesse dire plagiario il Possevino, il cui libro era uscito fin dal 1553. Ma avendo ora veduta la distinta relazione che ne fa lo stesso Bernardi mi sembra, a dir vero, che l'accusa non sia priva di fondamento; e tanto più che lo stesso Antonio non procurò poscia di difendere da questa taccia il suo defunto fratello. E accresce anche maggior peso all'accusa la testimonianza di Gian Battista Pigna, che nel suo libro del Duello stampato nel 1560 due anni prima di quel del Bernardi, *Nei nostri dì*, dice, è il *Mirandola*, della fatica del quale altri cercano di servirsi, come di cose da niun altro conosciute⁸.

Le testimonianze di Bernardi, Pigna e Susio, rafforzate dall'autorevole giudizio di Tiraboschi, a sua volta mediato da quello di Apostolo Zeno nelle note alla riedizione ampliata della *Biblioteca dell'eloquenza italiana* di Fontanini⁹, si sono rese decisive anche in tempi recenti, senza tuttavia stimolare nuove ricerche capaci di fare luce su un episodio che non può essere archiviato con agio, considerando innanzi tutto l'importanza di un'opera che ricopre un ruolo di primissimo ordine entro il quadro della trattatistica

⁶ *Della scienza chiamata cavalleresca libri tre. Opera del Sig. Marchese SCIPIONE MAFFEI veronese Accademico della Crusca*, In Napoli, Per Niccolò Nasi, 1721, p. 199.

⁷ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Fontana, 1828, pp. 256-257: «Il libro del Bernardi non fu stampato che nel 1562, quello del Possevino uscì alla luce la prima volta nel 1553. Come dunque si può dimostrare ch'ei fosse plagiario di chi stampò nove anni dopo di lui?».

⁸ G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese o notizia della vita e delle opere degli scrittori nati degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*, In Modena, Presso La Società Tipografica, 1781, p. 242.

⁹ *Biblioteca dell'eloquenza italiana di Monsignore GIUSTO FONTANINI [...] con le annotazioni del Signor APOSTOLO ZENO*, Venezia, Presso Giambattista Pasquali, 1753, p. 362.

cavalleresca¹⁰. In questa cornice stupisce che in una sede che avrebbe dovuto sollecitare ulteriori ricognizioni critico-documentarie – il recente convegno dedicato alla figura di Bernardi – il plagio sia stato diffusamente convalidato, conferendo al filosofo emiliano la responsabilità dell'opera¹¹. Quanto alle caratteristiche del furto, l'imputazione di cui vien incolpato ancora oggi Possevino implica la razzia capillare di un testo, ossia quel fantomatico trattato *De honore* ricordato da Bernardi nel passo succitato delle *Disputationes*.

L'accusa di plagio merita attenta considerazione, anche per le implicazioni culturali che suggerisce in tempo di classicismo. Sorprende come su un'opera di così alto profilo, di sicuro la più incisiva e organica apologia del duello di età rinascimentale, si raccolgano ancora oggi dubbi attribuzionistici tanto ostinati, irrobustiti dal fatto che siano state proprio figure coeve o personalmente coinvolte (il presunto plagiato) ad essersi pronunciate sull'episodio. Episodio che andrà, tuttavia, collocato preliminarmente in un'epoca – relativa agli anni nei quali andava affermandosi con forza, a diversi livelli, la letteratura volgare – esente dalla nozione di diritto d'autore¹², ove l'ampia gamma delle riscritture prodotte (traduzioni, furti, copie, ecc.), ossia ogni pratica dissimulata di riuso testuale, si annodava strettamente al principio (a quei tempi inviolabile) di imitazione, profilando, attraverso la riscrittura legittima e il plagio accertato o presunto, l'avvento di nuovi autori e nuovi testi che di fatto finivano per delineare nuove traiettorie culturali rispetto a quelle esistenti¹³. Per tali ragioni Possevino, prescindendo dal quadro delle

¹⁰ Un quadro del dibattito inerente alla paternità del *Dialogo dell'honore* in U. CASARI, *Antonio Bernardi nel giudizio storiografico di Girolamo Tiraboschi*, in *Antonio Bernardi della Mirandola*, pp. 169-181.

¹¹ Degli Atti del Convegno su Bernardi si consideri, ad esempio, quanto scritto da Marco Forlivesi e Cristóvão Marinho nell'*Appendice: elementi di biografia e bibliografia*: «Nel 1553 il gesuita Antonio Possevino pubblica un *Dialogo dell'honore* sotto il nome del fratello defunto, Giovanni Battista. In realtà, l'opera era stata scritta da Bernardi ed è probabile che Giovanni Battista Possevino dovesse curarne solamente l'aspetto letterario» (p. 185).

¹² Un'efficace sintesi della questione in L. MOSCATI, *Tra 'copyright' e 'droit d'auteur'. Origine e sviluppo della proprietà intellettuale in Europa*, Napoli, Satura, 2012.

¹³ In proposito rinvio al volume *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998, in particolare al saggio di A. QUONDAM, *Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo*, pp. 373-400. Vd. anche *Scritture di scritture*, a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, in particolare M. POZZI, *Dall'imitazione al furto: la riscrittura della trattatistica e la trattatistica della riscrittura*, pp. 23-44; L. BORSETTO, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990; P. CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998; A. QUONDAM, *Strumenti dell'officina classicistica: Polyanthea & Co.*, «Modern Philology», CXI, 2003, pp. 316-336.

illazioni prodotte a suo carico, poteva esibire, per voce del fratello Antonio, come propria farina il *Dialogo dell'honore*, tralasciando di menzionare l'eventuale ipotesto che, ragionando in linea ipotetica, poteva averne contrassegnato, anche in profondità, l'ideazione e la stesura. Prerogativa, questa, che alla luce della distanza che si frappone tra l'intertestualità classicistica e i parametri creativi postromantici avrebbe dovuto condurre a ritenere, con spirito *tranchant* questa volta ammissibile, Giovan Battista Possevino quale unico autore del *Dialogo dell'honore*, con una funzione coautoriale che incombe semmai sul fratello Antonio. Per quanto possa apparire superfluo disquisire sulla paternità di un'opera che la sua stessa storia (*in primis* editoriale) ha sancito essere appannaggio esclusivo dei Possevino, nell'economia di queste pagine ritengo utile aggiungere al quadro delle testimonianze emerse finora un testo pressoché ignorato da chi si è occupato della vicenda, un *Discorso* a sostegno dell'attribuzione posseviniana del *Dialogo* composto da A. Possevino, ossia quella difesa del «defunto fratello» che Tiraboschi, nella citazione sopra riportata, lamentava come sorprendentemente assente dalla bibliografia dell'autore della *Bibliotheca selecta*.

A tre anni di distanza dalla *princeps* del *Dialogo dell'honore*, nel 1556, apparivano in una veste tipografica spoglia di indicazioni i *Due discorsi* [...] *l'uno in difesa di M. Gio. Battista suo fratello dove si discorre intorno all'Honore et al Duello. L'altro in difesa del S. Gio. Battista Giraldi dove si trattano alcune cose per iscriver Tragedie*. Si tratta di un libro molto raro¹⁴, presumibilmente a tiratura limitata, che accoglie nel primo dei due discorsi offerti al lettore una perorazione di G. B. Possevino, cui si riconduceva interamente la paternità del *Dialogo dell'honore*, difendendo le argomentazioni in esso contenute dalle critiche rivoltegli nel trattato *Contra usum duelli* del giureconsulto viterbese Antonio Massa¹⁵. Citato di sfuggita ma nella sostanza ignorato da alcuni degli studiosi che si sono occupati dell'argomento¹⁶, il volumetto non sfuggì all'occhio espertissimo in materia di nobiltà di

¹⁴ Oltre all'esemplare segnato Duel.C.2.I.10.1 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, da cui citerò, ho individuato un esemplare ad Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes, con segnatura C.877. All'interno di *EDIT 16* (<http://edit16.iccu.sbn.it>), che riconduce l'operazione editoriale alla tipografia parmense di Seth Viotti, sono inoltre segnalati due esemplari conservati nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia e nella Biblioteca Capitolare di Verona.

¹⁵ Cfr. ANTONII MASSAE [...] *Contra usum duelli*, Romae, Apud Valerium Doricum, 1554, con traduzione in volgare edita l'anno successivo (Venezia, Tramezzino). Sull'autore vd. F. SIGISMONDI, *Massa, Antonio*, in *DBI*, 71, 2008, pp. 666-669.

¹⁶ Cfr. per esempio ERSPAMER, *La biblioteca di Don Ferrante*, p. 103, e CASARI, *Antonio Bernardi nel giudizio storiografico*, p. 173 nota 14.

Giorgio Enrico Levi, che, censendo l'esemplare nella sua *Bibliografia del duello*, scriveva:

Né il Tiraboschi, né gli altri che si occuparono dell'accusa di plagio data dal Mirandola, Vescovo di Caserta, a G. B. Possevino non debbono avere avuto conoscenza di questa difesa di Antonio Possevino suo fratello, perché non avrebbero mancato di farne menzione e di far parola della Fede in proposito data dal Cardinale Maffeo (riportata a carte 40), documento importante a difesa di G. B. Possevino¹⁷.

Nella lettera di dedica indirizzata ad Ercole Gonzaga (Mantova, 1° maggio 1556), A. Possevino indicava le ragioni che lo avevano spinto a replicare alle accuse sollevate contro il fratello, tanto quelle che minavano la paternità dell'opera (in proposito erano ricordate le allusioni di Pigna e Susio, che si schierarono, come detto, dalla parte di Bernardi) quanto quelle che entravano nel merito dei contenuti contestando la legittimità del duello e assumendo come obiettivo polemico il *Dialogo dell'honore*:

Io aveva deliberato Monsignor Illustrissimo et Reverendissimo quando (ha già il secondo anno) uscì il libro del duello di Messer Giovan Battista Pigna, nel qual copertamente cercava di levar la sua lodata fatica a mio fratello [...], di non muovermi punto per iscrivergli contra, stimando ch'al dialogo dell'onore fussero assai forte scudo e le ragioni da me a molti mostrate e la sentenza data al Reverendissimo Cardinal Maffei, eletto giudice sopra questa differenza. Ma sopravvenendomi doppo alcuni dì un trattato di Messer Antonio Massa da Gallese, dove egli proponendosi d'imparare il duello, niente altro fa salvo che biasimar in parte il dialogo dell'onore, passati alcuni mesi cominciai a rispondere alle sue obiezioni, le quali, accorgendomi che di pochissimo nervo erano contra le ragioni vere di mio fratello, mi s'intepedi tutto la voglia di scriverne, parendomi che quel dialogo, difendendosi per se stesso, fusse soverchio lo spendere il tempo in controversie lontanissime et dal corso de' miei studi et della mia natura [...]. Né più pensava a quanto amendue costoro avessero posto in luce, se non fusse uscito di nuovo il libro di Messer Giovan Battista Susso Mirandolese, et da Vostra Signoria Illustrissima datomi, il quale egli empie di contradizioni contra mio fratello; il che quantunque per sé stesso sia direttamente contrario ad ogni uom di giudizio, come che il pelar la barba al leon morto non mostri in alcuna parte valore, né meriti laude, tuttavia mi sarei ancora curato poco di lui, quando per obiezzion principale non avesse anch'egli procurato di toglier la sua onorata fatica al morto fratello, dicendo ch'era tutta raccolta da scritti o da altro di Monsignor Antonio dalla Mirandola, Vescovo di Caserta. Ora, avendomi io finalmente che questa era una congiura composta fra loro per compiacer al detto Monsignor di Caserta, et ch'ogni di alcuno s'aggiungerebbe per tener celata la verità,

¹⁷ G. E. LEVI – I. GELLI, *Bibliografia del duello. Con numerose note sulla questione del duello e sulle recenti Leghe antiduellistiche di Germania, Austria e Italia*, Milano, Hoepli, 1903, p. 158.

la quale per avventura resterebbe oppressa quando per mezo mio non fusse scoperta, ripresi il mio primo proposito di voler mostrar chiaramente il vero¹⁸.

Si tratta di un brano che lascia ipotizzare, di là dal sospetto di «congiura», la natura “collegiale” dell’offensiva contro G. B. Possevino, alimentata, quindi, sia sul versante attribuzionistico sia su quello filosofico-argomentativo, cui va sommandosi un primo dato utile a tratteggiare una nuova versione della vicenda, cioè il coinvolgimento diretto del cardinal Bernardino Maffei evidenziato anche da Levi nella citazione sopra riportata¹⁹. Ma oltre le soglie della dedicatoria, e oltrepassando l’indice tematico del *Discorso* – il cui primo capo titola esplicitamente *Ch’il Dialogo dell’honore è intiera fattura di M. Gio. Battista Possevini* –, lo sviluppo degli eventi è riassunto nel dettaglio, ripercorrendo la progettazione e le fasi redazionali dell’opera e, in parallelo, l’atteggiamento tenuto dal Bernardi nel corso della vicenda, anzitutto la sua tenace determinazione a diffondere la voce sul furto subito. Converrà pertanto citare il passo per intero:

Dirò adunque brevemente, per quei che non lo sanno, la prima origine di questa grande impietà di voler privare così stranamente il fratello mio del degno premio delle sue onorate e virtuose fatiche. Monsignor Antonio della Mirandola, persona veramente dottissima e molto onorata, essendo in Roma l’anno del MDXLVII se ben mi ricordo si messe a fare alcune lezioni sopra l’Etica d’Aristotele, et avendo una bella audienza di molti onoratissimi personaggi entrò con la conformità del soggetto a fare alcuni discorsi intorno all’onore, et a toccar il modo del duello de’ tempi nostri; il qual argomento parve che si facesse conoscere per molto grato a gli ascoltanti. Onde avendo egli a conforti d’altri seguito intorno a ciò due o tre o più lezioni, e per dire il vero non sodisfacendo molto in quanto all’argomento preso, fu mio fratello da alcuni signori richiesto un giorno a discorrer egli intorno a ciò, et essendosi in quel ragionamento fatto conoscere d’entrare per miglior via che

¹⁸ *Due discorsi di M. ANTONIO POSSEVINI mantovano l’uno in difesa di M. Gio. Battista suo fratello dove si discorre intorno all’Honore et al Duello, l’altro in difesa del S. Gio. Battista Giraldi dove si trattano alcune cose per iscriver Tragedie*, dalla dedicatoria a pp. n.n. In altra sede mi propongo di esaminare il secondo dei discorsi (intitolato *Il secondo dei Discorsi di Messer ANTONIO POSSEVINI a Messer Giovan Battista Pigna, nel quale si mostra che ’l trattar de i Romanzi è fattura del Signor Giovan Battista Giraldi e si discorrono molte utili cose intorno alle Tragedie*), nel quale Possevino prende posizione contro Pigna, allegando un corredo di «lettere e attestazioni» meritevoli di un’analisi attenta nel quadro della nota polemica sui romanzi, sulla quale rinvio a S. BENEDETTI, *Accusa e smascheramento del furto a metà Cinquecento: riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra Giraldi e Pigna*, in *Furto e plagio*, pp. 233-261, e S. JOSSA, *Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto*, «Critica letteraria», XLI, 2013, 2-3, pp. 533-552.

¹⁹ Su Maffei, segretario dei Farnese, cardinale sotto il pontificato di Paolo III nonché sodale di Bembo, vd. R. SANSA, *Maffei, Bernardino*, in *DBI*, 67, 2006, pp. 223-226.

il Signor Mirandola non aveva fatto, fu strettamente pregato et astretto a volervi egli scrivere. Il che si dispose di fare, ma come amico et osservatore del Mirandola conferì con esso lui questo suo pensiero, et egli mostrò d'averlo molto caro, e solamente gli disse: «Messer Giovan Battista fratello, io ho caro che un soggetto, come è questo, sia trattato da un par vostro, e mi confido che lo farete perfettamente e non vi dimenticherete di far menzione di me ne gli scritti vostri». Il che mio fratello fece molto amorevolmente, e di passo in passo, mentre nel principio egli veniva scrivendo, veniva anco facendo menzione del Signor Mirandola. Avenne poi che mio fratello si deliberò di stender maggiormente questo soggetto e farne un giusto libro, e mentre ciò cominciava fu astretto a dir alcune cose contra quelle che il Signor Mirandola aveva detto in Cattedra, e però sempre senza nominarlo mai, se non dove onoratamente accadeva attestarlo. Ora, e da questa cosa e dall'invidia del gran nome che in Roma s'alzava per tal libro, parve ch'il Signor Mirandola si lasciasse trasportare a mostrarsi stranamente appassionato, e primieramente cominciò a biasimar così indirettamente, poi sotto coperta, quel libro, dapoi a contradirgli e riprenderlo alla scoperta, e finalmente, come lo guidava il dolore o la passione, cominciò a dire che quel libro era sua fattura e composizione; di che si fece beffe tutto il mondo, e finalmente passò tanto inanti questa facenda che il Signor Mirandola ne fece romore, e convenne che vi si interponessero alcuni signori grandi, et il Reverendo Maffei fu dall'Illustrissimo e Reverendo Farnese eletto giudice sopra ciò, e datogli il libro in sequestro. Et finalmente, doppo molte e molte pratiche fatte dalla parte contraria, il detto Reverendo Maffei ci restituì il libro dell'onore, e con tutto che mio fratello fusse morto mi fece una chiarissima fede ch'io ho appresso di me, come l'han veduta tanti degni signori e gentiluomini di Roma e del resto d'Italia, e come io mandai a Venezia allor ch'io faceva stampare il dialogo dell'honore, il quale per lettere di Monsignor Antonio Dalla Mirandola scritte al virtuosissimo Monsignor Giovanni della Casa era cercato che non si stampasse; e la detta fede io mandai allora al molto honorato Signor Lodovico Dolce e a Messer Gabrielle Giolito, i quali mostrandomi a chi lor parve ottennero contra gli avversarii ciò ch'era giusto e ragionevole. Per questa scrittura, la quale sarà al fine di questo mio discorso a stampa, il Reverendo Maffei fa ampissima fede che il libro è di mio fratello in tutto e per tutto, e non avervi da fare alcun altro. Et in vero non so come tal cosa venisse mai in mente del Signor Mirandola che un componimento che mio fratello veniva facendo nel cospetto di molti signori, li quali io attesterò qui sotto, fusse di esso Monsignor Antonio, e molto più mi maraviglio poi che doppo tanti romori, e dapoi che la cosa è rimasa decisa da quel Reverendissimo et integerrimo Signore al quale fu commesso, la lasci andar più rivoltando et non giudichi esser meglio che in tutto se ne spenga la memoria, poi che sa com'è passato tutto 'l negozio. È dunque meno da maravigliarsi che Messer Giovan Battista Pigna e Messer Giovan Battista Susio, amici di Monsignor Antonio e male informati di questo fatto, si siano lasciati trasportare a scriver contra mio fratello²⁰.

²⁰ *Due discorsi*, cc. 3v-5r.

L'ampio passaggio, il cui tasso di attendibilità aumenta in virtù dei tanti personaggi citati e dei fatti così accuratamente riassunti, merita di essere vagliato con attenzione, essendo una versione dei fatti del tutto alternativa rispetto a quella corrente. Risulta opportuno, a questo punto, focalizzarne gli elementi di novità. Innanzi tutto la presenza a Roma di Bernardi nel 1547, impegnato «a fare alcune lezioni sopra l'Etica d'Aristotele» che toccano il tema dell'onore²¹, occasione che sollecitò Possevino a cimentarsi sull'argomento, stimolando, in ragione di un invito patrocinato da alcuni nobiluomini locali, la stesura di un scritto che diverrà poi il *Dialogo dell'honore*, scritto che muoveva, tuttavia, da posizioni alternative rispetto a quelle espresse dal mirandolano. Più oltre risalta l'ambigua collocazione di Bernardi, inizialmente disposto a promuovere il progetto dell'allievo – a patto però di esservi nominato sotto una buona luce – e in un secondo tempo infastidito dalla distanza delle argomentazioni offerte da Possevino rispetto alle proprie, fastidio che tracimava in invidia allorché l'opera andava guadagnandosi popolarità e sostegno nei circoli culturali romani. Occorre poi sottolineare la dilatazione progressiva del discorso sull'onore, forse concepito, in una fase iniziale, a modo di *lectio* o trattatello, e mano mano estesosi, anche in termini di ambizione, oltre i confini prefissati, nella forma dialogica che oggi lo caratterizza. Ancora, l'intervento di Alessandro Farnese che, per dirimere la lite, elesse giudice della polemica Maffei, autore di una fede che rimuoverebbe Possevino dalle calunnie addossategli, autorizzando la stampa del *Dialogo* a fronte delle rimostranze di Bernardi²². Infine, sono degne di nota le pressioni esercitate da Bernardi su Giovanni

²¹ Tanti sono i luoghi aristotelici posti a fondamento del sistema dell'onore rinascimentale: *Etica nicomachea*, I iv 4 (1095b 22-23); IV iii 10 (1123b 20-21); IV iii 15 (1123b 35); VIII xiv 2 (1163b 3-4); *Retorica*, I v 9 (1361a 28).

²² Questo il testo della fede di Maffei collocato in coda al *Discorso*: «Magnifico Messer Antonio, in risposta del dubbio vostro fattovi sopra la differenza di Monsignor di Caserta con vostro fratello [...], non posso dire altro con verità se non che, avendo vostro fratello fatto il libro nuovo come ha, e duratavi tanta fatica quanta egli fece, non si può né si dee a niun modo impedir la stampa, per essere come ho detto questa cosa nuova e del Possevino, e quella ch'era già in differenza, e tanto più quanto Monsignor di Caserta, sì come intendo, fa un altro libro latino diverso da questo e con altro metodo, onde si può dare in luce sicuramente. E con questo facendo fine me vi offero sempre. In Roma alli XI di Marzo MDLIII» (*Due discorsi*, c. 39v). A garanzia della veridicità del documento di Maffei, Possevino pubblicava un «Luoco del sigillo» che converrà riportare per intero: «La soprascritta fede, oltre il Signor Ippolito Capilupi et il Signor Camillo suo nipote, l'Illustrissimo Giuliano Cesarino mio Signore la vide, e molti altri gentiluomini in Roma, fra' quali è il molto nobile Signor Curzio Fregapane; in Venezia l'ebbero il Signor Lodovico Dolce e Messer Gabriel Giolito, che a molti la poterono mostrare; in Mantova l'ho mostrata a molti miei Signori, e principal-

Della Casa – figura con la quale lo scrittore emiliano allacciò un rapporto di lungo corso, non esente da ambiguità e frizioni²³ – affinché l'opera non fosse stampata a Venezia. L'invio della fede da Maffei a Dolce e Giolito scongiurò tuttavia tale evenienza, facendo ottenere «contra gli avversarii ciò ch'era giusto e ragionevole», ossia la licenza di stampa.

A colpire, nel quadro minutamente delineato da A. Possevino, è l'assenza di ogni allusione ai «quinque libros De honore», che, come osservato in precedenza, saranno indicati soltanto nel 1563 da Bernardi come il presunto testo derubato da G. B. Possevino. Sembra lecito perciò ipotizzare che la segnalazione di questo trattato sia stata un espediente applicato *a posteriori* da Bernardi per aggirare il movente della replica di A. Possevino circa l'incompatibilità tra le lezioni sull'onore svolte a Roma da Bernardi e il più ambizioso *Dialogo dell'honore*, punto che di fatto indeboliva drasticamente, per evidenti incompatibilità strutturali tra i due testi, ogni imputazione di plagio. Al fine di avvalorare la propria accusa, nelle *Disputationes* Bernardi dovette ricostruire ancora i termini della polemica, proiettando a distanza un paragone tra due opere dalla struttura singolarmente speculare (anche l'opera posseviniiana è infatti suddivisa in cinque libri).

In altra zona del *Discorso*, allo scopo di comprovare la veridicità di quanto affermato, A. Possevino richiamava un altro testimone oculare della vicenda, Rinaldo Corso, appellato con il titolo di podestà di Pesaro, figura che emerge in qualità di sodale di Possevino e suo consulente in merito alla composizione del *Dialogo dell'honore*:

mente all'Illustrissimo Signor Francesco figliuolo dell'Eccellentissimo Signor Don Ferrante Gonzaga, li quali faran sempre fede d'averla veduta» (*Due discorsi*, cc. 39v-40r).

²³ È nota la scherzosa polemica, risalente al 1544, ingaggiata tra Della Casa e Bernardi tramite uno scambio di sonetti satirico-burleschi, dai quali emerge con evidenza la presunzione filosofica ostentata dal mirandolano. Questo l'*incipit* del primo sonetto dellacasiano: «S'invece di medolla piene l'ossa, | ser Antognetto, di scienza avete, | dit[t]emi: che fu pria, la messa o il prete?». Cfr. E. SCARPA, *La corrispondenza burlesca fra Giovanni Della Casa e Antonio Bernardi della Mirandola*, «Filologia e critica», XV, 1990, pp. 88-111. Tracce dei contatti tra Bernardi e Della Casa in *Corrispondenza Giovanni Della Casa, Carlo Gualteruzzi (1525-1549)*, Edizione a cura di O. Moroni, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1987, *ad indicem*. Sull'accoglienza degli scritti filosofici di Bernardi merita di essere ricordato un passaggio di una lettera di Della Casa a Pietro Vettori (Roma, 14 maggio 1541): «Il nostro Messer Antonio della Mirandola ha dato fuori alcune copie di certi suoi prolegomeni, ove sono molte openioni nove, et ne ha mandati due a Padova, et a qualche persona literata qui non sono dispiaciute» (cfr. E. CARRARA, *Il carteggio in volgare di Giovanni Della Casa con Pietro Vettori*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, a cura di S. Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 125-170: 138, dove si allude all'opera stampata nel 1545 a Basilea con il titolo di *Institutio in universam Logicam. Eiusdem ANTONII BERNARDI in eandem Commentarius*).

Nella disposizione del libro similmente il Signor Mirandola non ha alcuna parte, perché mio fratello compose questo dialogo e lo andò ordinando, né mai con lui conferì alcuna cosa per averne il suo giudicio. Fin dappoi che fu finito il libro la prima volta, quando ebbe dato fine al trattato del Duello e della Nobiltà insieme, la seconda poi che v'ebbe aggiunto il ragionamento dell'onore, mutando tutto il primo ordine di suo capo, sì come oltre molti di Roma che videro ciò fare, è vivo testimonio l'eccellente e dottissimo Messer Rinaldo Corso, ora Podestà di Pesaro, il quale ebbe nelle mani e l'uno e l'altro libro, come colui col quale mio fratello trattò sempre tutti i disegni di scrivere e mutare il suo libro. Né qui varrà il dire che l'ordine fusse cavato da alcune lezioni, le quali mio fratello udì dal Signor Mirandola, perciò che oltre che furono già conferite l'istesse lezioni dal Reverendissimo Maffei, si sa chiaramente ch'altro ordine è quel di leggere lezioni e quel di comporre libri e di scriver dialogi²⁴.

Complessivamente, si tratta di elementi sparsi che, se intrecciati con quanto già noto, restituiscono informazioni preziose circa i tempi di stesura del *Dialogo*, permettendo di valutare l'evoluzione della disputa sul plagio con più alto tasso di precisione. Occorrerà, a questo punto, aggiungere un altro brano che consente di coinvolgere A. Possevino nella pratica di revisione e correzione del testo più di quanto le scarse dichiarazioni della dedicatoria a Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora della *princeps* Giolito del *Dialogo* lascino intendere²⁵. Nel prosieguito del *Discorso*, infatti, Antonio ammetteva di aver rimosso dal manoscritto del *Dialogo* i rinvii a Bernardi, poiché essi tallonavano sistematicamente citazioni di Aristotele (che volevano essere, al contrario, fedelmente mantenute), da cui le idee del mirandolano erano esplicitamente derivate. Per non far apparire il fratello come uno scarso conoscitore del pensiero dello Stagirita (conoscenza che non doveva apparire mediata da terzi), Antonio decise di sopprimere il nome di Bernardi dalle trame testuali del *Dialogo*, accrescendo così il suo risentimento:

L'altra cagione fu, perciò che non mi pareva ch'il libro dovesse uscir ragionevolmente in luce s'io non levava quei nomi, poi che la ragione non comportava in alcun modo che, volendo i calunniatori far parere falsamente mio fratello poco grato, si scoprisse egli veramente molto ignorante delle cose che sapeva, perché nel libro ch'io feci stampare non v'è luoco dove fusse il nome del Signor Mirandola nel quale quasi sem-

²⁴ *Due discorsi*, c. 6r-v.

²⁵ Quanto alla revisione operata sul manoscritto dell'opera lasciatogli dal fratello Antonio scriveva: «Però subito mi diedi con tutto 'l core a riscrivergli, e di quelli a levare e mutare alcune poche cose, le quali egli comunicò meco mentre visse, come con colui il quale, oltre l'esserli fratello, viveva ancor seco ne i medesimi studi. Io dunque gli ho dati alle stampe quali me li lasciò, fuor che quel poco che di sua volontà fu levato» (*Dialogo dell'honore*, c. *iir).

pre non fusse soggiunto il nome d'Aristotele, non per confermazione di ciò che diceva il Signor Mirandola, ma di quel che per sua bocca prima aveva detto Aristotele; talché o pareva che mio fratello non l'avesse mai letto né studiato (il che è pazzia cosa dire), era senza dubbio soverchio porvi il nome del Signor Mirandola [...]»²⁶.

Ribadendo poi la piena legittimità delle riprese da modelli e repertori classici, A. Possevino focalizzava, in un altro passaggio, l'attenzione su un discrimine fondamentale dell'*imitatio* classicistica:

Et rispondo ch'io concedo veramente che gli habbia insegnato [Bernardi a Possevino] e risoluto molte cose come espositore d'Aristotele, ma che mio fratello non l'avesse potuto intendere, et da altri senza esso, questo non dirò giamai. E voglio porre che la cosa stesse a lor modo, non si dee però dire che quel libro sia fattura del Signor Mirandola, perciò che se mio fratello si fusse servito di venti luoghi d'Aristotele dichiarati da Alessandro Afrodiseo, non si potrebbe perciò affermare che fusse di Alessandro ma di mio fratello, così giustamente non si potrà dire che sia del Signor Mirandola, il quale è stato interprete dei luoghi d'Aristotele, non compositore del libro dell'onore, oltre che s'ancor così fusse niuno mai veramente si potrebbe chiamar leggitimo autore d'alcuna opra, stando ch'ogni uno si serve delle cose imparate da' lor precettori, e risoluto o da questi o da' libri, li quali son parimente maestri; onde tutte le cose sarebbono de chi fusse stato 'l precettore, non de' scolari che faticato s'avessero, e sarebbe in questa parte felice colui il quale avendo molti scolari potrebbe sperare che fra costoro, riescendone dotti e compositori assai, tutte l'opre che da loro fussero poste in luce uscissero sotto 'l nome del precettore²⁷.

Subentra qui un'idea di "spirale imitativa" nella quale non è possibile indicare con certezza chi plagia e chi viene plagiato, soprattutto quando alla base del riuso di testi coevi incidano sostrati classici, questi ultimi integralmente esenti dalla minaccia di furto (perché replicati e rielaborati apertamente), arene testuali potenzialmente illimitate dove l'*aemulatio* possiede pieni diritti di cittadinanza. Le riflessioni di A. Possevino sulla polemica ingaggiata da Bernardi bene esemplificano questa dinamica, consentendo di appurare quanto l'imitazione plagiaria venisse percepita come tale soltanto in relazione a opere contemporanee e non in rapporto ai classici, ammettendo, tuttavia, da questi ultimi una derivazione comune, come è qui il caso dell'*Etica nicomachea* di Aristotele, base condivisa per ogni riflessione sviluppata sul tema dell'onore e della nobiltà. In virtù di tale ragionamento, A. Possevino poteva, in seconda battuta, discolpare il fratello dalle imputazioni rivoltegli a tutti i livelli di scrittura, *inventio*, *elocutio* e *dispositio*, richiamando ora testimoni oculari (per la «dispositione del libro» faceva

²⁶ *Due discorsi*, c. 8r.

²⁷ *Ivi*, c. 7r-v.

fede la testimonianza di Corso appena menzionata), ora la comune traccia aristotelica²⁸, ora l'incompatibilità di genere tra le esili «lezioni latine» del Bernardi e il più ampio e articolato dialogo del fratello²⁹.

Giunti a questo punto, la domanda che occorre porsi è se non sembra ancora superfluo dibattere sulla paternità intellettuale e formale del *Dialogo dell'honore*, che un'equilibrata comprensione dei cardini della cultura classicistica legati al concetto di imitazione, oltre che la relativa affidabilità del resoconto stilato da A. Possevino, potrà permetterci di conferire alla responsabilità di chi (i fratelli Possevino e, collateralmente, Giolito) ne ha contraddistinto indiscutibilmente la storia, immettendo sul panorama editoriale cinquecentesco un testo la cui autorità sarà sancita trasversalmente, anche in termini contrastivi. In questo senso basti pensare all'ampio utilizzo che ne farà Tasso nel *Forno overo della nobiltà*, nel quale il *Dialogo dell'honore* diventava un ingombrante bersaglio, un supporto polemico per sradicare la nobiltà dalle orbite dell'etica e collocarla invece entro le sfere della virtù naturale³⁰.

²⁸ «Né meno perché si tratti in questo libro della nobiltà, della libera volontà, del modo del far le paci e del duello, il Signor Mirandola n'è stato l'inventore, poi che da Aristotele e da molti altri essendone stato scritto innanzi sono anco state risolte molte materie delle quali son pieni infiniti libri. Né meno il Signor Mirandola è stato il primo che abbia insegnato di servirsi d'Aristotele in tal materia, perché et innanzi, come ho detto, s'è discorso intorno alle cose dell'onore, et agevole è a ciascuno l'usare le cose dell'Etica in questo proposito» (ivi, cc. 5v-6r).

²⁹ «Resta forse che le lezioni fussero del medesimo stile, ma né ancor questo è vero, perché il Signor Mirandola lesse le sue lezioni latine, et il libro dell'onore è scritto nella nostra lingua, oltre che tutte le lezioni fatte sopra tal materia se fussero stampate non sarebbono pur sei carte, e del libro arrivano poco meno che a dugento» (ivi, cc. 6v-7r).

³⁰ «Se la nobiltà dell'uomo è virtù non morale ma naturale, male ha detto il Possevino quando ha affermato che le virtù morali sono fondamento della nobiltà» (cito da T. TASSO, *Il Forno, overo della nobiltà – Il Forno secondo, overo della nobiltà*, edizione secondo l'antica tradizione a stampa, a cura di S. Prandi, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 77). E si veda il passo contro cui polemizzava Tasso: «Et per questo la nobiltà non può mai nascere di luogo dove non sia stata bontà e virtù morale; sì che si presuppongono le virtù morali come necessarie alla nobiltà» (*Dialogo dell'honore*, p. 206). Di conseguenza, ciò che era impossibile per Possevino, cioè che un tiranno possedesse «principio di nobiltà», poiché moralmente disonesto (ivi, p. 227), diventava per Tasso un punto su cui insistere: «Fra tanto, seguendo il ragionamento, dico che, se le ragioni già spiegate son vere, ruinoso è quel fondamento sopra il quale il Possevino s'appoggia; oltre ch'io non veggio come i tiranni sien maggiormente privi di queste virtù morali che gli altri uomini privati, se non fosse perch'alcuna loro ingiustizia, come quella ch'è maggiormente esposta agli occhi del volgo, è più conosciuta; ma se noi richiederemo a memoria che la nobiltà è riposta non nelle virtù morali ma ne' semi naturali delle virtù, conosceremo che rade fiato alcuno aspirò alla tirannide che di cotai semi non fosse ripieno» (TASSO, *Il Forno*, p. 80).

APPENDICE

Tra i primi a ricevere un esemplare della *princeps* del *Dialogo dell'honore* fu, con ogni probabilità, Benedetto Varchi, come si desume da una lettera indirizzatagli dal Dolce il 13 maggio 1553: «Stimo che con questa il signor Gabriello Giolito manderà a vostra signoria il *Dialogo dell'Honore* del Possevini e le mie *Trasformationi*»¹. Ragionando per via congetturale, sarebbe stato possibile ipotizzare che lo stesso esemplare del *Dialogo* spedito da Giolito sia quello che oggi si conserva nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma con la segnatura Duel.C.2.I.8, compreso nella vasta collezione di volumi inerenti il duello appartenuta a quello straordinario cultore italiano di scienza cavalleresca che fu Giorgio Enrico Levi². Depositato alla Nazionale nel 1936, l'esemplare non presenta traccia della nota di possesso di Varchi, ma il suo passaggio nelle mani del fiorentino veniva certificato proprio da Levi in ragione di alcune postille ritenute autografe e apposte con continuità del tutto variabile lungo i cinque libri dell'opera, sul margine destro e sinistro delle pagine, sovente accompagnate da sottolineatura o annunciate da segni a serpentina marginali³. In merito all'autografia varchiana delle annotazioni si pronuncia una nota di pugno di Levi apposta al di sopra dell'*ex libris*, sulla controguardia anteriore:

Edizione princeps, non nota nel Brunet il quale nota quelle del 1555, 56, 59, mentre questa è del 1553. Per cui gli era ignota e mostra la verità. Ha poi il pregio di essere annotata da Benedetto Varchi nel carattere più piccolo chiaro e risentito di maggior nero, avendone fatto confronto con una lettera autografa del medesimo che è nella nostra raccolta. Le postille più identiche sono quelle delle pag. 150, 215, 216, 218, 223⁴.

¹ *Lettere a Benedetto Varchi (1530-1563)*, a cura di V. Bramanti, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 289-290. Incentrato sui privilegi di stampa dell'opera è il poscritto di una lettera del Dolce a Varchi (Venezia, 3 dicembre 1552), dal quale si deduce anche l'alto giudizio del testo presso i contemporanei: «Ho dappoi inteso che 'l signor Giolito commise già alquanti giorni questo carico del privilegio al Torrentino, il quale ha la supplica. Se egli non ha spedita la cosa, vostra signoria si potrà far detta supplica e di più aggiungervi il Dialogo dell'Honore di messer Giovan Battista Possevini. Questa è stimata una delle dotte e leggiadre opere che siano uscite a questi dì e di presente si stampa» (ivi, pp. 287-288). Il privilegio del duca Cosimo fu concesso in data 29 marzo 1553.

² Tramite l'Opac BNCR è possibile accedere alla riproduzione fotografica digitale contenuta in *Google books*.

³ Si consideri, inoltre, che nell'esemplare romano del *Dialogo dell'honore* è presente, in quota minore, una seconda mano, che verga alcune postille cronologicamente posteriori a quelle pseudovarchiane.

⁴ Lo stesso Levi annotava al centro della coperta anteriore in vitellino chiaro: «Postillato | da | Benedetto Varchi».

Un confronto paleografico con altri autografi varchiani mi ha consentito di escludere, con buon margine di certezza, che le annotazioni manoscritte appartengano alla mano di Varchi⁵. Ciò consente quindi di respingere l'attribuzione di un postillato che, seppure segnalato da Levi nella sua *Bibliografia del duello*⁶, a ragione non è stato incluso nel censimento compilato da Anna Siekiera per gli *Autografi dei letterati italiani*⁷.

Tuttavia, il maggior numero delle postille presenti nell'esemplare sono riconducibili a un lettore cinquecentesco esperto, che dimostra di essere dotato di ottime competenze sull'argomento. Le postille sono prevalentemente rivolte alla segnalazione di un concetto principale, di un aneddoto degno di essere sintetizzato o di un motto replicato nella sua interezza⁸. Le caratteristiche del tratto e dell'inchiostro consentono inoltre di ipotizzare che la lettura si sia sviluppata almeno in due fasi distinte, indicando la ripresa di un testo già annotato, con la seconda opera di postillatura, in verità più contenuta, che va sommandosi alla prima. Scorrendo le postille risulta significativa l'emersione dell'opera di Muzio: infatti, in due annotazioni contigue il testo del dialogo posseviniano viene posto a confronto con due passaggi del *Duello* e delle *Risposte cavalleresche*⁹. A margine di un brano sulla menzogna degli spagnoli¹⁰ leggiamo:

La mentita gene= | rale non viene | approvata da ca= | vallieri. Mutio | lib(ro) primo cap(itolo) | VII

⁵ Benché tra le due scritture vi sia analogia nella connessione delle lettere *c + b*, la morfologia delle singole lettere è nettamente diversa: qui, a differenza di quanto è possibile notare nella corsiva di Varchi, la *b* è tracciata in un solo tratto con occhiello aperto e la *e* risulta da due tratti; l'occhiello inferiore della *g* non si estende di molto al di sotto del rigo e i bottoni ornamentali di *b*, *d* ed *e* inclinano sempre a destra. La *d* inoltre è tracciata in due tratti, mentre nella scrittura di Varchi è sempre a un tratto e priva di occhiellatura dell'asta.

⁶ LEVI – GELLI, *Bibliografia del duello*, pp. 158-159: «La copia di quest'edizione della collezione Levi contiene delle postille marginali di Benedetto Varchi».

⁷ Al censimento dei postillati compilato da A. SIEKIERA, *Benedetto Varchi*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, t. I, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 337-357, andranno sommati i volumi segnalati da P. SCAPECCHI, *Altri sei libri e un frontespizio posseduti da Benedetto Varchi*, in *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di S. Lo Re e F. Tomasi, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 141-144.

⁸ A fronte del passo «colui che disprezza la moglie, disprezza ad un tratto gl'Iddii», il postillatore annota: «Chi disprezza la mo= | glie, disprezza ad un | tratto Dio» (*Dialogo dell'honore*, p. 150).

⁹ *Le risposte cavalleresche del MUTIO Iustinopolitano*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1551.

¹⁰ *Dialogo dell'honore*, p. 291 (libro V).

Non è lecito com= | battere per una | querela più d'una | volta. Mutio | nel prealle-
gato loco | et nelle risposte ca= | valleresche lib(ro) | sec(ondo) alla risposta | nona

L'anonimo postillatore accosta due *auctoritates* coeve sul tema dell'onore e del duello e mostra dunque di muoversi con agilità in quella vasta costellazione di libri e manuali “cavallereschi” che invasero il mercato librario della seconda metà del Cinquecento, contribuendo a rappresentare evoluzioni e dinamiche di una moderna etica nobiliare¹¹.

¹¹ Si rinvia qui a C. DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 183-204: 203-204. Vd. poi A. QUONDAM, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 90-93.

MAURO SARNELLI

Versi cinquecenteschi in lode ed in morte di Torquato Tasso Quattro schede (con l'edizione di due testi) ed una Postilla¹

Se è necessario (come chi scrive pensa con convinzione) «ricostruire le singole personalità poetico-storiche entro la tensione espressiva del loro tempo, nel loro dialogo con la contemporaneità letteraria e con la tradizio-

¹ *In limine* delle presenti schede, la cui idea originaria risale ad anni lontani (con precisione, al marzo del 2000), mi è caro ricordare quanto esse – e, più ampiamente, tutto l'itinerario dei miei studi (e quindi della mia vita) – debbano alla professoressa Maria Teresa Acquaro Graziosi, alla cui memoria sono dedicate col più sincero e profondo affetto; e mi è altresì caro ringraziare quanti hanno contribuito all'elaborazione ed alla pubblicazione di esse, segnatamente la professoressa Maria Luisa Doglio, che in preziose “civili conversazioni” attraverso la Roma rinascimentale e barocca mi ha sollecitato a porle in opera; la professoressa Rosanna Pettinelli, Custode Generale dell'Arcadia, che le ha accolte negli «Atti e Memorie» dell'Accademia; il professor Attilio Mastino, al quale devo la conoscenza del prima a me affatto ignoto Pietro Delitala; il professor Luca Serianni, al cui magistero ho il privilegio di essere debitore; l'amica e collega *la plus que chère* Valentina Prosperi, che con la sua acutezza e sensibilità ha partecipato alla lunga (e dubbiosa) gestazione di esse; l'amico e collega Pietro Petteruti Pellegrino, la cui profusione di energie e competenze illumina di luce *sine qua non* la nostra Accademia; ed i due Revisori anonimi, le cui letture hanno dato l'aire al tentativo di sceverare il sostanziale dall'accidentale, ferma restando naturalmente la completa responsabilità, nelle scelte, di chi scrive. Con affettuosa gratitudine ricordo infine la professoressa Tiziana Olivari, già Vicedirettrice della Biblioteca Universitaria di Sassari, che ha contribuito in maniera imprescindibile alla documentazione relativa alla prima delle schede che qui si presentano. Nella trascrizione di brani da manoscritti e stampe cinque-settecenteschi, si è adottato un criterio sostanzialmente conservativo, intervenendo solo (oltre che nella distinzione di *u* da *v*) nei seguenti casi: 1) nello scioglimento delle note tironiane e dei segni tachigrafici indicanti la congiunzione con *et*, ed in quello delle abbreviazioni, tranne che nelle indicazioni tipografiche e negli appellativi brachigrafici di cortesia, nei quali le desinenze in espone sono state riportate in basso; 2) nella normalizzazione degli apostrofi e degli accenti acuti e gravi, adeguandoli all'uso in vigore; 3) nella correzione dei *lapsus calami* e dei refusi tipografici, utilizzando il corsivo per le lettere ed i numeri emendati, le parentesi quadre per le espunzioni e le integrazioni che sopperiscono a guasti meccanici (nonché per le indicazioni bibliografiche, *praes.* congressuali ed onomastiche, là dove appaiano omesse), e quelle uncinato per le integrazioni congetturali (dando sempre conto degli interventi nelle note), giusta P. MAAS, *Critica del testo*, Trad.

ne, nella problematica generale della storia di una società e civiltà»², allora anche testi “di secondo grado”, come quelli legati al *Fortleben* di un autore, verranno ad acquisire un significato meno univoco di quanto a tutta prima possa apparire, giungendo ad illuminare in maniera dialettica non soltanto l’orizzonte d’attesa e le forme, le modalità e le pratiche della ricezione dell’autore in questione, attraverso le tappe di una nascente (o già nata) tradizione letteraria a lui relativa; ma altresì – *e contraria parte* – le poetiche individuali e gli ambiti storico-culturali che a quest’ultima hanno data vita, essendo ciascun testo l’espressione di una pluralità di fattori, non ultimi quelli di natura editoriale, che contribuiscono a delineare, e quindi ad alimentare, la «mitografia» del personaggio-autore celebrato³. E se tale prospettiva può rivelarsi variamente produttiva e portatrice di un senso storico-critico, a seconda dei soggetti letterari presi in considerazione, lo è tanto più nel caso

di N. Martinelli, Presentazione di G. Pasquali, III ed., Con lo «Sguardo retrospettivo 1956» e una nota di L. Canfora, Firenze, Le Monnier, 1972 [I ed. 1952; ed. orig. 1927], p. 29, rist. anast. in E. MONTANARI, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2003, pp. XXIII-CIV: LXV (Commento, § 75.1-2, pp. 246-247); 4) nell’interpunzione, ma in misura molto parca, e soltanto là dove sia risultato necessario alla perspicuità del senso dei testi. Nella scheda I, dedicata alla raccolta poetica di un autore sardo, pur tenendo ovviamente presente il sostrato linguistico riguardante i fenomeni di geminazione consonantica (sui quali si rinvia all’ampia trattazione relativa al consonantismo in M. L. WAGNER, *Fonetica Storica del Sardo*, Intr., trad. e App. di G. Paulis, Cagliari, Trois, 1984 [ed. orig. 1941], pp. 114-395), si è scelto di emendare, in tutti i casi segnalandolo, le forme deroganti in tal senso dalla lingua della tradizione lirica, come elementi tipografici estranei al palese intento toscaneggiante dell’autore in questione. Infine si segnala che tutti i materiali a cui si è avuto l’accesso attraverso le risorse elettroniche sono stati ricontrrollati alla data della consegna definitiva del presente lavoro, il lunedì 4 luglio del 2016.

² W. BINNI, *Poetica, critica e storia letteraria* [1963], in ID., *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 1-85: 6. Sulla lezione di questo Maestro, alla *Bibliografia degli scritti su Walter Binni*, in *Walter Binni. Bibliografia generale (1930-2011)*, a cura di C. Biagioli, suppl. al nr. monografico *Walter Binni 1913-1997*, a cura di L. Binni, «Il Ponte», LXVII, 2011, 7-8, pp. 75-120; *add.* almeno L. BINNI, *La protesta di Walter Binni. Una biografia*, Firenze, Il Ponte, 2013; e *Lo storicismo critico di Walter Binni. Atti dell’incontro di studio «Walter Binni e lo storicismo»*. Università di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Palazzo Manzoni, 20-21 novembre 2013, Firenze, Il Ponte, 2014 (contributi tutti liberamente consultabili nella sez. «Biblioteca» del sito del Fondo Walter Binni, all’indirizzo <http://www.fondowalterbinni.it/biblioteca/>); ed i due interventi nella sez. a lui dedicata in *I Maestri e la memoria*, a cura di B. Alfonzetti e N. Bellucci, «Studi (e testi) italiani», 32, 2013, ovvero B. ALFONZETTI, *Il «Settecento letterario» di Walter Binni tra Alfieri e Foscolo*, pp. 15-30, e N. BELLUCCI, *Il poeta della mia vita». Il Leopardi di Walter Binni*, pp. 31-42.

³ Il riferimento è a S. BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio* [1966], Con una «memoria» introduttiva di M. Pomilio, Nota editoriale e revisione a cura di V. Russo, Napoli, Liguori, 1991.

di un autore dalla complessa personalità come il Tasso, il culto del quale ha preso l'abbrivo da lui stesso, «primo “artefice” del suo mito»⁴.

I quattro testi poetici che si sono prescelti offrono dunque la possibilità d'indagare la configurazione di tale mito non solo, prevedibilmente, nel *milieu* storico-culturale in contatto epistolare e letterario col Tasso (e sono i casi di Angelo Grillo e Fabio Orsini), o comunque gravitante attorno ad esso (ed è il caso di Cesare de' Franchi); ma altresì in una realtà “laterale” ed appartata – connotazioni che in questo caso *non* sono eufemistici sinonimi di provinciale ed attardata –, dove la portata dell'ultima produzione tassiana, caratterizzata da un classicismo modulato secondo declinazioni erudite e controriformisticamente celebrative⁵, viene accolta in tutta la sua complessità e, fattore-spia anch'esso di una rilevante lucidità, con uno spirito critico in grado di adattarla alle esigenze del particolare contesto di ricezione (ed è il caso di Pietro Delitala, che costituirà l'oggetto della prima scheda).

Non soltanto testimonianze di un culto autoindotto, né soltanto squarci funzionali ad illuminare ambienti e relazioni, i componimenti in questione mostrano altresì personalità poetiche non sfocate o appiattibili entro il generico quadro di un tassismo di circostanza e di maniera, bensì in grado di rivelare quanto la lezione dell'ultimo Tasso abbia agito in maniera letterariamente produttiva e significativa nello svolgimento delle poetiche tardopetrarchistiche nei sensi interconnessi della *gravitas* tematica e dell'*amplificatio* retorico-stilistica. Per utilizzare l'espressione di Ezio Raimondi, si tratta del percorso che condurrà a quella tipologia di «classicismo senza effusioni, integro e solenne», «che starà tanto a cuore all'umanesimo retorico della cultura gesuitica»⁶; e che istituirà con la letteratura contemporanea un rapporto complesso e tutt'altro che secondario, influenzando le manifestazioni

⁴ M. L. DOGLIO, *L'immagine di se stesso. Tasso primo «artefice» del suo mito*, che funge da intr. ad EAD., *Origini e icone del mito di Torquato Tasso*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 9-38, con le indicazioni (pp. 12-13) degli antecedenti costituiti da G. GETTO, *Malinconia di Torquato Tasso*, III ed., Napoli, Liguori, 1979 [I ed.: *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951], cap. *Tra biografia e poesia: l'epistolario*, pp. 27-48: *praec.* 27; e L. CARETTI, *Ariosto e Tasso* [1961], Torino, Einaudi, 1993, cap. *Vita e opere di Torquato Tasso*, pp. 193-199: *praec.* 193.

⁵ Sull'articolata evoluzione del classicismo tassiano, si rinvia ad A. QUONDAM, «*Sta notte mi sono svegliato con questo verso in bocca*». Tasso, *Controriforma e Classicismo*, in *Torquato Tasso e la cultura estense. Atti del Convegno internazionale di studi. Ferrara, 10-13 dicembre 1995*, a cura di G. Venturi, indice dei nomi e bibliografia generale a cura di A. Ghinato e R. Ziosi, 3 tt., Firenze, Olschki, 1999, II, pp. 535-595.

⁶ Le due citazioni sono tratte, in ordine inverso, da E. RAIMONDI, *Alla ricerca del classicismo* [1963 (e 1964)], in ID., *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 27-41: 30.

di quello che con Franco Croce e Mario Costanzo è ormai canonico definire “barocco moderato”⁷ (al quale saranno altresì tacitamente debitrice le poetiche primoarcadiche)⁸.

I. *Pietro Delitala, sonetto* A Torquato Tasso

Pressoché al centro delle *Rime diverse* di Pietro Delitala (Bosa, 1540 ca. – ante 1626)⁹, stampate a Cagliari da Giovanni Maria Galcerino col *terminus post quem* del 2 dicembre 1596¹⁰, è collocato il sonetto in questione:

⁷ Su di esso si rinvia agli studi raccolti in F. CROCE, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966; e nel recente *Il Barocco di Franco Croce. Tra saggi e recensioni*, a cura di A. Beniscelli e Q. Marini, Firenze, Le Lettere, 2014; nonché a quelli in M. COSTANZO, *Critica e poetica del primo Seicento*, 3 tt., Roma, Bulzoni, 1969-1971.

⁸ Sulla complessa (ed irrisolta) questione, vd. innanzi tutto il contributo di M. COSTANZO, *La poetica di F. S. Quadrio* [1958-1959], in ID., *Dallo Scaligero al Quadrio*, II ed., Roma, Edizioni di Storia e Filosofia, 1970 [I ed. 1961], pp. 59-104; al quale add. almeno F. ARATO, *Quadrio e la questione del barocco*, in *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, a cura di C. Berra, Ponte in Valtellina, Edizioni Biblioteca Comunale “Liberio Della Briotta”, 2010, pp. 313-325; A. BENISCELLI, *Quadrio e la tradizione della pastorale nel Settecento*, ivi, pp. 327-351; e (in questo e nei successivi casi, sia perdonata l'autoreferenzialità) di chi scrive, *Quadrio e le poetiche arcadiche*, ivi, pp. 133-166.

⁹ Su quest'autore, alle indicazioni fornite da A. PISCINI, *Delitala, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana [= DBI], 36, 1988, pp. 669-671: 671; add. almeno quelle in L. AGUS, *Le “Rime Diverse” di Pietro Delitala, un caso di petrarchismo in Sardegna*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Sassari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2004-2005, relatore L. Fortini (le pp. 4-20, 84-92 ed 83 sono riproposte, col titolo *Per una biografia di Pietro Delitala, poeta*, in ID., *Rinascimento in Sardegna. Saggi di storia, arte e letteratura*, Cagliari, Arkadia, 2009, pp. 127-163); ID., *Umanesimo e lingua sarda nel Cinquecento*, ivi, pp. 105-126: 112-124; D. CAOCCI, *Tasso gentil ch'empì di luce il mondo. Rappresentazioni identitarie nella letteratura sarda del Cinquecento*, in *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, a cura di P. Serra, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 101-113: 108-111 (dove però il son. oggetto della presente scheda viene ritenuto, per un *misunderstanding*, «in morte di Torquato Tasso», 108, ed assimilato a quello effettivamente funebre composto per l'occasione da Girolamo Araolla, sul quale vd. *infra*, nota 27; il medesimo *qui pro quo* compare in P. SERRA, *Intr.* ad ivi, pp. 7-17: 11); M. BADAS, *Intr.* a P. DELITALA, *Rime diverse*, a cura dello studioso, [Pref. di R. Puggioni,] Cagliari, CUEC, 2015, pp. XI-CXXX; e di chi scrive, *Il modello tassiano nelle Rime diverse di Pietro Delitala: una proposta di lettura*, in *Bosa e il suo territorio dall'età antica al mondo contemporaneo. Atti del Convegno di studi. Bosa, 24-25 ottobre 2014*, a cura di A. Mattone, con la collaborazione di M. B. Cocco, Sassari, Delfino, 2016 (in c.d.s.).

¹⁰ RIME DIVERSE | DI PIETRO DE | LITALA. | [fregio centrale a grottesca, al di sotto del quale compare un ampio riquadro decorato, con al centro il monogramma gesuitico IHS] | IN CAGLIARI. | Con licenza di Superiori. | Per Gioouanne Maria Galcerino. || Della stampa [= C] si conserva un solo esemplare, custodito a Cagliari, Biblioteca Universitaria [= BUC], alla segnatura Sala piccola 6.10.22 (EDIT 16, CNCE 16446); esemplare schedato in L. BALSAMO,

A TORQUATO TASSO¹¹.

Tasso gentil, ch'empi di luce il mondo,
ad onta della cieca, onde egli è cieco,
e i più sublimi cor rapisci, e teco
meni hor nel quarto, et hor nel ciel secondo;

io che per reo destin da te m'ascondo,
e senza te non volentier son meco,
si non quanto il mio cor tuo¹² nome ha seco,
che lui sveglia talhor d'oblio¹³ profondo;

come potrò spiegar sublime il volo
verso le rive Ascree, che non ruini
d'Icaro e di Fetonte Emulo audace?

Spiegailo un tempo, e temerario e solo,
ma per rigor de dui lumi divini,
tra il foco e l'onde hor semivivo giace¹⁴.

La stampa in Sardegna nei secoli XV e XVI. Con appendice di documenti e annali, Firenze, Olschki, 1968, nr. 74, pp. 171-172 (il frontespizio è riprodotto alla fig. 14). Il *terminus post quem* indicato si riferisce al secondo dei due *imprimatur* posti a p. 3, recante in calce la data «En Caller a 2 de Deziembre, 1596» e la firma «Salvador Pisedda» (sul quale vd. almeno le sintetiche informazioni in V. PRUNAS-TOLA, *Dizionario Storico Feudale della Nobiltà Sarda dal X secolo al 1848*, in Id., *I privilegi di Stamento Militare nelle famiglie Sarde (da documenti inediti del Vicerè Marchese San Martino di Rivarolo). Notizie di storia e cronaca isolana sul patriziato di Sardegna* (in collaborazione con E. AMAT DI SAN FILIPPO), Torino, [Chieri, Tipografia M. Ghirardi], 1933, pp. 83-482: 353 s.v. «Pisedda = Pishedda»); il primo *imprimatur*, invece, reca in calce una data di più di un anno precedente, «a 19 di Settembre, 1595», e la firma del già ricordato Araolla. Tre le edd. moderne della raccolta: la prima, in V. A. ARULLANI, *Di Pietro Delitala e delle sue "Rime diverse"*, «Archivio Storico Sardo», VII, 1911, pp. 39-144: 69-144 [= A] (a sé stante: P. DELITALA, *Rime diverse*, Ristampa curata e commentata dal prof. V. A. Arullani, preceduta da uno studio biografico-critico sul cinquecentista di Bosa, e illustrata da un "fac-simile" del frontespizio dell'edizione originale, Cagliari, Dessì, 1911); la seconda, a cura di A. Mereu, Oristano, "Sa Porta", 1987 [= M]; e la già ricordata (vd. la nota precedente), a cura di M. Badas [= B] (restando invariati, il nr. d'ordine dei componimenti e la numerazione dei vv. verranno indicati soltanto in C).

¹¹ Lo schema metrico del son. è ABBA.ABBA.CDE.CDE.

¹² In C, una parte del dittongo non è leggibile, a ragione di una mancanza dell'inchiostro di stampa.

¹³ In C, una parte di *d'ob-* non è leggibile, per la medesima ragione indicata alla nota precedente.

¹⁴ C, 23, p. 44; A, p. 109 (con interventi di normalizzazione grafica ed interpuntiva, indicati nelle note *ad loc.*; per i criterî di trascrizione, vd. ivi, p. 49 nota 3); M, p. 73 (Criteri di ed., ivi, p. 109; Criteri di trascrizione, ivi, p. 110); B, pp. 88-90 (Nota al testo, pp. CLI-CLIII).

Inferita da questo componimento, e posta in relazione con gli altri eventi desumibili dalle *Rime*, la diretta conoscenza e la conseguente familiarità del Delitala col Tasso è stata affermata, e sancita, dagli storici e biografi della prima metà dell'Ottocento¹⁵, che giusta i τόποι romantici connessi all'identificazione arte-vita hanno, per così dire, decomplessificata e romanzata un'architettura poetica fondata su τόποι diversi, codificati attraverso i filtri posti all'espressione dell'io lirico nella tradizione classica e classicistica, e che in questo caso derivano prevedibilmente dalla topica petrarchesca relativa al «primo giovanile errore». In mancanza di documenti che comprovino tale conoscenza e familiarità¹⁶, l'ipotesi più realistica – naturalmente, come tutte le cose del mondo, provvisoria e passibile di revisione e di smentita – pare essere quella che procede dal testo stesso, ed in particolare dai vv. 6-8, nei quali trova espressione l'alto grado di affettività associato dalla tradizione al possesso ed alla familiarità instaurati dai lettori coi proprî *libri peculiares*, e dunque coi loro autori, che venivano perciò ad assumere il valore di *sodales*, ricevendo una connotazione d'intimità relazionale, tanto più se i lettori in questione erano a loro volta autori¹⁷.

¹⁵ Al riguardo vd. G. MANNO, *Storia di Sardegna* [4 voll., 1825 (I-III 1826²)-1827], a cura di A. Mattone, revisione bibliografica di T. Olivari, 3 voll., Nuoro, Ilisso, 1996, III, pp. 80-81; P. MARTINI, *Biografia Sarda*, 4 tt., Cagliari, Reale Stamperia, 1837-1838, II, s.v. «I. Delitala (Pietro)», pp. 6-15: 6-12 (*praec.* 7); e P. TOLA, *Dizionario Biografico degli Uomini Illustri di Sardegna* [...], 3 voll. (il III è corredato da un fascicolo a parte, con venti *Ritratti di Sardi illustri* ed una *Tavola di Sigilli antichi*), Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1837-1838 [ma 1839], II, s.v. «Delitala (Pietro)», pp. 12-13: 13. La notizia non compare in G. SIOTTO-PINTOR, *Storia Letteraria di Sardegna*, 4 voll., Cagliari, Tipografia Timon, 1843-1844, IV, pp. 123-127 (anche se a p. 125 viene menzionato il «sonetto al Tasso») e 271; e F. M. PORCU [«Il Solitario di Genargentu»], *Osservazioni Critiche sulla così detta Storia Letteraria della Sardegna*, Torino, Dalla Tipografia Zecchi e Bona, 1846, p. 173.

¹⁶ In proposito risultano particolarmente opportuni il riscontro dell'ARULLANI, indotto «a qualche dubbio [...] dal fatto che nel copioso epistolario tassiano non sia rimasta memoria del Delitala» (A, p. 43); e la soluzione probabilistica adottata sia da G. PIRODDA, *La Sardegna*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Direzione: A. Asor Rosa, 3 voll., Torino, Einaudi, 1987-1989, III, *L'età contemporanea*, pp. 919-966: 936, dove il Delitala è definito «ammiratore di Tasso che forse conobbe personalmente»; sia da PISCINI, *Delitala*, p. 669, dov'è affermato che il nostro autore «a Siena [...] incontrò forse personalmente T. Tasso, che a Siena soggiornò nel 1575 per visitare il commentatore della *Poetica* di Aristotele, Alessandro Piccolomini» (la data d'inizio del soggiorno senese del Delitala è indicata dalla studiosa al 1562, sulla scorta di PRUNAS-TOLA, *Dizionario Storico Feudale*, s.v. «De Litala = Delitala», pp. 191-194: 192; sulla parentela della famiglia d'appartenenza della madre dell'autore, Sibilla Dessena, coi Piccolomini, vd. *ivi*, s.v. «Dessena = de Sena = di Siena = Piccolomini», pp. 202-204: 202).

¹⁷ Altrove si è avuto modo di esemplificare tale rapporto di equivalenza fra l'*auctor* letto ed il *liber* posseduto, facendo riferimento al caso emblematico del giudizio di Montaigne su «son Guicciardin» – dal quale si evince altresì l'identificazione *tout court* Guicciardini = *Storia d'Italia* –, in MONTAIGNE, *Les Essais*, II x. *Des livres* (cit. dall'éd. établie par J. Balsamo,

Di là dalla contingenza biografica (che, lo si ribadisce, è plausibile, ma non strettamente necessario, ipotizzare, massime in considerazione del ragionamento *sub specie poëtices*, che si sta cercando di portare avanti), ciò che fa riflettere il lettore *a parte Torquati* sono innanzi tutto gli espliciti riferimenti ai due principali filoni della produzione lirica tassiana successiva a Sant'Anna, vicenda alla quale alludono in maniera trasparente i vv. 2 e 5 attraverso i richiami topici alla Fortuna avversa, tema particolarmente sentito dal Delitala, che lo reimpiega sovente nelle *Rime*, quasi sempre associandolo alla trasposizione letteraria della proprie vicissitudini detentive¹⁸. I due filoni poetici dell'*auctor* celebrato, ai quali il Nostro fa cenno al v. 4, sono quelli relativi – per utilizzare le celebri definizioni tassiane – alle «cose sacre, o almeno in laude de' prelati», ed alle «Laudi e agli Encomi de' principi e de le donne illustri»¹⁹, identificati attraverso i riferimenti danteschi, nel primo

M. Magnien et C. Magnien-Simonin, éd. des «Notes de lecture» et des «Sentences peintes» établie par A. Legros, [Paris], Gallimard, 2007, pp. 427-441: 440); cfr. di chi scrive, *Tappe della fortuna del Guicciardini tra Cinque e Seicento*, in *La Storia d'Italia di Guicciardini e la sua fortuna*, a cura di C. Berra e A. M. Cabrini, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario – Monduzzi, 2012, pp. 425-478: 426 e nota 1. Per un'ampia contestualizzazione di tale rapporto nel panorama italiano ed europeo, si rinvia a M. FEO, «*Si che pare a' lor vivagni*». Il dialogo col libro da Dante a Montaigne, in *Agnolo Poliziano. Poeta scrittore filologo. Atti del Convegno Internazionale di studi. Montepulciano, 3-6 novembre 1994*, a cura di V. Fera e M. Martelli, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 245-264 (e, trenta tavv., 265-294).

¹⁸ Vd. C, 4, pp. 22-23 (son. *Al medesimo* [scil. A Don Francisco Fara Vescovo di Bosa, 3, p. 21], inc. *Chi mi porge, Signor, l'amata oliva*, 8), 5, pp. 23-24 (son. *Nella morte di suo Padre. Al medesimo, inc. Si mia sciagura ardi di pianto aspersa*, 5), 7, p. 25 (son. *Al medesimo, inc. Nella torre, Signor, la fiamma accesa*, 7), 9, pp. 26-27 (son. *A la Fortuna, inc. Altri novi edificij adegua al suolo*), 12, pp. 29-33 (*Canzone a la Fortuna, inc. Dolce madre di rei, di buon matrigna*), 20, p. 41 (son. *Morale, inc. Odioso al mondo, al cielo, a la fortuna*, 1), 27, p. 49 (son. *Al Marquese* [scil. probabilmente, a ragione dell'antonomasia, Ambrogio; per altre identificazioni, vd. A, p. 46 prosecuzione della nota 7 di p. 45; e le opportune rettifiche in AGUS, *Le "Rime Diverse"*, pp. 52-53; seguito da B, pp. XLVI-XLVII] *Spinola de la Città di Genova, inc. Chiaro Signor, il cui nome non serra*, 8 e 14), 28, pp. 49-50 (son. *Al medesimo, inc. Dal doppi'affetto ove l'human desio*, 7), 35, pp. 55-56 (son. *A l'Inquisitor Osorio* [scil. PISCINI, *Delitala*, p. 670, Juan Osorio de Sejas; mentre in B, p. XLVII, è indicato il nome Diego], inc. *Il ritegno fedel, ch'il piè mi presse*, 12-13), ed altresì 15, p. 36 (son. *Al Marquese de Aytona* [scil. Gaston de Moncada y Gralla, al quale è indirizzata la dedicatoria in castigliano: C, p. 4; A, p. 71; M *om.*; B, pp. 3-4], inc. *Invit[t]o Duce, onde l'inculta Icnusa*, 7-8, in riferimento al destinatario), e 38, pp. 58-63 (canz. *Il Torneo di Don Giovan Carrillo, inc. Hoggi Cupido e Marte*, 12, nell'antifrastico «Fortuna arride, e sua natura oblia»); A, nell'ordine pp. 87, 88, 89-90, 91-92, 94-99, 106, 114, 115, 120-121, ed altresì 101-102 e 123-129; M, pp. 51, 52, 54, 56, 59-62, 70, 78, 79, 86, ed altresì 65 ed 89-93; B, pp. 37-39, 40-41, 44-46, 50-52, 57-66, 82-83, 99-100, 101-102, 116-117, ed altresì 71-73 e 122-131.

¹⁹ T. TASSO, *Le Lettere*, Disposte per ordine di tempo ed illustrate da C. Guasti, 5 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1853-1855, V, nr. 1335 (*A Giovanni Giolito, stampatore*. –

caso al cielo degli spiriti sapienti, nel secondo a quello «d'i buoni spirti che son stati attivi | perché onore e fama li succeda» (*Par.* VI 113-114)²⁰.

Nello scenario poetico delineato dal nostro autore, l'argomento amoroso si affaccia come un ἄπαξ, non convenendosi tanto al selezionatissimo pubblico evocato per l'*auctoritas* («i più sublimi cor», v. 3), quanto, per converso, alle aspirazioni letterarie dell'«Emulo audace» di essa, il Delitala appunto, che con un significativo parallelismo aggettivale (*res = verba*) ricorre al τόπος del «sublime [...] volo²¹ | verso le rive Ascree», vv. 9-10, nel quale il rinvio alla poesia cosmologica e celebrativa esiodea (*figura* classica di quella, sapienziale ed encomiastica, tassiana) acquisisce un valore tutt'altro che accessorio ed esornativo, e prelude a quella sorta di compendiosa *recusatio*-palinodia rappresentata dalla terzina conclusiva. In quest'ultima infatti, il tema amoroso appare, se così si può dire, in *imago*, attraverso il rimando nuovamente dantesco ai «lumi divini» del cielo di Venere (*Par.* VIII 25), che con una trasposizione semantica di matrice sempre dantesca (*Purg.* XXVIII 63-66) vengono a costituire gli

Venezia, recante la data «Di Mantova, il 6 di maggio del 1591»), pp. 52-53: 52; e, com'è noto, già ivi, vol. IV, nr. 1183 (*Ad Antonio Costantini. – Mantova*, datata «Da Roma, il primo di novembre del 1589»), pp. 254-256: 255 («d'amori, e di lodi, e di composizioni sacre o spirituali, che vogliamo chiamarle»). Su tali due filoni della produzione lirica tassiana, non senza dapprima menzionare i contributi di G. GETTO, *Poesia religiosa e Poesia encomiastica*, in Id., *Malinconia di Torquato Tasso*, nell'ordine pp. 291-312 e 267-290, vd. almeno le indicazioni fornite, nel primo caso, da G. SANTARELLI, *Studi sulle Rime sacre del Tasso*, Bergamo, Centro Tassiano, 1974; A. SOLE, *Le "Rime sacre" e i soggiorni romani del Tasso*, in *Tasso a Roma. Roma, Biblioteca Casanatense, 24 novembre 1999*, a cura di G. Baldassarri, Modena, Panini, 2004, pp. 67-83; F. FERRETTI, *Fuggendo Saturno. Note sulla canzone «Alma inferma e dolente» di Torquato Tasso*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 157-204; A. A. PIATTI, «E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari». *Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età del Tasso*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 53-106: 78-94; Id., «Su nel sereno de' lucenti giri». *Le Rime sacre di Torquato Tasso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010; e Senza te son nulla. *Studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, a cura di M. Corradini e O. Ghidini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura – Milano, Centro Culturale «Alle Grazie», Padri Domenicani, 2016; nel secondo, da L. GIACHINO, *La mitologia degli dei terreni. Le rime della stampa Marchetti del Tasso* [2001-2002], in EAD., «Al carbon vivo del desio di gloria». *Retorica e poesia celebrativa nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 115-137.

²⁰ Cit. da D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994 [I ed. 1966-1967].

²¹ Τόπος a sua volta commisto ad una matrice biblica, rappresentata da Ps 54, 7: «quis dabit mihi pinnas sicut columbae | et volabo» (cit. da *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, adiuvantibus B. Fischer OSB, I. Gribomont OSB, H. F. D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit R. Weber OSB, editionem quintam emendatam retractatam praeparavit R. Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007 [I ed. 1969].

attributi nella *descriptio puellae*²², ancora una volta dantescamente (*Rime* 116, 64-66) connotata dal «rigor», v. 13, da cui discende – nei sensi mitologico e metaforico – la caduta rovinosa del «sublime [...] volo» («l'alta impresa» di *Rvf* 5, 6), ovvero la sconfitta della, e la conseguente rinuncia alla, lirica amorosa²³, misurata giusta il *τόπος* petrarchesco della distanza temporale²⁴.

²² Su di essa, si rinvia ai contributi di p. G. POZZI, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974; *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione* [1981], in ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-171 (nel quale vd. altresì la *Nota additiva alla «descriptio puellae»*, pp. 173-184); e *Sul luogo comune* [1984], in ID., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 449-502 (seguito dal *Poscritto* 1996, pp. 502-526); a cui add. almeno A. QUONDAM, *Il naso di Laura. Considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione lirica* [1989], in ID., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991, pp. 291-328; I. MAFFIA SCARIATI, *La «Descriptio puellae» dalla tradizione mediolatina a quella umanistica: Elena, Isotta e le altre*, in *A scuola con Ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di Studi. Università di Basilea, 8-10 giugno 2006*, a cura della studiosa, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 437-490; e M. DE LAS NIEVES MUNIZ MUNIZ, *Sulla tradizione della «descriptio puellae» e sull'Amaranta di Sannazaro*, «Rinascimento meridionale», II, 2011, pp. 21-57.

²³ Di segno parzialmente diverso sono l'interpretazione della chiusa, e del sonetto in generale, che sembra emergere dalla lettura invero non perspicuissima – *sit venia verbis* – fornita in CAOCCI, Tasso gentil, pp. 109-110 («*lumi divini*. Quest'ultimo sintagma dantesco, certamente in connessione con il quarto della prima quartina, nel cuore di una chiusa stilisticamente 'petrarchesca', genera [...] la metafora del volo realizzata nelle terzine e, ciò che più conta, ne chiarisce e ne sposta il senso dal contesto topico e letterario a un contesto letterario *perché* morale – e con pretese teologiche [nota 24: I cherubini, per definizione pieni di sapienza, secondo l'immagine di Ezechiele ripresa da Dante, rivelano la voce di Dio con il moto delle ali]. Il sintagma inoltre proviene dalla descrizione del moto e del volo degli spiriti amanti nel cielo di Venere ed ha anche la funzione di giustificare il fallimento di quel tentativo del poeta e di riportare l'attenzione sul nodo centrale dell'autobiografia poetica del canzoniere»); e quella in B, p. 90 *ad v.* 13, che identifica i *due lumi divini* con «rispettivamente le divinità classiche legate al sole e alle acque marine (cfr. v. 14) Apollo e Poseidone, con riferimento alle leggende di Icaro e di Fetonte citate nella terzina precedente» (coi successivi rinvii a *Par.* VIII 25-26, ed a T. TASSO, *Rime* 221 [*scil.* I ed. 1898], 7, dove peraltro la *iunctura* è preceduta dal topico «specchi del cor», indicante gli occhi dell'amata).

²⁴ Per l'antitesi «un tempo»-«hor» (v. 14), cfr. naturalmente *Rvf* 37, 15-16 («Questa speranza mi sostenne un tempo: | or vien mancando, et troppo in lei m'attempo»; cit. da F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005: opportunamente la curatrice, I, p. 201 *ad v.* 15, chiosa «*un tempo*: nel passato, contrapposto a *or*, v. 16»; invece in ID., *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, nuova ed. aggiornata, Milano, Mondadori, 2004 [I ed. 1989], p. 203, il curatore parafrasa la locuzione «'per qualche tempo'»), 207, 44 (dove i due indicatori temporali appaiono ancora una volta in una posizione chiastica, alla quale conferisce un particolare rilievo la giacitura immediatamente sequenziale: «mi giacqui un tempo; or a l'extremo famme»), e 344, 1-2 (dove la medesima posizione chiastica viene resa meno cogente dal punto di vista espressivo attraverso l'inserzione della causale negativa all'inizio del v. 2, che dal punto di vista concettuale segna un'interruzione in tale sequenza: «Fu forse un tempo dolce cosa amore, | non perch'ì

Ed ampliando il ragionamento alla costruzione delle *Rime* delitaliane, tale riduzione d'importanza della tematica d'amore balza evidente, essendo quest'ultima rappresentata dalla sola sestina *Ai dolci rai d'un elevato sole*²⁵: fattore doppiamente significativo, sia dal punto di vista della sequenzialità architettonica, per l'immediata successione di essa al sonetto in questione, che in questo modo viene altresì a fungere da dichiarazione di (anti)poetica preliminare; sia dal punto di vista macrostrutturale, in quanto la raccolta del nostro autore cattura un momento particolare nello sviluppo del libro di poesia tardocinquecentesco.

Le *Rime* delitaliane non presentano infatti un titolo connotato in senso tematico²⁶ (*diverse* è infatti sinonimo di 'alcune'), come invece l'anno successivo alla stampa di esse accadrà a quelle dell'Araolla²⁷, eppure il criterio adottato per

sappia il quando: or è sì amara»). La *summa auctoritas* petrarchesca modella la tradizione lirica successiva: quale unico riscontro, M, p. 73 *ad v.* (e, sulla sua scorta, B, p. 90 *ad v.*), adduce P. BEMBO, *Rime* 45, 1 (in realtà 1-3; la curatrice Mereu seguiva ID., *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, II ed. accresciuta, Torino, Utet, 1966 [I ed. 1960], pp. 505-687; vd. ora ID., *Le Rime*, a cura di A. Donnini, 2 tt., Roma, Salerno Editrice, 2008, I, dove il son. presenta il nr. 48); ma del solo Bembo vd. altresì *Asolani* I 24, vv. 40-41, e 33, v. 11 (leggo il testo nell'ed. critica a cura di G. Dilemmi, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1991); e *Rime* 34, 10-12.

²⁵ C, 24, pp. 45-46: CANZONE SESTINA. | *Qua per nome di Stella intendo non altra cosa | si non certa persona*; A, pp. 110-112; M, pp. 74-75; B, pp. 91-94. Delle sei parole-rima (sole:giorno:Orse:g[h]iaccio:stella:reposi [riposi]), tre sono in *Ruf* 22 (sole:giorno:stelle), ed una 66 (ghiaccio); sull'onomastica, vd. il richiamo alla Stella pontaniana (prodromo delle successive attestazioni poetiche del nome) in A, p. 110 nota 1; ed M, p. 74 *ad v.* 5. *A latere*, sulla produzione del Pontano relativa a questa *mulier*, vd. almeno L. MONTI SABIA, *Tre momenti nella poesia elegiaca del Pontano* [2009], in EAD. – S. MONTI, *Studi su Giovanni Pontano*, a cura di G. Germano, 2 voll., Messina, Università degli Studi di Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2010, I, pp. 653-727: 700-724; ed il recente A. RACZYŃSKA, *Il tema della metamorfosi nelle poesie di Giovanni Pontano indirizzate a Stella*, «Graeco-Latina Brunensia», 19, 2014, 2, pp. 119-129.

²⁶ Si rammenti che, nella tradizione poetica volgare, il titolo «*Rime*» si deve alla polemica «scelta austerà» – *vs* «i titoli curiosi e ingegnosi, o polimetrici, della lirica cortigiana» – compiuta dal Trissino nell'ed. vicentina del 1529 (A. QUONDAM, 1529: *le Rime di Giovan Giorgio Trissino* [1981], in ID., *Il naso di Laura*, pp. 153-179: 161; nel testo le due citazioni sono nell'ordine inverso); e ch'è «proprio a partire dal modello delle *Rime* di Trissino, imitate nell'intitolazione nelle edizioni delle *Rime* di Bembo e Sannazaro (1530)[,] che il titolo si affermerà» (N. CANNATA SALAMONE, *Dal "ritmo" al "canzoniere": note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)*, «Critica del testo», IV, 2001, 2, pp. 397-429: 423).

²⁷ RIMAS DIVERSAS | SPIRITUALES DE SV | DOTTORE HIERONIMV | ARAOLLA | SARDV | SASSARESV | [fregio xilografico con l'immagine della Crocifissione] | IN CALARIS | Cun liflenfia de fu Superiore. I 5 9 7 | Per Ioanne Maria Galcerinu. || Anche questa stampa è trådita da un esemplare unico, egualmente custodito presso la BUC, alla segnatura Sala piccola 6.10.2 (EDIT 2016, CNCE 2301), «che lo possiede dal 1843, quale donazione [n° 827] del canonico Faustino Baille» (M. VIRDIS, Nota al testo, in G. ARAOLLA, *Rimas diversas spirituales*, a cura dello studioso, Cagliari, CUEC, 2006, pp. CLXXI-CLXXV: CLXXI; il son. funebre al quale *supra*, nota 9, si è fatto cenno,

costruirne l'architettura si rivela piuttosto rigorosamente selettivo, e procede dalla lucida comprensione e dal sorprendente accoglimento del senso insito nella poetica dell'ultimo Tasso: là dove sorprendente – lo si sottolinea con forza – viene affermato in ragione non di un del tutto estrinseco (e sempre deprecabile) pregiudizio sull'appartenenza dell'autore ad un'area geografico-culturale "laterale", bensì di una contemporaneità in grado di percepire i fermenti più innovativi del presente, e di riproporli in un ambiente, sia pure selezionato o anche selezionatissimo, atto non solo a recepirli, ma in primo luogo a richiederne l'elaborazione, un ambiente cioè che funge al contempo da *humus* e da orizzonte d'attesa.

Nel criterio selettivo al quale si è fatto cenno non rientra, se non in esemplare unico e nella forma metrica di maggiore artificiosità (correlativo *in verbis*, «per la fascinazione che esercita il suo meccanismo imprigionante e incantatorio»²⁸, di un intenzionale distanziamento dalla realtà), la poesia d'amore; rientrano invece, anzi ne costituiscono l'assai raffinato ordito, per un verso le tematiche spirituali²⁹, devozionali³⁰, sacre³¹, autobiografi-

14. *Sonetto nella morte del eccellente poeta Torquato Tasso, inc. Felice terra, e fortunato Sasso*, p. 72, non è compreso nella moderna silloge cit. *infra* e nota 57); ed è schedato in BALSAMO, *La stampa in Sardegna*, nr. 75, p. 172 (il frontespizio è riprodotto alla fig. 15).

²⁸ A. MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 582.

²⁹ Costituite dalle trentatré – si noti il numero cristologico – *Ottave Spirituali* d'apertura (*inc. Quell'io che a rei capreci il freno sciolse*, riportato *infra*, e note 45-47), soltanto ventotto delle quali sopravvivono, a causa della caduta di una carta in C (1, pp. 7-20: mancano le pp. [15-16], contenenti le ottave dalla 20, *inc. «Venne»*, alla 24; A, pp. 73-85; M, pp. 39-48; B, pp. 7-31); e da tre sonetti *Spirituali* (*inc. Piango i superbi sdegni e i folli amori; Fiato divin, che a semplicità [t]e [C semplicità] menti; e Morì la vita, e il suo morir fu morte*: C, nell'ordine 11, 16 e 17, pp. 28-29, 37 e 38; A, pp. 93-94, 102-103 e 103-104; M, pp. 58, 66 e 67; B, pp. 55-56, 74-75 e 76-77); sulle prime e sull'ultimo son., come altresì sui due componimenti indicati alla nota successiva, in palese rapporto allusivo con T. TASSO, *Rime*, nell'ordine 1388 (le ott. inaugurali), 1670 (il son.) e 1654 (le ott. devozionali), sia permesso il nuovo rinvio a chi scrive, *Il modello tassiano*.

³⁰ Si tratta delle sedici *Ottave sopra i Miracoli de la Madonna de Mondovì a Vico. Dirette a la Serenissima Infanta di Castiglia, Duchessa di Savoia et Principessa del Piemonte*, ossia a Catalina Micaela d'Asburgo (*inc. Sorgi, musa, dal fondo, ove sopiti*); e delle altrettante *Ottave sopra un Miracolo di nostra Donna del Mondevi a Vico, fatto nel fium[m]e de la Città di Bosa* (*inc. O Reg[g]ina del ciel, ch'in Vico mostri*: C, 40-41, nell'ordine pp. 65-71 e 72-78; A, pp. 130-137 e 137-143; M, pp. 95-99 e 100-105; B, pp. 134-145 e 146-156).

³¹ Il micro-corpus sacro è costituito da cinque sonetti: *Nella Natività di nostro Redentore* (*inc. Rorino i[l] ciel su l'assetata gente*); *Al glorioso santo Antioco* (*inc. Servo di Dio, che a gl'egri già porgesti*); *Nella Reconciliatione della Chiesa de la Magdalena* (*inc. Il sacro Tempio, onde d'incensi e altari*); *Per il Dì de Ramo*, ossia la domenica delle Palme (*inc. Cedan plau-*

co-parenetiche³², meditative³³ e morali³⁴; per l'altro, quella encomiastica³⁵, anche nella declinazione cavalleresca³⁶: le une e l'altra sovente interse-

stri sublimi, archi e trof[et]; e *Nella Natività (inc. Nasce eterno bambin, da cui s'aspetta*: C, nell'ordine 8, 14, 25-26 e 42, pp. 26, 35, 47, 48 e 78-79; A, pp. 90-91, 100-101, 112-113, 113-114 e 143-144; M, p. 55, 64, 76, 77 e 106; B, 47-49, 69-70, 95-96, 97-98 e 157-158).

³² Si tratta della corona di cinque sonetti indirizzati *A Don Francisco Fara Vescovo di Bosa (inc. L'ondoso mar, quando più irato freme; Chi mi porge, Signor, l'amata oliva; Si mia sciagura ardì di pianto aspersa; Signor, da questo Egitto, ove sostiene; e Nella torre, Signor, la fiamma accesa*: C, 3-7, nell'ordine pp. 21-22, 22-23, 24-24, 24-25 e 25; A, pp. 86, 87, 88, 88-89 ed 89-90; M, pp. 50, 51, 52, 53 e 54; B, pp. 34-36, 37-39, 40-41, 42-43 e 44-46).

³³ Il "dittico" in questione è costituito dal son. *A la Fortuna* e dalla *Canzone a la Fortuna*, già ricordati *supra*, nota 18.

³⁴ Si tratta di cinque sonetti Morali (*inc. Quando fia il dì, che scenda in piog[g]ia d'oro; Van desio di frapor, le genti ingombra; Odioso al mondo, al cielo, a la fortuna; Non risponde, Signor, a nobil petto; e Non fia cui sua virtude al cielo estolle*: C, nell'ordine 10, 19-21 e 34, pp. 27-28, 40, 41, 42 e 54-55; A, pp. 92-93, 105-106, 106, 107 e 119-120; M, pp. 57, 69, 70, 71 ed 85; B, pp. 53-54, 80-81, 82-83, 84-85 e 113-115); un son. (*Navigando l'Aut[t]ore di notte col Conte di Cuglieri [scil. Angelo Zatrillas y Sanjust] in una Fregata da Bosa a l'Alguerio quando il Conte fu mandato dal Marquese de Aytona [scil. indicato *supra*, nota 18] per Generale per la nova de l'armata Turchesca, inc. O quanto mal aborre alma fedele*: C, 22, p. 43; A, p. 108; M, p. 72; B, pp. 86-87), ed un madrigale d'argomento morale (*inc. Diedi il mio vago Aprile al fier tiranno*: C, 33, p. 54; A, p. 119; M, p. 84; B, pp. 111-112).

³⁵ Il macro-corpus è costituito da quattordici sonetti, composti uno *Per la Marquesa de Aytona [scil. la consorte del già ricordato Don Gaston de Moncada y Gralla]*; uno *Al Comendador di santo Leonardo [scil. San Leonardo di Sette Fonti (Siete Fuentes)] Cavaglier di Malta* (sulla cui identità chi scrive sta ancora indagando); uno *Al Marquese de Aytona*; uno *A Don Antonio Atzori Vescovo di Bosa (inc. D'impudica beltà fiamma mortale; La bianca insegna, onde la fé di Piero; Invit[t]o Duce, onde l'inculta Icnusa; Pene d'op[p]robrio e fieri oltrag[g]i scelse*: C, nell'ordine 2, 13, 15, 18, pp. 20-21, 34, 36, 39; A, pp. 85, 99-100, 101-102, 104-105; M, pp. 49, 63, 65, 68; B, pp. 32-33, 67-68, 71-73, 78-79); uno *A Torquato Tasso*, ch'è appunto l'oggetto principale della presente scheda; sei *Al Marquese Spinola [scil. sulla cui identificazione vd. *supra*, nota 18] de la Città di Genova (inc. Chiaro Signor, il cui nome non serra; Dal doppi'affetto ove l'human desio; Il valor di vostri avi, onde hoggi splende; Alto, Signor, e temerario ardire; Glorioso Signor, cui diede il cielo; e Quasi tarpato augel in vano io stendo*: C, 27-32, nell'ordine pp. 49, 49-50, 50-51, 51-52, 52-53, 53; A, pp. 114, 115, 115-116, 116-117, 117-118, 118; M, pp. 78, 79, 80, 81, 82, 83; B, pp. 99-100, 101-102, 103-104, 105-106, 107-108, 109-110); uno *A l'Inquisitor Osorio* (già ricordato *supra*, nota 18); uno *A l'Inquisitor Pegna [scil. Alonso de la Peña]*; uno *A li Inquisitori*; ed un doppio responsivo *Madrigal a Don Matthia [scil. sulla cui identità chi scrive sta egualmente ancora indagando] (inc. Il ritegno fedel, ch'il piè mi presse; O caro al ciel, o sopra illustre Pegna; Signori, onde il gran Re sicuro siede; ed Apollo. O Euterpe, o Talia*: C, nell'ordine 35-37 e 39, pp. 55-56, 56, 57 e 64; A, pp. 120-121, 121, 122 e 129-130; M, pp. 86, 87, 88 e 94; B, pp. 116-117, 118-119, 120-121 e 132-133).

³⁶ Sulla canz. *Il Torneo di Don Giovan Carrillo* (già ricordata *supra*, nota 18), vd. altresì *infra* e note 53-56.

cantisi grazie ad accorte strategie celebrative³⁷, giusta il modello tassiano, epperò non ancora raggruppate modernamente per sezioni, secondo «una costruzione centrifuga, a più fuochi, congeniale all'estetica dell'imminente architettura barocca»³⁸ –, ma disposte in ossequio al principio del «vario stile» che, per dichiarazione programmatica della *summa auctoritas*, caratterizza la natura espressiva, il *quale*, del Libro petrarchesco. E non essendo quest'ultimo percepito (ancora per un buon tratto di tempo) come «un corpus unitario, organizzato secondo una storia che presenta una tesi e un protagonista esemplare»³⁹, i riferimenti disseminati nelle *Rime* delitaliane agli snodi salienti dell'itinerario dell'io lirico vengono sì a tracciare un sottile *fil rouge* (nel senso etico-allegorico che il colore riveste in *Purg.* IX 100-102)⁴⁰, in quella che altrimenti avrebbe rappresentata un'antologia di rime d'autore⁴¹, ma un *fil rouge* che resta tale, non assurgendo alla

³⁷ In due casi, è proprio grazie ad esse che risulta possibile fornire una datazione dei componimenti (o quanto meno della loro intitolazione), come per la corona di sonetti indirizzati al vescovo Fara, l'evidente *terminus post quem* della quale è rappresentato dall'elevazione di quest'ultimo all'episcopato, il 14 gennaio del 1591 (cfr. *Hierarchia Catholica* [...], vol. III, inchoavit G. van Gulik, absoluit C. Eubel, editio altera, quam curavit L. Schmitz-Kallenberg, Monasterii, Sumptibus et Typis Librariae Regensbergianae, 1923 [I ed. 1910], p. 137 s.v. «Bosan.»), e l'*ante quem* dal 15 novembre del medesimo anno, giorno della scomparsa del prelado (cfr. A. MATTONE, *Fara, Giovanni Francesco*, in *DBI*, 44, 1994, pp. 753-757: 756); e per il son. al vescovo Atzori, il cui *terminus post quem* è costituito anche in questo caso dalla nomina episcopale, il 7 settembre 1592 (cfr. *Hierarchia Catholica*, vol. III, p. 137, s.v. «Bosan.»). Ma anche la stessa celebrazione di sant'Antioco, col sonetto indicato *supra*, nota 31, potrebbe trovare la sua ragion d'essere non in una generica – per quanto, naturalmente, più che legittima – devozione agiografica, bensì nel *Process de Miracles*, ovvero l'«Informazione giuridica sui miracoli attribuiti al martire sulcitano S. Antioco, sulla base delle testimonianze vagliate dal tribunale ecclesiastico *ad hoc* istituito in Iglesias, per mandato dell'arcivescovo di Cagliari e vescovo di Iglesias Mons. Francesco Del Vall», iniziata il 15 maggio del 1593 e «portata a termine in brevissimo tempo, precisamente il 24 maggio dello stesso anno», con un'ulteriore testimonianza deposta il 3 novembre (F. PILI, *S. Antioco e il suo Culto nel "Process de Miracles" del 1593*, Cagliari, Edizioni «Santuario S. Antioco», [1982], nell'ordine pp. 13 e 77).

³⁸ G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico* [1984], in *Id.*, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 11-134: 133; vd. altresì *Il libro di poesia nel Cinquecento* [1989], *ivi*, pp. 193-203.

³⁹ P. CHERCHI, *Verso la chiusura. Saggio sul Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 8.

⁴⁰ In proposito vd. il commento *ad loc.* in D. ALIGHIERI, *La Commedia*, Con il commento di R. Hollander, Trad. e cura di S. Marchesi, 3 voll., Firenze, Olschki, 2011, *Purgatorio*, p. 77; e, per una dossografia delle interpretazioni allegoriche di tutto il brano (vv. 94-102), pp. 76-77.

⁴¹ Su questa tipologia del libro di rime in volgare, vd. N. CANNATA, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, II ed., Roma, Bagatto Libri, 2000 [I ed. 1996], pp. 93-124 (*Due tipi di raccolte di rime: canzonieri e*

funzione di programmatico principio unificatore dell'opera, che si situa abbondantemente al di fuori del modello costituito dall'extra-ordinario (e perciò *canens in deserto*) progetto letterario petrarchesco.

Una testimonianza significativa, dai punti di vista strutturale, allusivo e concettuale, di tale *modus poëtandi* delitaliano è rappresentata dall'ottava proemiale dell'epillio d'apertura (le *Ottave Spirituali*), che, giusta l'*auctoritas* pseudovirgiliana riaffermata nel volgarizzamento di Annibal Caro⁴², è d'argomento autobiografico, e viene in questo caso a delineare in forma compendiosa il percorso di redenzione morale (frutto di un introiettato "tribunale della coscienza") dell'io lirico⁴³, reimmettendo così entro le nuove coordinate poetiche tassiane il τόπος proemiale petrarchesco, la cui valenza

antologie). A latere, si segnala che ancora diverso è il caso del *liber carminum* d'ispirazione ovidiana (si pensi, e.g., agli *Amorum libri tres* del Boiardo), sul quale vd. almeno S. CARRAI, *Due modelli per il libro di rime: il canzoniere e il liber carminum* [2003], in ID., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, pp. 13-26.

⁴² L'Eneide di Virgilio tradotta da Annibal Caro, [...] riveduta sul codice laurenziano della collezione Ashburnham dal Prof. E. Mestica, XIII tiratura, Firenze, Barbèra, 1923 [I ed. 1890], I 1, p. 1 («Quell'io che già tra selve e tra pastori»: riscontro già addotto in A. MOCCI, *Un poeta di Bosa dimenticato. Pietro Delitala*, «L'Unione Sarda», a. IX, nr. 173, 30.VI.1897, p. 2; M, p. 39 *ad v.*; e B, p. 17 *ad v.*); dal Delitala commisto a memorie di due sonetti incipitali, ovvero T. TASSO, *Rime* 1 [I ed. 1582] (sulla tradizione manoscritta ed a stampa delle *Rime* 1-1312, si rinvia all'ed. critica su i manoscritti e le antiche stampe a cura di A. Solerti, 4 voll., Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902; mentre per quelle della *Terza parte*, all'ed. critica a cura di F. Gavazzeni e V. Martignone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006); e, sottoposto ad una *variatio* "moralizzante", ID., *Rime* 500 [I ed. 1583]. A latere, sulla questione relativa ai quattro vv. pseudovirgiliani (*Ille ego qui...*), bastino i rinvii alle indicazioni fornite in P. VERGILI MARONIS *Opera*, edita anno MCMLXXIII, iterum recensuit M. Geymonat, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, *adn. ad Aen.* I 1, p. 173 (*Addenda & Corrigenda*, *ad loc.*, pp. 728-729); alle quali *add.* almeno G. B. CONTE, *Storia e sistema nella memoria dei poeti*, in ID., *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Palermo, Sellerio, 2012 [I ed. 1974; II 1985], pp. 37-117: 101-104.

⁴³ A riprova di quanto si è cercato di argomentare poco *supra*, riguardo a tale disseminazione, si riporta di séguito il testo del primo dei tre madrigali presenti nell'opera (cit. *supra*, nota 34): «Diedi il mio vago Aprile al fier tiranno, | che con lusinghe ovunque ei vòl s'intrude, | e poi fatto Signore, | fra speranza e timore, | e fra duolo e diletto, | al più costante petto | ministra in un, onde egli agglaci e sude; | ma al quarantesimo anno | volte le spalle, il già canuto pelo | dedico e sacro a te, Signor del Cielo»; dove il riferimento «al quarantesimo anno» rinvia naturalmente alla conversione «quadragesimo etatis anno» in F. PETRARCA, *Fam.* IV 1, 23 (cit. da ID., *Le Familiari*, Ed. critica per cura di V. Rossi [voll. I-III] ed U. Bosco [vol. IV], 4 voll., Firenze, Sansoni, 1933-1942; rist. anast. 1968; e Firenze, Le Lettere, 1997, I, p. 158), ripreso nell'«ad quadragesimum etatis annum appropinquans», in ID., *Ad Post.* 13 (cit. dall'ed. critica in L. REFE, *I fragmenta dell'epistola Ad Posteritatem di Francesco Petrarca*, Messina, Università degli Studi di Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2014, p. 4; commento, pp. 43-44).

è dunque ribadita, in linea con «la funzione allusiva che può esercitare l'*incipit*», che «investe la sostanza stessa dell'atto letterario in quanto tale: lo situa e, situandolo, lo giustifica»⁴⁴:

Quell'io che a rei capreci il⁴⁵ freno sciolsi,
onde corsi fra sterpi, oblique vie,
e consiglier⁴⁶ altri che me non volsi,
madonne fei del cor le voglie mie;
vedut[t]o che dannoso il frutto colsi
d'andate sì pericolose e rie,
al ver richiamo i traviati sensi,
e fra me dico a me: «Che fai? che pensi?»⁴⁷.

Spostandoci sul versante encomiastico-devozionale della produzione poetica delitaliana – per cercare di ampliare in maniera il più possibile ramificata il contesto di lettura del sonetto oggetto della presente scheda –, non si può far a meno di rilevare come, anche in quest'ambito, la mediazione tassiana costituisca il veicolo-principe attraverso cui il nostro autore reinterpreta la tradizione volgare, rappresentata in questo caso dalla canzone petrarchesca alla Vergine, che fornisce la struttura metrica a quella tassiana *Alla Vergine di Loreto*⁴⁸ (apparsa a stampa in due *editiones principes* che recano entrambe come indicazione d'anno il 1589⁴⁹, «per evidente retrodatazione delle

⁴⁴ CONTE, *Storia e sistema*, p. 80.

⁴⁵ In C, appena visibile, a ragione di una mancanza dell'inchiostro di stampa.

⁴⁶ In C, una macchia non impedisce la lettura di -igl-.

⁴⁷ C, 1, 1, p. 7; A, p. 73; M, p. 39; B, p. 7.

⁴⁸ G. GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento* (REMCI), Censimento dello studioso, edito per cura sua e di M. Malinverni, Firenze, Cesati, 2008, nr. 13.082, pp. 163-164: 164, nell'ordine nrr. 3 (quella tassiana) e 7 (quella petrarchesca), entrambe articolate in dieci stanze rimanti ABCBAC.CddCEf(f)₂E, siglate da un congedo dallo schema metrico coincidente con quello della sirma. La canz. tassiana (per il cui testo, col titolo *Alla beatissima Vergine in Loreto*, si rinvia a T. TASSO, *Rime* 1654) venne composta in occasione del pellegrinaggio dell'autore alla Santa Casa di Loreto il 31 ottobre del 1587 (Id., *Lettere*, vol. III, nr. 915, *A Ferrante Gonzaga, principe di Molfetta. – Loreto*, recante appunto la data «Di Loreto, l'ultimo d'ottobre del 1587», p. 275); ed inviata a Giulio Amici poco più di due settimane dopo (ivi, vol. IV, nr. 925, *A Giulio Amici. – Loreto*, recante la data «Di Roma, il 18 di novembre del 1587», pp. 12-13). Cfr. A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, 3 voll., Torino – Roma, Loescher, 1895, I. *La Vita*, pp. 570-571; e G. SANTARELLI, *La canzone del Tasso «A la beatissima Vergine di Loreto»*, «Studi Tassiani», XX, 1970, pp. 87-122: 93-94.

⁴⁹ T. TASSO, *Rime nove* [...], *composte nell'Alma Città di Roma. Con altre Compositioni del medesimo ultimamente poste in luce*, In Ferrara, Ad instantia di Giulio Vasalini, MDLXXXIX. [= F], pp. 18-22; ed Id., *Rime* [...], *ultimamente composte nell'alma Città di Roma. Novamente poste in luce. All'Illustr.mi Sig.ri Bonifatio et Antonio fratelli Caetani*, In Venetia, Ad instantia

stesse»⁵⁰), la quale a sua volta si pone come il modello ispirativo – sottoposto a vigorose torsioni epico-narrative – di ben due componimenti delitaliani: le *Ottave sopra i Miracoli de la Madonna de Mondovì a Vico*, e le successive *Ottave sopra un Miracolo di nostra Donna del Mondevi a Vico, fatto nel fium[m]e de la Città di Bosa*⁵¹, che costituiscono il prefinale delle *Rime*, siglate, come si è avuto modo di vedere, da un sonetto sacro di matrice anch'essa tassiana⁵².

Ma l'ampiezza degli interessi poetici e delle sollecitazioni encomiastiche posti in opera dal nostro autore si estende altresì ad un filone della produzione letteraria tardocinquecentesca, che non manca d'affacciarsi nelle *Rime tassiane*⁵³, e che, grazie alla spettacolarità insita nelle sue ascendenze epico-

di Iacomo Berichia Libraro in Roma, 1589 [= V], cc. 8v-10v. Entrambe le stampe si trovano schedate in ID., *Le Rime*, ed. Solerti, vol. I. *Bibliografia*, nell'ordine nrr. 71 e 72, pp. 243-244 e 244; ed in L. CARPANÉ, *Edizioni a stampa di Torquato Tasso. 1561-1994. Catalogo breve*, 2 voll., Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1998, II, nell'ordine pp. 724 (siglata Fe 1589c) e 725 (siglata Ve 1589a). Sulla tradizione testuale della canz., si rinvia a SANTARELLI, *La canzone del Tasso*, pp. 96-113; ed ID., *Studi sulle Rime sacre del Tasso*, pp. 139-140 nr. 81.

⁵⁰ SANTARELLI, *Studi sulle Rime sacre del Tasso*, p. 283 prosecuzione della nota 143 di p. 282. La deduzione muove dalla constatazione che l'ottava stanza della canz. lauretana è dedicata alla celebrazione non già del pontefice Sisto V Peretti (almeno *in nomine*), bensì del suo non immediato successore Gregorio XIV Sfrondati, elevato al soglio pontificio il 5 dicembre ed incoronato nel giorno dell'Immacolata Concezione del 1590, dunque addirittura in prossimità della conclusione dell'anno successivo indicato su entrambi i frontespizi. Sin qui, i dati; ma una lettura della stanza in questione può far sorgere legittimamente il sospetto di un ripensamento nella scelta del pontefice da encomiare, giacché il v. 95 afferma che «Gregorio ancor più adorno e bello il rende», riferendosi al Santuario lauretano, il quale era stato reso «più adorno e bello», prima che da questo pontefice, dal marchigiano Sisto V, che aveva commissionato all'architetto urbinato Lattanzio Ventura il completamento della facciata, inaugurata «nel dì 24 di agosto del 1587» (A. RICCI, *Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona*, 2 tt., Macerata, Tipografia di Alessandro Mancini, 1834, II, p. 8); cfr. altresì SANTARELLI, *La canzone del Tasso*, p. 92 («al tempo del pellegrinaggio del Tasso, nel 1587, a Loreto si stavano portando a termine i lavori della facciata; mentre durante il pontificato di Gregorio XIV [...] si stavano eseguendo le porte di bronzo della facciata della Basilica»). Ed inoltre la perifrasi temporale impiegata per indicare l'esaltazione al soglio pontificio di «Gregorio, a cui *già* die' l'alto governo | de la nave ch'ei regge | e de le fide gregge | e le chiavi del cielo il Re superno» (vv. 98-101; corsivo aggiunto), pare più addirsi al *quinquennium Xysti* che al breve pontificato dello Sfrondati (scomparso il 16 ottobre del 1591). Naturalmente si tratta solo di ipotesi, che cercano di dar ragione non tanto del nodo editoriale (di assai ardua risoluzione, almeno fino all'auspicato ritrovamento di ulteriori testimonianze), quanto delle dinamiche testuali a monte di esso.

⁵¹ Su di esse, vd. *supra* e nota 30.

⁵² Su questo son. e sul suo omologo *Nella Natività di Nostro Redentore*, vd. *supra* e note 29 e 31.

⁵³ Cfr. T. TASSO, *Rime* 874-876: 874 (1) [I ed. 1583], *Al signor Ippolito Bentivoglio che dovea essere mantenitore d'una giostra insieme col serenissimo signor principe di Mantova;*

romanzesche, aveva dato luogo ad esiti particolarmente fortunati nel teatro di festa delle Corti, con lo sviluppo di un genere scenico-rappresentativo che, dai *torneamenta* medioevali, aveva condotto ai trionfi umanistico-rinascimentali ed ai tornei «a soggetto», le cui tematiche erano sovente state tratte dalle *auctoritates* boiardesche, ariostesche e tassiane (padre e figlio)⁵⁴. Il componimento delitaliano in questione, che già si è avuto modo di ricordare, reca il significativo titolo *Il Torneo di Don Giovan Carrillo*, ed è una canzone dall'innovativa tessitura metrica⁵⁵, nella quale il tema celebrativo ed, in ragione della *res* trattata, il conseguente bagaglio della topica epico-cavalleresca vengono sottoposti ad un'*amplificatio*, il cui esito letterario giunge a configurare il nostro autore – velato, giusta lo statuto classicistico, attraverso l'immane ricorso alla modestia – come l'eletto rappresentante *in partibus* dell'«etrusca Clio», ovvero di una tradizione poetica volgare in

875 (2) [I ed. 1586], *Nel medesimo argomento*; ed 876 (3) [I ed. 1586], *Loda il serenissimo Vincenzo Gonzaga, principe di Mantova, ch'entrò in torneamento*.

⁵⁴ Sulle manifestazioni di quest'importante genere, si rinvia almeno alle indicazioni fornite da E. P[OVOLEDO], *Ferrara e Torneo*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Fondata da S. D'Amico, nell'ordine V, Roma, Le Maschere [Firenze-Roma, Sansoni], 1958, coll. 173-185: 179 (e tav. XXI), e IX, 1962, coll. 991-999 (e tav. a colori 14; ulteriori rimandi iconografici ivi, col. 999); EAD., *Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance. Royaumont, 22-27 mars 1963*, Études [...] réunies et présentées par J. Jacquot avec la collaboration d'E. Konigson et M. Oddon, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1964, pp. 95-104 (e tre figg.); I. MAMCZARZ, *Une fête équestre à Ferrare: Il Tempio d'Amore (1565)*, in *Les Fêtes de la Renaissance*, 3 tt., Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1956-1975, III. *Quinzième Colloque International d'Études Humanistes. Tours, 10-22 juillet 1972*, Études [...] réunies et présentées par J. Jacquot et E. Konigson, pp. 349-372 (all'interno della sez. III. *La fête chevaleresque. Du tournoi au carroussel: réjouissances et fêtes nuptiales*, pp. 281-436, i cui ulteriori otto contributi sono da vedere tutti, per una panoramica sulle coeve feste teatrali delle Corti europee); EAD., *Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 425-457; A. GAREFFI, *Cavallerie ferraresi*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, 3 voll., Roma, Bulzoni, 1982, II, pp. 467-488 (e III, ill. 126-127, 159 e 170); R. DE ZAYAS, *Ferrara, Firenze e una donna*, «Schifanoia», 5, 1988, pp. 23-30 (e 31-33, sei ill.); e J. F. PASCUAL MOLINA, *Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI*, in *Visiones de un imperio en fiesta*, Dirección a cargo de I. Rodríguez Moya, V. Mínguez Cornelles, [Madrid], Fundación Carlos de Amberes, 2016, pp. 121-143; per ulteriori indicazioni, sia permesso il rinvio a chi scrive, «*Tornami a vagheggiar*». *Il personaggio di Alcina a Ferrara nel primo Seicento*, Roma, Bulzoni, in preparazione.

⁵⁵ La canz. è articolata in otto stanze rimanti abCabC.cddeEFfgG, siglate da un congedo di otto vv. (si noti il parallelismo col numero delle stanze), rimante wXwxyZZ; la struttura delle stanze non corrisponde ad alcuna delle centoventicinque censite in GORNI, *REMICI*, Stanze di 15 versi, pp. 207-236.

grado di confrontarsi orgogliosamente con quella dell'«Ibera Talia» (e, sempre giusta lo statuto classicistico, di porsi in agonistica *aemulatio* con essa)⁵⁶.

Si è scelto di dedicare un così ampio spazio al Delitala non (sol)tanto per l'oggettiva poca notorietà di quest'autore nel campo degli studi d'italianistica, quanto soprattutto per cercare di porre in luce la sua assai significativa fisionomia storico-letteraria, nella quale è individuabile un petrarchismo segnato in profondità – dal punto di vista concettuale, prima ancora che da quello stilistico-retorico – dal modello dell'ultimo Tasso, la cui precoce ricezione testimonia di una personalità poetica tutt'altro che gregaria e, seppur appartata, non per questo passibile di una sorta d'indiscriminata (ed, ancor più, grossolana) trasposizione in termini di giudizio storiografico del ben altrimenti applicabile principio linguistico delle aree laterali, trasposizione volta ad individuare sempre e comunque nelle manifestazioni culturali prodotte in esse una conservatività che s'inscrive senza remissione, e senza distinzioni, negli angusti confini del retrico (ancora e sempre, dunque, *distingue frequenter*).

II. *Angelo Grillo, sonetto Alla sepoltura del Tasso*

La meritoria silloge di rime funebri in onore del Tasso, procurata da Domenico Chiodo, con la quale s'inaugurava la collezione di «Studi e Testi» promossa dalla Commissione Nazionale per l'Edizione delle Opere dell'autore, è siglata da un sonetto del Grillo⁵⁷, che il curatore, ritenendolo «inedito» sulla scorta di una delle due differenti indicazioni del Solerti relative ad esso⁵⁸,

⁵⁶ «Canzon, dove non spira | de le dolcezze sue l'etrusca Clio, | modesta il piè ritira, | che tale è il voler mio, | ma se Ibera Talia | i tòi secreti spia, | li pòi mostrar ch'in queste inculte arene | Apollo ancora ombre e rigagni tiene» (C, 38, 121-128, p. 63; A, p. 129; M, p. 93; B, p. 126).

⁵⁷ *L'onorato sasso. Un secolo di versi in morte di Torquato Tasso*, Raccolti e annotati da D. Chiodo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, nr. 55, pp. 176-177: l'ed. del son. è a 177 [= L]; la qualifica d'«inedito» è altresì riproposta nell'Indice conclusivo del vol., s.v., p. 192.

⁵⁸ SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, nell'ordine voll. I, p. 820 prosecuzione della nota 1 di p. 819 (dove il sonetto in questione viene indicato, con la trascrizione dell'*incipit*, proprio coll'indicazione del codice londinese, di séguito agli otto sonetti in morte del Tasso, editi in *L'onorato sasso*, sez. V, pp. 51-58), e II, p. 411 nota 1 (dove invece lo studioso rinvia alla stampa delle *Lettere* grilliane, qui di séguito siglata come V⁴). Riguardo alla corona degli otto sonetti funebri, si rammenti che videro la luce in A. GRILLO, *Rime* [...]. Cioè le *Morali et le Pompe di Morte dedicate all'Illustrissimo et Reverendissimo Sig. Cardinal S. Giorgio CINTIO ALDOBRANDINI*, Stampate in Bergamo, et hora ristampate in Venetia con accrescimento et Licentia de' Superiori, Presso Gio. Battista Ciotti Senese, 1599, *Pompe di Morte* 2-9, cc. 197v-199r.

traeva da un codice della British Library, ben noto ai filologi tassiani⁵⁹: il King's Manuscript 323 (siglato come Z₃), c. 203r.

Ogni opera umana essendo perfettibile (*in primis*, com'è naturale, il presente lavoro, che intende quindi essere con sincera positività del tutto alieno da qualsivoglia velleità censoria à la *Verdurin*), è possibile rettificare ed integrare le indicazioni fornite dallo studioso, ad iniziare proprio dalla qualifica d'inedito attribuita al sonetto, che appare invece a stampa in tutt'e cinque le edizioni dell'epistolario del Grillo⁶⁰, accluso ad una lettera indirizzata a

⁵⁹ Al riguardo, vd. le indicazioni fornite in V. MARTIGNONE, *Catalogo dei manoscritti delle Rime di Torquato Tasso*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 2004, s.v., pp. 82-83: 83.

⁶⁰ 1) A. GRILLO, *Lettere [...]. Raccolte dall'Illust. et Eccellentissimo Signor Ottavio Menini. Et all'Illustrissimo et Reverendissimo Signor Cardinal San Giorgio Cintio Aldobrandini dedicate*, In Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti Sanese. All'Insegna dell'Aurora, MDCII. [= V¹], p. 495; 2) ID., *Delle Lettere [...]. Raccolte dall'Eccellentiss. Sig. Ottavio Menini, et da altri Signori accresciute et disposte per ordine de' tempi. Libri Quattro [...]. Dedicati al Molto Illustre Signor Gio. Vincenzo Imperiali*, In Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti Sanese all'Aurora, MDCIII. [= V²], pp. 445-446: 446; 3) ID., *Lettere [...], in questa terza impressione con nuova raccolta di molt'altre, fatta dal Sig. Pietro Petracchi nell'Accademia de gli Sventati di Udine detto il Peregrino, et tutte dal medesimo ordinate sotto i loro Capi, et di Argomenti arricchite, con le prefazioni a ciascun Capo, nelle quali si dona il modo artificioso del ben compor Lettere, secondo l'uso de' più pregiati Autori Latini et Toscani*, In Venetia, Appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, et Compagni, MDCVIII. [= V³], pp. 759-760: 760; 4) ID., *Lettere [...]. Nuovamente raccolte dal Sig. Pietro Petracchi nell'Accademia de gli Sventati di Udine detto il Peregrino [...]*, In Venetia, Appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, et Compagni, MDCXII. [= V⁴], p. 700; 5) ID., *Delle Lettere [...]. Volume Primo, in questa quarta impressione con nuova raccolta di molt'altre, fatta dal Sig. Pietro Petracchi nell'Accademia de gli Sventati di Udine detto il Peregrino [...]*, In Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti, M.DC.XVI. [= V⁵], p. 701. Le edd. di questo rilevante epistolario sono schedate in J. BASSO, *Le genre épistolaire en langue italienne (1538-1662). Répertoire chronologique et analytique*, 2 voll., Roma, Bulzoni – Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990, II, nell'ordine pp. 386-387, 387-388, 388-389, 389-391 e 391-393 (a p. 387 è altresì indicata una non altrimenti attestata ed. del vol. I delle *Lettere*, «Venezia, Compagnia Minima», sulla scorta della Bibliografia in *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 277-326: 299 e 324 *ad ann.*). Su di esso, alle indicazioni fornite in F. FERRETTI, *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 18 (dov'è altresì da apprezzare il richiamo a quanto «l'importanza delle lettere di Grillo in materia di poetica fosse già stata compresa da» M. COSTANZO, *L'«eroe» negativo. Virginii Caesarini «De Petro Girone duce Ossunae»* [1981], in ID., *I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e l'iconografia letteraria del Manierismo e del Barocco*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 83-97: 84-86 [e 95 note 2-5]; e già da ID., *Note sulla poetica del Pallavicino* [1959], in ID., *Critica e poetica del primo Seicento*, II. Maffeo e Francesco Barberini, Cesarini, Pallavicino, pp. 127-167 *passim*); add. le quarantatré schede (ventotto procurate da M. Chiarla, una da M. Chiarla e L. Ceriotti, dieci da F. Ferretti, due da C. Carminati, una da A. Giudici ed una da C. A. Girotto), in *Archilet*

Maurizio Cataneo⁶¹, ideatore e promotore di un «Mausoleo»-«Sepolcro»-«Tumulo» poetico⁶², volto a celebrare la morte del Tasso, giusta la rinnovata tradizione del μέγαρα-*templum* funebre⁶³.

A questa non realizzata raccolta il Grillo era stato appunto «uno dei massimi cooperatori»⁶⁴, coll'invio degli otto sonetti già ricordati⁶⁵; ed alla

– *Reti epistolari. Archivio delle corrispondenze letterarie italiane di età moderna (secoli XVI-XVII), database on line* diretto da C. Carminati, E. Russo e P. Procaccioli, ideazione di C. Carminati ed E. Russo (<http://www.archilet.it/HomePage.aspx>); nonché l'intervento di M. CHIARLA, *L'epistolario di Angelo Grillo nel dialogo culturale cinque-secentesco e primi raffronti con le lettere manoscritte*, in *Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna. Atti del seminario internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014*, a cura di C. Carminati, P. Procaccioli, E. Russo, C. Viola, Verona, QuiEdit, 2016, pp. 321-332.

⁶¹ Su questo letterato, amico devoto del Tasso (che gl'indirizzò i sonetti *L'alma ch'amor non arde e non riscalda*, e *Maurizio, quel desio che ne'prim'anni*, in T. TASSO, *Rime*, nell'ordine 1672 e 1675; e ne fece il personaggio eponimo del dialogo *Il Cataneo ovvero de gli idoli*, dedicato a Paolo Grillo, fratello dell'autore del son. oggetto della presente scheda), vd. almeno SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, vol. III, s.v., p. 190; e C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007, s.v., p. 431; ai quali add. F. MARTILLOTTO, «S'io scrivessi con quiete e con libri». *Note sul Tasso epistolografo e su un suo corrispondente (Maurizio Cataneo)*, «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova», a.a. 1999-2000, vol. CXII, pt. III, pp. 157-169 (a p. 160 nota 17, andrebbe precisata l'indicazione secondo la quale «il Tasso dedicò» a questo personaggio il dialogo poc'anzi ricordato).

⁶² La prima citazione è tratta dal passo della quinta delle sette lettere grilliane a Cesare de' Franchi (l'autore della canz. oggetto della scheda successiva del presente lavoro), riportato *infra* e nota 91; la seconda, dalla lett. «Al Signor Don Cesare Lanza. Messina», inviata «Di Roma» (V², p. 575; V³, pp. 715-716: 716; V⁴, pp. 664-665: 664; V⁵, pp. 662-663: 663), e da quella indirizzata da Maurizio Cataneo a Giulio Giordani, recante la data «Di Roma il dì ultimo di novembre 1602» (in SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, vol. II, p. 375); la restante, dalla lett. sempre inviata dal Cataneo al Giordani, particolareggiatamente datata «Di Roma li 30 di Gennaio 1603, giorno felicissimo, poiché oggi comincia il 12° anno che fu creato papa Clemente VIII che se ne sta, grazia di Dio, tutto prospero e gagliardo» (ivi, pp. 375-376). Sulla progettata collettanea poetica *in funere*, vd. altresì C. TOSCHI CAVALIERE, *Esequie solenni, elogi, necrologi, sepolcri e catafalchi: le fortunate vicende funerarie del Tasso*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, t. III, pp. 1165-1176: 1171-1173.

⁶³ Su di essa sia permesso il rinvio alle indicazioni fornite da chi scrive, *Le prime testimonianze poetiche di Antonio Decio da Orte in un codice Vaticano (Barb. lat. 1849)*, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Albaique Pettinelli*, a cura di S. Benedetti, F. Lucioi, P. Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 507-519: 509-510 note 7-9; alle quali add. M. FAVARO, *Duttilità di una metafora. Note sui 'templi' letterari profani del Cinquecento*, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, a cura di F. di Brazzà, I. Caliaro, R. Norbedo, R. Rabboni, M. Venier, Udine, Forum, 2016, pp. 201-209; ed Id., «Erger su tempj di vivace fede». *Sulla declinazione sacra del "tempio di rime" fra '500 e '600*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 44, 2014 [stampa 2016], pp. 45-58.

⁶⁴ SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, vol. I, p. 819 nota 1.

⁶⁵ Cfr. *supra*, nota 58.

luce della lettera che accompagna il sonetto qui preso in considerazione, sembra perdere credito l'ipotesi, fondata su una perigliosa opzione di gusto, secondo la quale esso «forse fu espunto dal gruppo dei sonetti in morte perché l'autore lo giudicò meno riuscito di altri che sviluppano quel medesimo tema [...] dell'«ombra canora»»⁶⁶, per lasciare il passo ad una più realistica motivazione, fondata sulla sua seriorità compositiva rispetto ai precedenti. Questa seriorità compositiva darebbe altresì ragione della mancata presenza del sonetto nella stampa veneziana delle *Rime* dell'autore⁶⁷, non essendo supportata da documenti che la comprovino l'affermazione giusta la quale «non [...] pare si possa ritenerlo [*scil.* il sonetto] composto in data successiva al [...] 1599», l'anno appunto di tale ultima edizione.

L'inscindibilità del nesso testuale e cronologico che unisce la missiva ed il sonetto consiglia alla trascrizione di entrambi, fondata su V², poiché alla collazione V¹ rivela un testo più trascurato, mentre V³ e le *descriptae* da essa V⁴ e V⁵ si differenziano da V² soltanto per l'esplicitazione del destinatario (ed in più V⁴ per un refuso), a séguito del differente ordinamento delle lettere, in quanto, se V¹ non presenta alcuna partizione, e V³, V⁴ e V⁵ adottano il più consueto e fruibile criterio tematico, in V² la disposizione dell'epistolario, scandita per periodi, riveste una speciale importanza al fine della probabile datazione della lettera, collocata verso la conclusione del Libro Terzo, relativo all'arco temporale che va «dall'anno 1598 fino al 1601»⁶⁸:

Tanto e tanto Vostra Signoria ha battuto il duro sasso di questo mio petrificato ingegno, che n'ha cavato al fine queste brevi scintille. Son più ardenti d'amore,

⁶⁶ *L'onorato sasso*, p. 176; il riferimento dello studioso è al «terzo tema che costituisce il nucleo essenziale» della corona degli otto sonetti, p. 53 (gli altri due sono rappresentati «dalla mancata erezione di un sepolcro monumentale», e dall'«affermazione che la presenza delle ossa del Tasso nella città conferisce a Roma una gloria persin superiore a quella della sua storia millenaria», nell'ordine pp. 52 e 53): «[...] concetto ribadito qui [*scil.* nel sonetto in questione] con espressione senz'altro meno felice nel vocativo del v. 9: «O ne la morte tua morto vivace». La sincera devozione per l'amico defunto poté forse consigliare un severo atteggiamento autocritico circa l'inopportunità in tale materia dei bisticci concettosi» (riflessione critica, quest'ultima, la cui accogliibilità per chi scrive – *sit venia verbis* – si concentra tutta nel «forse»).

⁶⁷ Cfr. nuovamente *supra*, nota 58.

⁶⁸ V², p. 303: il Libro in questione si estende fino alla p. 454. L'indicazione consente di precisare ulteriormente la datazione della lettera, ponendola agli anni 1599-1601, sulla base della circostanza che il Grillo tenne l'abbaziato dei Monasteri di Santa Scolastica e del Sacro Speco di Subiaco dalla fine di maggio del 1599 all'autunno del 1602 (cfr. E. DURANTE – A. MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano. Poeta per musica del secolo dici-mosesto*, Firenze, S. P. E. S., 1989, pp. 183-208).

che lucenti di splendore, se non quanto posson ricever molta luce dall'accialino medesimo che le ha provocate. Non so se mai l'essequie del Tasso perveniranno alla face. Comunque si sia, questa mia picciola facella⁶⁹ potrà Vostra Signoria ripor fra l'altre *che le mandai questi anni a dietro*⁷⁰; et le resto al solito servitore. Di Subiaco⁷¹.

ALLA SEPOLTURA DEL TASSO⁷².

Sei morto o vivo tu, ch'in questo Sasso
anco in suo proprio horror la morte avvivi?
Che di pallor con man sepolta scrivi
a mille il volto, a mille freni il passo?

Taci o parli qui tu, s'odo io qui lasso⁷³
morti accenti al silentio, a l'opre vivi?
Se muto a te, loquace al marmo, vivi
qui funesto Orator, qui spento Tasso?

O ne la morte tua morto vivace,
cenere a te ben sei, ma spirto⁷⁴ e vita
a questa chiara ed eloquente tomba.

Questa sol può del valor tuo verace
far fé, mentre a stupire il Mondo invita
de l'immortal tua morte immortal tromba⁷⁵.

L'osservatorio privilegiato, anche se circoscritto, costituito dal sonetto funebre qui preso in considerazione, ribadisce dunque ancora una volta – qualora fosse necessario – la produttività del nesso, di matrice caretiana, che unisce l'indagine filologica e la lettura critica dei testi, quest'ultima tanto più aliena da fuorvianti personalismi interpretativi, quanto più consapevole delle vicende, sovente non lineari, che hanno contribuito alla creazione di essi.

⁶⁹ facella] V¹ om.

⁷⁰ Corsivo aggiunto.

⁷¹ La lett. è altresì trascritta in SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, vol. II, p. 411 nr. 469; nella trascrizione fornita dallo studioso, oltre ad interventi di natura interpuntiva e grafica (il segno tachigrafico indicante la congiunzione, essendo posto davanti ad una consonante, è da lui reso con «e»), sono da rilevare: Son] Sono; accialino] acciarino; essequie] esequie; perveniranno] perverranno; picciola] piccola; a dietro] addietro.

⁷² Lo schema metrico del son. è ABBA.ABBA.CDE.CDE.

⁷³ lasso] L basso.

⁷⁴ spirto] V¹ spirito.

⁷⁵ tromba] V⁴ tomba.

III. *Cesare de' Franchi*, Canzone [...] nella morte del Sig. Torquato Tasso

Al fine d'illuminare quest'ampio componimento del Franchi, raccolto anch'esso nella meritoria silloge *in funere* procurata dal Chiodo⁷⁶, risulta quanto mai fruttuosa un'analisi fondata su quel «dialogo con la contemporaneità letteraria e con la tradizione», al quale richiama il Binni nel passo riportato all'inizio del presente lavoro⁷⁷. Tale essendo la finalità, lo strumento principale per cercare di approssimarvisi è rappresentato in questo caso dalla ricerca erudita, uno strumento che chi scrive ritiene niente affatto gregario, né tanto meno accessorio, ma parte integrante ed ineludibile di qualsiasi indagine che aspiri a possedere non (sol)tanto uno statuto ed un valore scientifici, ma anche e soprattutto una funzione chiarificatrice, nella più alta e nobile accezione dell'*expositio*.

Innanzitutto l'autore, che, oltre a non risultare «del tutto sconosciuto»⁷⁸, non può esser annoverato fra gli *auctores unius operis*, sulla base della circostanza – non infrequente nei letterati cinque-secenteschi (e non solo) – che al suo nome sia associato un ἀπαξ edito monograficamente, rappresentato in questo caso proprio dalla canzone funebre in onore del Tasso⁷⁹, le cui vicende compositive e tipografiche vengono ripercorse nella dedicatoria di essa⁸⁰; mentre le sette sue prove sonettistiche che hanno vista la luce si

⁷⁶ *L'onorato sasso*, nr. 3, pp. 39-45: [intr.], 39-40; [ed. del testo], 40-45.

⁷⁷ Cfr. *supra*, nota 2.

⁷⁸ Chiodo, in *L'onorato sasso*, nr. 3, p. 39; l'autore non è altresì «sconosciuto [...] all'*Onomasticon* del Ferrari», nel quale invece appare registrato: L. FERRARI, *Onomasticon. Repertorio biobibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al 1850*, Milano, Hoepli, 1947 [I ed. 1943], p. 254 s.v. «De Franchi Ces.», con l'indicazione dei tre repertori cit. *infra*, nota 84.

⁷⁹ [entro una cornice floreale:] CANZONE | DEL | SIG. CESARE | DE' FRANCHI | *Nella morte* | DEL SIG. TORQVATO | TASSO. | [fregio centrale] | IN MESSINA. | Appreffo Pietro Brea. M. D. XCVII. | [riga] | *Con licenza de' Superiori*. || L'unico esemplare conosciuto della stampa è custodito a Palermo, Biblioteca centrale della Regione siciliana «Alberto Bombace», alla segnatura Rari Sic. 142.6, nr. inv. 165485 (EDIT 16, CNCE 16365), ora disponibile sul sito dell'Istituzione, all'indirizzo http://www.bibliotecacentraleregionesiciliana.it/rari_sic_142_6.pdf: su di esso vd. le indicazioni fornite in A. BONIFACIO, *Gli annali dei tipografi messinesi del Cinquecento*, Vibo Valentia, Grafica Meridionale, 1977, nr. 92, pp. 96-97: 97; alle quali *add.* almeno Id., *Il Cinquecento, in Cinque secoli di stampa a Messina*, Messina, Edizioni G. B. M. [= G. B. Magno; stampa: Industria Poligrafica della Sicilia], 1987, pp. 67-127: 110 nr. 95; e la segnalazione numerica (basata su BONIFACIO, *Gli annali*) di G. RESTA, *La stampa in Sicilia nel Cinquecento*, in *La stampa in Italia nel Cinquecento. Atti del Convegno. Roma, 17-21 Ottobre 1989*, a cura di M. Santoro, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1992, II, pp. 777-839: 795 ed 816. Sullo stampatore vd. altresì A. CIONI, *Brea, Pietro*, in *DBI*, 14, 1972, pp. 88-90 (la *Canzone* è menzionata a p. 89).

⁸⁰ La trascrizione integrale della lettera, indirizzata «Al molto Ill.re Sig. mio Osservandiss. il Sig. Francesco Fortunato, Presidente della Sacra Regia Conscienza», dal frate minimo

trovano quattro nella parte finale dell'ultima e complessiva stampa delle *Rime* di Ansaldo Cebà⁸¹, e tre nella silloge delle *Lodi*, «una sorta di legittimazione ufficiale»⁸², che sigla la terza edizione del poema *Lo stato rustico* di Giovan Vincenzo Imperiale⁸³, come non mancano altresì di registrare i repertori eruditi sei-settecenteschi⁸⁴, nel più documentato dei quali viene

Paolo Principato, e recante in calce la data «Di Messina a' 12 di Maggio 1597» (FRANCHI, *Canzone*, c. A2r-v), è in *L'onorato sasso*, pp. 39-40.

⁸¹ A. CEBÀ, *Rime* [...]. *A Leonardo Spinola Francavilla*, In Roma, Nella Stamperia di Bartolomeo Zannetti, l'Anno 1611, pp. 684 (*Formò già di tua fama il gentil [scil. Lorenzo] Fabri*, «Risposta» per le rime al son. *Come candida guancia in fra i cinabri*, pp. 683-684), 689-690 (*Se le mie dolci paci a turbar venne*, «Risposta» per le rime al son. *Quella, ch'a' tuoi desiri armò le penne*, p. 689), 695 (*Corsi sentier fallace, e in atto humano*, «Risposta» per le rime al son. *Che non fece Fortuna in te lontano*, pp. 694-695), e 703 (*Quando avinse il tuo cor gradito laccio*, «Risposta» per le parole al son. *Fabbro de l'amor mio fu l'aureo laccio*, pp. 702-703). Sulla raccolta vd. almeno F. VAZZOLER, *Le Rime di Ansaldo Cebà fra esperienza autobiografica e miti eroici e civili*, «Studi di filologia e letteratura», VI, 1984, pp. 121-149; ed ID., *Letteratura e ideologia aristocratica a Genova nel primo Seicento*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, 2 ptt., Genova, Costa & Nolan, 1992, I, pp. 217-316: 251-274 (cap. 4. *Ansaldo Cebà*, parr. *Le rime del 1611*, 258-261; e *Dalla lirica al poema: la costante narrativa*, 261-268: 261-262), e II, pp. 381-385 (Bibliografia): 383-384.

⁸² E. RUSSO – F. PIGNATTI, *Imperiale (Imperiali)*, *Gian Vincenzo*, in *DBI*, 62, 2004, pp. 297-302 (E. RUSSO, 297-300: cit. da 298; F. PIGNATTI, 300-301; Fonti e Bibl., 301-302).

⁸³ *Lodi per Lo Stato Rustico del Sig. Gio. Vincenzo Imperiale*, A lui da' migliori dedicate, [a cura di P. Petracci,] In Venetia, Appresso Evangelista Deuchino, [1613] (stampato, con frontespizio e numerazione delle pp. proprî, in appendice a G. V. IMPERIALE, *Lo Stato Rustico*, In questa terza impressione accresciuto delle *Lodi* a lui da' migliori dedicate, [a cura di P. Petracci,] In Venetia, Appresso Evangelista Deuchino, 1613), pp. 40-41 (*Traggio anbelante in queste arene il fianco*, 40; *Ali non so vestir, sì grave incarco*, e *Non satia di rotar fra bei Zaffiri*, 41). Recenti sono l'ed. del poema a cura di O. Besomi, A. Lopez-Bernasocchi, G. Sopranzi, 2 tt., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015 (nella Premessa, t. I, pp. 9-20: 14-15 nota 21, vengono schedate le *Lodi*) e il contributo di L. BELTRAMI, *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali. Percorsi nella letteratura di primo Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

⁸⁴ M. GIUSTINIANI, *Gli Scrittori Liguri [...] dedicati alla Serenissima Repubblica di Genova*, pt. I, In Roma, Appresso di Nicol'Angelo Tinassi, 1667, s.v., pp. 165-166 (dove, oltre alla *Canzone*, viene menzionata la presenza del Franchi nelle *Rime* del Cebà e nelle *Lodi* per il poema dell'Imperiale); R. SOPRANI, *Li Scrittori della Liguria, e particolarmente della Maritima* [...]. *All'Illustriss. et Eccellentiss. Signor Marc'Antonio Saoli*, In Genova, Per Pietro Giovanni Calenzani, in Piazza nuova, 1667, s.v., p. 74 (dov'è ricordata la sola stampa cebàiana); A. OLDOINI, S. J., *Athenaeum Ligusticum seu Syllabus Scriptorum Ligurum nec non Sarzanensium, ac Cymensium Reipublicae Genuensis Subditorum*, Perusiae, Ex Typographia Episcopali, apud HH. Laurentij Ciani, & Franciscum Desiderium, 1680, s.v., p. 125 (dove vengono registrati non solo tutte le testimonianze poetiche a stampa, ma anche i due repertori appena citati, e le lett. del Grillo, per le quali vd. *infra*, nota 86); e F. S. QUADRIO, S. J., *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*, 5 voll., II. *Nel quale tutto ciò, che alla Narrativa o Melica s'appartiene, è ordinatamente mostrato. Alla Serenissima Altezza di Francesco III Duca di Modana, Reggio,*

inoltre ricordato che «eumdem [...] inter Ligures Scriptores enumerat [...] Angelus Grillus in volumine Epistolarum»⁸⁵.

Nell'epistolario del Grillo, infatti, si ritrovano sette lettere indirizzate al Franchi⁸⁶, fin dalla prima delle quali, databile con ogni verisimiglianza al 1594, appare significativa la relazione letteraria ed umana tra i due autori, fatta non solo di richieste librarie⁸⁷, ma altresì d'intense manifestazioni d'af-

Mirandola &c., In Milano, Nelle Stampe di Francesco Agnelli, 1741, s.v. «Rime di Ansaldo Cebà», pp. 278-279: 279 nr. 4 (dov'è menzionata la presenza del Franchi in esse).

⁸⁵ OLDOINI, *Athenaeum Ligusticum*, s.v., p. 125. Si rammenti altresì che al Franchi vennero dedicati dal Grillo tre sonetti: *Al Signor Cesare de Franchi nel suo viaggio di Napoli*, 29. *Cesare, poi che 'l pampinoso giogo*; *Al Signor Cesare de Franchi*, 146. *Dove freme Cariddi e latra Scilla*; e *Loda il sonar di liuto del Signor Cesare de Franchi*, 248. *O d'ammirabil suon possente arciero*, in GRILLO, *Rime*, nell'ordine cc. 11r, 58v e 98r (le intestazioni dei componimenti sono fornite dalla *Tavola de' Sonetti, Canzoni e Madrigali*, ivi, cc. vr-xxiv n.n.: nell'ordine viir, ixr e xviii).

⁸⁶ Sei di esse appaiono già in V¹, pp. 115-116, 118, 198, 255, 274-275 e 328-329; elementi esterni per la loro datazione si ricavano ancora una volta da V², dove la prima di esse (sulla quale vd. altresì la nota successiva) è inserita verso la conclusione del Libro Primo, relativo all'arco cronologico che va «dall'anno 1578 fino al 1594» (pp. 1-154: 147-148), mentre le restanti cinque sono collocate nel Libro Secondo, che copre il *range* temporale «dall'anno 1594 fino al 1598» (pp. 155-301: 185, 188, 242, 256-257 e 315, nel medesimo ordine di V¹). La settima ed ultima lett. compare per la prima volta in V³, p. 182, ed essendo stata scritta «Di Roma», ha come *terminus ante quem* il 1607, l'anno nel quale il Grillo passò dall'abbazia del monastero romano di San Paolo fuori le Mura a quello di Santa Maria Assunta di Praglia (per le testimonianze epistolari relative ai due incarichi, vd. DURANTE – MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo*, nell'ordine pp. 208-226 e 226-234). Per ragioni di praticità dei (del tutto eventuali) lettori, si segnala che le sette lett. in questione sono raccolte, oltre che in V³, nell'ordine (sempre rispetto a V¹) pp. 37, 407, 663, 668, 872-873, 425 e 182; V⁴, pp. 32, 345, 629, 633, 793 [i.e. 803], 361 e 160; e V⁵, pp. 33, 360-361, 617, 621, 800-801, 376 e 167; ed inoltre che la seconda di esse è trascritta, sulla base di V⁵ e con l'aggiunta conclusiva della datazione «[1594-95]», in DURANTE – MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo*, p. 443 nr. C 6.

⁸⁷ V², p. 148: «Vorrei due Libretti delle mie *Lagrim*e, non potendo resistere all'importunità di molti che me le dimandano hormai con le lagrime; onde la prego a distribuirle tosto per non negar lagrime a lagrime»; tenendo conto del soggiorno napoletano del Franchi (cfr. V², pp. 185 e 188), si tratta verisimilmente di A. GRILLO, *Lagrim*e del Penitente ad imitazione de' Sette Salmi Penitenziali di Davide, In Napoli, nella stamperia dello Stigliola, 1594, che costituisce «la prima edizione completa dei versetti [*scil.*, ovviamente, biblici] di riferimento» dei singoli componimenti (R. MORACE, *Breve nota al testo*, nota 1, premessa all'ed. conservativa, procurata dalla studiosa, di A. GRILLO, *Lagrim*e del Penitente [...], In Bergamo, Per Comin Ventura, MDXCIII, disponibile sul sito *Bibbia e Poesia*, all'indirizzo <http://www.bibbiaepoesia.it/edizioni-diplomatiche/>). Sull'opera vd. il recente intervento di F. FERRETTI, *L'ingegnoso penitente. Angelo Grillo e i Salmi penitenziali*, in *La Bibbia in poesia. Volgarizzamenti dei Salmi e poesia religiosa in età moderna*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, R. Morace, P. Petteruti Pellegrino, U. Vignuzzi, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 149-166.

fetto⁸⁸. È proprio all'interno di una di queste ultime che si trova menzionata la nostra *Canzone* funebre, l'apprezzamento per la quale è accompagnato dall'autoriferimento grilliano ai sonetti ricordati nella sezione II del presente lavoro:

Ho ben visto le vostre lagrime in morte del Tasso, tanto belle, quanto giuste, et degne a punto d'esser versate da gli occhi delle Muse, le quali introducete a piangere in modo che da più bella pietà non poteva esser⁸⁹ accompagnata la morte di tanto huomo. Io fei parimente certi Sonetti, li quali inviai a Roma, dove son raccolti marmi Eliconij in gran copia per dirizzargliene un Mausoleo⁹⁰; e 'l vostro componimento vi doverà esser capitato parimente per illustrar la fabrica. Hor vi ho lodato per buon Poeta, se pur vi havessi punto di freddo amico⁹¹.

Come il Grillo aveva finemente colto, la *Canzone* del Franchi prende vita da un'ingegnosa variazione del principio dell'*ut pictura poësis*⁹², nella quale le «lagrime [...] versate da gli occhi delle Muse» con «bella pietà» danno vita ad un «marmo Eliconio» in grado d'«illustrar la fabrica» del «Mausoleo», innalzato in onore del Tasso dalla *Respublica litteraria* chiamata a raccolta dal Cataneo nella Roma aldobrandina. E nel nostro caso, la similitudine scultorea riceve un sovrappiù di valore storico-culturale rispetto alla già ricordata topica del μέγαρον-*templum* funebre, testimoniando la produttività di quella rifunzionalizzazione delle «memorie antiche», che il Tasso aveva declinata in senso encomiastico-cristiano nella celebrazione delle imprese urbanistiche del pontificato sistino⁹³.

Le «memorie antiche» in questione fanno capo ad una duplice tradizione relativa al χορός musaico, risalente per un verso all'epicedica bucolica, da

⁸⁸ Cfr. nuovamente V², pp. 185 e 188, ed altresì pp. 256-257 e 315.

⁸⁹ esser] V¹ essere.

⁹⁰ Mausoleo] V¹ Mauseleo.

⁹¹ V², p. 257; il riferimento conclusivo è all'arguta *vituperatio* del destinatario che occupa la prima parte della lettera, pp. 256-257 (inviata al Franchi soggiornante «A Fiumara di Muro», come altresì in quella ivi, p. 315).

⁹² Sulle ascendenze e gli sviluppi del τόπος (com'è noto, attribuito a Simonide in PLUT. *Mor.* 346F = *De glor. Ath.* 3), si rinvia a CH. O. BRINK, *Horace on Poetry*, 3 voll., Cambridge, At the University Press, 1963-1982, II. *The 'Ars Poetica'*, pp. 369-371; al quale *add.* almeno i riscontri e le indicazioni in *Corpus PLUTARCHI Moraliū*, 11. *La gloria di Atene*, Intr., testo critico, trad. e commento a cura di I. Gallo e M. Mocchi, Napoli, D'Auria, 1992, pp. 51 commento *ad loc.*, ed 88-89 nota 35; ed in CORNIFICI *Rhetorica ad C. Herennium*, Intr., testo critico, commento a cura di G. Calboli, II ed., Bologna, Pàtron, 1993 [I ed. 1969], p. 367 nota 168 (*ad IV* 28, 39).

⁹³ La *iunctura*, di origine petrarchesca in riferimento alla poesia omerica (*TF* III 15), è in T. TASSO, *Rime* 1323, 6.

quello «che certamente è un capo d'opera nel genere lugubre pastorale»⁹⁴, ossia l'*Epitaffio di Bione* di Mosco (il cui verso intercalare recita significativamente «ἄρχετε Σικελικάι, τῷ πένθεος ἄρχετε, Μοῖσαι»)⁹⁵, alla prima ecloga di Nemesiano («dant carmina Musae, | carmina dant Musae»)⁹⁶, all'XI ecloga del *Bucolicum carmen* petrarchesco («Fulgida, quin potius (Musas nam noscitis agrestes) | dic titulum busto, relegat quem senior etas»)⁹⁷, all'*Arcadia* sannazariana («E quel che maggiore è, e del quale più eterno duono a le sepolte ceneri dare non si può, le Muse ti donano versi; versi ti donano le Muse»)⁹⁸, al – verisimilmente ignoto al Franchi (ma non perciò meno significativo dal punto di vista storico-letterario) – *Rogo Amoro*so tassiano⁹⁹; per l'altro, ai

⁹⁴ G. LEOPARDI, *Discorso sopra Mosco*, in ID., *Poeti greci e latini*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 24-58: 36.

⁹⁵ MOSCH. III (cit. da BUCOLICI GRAECI, Recensuit A. S. F. Gow, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, [1988 (I ed. 1952)], pp. 140-145); la trad. leopardiana del v. è «Sicule Muse, incominciate il pianto», *Canto funebre di Bione bifolco amoroso*, in LEOPARDI, *Poeti greci e latini*, pp. 73-83.

⁹⁶ NEMES. *Buc.* I 70-71 (cit. da ID., *The Eclogues and Cynegetica*, Edited with an Introduction and Commentary by H. J. Williams, Leiden, Brill, 1986, pp. 79-83); sugli sviluppi della bucolica classica, si rinvia almeno al *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Edited by M. Fantuzzi and Th. Papanghelis, Leiden-Boston, Brill, 2006, *praec.* J. D. REED, *Continuity and Change in Greek Bucolic between Theocritus and Virgil*, pp. 209-234 (sull'*Epitaph. Bion.*, 222-225); e R. MAYER, *Latin Pastoral after Virgil*, pp. 451-466 (su Nemesiano, 464-466).

⁹⁷ F. PETRARCA, *Buc. carm.* XI. *Galathea* 76-77: i vv. sono pronunciati dal personaggio di Niobe (cit. dall'ed. a cura di E. Bianchi, in ID., *Poesie latine*, a cura di G. Martellotti ed E. Bianchi, Intr. di N. Sapegno, Torino, Einaudi, 1976 [I ed. in ID., *Rime, Trionfi e Poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951], pp. 204-211 e, Nota critica ai testi, 252); chi scrive deve l'attenzione a questo passo alla relazione di E. FENZI, *Il Bucolicum carmen*, al Seminario conclusivo del Progetto PRIN 2010-2011 – Unità di Siena («Nuove frontiere della ricerca petrarchesca: ecdotica, stratificazioni culturali, fortuna»), *Per il Petrarca latino: opere e traduzioni nel tempo. Siena, 6-7-8 aprile 2016*, del quale è prevista la pubblicazione degli Atti.

⁹⁸ I. SANNAZARO, *Arcadia* V [33] (cit. dall'ed. con Intr. e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013).

⁹⁹ Stampato per la prima volta a Venezia nel 1608 col titolo *Il Rogo di Corinna*, in apertura della *Parte Sesta* delle *Rime* tassiane (certamente frutto di un refuso è l'indicazione della «*Parte quarta*», presente in GIGANTE, *Tasso*, p. 46); ed. mod., F. GAVAZZENI, *Il Rogo Amoro*so, «Studi Tassiani», XI, 1961, pp. 49-103 (Nota al Testo, 49-76; Testo, 77-103); adottata con vari interventi in T. TASSO, *Opere*, a cura di B. T. Sozzi, III ed. accresciuta, 2 voll., Torino, Utet, 1974 [I ed. 1956], II, pp. 607-642 e, Nota ai testi, 7-13: 9 (da cui si cita). Nel «picciolo poema pastorale» (com'è definita l'opera nell'*incipit* della dedicatoria a Fabio Orsini, personaggio sul quale vd. la scheda successiva del presente lavoro), le Muse non intervengono soltanto al corteo funebre mitologico (vv. 452-465), ma siglano la composizione col loro θρῆνος (vv. 676-719). Come ipotizzato da GAVAZZENI, *Il Rogo Amoro*so, p. 50 nota 3, «non è forse impossibile che il ms. del Rogo che servì alla stampa veneziana del 1608 sia pervenuto allo stampatore Deuchino

Musensarkophage, che documentano come anche nel campo delle arti «la diffusione delle immagini di m[use]. in ambito funerario fosse connessa alla concezione del raggiungimento di una vita ultraterrena attraverso lo studio, la meditazione, la poesia, la pratica della musica cui sovrintendevano le m[use]., preposte alle sfere celesti»¹⁰⁰. E come sempre accade nella tradizione classica, fatta di «sistemi semiotici interdipendenti» (Lotman), questo duplice flusso è aperto alla possibilità dell'interconnessione, nella quale si concretizza la reciprocità degli echi, una cui eloquente testimonianza è costituita dagli esempî di *consolationes/epicedia* inseriti da Stazio nelle *Silvae*¹⁰¹.

Nella *Canzone* del Franchi, a tale confluenza di tradizioni si aggiunge, naturalmente, la modellizzazione fornita dal canone volgare, che offre di volta in volta soluzioni retoriche e descrittive allo sfilare dell'intero χορός, ciascuna componente il quale riceve una caratterizzazione volta ad individuarla all'interno dell'immagine topica che dipinge le divinità mentre, «l'crin lacere e 'l petto»¹⁰², | [...] ne van lungo gli usati rivi | battendo palma

per il tramite» del letterato cenedese Antonio Piccioli, che presso il medesimo stampatore aveva pubblicata – si noti, nel medesimo anno della *Canzone* del Franchi – l'opera che funge da indispensabile contesto per il poemetto tassiano: le *Prose Tiberine del Pastor Ergasto* [...]. *Al famosissimo Tirsi Prencipe dei Pastori della Valle Tiberina, l'Illus.mo et Excell.mo Sig. Don Virginio Orsino Duca di Bracciano*, In Trevigi, Appresso Evangelista Dehuchino, M.D.XCVII., nella cui Prosa Quarta compare l'immagine topica del Tasso celebrato dal χορός musaico («Ma chi è costui solo intorno ilquale fanno queste nuove bellissime Donne cotanta festa? Ecco egli è il famoso Torquato Tasso! Mira il Tasso, o figliuolo di Massilia, mira le muse, come in lui non vedendo per hora dove meglio ricovrarsi maravigliosamente gioiscano!», p. 134). Sul *Rogo*, il Piccioli, le sue *Prose* e l'Accademia dei Pastori della Valle Tiberina, sia permesso il rinvio alle indicazioni fornite da chi scrive, *Fra i "cigni del Tevere" accanto al Tasso: Antonio Decio da Orte, Fabio e Virginio II Orsini (con documenti inediti)*, in Luca Marenzio e il madrigale romano. *Atti del convegno internazionale di studi. Roma, 9-10 settembre 2005*, a cura di F. Piperno, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Fondazione, 2007, pp. 15-38: 19-24.

¹⁰⁰ J. LANCHÀ – L. FAEDO, *Musae*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), VII, 1, Zürich und München, Artemis, 1994, pp. 1013-1059: II. L. FAEDO, *Le muse sui sarcofagi*, 1030-1053: 1051 (sull'«apoteosi privata»).

¹⁰¹ Per una recente lettura di questa produzione, si rinvia a Z. NEWBY, *Poems in Stone. Reading Mythological Sarcophagi through Statius' Consolations*, in *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Edited by J. Elsner and M. Meyer, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 256-287.

¹⁰² Cfr. naturalmente ARIOSTO, *Of* X 22, 3, che inverte l'ordine dei gesti rispetto a VERG. *Aen.* IV 589-590 ed Ov. *Her.* X 15-16. Non risulterà forse privo d'interesse notare come l'*autoritas* ariostesca eserciti un influsso *à rebours* sugli stessi propri modelli classici, attraverso i volgarizzamenti di essi: un processo evincibile e.g. in R. NANNINI, *Epistole d'Ovidio*, [a cura di D. Chiodo], San Mauro Torinese, Res, 1992, X 22-24, p. 109: «e come il sonno | m'avea sparsi i capei, così gli svelsi, | e mi percossi ad ambe mani il petto».

a palma»¹⁰³. Ed a ribadire la raffinata letterarietà della composizione, non riuscirà inopportuno segnalarne lo scarto metrico rispetto agli esemplari rintracciabili nella tradizione¹⁰⁴, col palese intento di perseguire una *novitas dicendi*, entro un quadro “permeabile selettivo” nei confronti di essa.

IV. Fabio Orsini, sonetto Dove giacque Maron, Tasso nascesti

Nel fascicolo IX del manoscritto 885, custodito presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro, all'ampio carme funebre «Dell'Ill.mo Mons.r Fabio Orsino»¹⁰⁵ | A richiesta dell'Ill.mo et Rev.mo s. Car.le S. Giorgio» (*inc. Poteo morte rapir quel ch'in nascendo*)¹⁰⁶, ovvero Cinzio Aldobrandini – l'ultimo mecenate, ospite ed erede delle carte del Tasso, dedicatario delle *editiones principes* della *Conquistata* e del *Conte*, nonché di rime celebrative¹⁰⁷ –, fa séguito il sonetto oggetto della presente scheda, il quale, come sovente avviene in casi consimili (in cui il rinvio all'autore precedentemente indicato è ritenuto implicito), appare adespoto ed anepigrafo. L'attribuzione del sonet-

¹⁰³ FRANCHI, *Canzone* 33-35 (*inc.* della III stanza); la *descriptio Musarum* ha inizio nella seconda parte della stanza successiva, per giungere alla X ed ultima, annoverando in sequenza Clio, 56-64; Erato, 65-71, che precede nella V stanza Talia, 72-80; Melpomene, 81-87, che precede nella VI stanza Euterpe, 88-96; Tersicore, 97-112 (VII stanza); Polimnia, 113-128 (VIII stanza); Urania, 129-144 (IX stanza); e Calliope, 145-160.

¹⁰⁴ La struttura metrica delle stanze della canz. (Abcbba.A.deFfDEeGG, seguite dal congedo ≡ sirma) differisce, infatti, da quelle delle centosette censite in GORNI, *REMCI*, Stanze di 16 versi, pp. 237-254.

¹⁰⁵ Su quest'interessante personaggio della Roma tardocinquecentesca, vd. le notizie biografiche fornite da P. LITTA, *Famiglie celebri di Italia*, «Orsini di Roma», 30 Tavole, XXVI. *Ramo dei Marchesi di Lamentana e dell'Atripalda, e Principi dell'Amatrice, estinti nel 1692*, [Milano, s.t.,] 1847, s.v. «Fabio»; trascritte integralmente in E. RUSSO, *Sul testo della Risposta di Roma a Plutarco*, «Filologia e Critica», XXVII, 2002, 3, pp. 321-362: 321-322 nota 3; ed in Id., *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 233-268 (cap. IV. *Per la Risposta di Roma a Plutarco*): 234 nota 5. Frutto di un refuso è certo l'indicazione che vede l'altro Orsini tassiano, Virginio II, del ramo ducale di Bracciano, «fratello di Fabio», presente in GIGANTE, *Tasso*, p. 47 nota 69.

¹⁰⁶ Una descrizione del codice è in A. SORBELLI, *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. XLII. [E. VITERBO,] Pesaro, Firenze, Olschki, 1929, nr. 276, pp. 159-172: sul fascicolo in questione (9. *Poesie varie e frammenti*), 171-172 (ch'in] in). Il carme è altresì segnalato nello IUPI. *Incipitario unificato della poesia italiana*, 3 voll., a cura di M. Santagata [I-II] e B. Bentivogli e P. Vecchi Galli [III], Modena, Panini, 1988-1990, II, p. 1321 s.v. (rapir quel ch'in] capir quel in). A ragione della complessità, oltre che della misura, della composizione, si è scelto di non comprenderla nel presente lavoro, dedicando ad essa una specifica trattazione (con l'ed. del testo) nel prossimo vol. di questi «Atti e Memorie».

¹⁰⁷ Si tratta della corona tetrapartita di sonetti in T. TASSO, *Rime* 1539-1542; del son. 1544 (indirizzato congiuntamente a *Cinzio e Pietro Aldobrandini*); e della canz. 1566.

to all'Orsini è basata non soltanto sul dato codicologico appena menzionato, il cui carattere probante è avvalorato da un breve segno grafico trasversale posto al di sopra del verso iniziale del sonetto, a segnalare appunto la continuità autoriale col precedente carne; ma altresì su affinità testuali, che rendono la composizione una sorta di *abbreviatio/detractio* di quest'ultimo¹⁰⁸.

L'autore del sonetto in questione è ben noto quale dedicatario di «versi e prose» del Tasso, giusta la promessa fatta da quest'ultimo all'influente *patronus* Giovanni Angelo Papio al principio della lettera a lui diretta, recante la data «Di Mantova, il 12 d'aprile del 1587»¹⁰⁹, una promessa che si sarebbe concretizzata, da una parte, col già ricordato *Rogo Amoro*¹¹⁰, e coi sonetti *Al signor Fabio Orsini* e *Per il ritratto del signor Latino Orsini* (il padre dell'illustre prelado)¹¹¹; dall'altra – sia pure con «una zona d'ombra [...] significativa» attorno alla dedicatoria dell'opera, sospetta però di un tentativo di «appropriazione indebita» da parte di Camillo Giordani, discendente dell'ipotetico altro destinatario di essa, Giulio –, con la *Risposta di Roma a Plutarco*¹¹².

Tutto questo *a parte Torquati*, corroborato dalle testimonianze che annoverano Fabio tra i capifila dei devoti all'autore; ma ad offrire indicazioni preziose sulla sua personalità culturale e letteraria intervengono, oltre a due missive da lui indirizzate a don Virginio Orsini, l'epigramma funebre eptadistico *Vidit ut Eridanus tristes decurrere lymphas*¹¹³; il sonetto celebrativo *Portan altri al tuo TEMPIO eletti Marmi*¹¹⁴; la notizia di una «Tragedia» com-

¹⁰⁸ L'impiego di questi termini (desunti dalle *artes* medioevali ed applicati all'analisi intertestuale dei *Rvf*) è mutuato da M. VITALE, *La lingua del Canzoniere* (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca, Padova, Antenore, 1996, pp. 9-10.

¹⁰⁹ TASSO, *Lettere*, vol. III, nr. 798, *A Giovann'Angelo Papio*. – Bologna, p. 187: «Non aspettava minor favore da Vostra Signoria né minore occasione di acquistarmi tanti amici e tanti padroni, e particolarmente il signor Fabio Orsino, al quale scriverò versi e prose».

¹¹⁰ Cfr. *supra* e nota 99.

¹¹¹ T. TASSO, *Rime*, nell'ordine 1359 e 1619.

¹¹² Stampata per la prima volta a Roma nel 1666, in apertura del I dei tre voll. della raccolta delle *Opere* tassiane procurata da Marcantonio Foppa; ed. mod., Testo a cura di E. Russo, Commento a cura di C. Gigante ed E. Russo, Torino, Res, 2007; la citazione è da ivi, Nota al testo, punto 2 (di E. Russo), pp. 101-114: 101.

¹¹³ Su di esso, come altresì sulle testimonianze e sulle lettere poc'anzi ricordate, siano perdonati il nuovo rimando a chi scrive, *Le prime testimonianze poetiche*, p. 514 e nota 19 (l'epigramma); e quello ad Id., *Fra i "cigni del Tevere"*, nell'ordine pp. 32-33 (le tre attestazioni filotassiane), 34-35 (la lett. recante la data «Di Roma li 23 di Dicembre, 1595»), e 35-36 nota 66 (l'antecedente lett., datata «Di Roma il primo di Luglio 95»).

¹¹⁴ *Tempio fabricato da diversi Coltissimi et Nobiliss. Ingegni, in lode dell'Illust.ma et Ecc.ma Donna Flavia Peretta Orsina, Duchessa di Bracciano*, Dedicatole da Uranio Fenice [*i.e.*, com'è noto, il Tasso], In Roma, Appresso Giovanni Martinelli Lib. alla Fenice, [*colophon*:] M.D.XCI.,

posta dall'autore precedentemente al 4 ottobre del 1591¹¹⁵; il carme menzionato al principio di questa scheda; ed il sonetto a cui essa è dedicata¹¹⁶, l'edizione annotata del quale viene a siglare il presente lavoro, offrendo un ulteriore sia pur minimo contributo a quel fecondo lascito di linee di poetica e di cultura, che si è cercato d'illuminare dalla specola delle complesse e nient'affatto trascurabili interazioni fra un'*auctoritas* pluristratificata – e quindi plurirecepibile – come il Tasso ed alcuni degli esponenti più a lui consentanei del panorama creativo sul limitare del nuovo secolo:

Dove giacque Maron, TASSO nascesti¹¹⁷,
anzi¹¹⁸, nascendo tu, rinacque il mondo,

p. 42: il refuso «alrri» è emendato nella *Tavola delli Sig. Autori del Tempio*, 4 cc. conclusive n.n.: IIr, dove il nome dell'autore è abbreviato «Fabio Or.». Un palese indizio rivelatore del versante erotico-pastorale della poetica orsiniana (complementare a quello classicistico-monumentale, al quale è improntato il sonetto) è strategicamente collocato nel v. conclusivo: «gialli, azurri, vermigli e bianchi fiori», i cui *fontes* volgari spaziano da PETRARCA, *TC* IV 123 (e, per la chiusa, *Rvf* 46, 1; ARIOSTO, *Of* XI 66, 3; e T. TASSO, *Rime* 641, 3, e *Gl* IV 75, 3), a POLIZIANO, *Stanze* I 55, 8, e 77, 8 (con *variatio*), *Rime* 102, 5, e 127, 37 (ma anche, sia pure mancanti di un elemento, 19, 3; ed ARIOSTO, *Of* XVIII 112, 1); BOIARDO, *IO* III v 1, 2; e T. TASSO, *Rime* 317, 4-5 (con *amplificatio*).

¹¹⁵ Nel dedicare a Fabio la tragedia *Acripanda* di Antonio Decio da Orte, «Corifilo pastor tiberino» (probabile *alter ego* di quest'autore) afferma: «Picciol segno in vero sarà questo del molto che devo a V. S. Illustrissima e a tutta Casa Orsina, ma pur che ciò sia stimolo a lei di fare partecipe il mondo della sua Tragedia, mi appagherò almeno d'avere universalmente giovato» (in M. MANFREDI, *La Semiramis* – A. DECIO, *Acripanda. Due regine del teatro rinascimentale*, a cura di G. Distaso, Taranto, Lisi, 2002, pp. 121-227 e, Note, 235-245; Nota ai testi, 29-32: 123; la dedicatoria reca appunto la data «Di Firenze il dì 4 di Ottobre 1591»). La notizia viene immancabilmente riportata in I. N. ERYTHRAEI *Pinacotheca imaginum, illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum, qui, auctore superstite, diem suum obierunt*, Colon. Agrippinae [ma Amsterdam], Apud Iodocum Kalcovium et Socios [ma Johann Blaeu], c163cXLV. [I ed. 1643], LXXXV. *Fabius Latinus*, pp. 151-153: 153: «Scripsit tragoediam, quam, qui tum erant intelligentes harum rerum aestimatores, aiebant ostendere quantum vir hic ingenio doctrinaeque praestaret; cujus tragoediae fit mentio in epistola Antonii Decii, sed ea fortasse ad eundem scopulum, ad quem ille offenderat, navem afflixit, ac magno cum illius gloriae ac bonarum artium detrimento interiit» (l'allusione conclusiva è alla morte delittuosa di Fabio, narrata subito prima del brano riportato, a sua volta preceduto dalla memoria di come egli «in primis admiratus est atque adamavit Torquatam Tassum, heroici Etrusci carminis principem; neque vero minus Torquatus delectatus est Fabio, cujus etiam honoris gratia, rogatus ab eo, carmen illud elegantissimum composuit, quod *Corinnae rogus* inscribitur», 152).

¹¹⁶ Lo schema metrico del son. è ABBA.ABBA.CDE.DCE.

¹¹⁷ Sul τόπος ossimorico *vita-morte* vd. la ricca antologia di *loci* poetici in R. GIGLIUCCI, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento: per un repertorio*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 75-96 (si tratta, non a caso, del primo «contraposto» ivi regestato).

¹¹⁸ Si emenda l'evidente guasto: Anz'ei, con la -z- sovrascritta su un'originaria -n-; anche nell'impiego di questa *correctio* iperbolica si riscontra l'adesione della poetica di Fabio ad uno stile improntato all'amplificazione celebrativa.

mentre di senno e di saper fecondo
d'Heroi cantasti e dei Pastori i gesti¹¹⁹.

Né de gl'huomini sol, ma le celesti
opre di Dio tra noi chiaro e facondo
spiegasti sì¹²⁰, che ben Numa secondo
a lui vicino il tuo sepolchro havesti¹²¹.

¹¹⁹ In quest'immagine del Tasso *poëta philosophus*, cantore epico (e, nelle tarde rime, eroico-celebrativo) e pastorale, coesistono due degli aspetti più modellizzanti entro i quali si sarebbe sviluppato il *Fortleben* romano dell'autore, naturalmente con l'aggiunta di quello, menzionato ai vv. 5-7, relativo alle «celesti | opre di Dio», i.e. al «divinum [...] Heptameron [scil. scriptio vulgaris per: Heptameron], quod penes te, Cynthi Card. Ampliss., loco magni thesauri custoditur» (L. PEREGRINI [...] *Oratio in obitum Torquati Tassi Poetae atque Philosophi clarissimi. Ad Cynthium Aldobrandinum Card. Ampliss.*, Romae, Apud Guglielmum Facciottum, c1515XcVII., p. 14; nell'esemplare dell'operetta custodito a Roma, Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II», alla segnatura Misc.Val.630.17, la *scriptio vulgaris* che si è segnalata viene emendata attraverso l'aggiunta manoscritta di una -e- nell'interlinea superiore; l'orazione è altresì trascritta in SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, vol. III, Appendice V, pp. 125-140: il passo cit. è a 134).

¹²⁰ Alla luce della dedica al cardinale Cinzio del già ricordato carme *Poteo morte rapir quel cb'in nascendo* da parte dell'Orsini (cfr. *supra* e nota 106), non stupisce affatto in questi vv. la più che trasparente allusione all'inedito *Mondo creato* tassiano (cfr. la nota precedente), sulla cui tradizione testuale – tenendo cautelativamente presenti le riserve filologiche espresse in GIGANTE, *Tasso*, pp. 393-394 nota 12 – si rinvia a P. LUPARIA, Intr. a T. TASSO, *Il Mondo Creato*, Testo critico a cura dello studioso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. IX-CVII: XXIX-CI.

¹²¹ Difficile trovare una più perspicua esemplificazione del versante classicistico-monumentale della poetica dell'Orsini (versante che si è già avuto modo di rilevare *supra* e note 114 e 118), ed al contempo della prossimità di quest'ultimo agl'interessi eruditi ed antichistici del Tasso degli anni romani, in quanto, con un significativo ed innovativo scarto rispetto ai τόποι relativi alla sepoltura del poeta (testimoniati nella più volte ricordata silloge allestita dal Chiodo, *L'onorato sasso*), qui Fabio allude ad un passo della *Vita Numae* plutarchea, XXII 2, concernente appunto il sepolcro del re sul Gianicolo: «Ma non arsero già il suo corpo morto, perché, secondo che si dice, esso non aveva voluto; ma havendogli fatto due arche di pietra, lo sepolirono sotto il Ianicolo, nell'una delle quali posero il corpo, nell'altra i libri sacri ch'egli haveva scritto, sì come i Greci facitori delle leggi usarono di riporre l'opere loro» (*La prima parte delle Vite di PLUTARCHO*, Nuovamente da L. Domenichi tradotte, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et Fratelli, MDLV., *La Vita di Numa Pompilio*, pp. 77-95: 94); notizia altresì sancita nel fortunatissimo *Liber de viris illustribus Urbis Romae*, III 3 ([scil., com'è noto, una delle varie attribuzioni:] G. C., cognominato poi PLINIO SECONDO IL PIÙ GIOVANE [...], *De gli Huomini Valorosi et Illustri*, Tradotto di Latino in lingua Toscana da Messere Paulo del Rosso, Cittadino Fiorentino, In Lione, Da Guglielmo Rovillo, nel MDXLVI. [scil. altra emissione dell'ed. stampata In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, MDXLVI.], *Di Numa Pompilio*. Cap. III, pp. 14-15: 15). Per cercare di cogliere, nel comune interesse del Tasso e dell'Orsini nei confronti di Plutarco, le non irrilevanti differenze degli orientamenti culturali dell'uno e dell'altro, si noti nel caso di Fabio, come si è poc'anzi riscontrato, la predilezione per l'opera biografico-storiografica dell'autore greco, i cui *Moralia* invece «sono un fondamento della cultura tassiana» (B. BASILE, *La ricerca di Iside* [1979],

E¹²² come quegli al gran popol di Marte
la pietate insegnò¹²³, tu pio, tu armato¹²⁴,
util figlio d'Apollo il Latio ornasti.

in ID., *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Ospedaletto [Pisa], Pacini, 1984, pp. 259-323: 292-293). A latere, si rammenta che l'esemplare postillato dal Tasso di PLUTARCHI Chaeronei [...] *Opuscula (quae quidem extant) omnia (colophon: Venetiis, per Io. Ant. & fratres de Sabio, sumptu & requisitione d. Melchioris Sessa, 1532 mense Martio)* è custodito presso la Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, alla segnatura Stamp.Barb.Cred. Tasso.2; ed è schedato in A. M. CARINI, *I postillati 'Barberi[ni]ani' del Tasso*, «Studi Tassiani», XII, 1962, pp. 97-110 (corredato di sette tavv.): 98 nr. 2. La riproduzione integrale delle cc. 274v-301v del prezioso postillato, contenenti le annotazioni tassiane a PLUT. *fort. Rom. ed Alex. fort. virt.*, nella trad. lat. di Guillaume Budé, e l'ed. di esse, sono in T. TASSO, *Risposta di Roma a Plutarco e marginalia*, a cura di P. Volpe Cacciatore, con una nota di M. Andria, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, nell'ordine pp. 28-46, 47-82, 83-86 ed 86-91; per un'indagine critica su di esso, vd. B. BASILE, *Per un Plutarco del Tasso*, in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, a cura di A. Fassò, L. Formisano, M. Mancini, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, I, pp. 55-68; ed altresì L. CHINES, *La parola degli antichi. Umanesimo emiliano tra scuola e poesia*, Roma, Carocci, 1998, pp. 221-233; ed EAD., *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carocci, 2000, pp. 49-61, 65-69 note 24-78, ed 83-95 ill.

¹²² Di séguito è cancellata con tre tratti obliqui, ma ancora del tutto leggibile, la medesima lettera, originariamente allineata coi vv. non incipitarì (ad eccezione della prima quartina, dove appare allineato anche il primo v.), anziché sulla sinistra.

¹²³ Cfr. PLUT. *Num.* VIII 1-6 (*La Vita di Numa Pompilio*, pp. 82-83); si rammenti che l'«inclita iustitia religioque [...] Numae Pompili» era stata sancita in LIV. I 18, 1 (cit. da EIUSD. *Ab urbe condita*, Recognovit et adnotatione critica instruxit R. M. Ogilvie, t. I. *Libri I-V*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1974); quindi passata nell'epitome di FLOR. I 1, 2; in DION. HAL. *Ant. rom.* B XXIII 6 e diffusamente LVIII-LXXXVI (nella conclusione del quale è altresì riportato che il re «è sepolito nel Ianiculo, in Transteveri», cit. da ID., *Delle cose antiche della città di Roma*, Tradotto in Toscano per Meser Francesco Venturi Fiorentino, [colophon:] Stampato in Venetia per Nicolò Bascarini a instantia de Miser Michel Tramezzino, A di 10 Zenaro 1545, c. 61v); e nel medaglione a lui dedicato in *Lib. de vir. ill.* III 1-2 (PLINIO SECONDO [attr.], *De gli Huomini Valorosi et Illustri*, III, pp. 14-15). Nel quadro delle *auctoritates* tenute presenti dall'Orsini (non senza almeno fare menzione di N. MACHIAVELLI, *Discorsi* I 11), si rammenti l'alta frequenza con la quale Numa appare nella produzione sia poetica che dialogica tassiana: cfr. T. TASSO, *Rime* 536, 11; 813, 11; 827, 14; 983, 6; 1514, 10; e 1538, 121 (in clausola di questo v. della canz. *In lode del Santo Padre Clemente VIII*, è significativamente preceduto dalla menzione di Licurgo, a lui associato nella σύγκρισις plutarchea); ed ID., *Il Forno* [redazione E, VL] 21 (con la *vituperatio* del re da parte del personaggio eponimo del dialogo, alla quale invece l'Orsini cambia di segno, riallineandola alla tradizione storiografica); *Il Nifo* 165; *Il Messaggiere* [redazione VB] 72 (redazioni U e G 193); *De la dignità* 66 e 117; *Il Costante* 47; *Il Porzio* 51 e 104; ed *Il Conte* 227 (per la siglatura dei testimoni, si è fatto riferimento ad ID., *Dialoghi*, Ed. critica a cura di E. Raimondi, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1958).

¹²⁴ In questa *repetitio*, si noti l'ingegnoso reimpiego del τόπος oraziano del *miscere utile dulci*, attraverso l'allusione a PETRARCA, *Rvf* 125, 27-29 («Dolci rime leggiadre | che nel primiero assalto | d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme»), e 304, 12 («di rime armato»).

Così al giovare et alla gloria¹²⁵ nato¹²⁶,
 quai di Numa¹²⁷ e Maron fian le tue carte,
 sacre pompe d'Italia, eterni fasti.

Postilla

L'appartenenza, o per meglio dire, l'iscrizione del Tasso all'Accademia dei Pastori della Valle Tiberina (col reimpiego del significativo nome sannazariano dell'«inamorato Clonico, pastore oltra gli altri dottissimo e ne la musica experto»)¹²⁸ da parte del narratore-celebratore di essa, il già ricordato «Pastor Ergasto» Antonio Piccioli¹²⁹, unitamente alle più tarda testimonianza dell'Eritreo – per l'ordinario, ben informato sui fatti (e misfatti) dei personaggi della realtà socio-culturale romana dell'età rivolta¹³⁰ –, suggeriscono la sia pur cursoria menzione di un aneddoto che vede protagonisti, oltre al grande poeta, due fra i «cigni del Tevere» a lui associati, quali Antonio Decio da Orte e Porfirio Feliciani, che non a caso compaiono nella schiera di coloro «che con grandissima cura lo

¹²⁵ Nuovamente attraverso la mediazione petrarchesca viene reinterpretato dall'Orsini il sinolo oraziano del *prodesse+delectare*, con un significativo spostamento di quest'ultimo dall'ἡδονή della parola alla sublimazione del concetto, di partenza pur esso profano, della *gloria/fama* poetica, raggiunta proprio in quanto si è finalizzata la creazione letteraria «al giovare».

¹²⁶ Nonostante una macchia d'inchiostro, derivata dalla cancellatura, si evince l'originaria lezione «ornato», evidente riverbero dell'«ornasti» in rima al v. precedente.

¹²⁷ Sui «libri sacri ch'egli haveva scritto», vd. *supra*, nota 121, con la funzionale omissione, da parte dell'Orsini, della circostanza secondo la quale il re «commandò che i libri sacri fossero sepolti insieme col suo corpo, come se non bene s'imprimessero con lettere i segreti nelle menti» (PLUT. *Num.* XXII 2, cit. da *La Vita di Numa Pompilio*, p. 94).

¹²⁸ SANNAZARO, *Arc.* VIII 60; sugli interessi del Tasso relativi alla teoria ed alla pratica musicale, e sulle sue relazioni coi rappresentanti di esse, vd. almeno P. E. CARAPEZZA, *Tasso e la seconda pratica*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di M. A. Balsano e Th. Walker, Firenze, Olschki, 1988, pp. 1-15; E. DURANTE – A. MARTELOTTI, *Tasso, Luzzaschi e il Principe di Venosa*, ivi, pp. 17-44; IID., «Giovinetta peregrina». *La vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 2010; L. B[IANCONI], *I Fasti musicali del Tasso, nei secoli XVI e XVII*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 143-150: 143-146; e CHINES, *I veli del poeta*, pp. 58-61, 68-69 note 60-78, e 90-95 ill.

¹²⁹ Vd. *supra*, nota 99.

¹³⁰ ERITHRAEI *Pinacotheca* I, LXIV. *Baldus Cataneus*, pp. 115-116: 116: «Florebant tum temporis Romae, ad poëticae facultatis laudem hi, atque una fere omnes aetate, Aurelius Ursus, Porphyrius Felicianus, eques, Alexander Guarnellus, Antonius Ongarus, Nicolaus Angelius, Antonius Decius Hortinus, Christophorus Castellettus, atque idem Baldus, qui arcto amicitiae vinculo inter se constricti, mutuam in suis negociis sibi invicem operam dabant».

seguiano desiderosi di sentirlo favellare, et talhora qualch'una di quelle amiche sue [*scil.* le Muse, per le quali cfr. *supra* e nota 100] industriosamente gli sviavano, et erano Hieronimo Florello, Antonio Querengo, Gio. Battista Strozzi, Baldo Cataneo, Antonio Decio formator dell'*Acripanda* et Porfirio Feliciano, Claudio Piccioli, Virginio Fortunio, Antonio Ongaro, Sigismondo¹³¹ Leoni, Vitale Papazzoni, Erasmo da Valvasone, Latino da Collo, Fr. Antonio Pazzi, Antonio Gandini et Giovambattista Vecchietti et l'illuminator del [*scil.* celebre giurista Giulio] Claro Gio. Battista Baiardo»¹³².

Di là dalla sua del tutto pacifica implausibilità, l'aneddoto in questione s'inserisce appieno nella tradizione dei *dicta* attribuiti al Tasso, che era stata sancita nella sezione conclusiva della *Vita* del Manso, nella quale «i detti tassiani raccolti [...] apparvero inattendibili già ai letterati coevi, pronti a ritrovarne le tracce negli *Apophthegmata* di Erasmo da Rotterdam» (anche per il tramite «delle *Facezie* di L. Domenichi, de *L'hore di recreatione* di L. Guicciardini o della *Floresta española de apothegmas o sentencias sabias y graciosamente dichas* di M. de Santa Cruz de Dueñas») ¹³³. A questa tradizione, evidentemente ancora prospera a più di vent'anni dalla prima apparizione della vita mansiana, fa riferimento «one of the leading letterati» dell'età urbaniana, il lucchese Lelio Guidiccioni¹³⁴ – sodale del Bernini,

¹³¹ Si emenda il refuso: Sigismondo.

¹³² PICCIOLI, *Prose Tiberine*, Prosa Quarta, p. 135.

¹³³ B. BASILE, Intr. a G. B. MANSO, *Vita di Torquato Tasso*, a cura dello studioso, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. XI-XXXV: XVII.

¹³⁴ I. LAVIN, *Urbanitas Urbana. The Pope, the Artist, and the Genius of the Place*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento. Atti del convegno internazionale. Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004*, per cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma, De Luca, 2007, pp. 15-30: 21. Su questo rilevante personaggio, Accademico Umorista ed Ozioso, vd. altresì, dal punto di vista storico-musicale, M. K. MURATA, *A Topography of the Barberini Manuscripts of Music*, ivi, pp. 375-380: 376; ed A. MORELLI, *Un amico di Frescobaldi: Lelio Guidiccioni, uomo di lettere, connoisseur d'arte e di musica*, in *A fresco. Mélanges offerts au Professeur Étienne Darbellay*, B. Boccadoro et G. Starobinski Éditeurs, Bern etc., Peter Lang, 2013, pp. 51-67; sotto l'aspetto storico-artistico, C. VOLPI, *Modelli estetici ed ispirazione poetica al tempo di Scipione Borghese: i casi di Ippolito Scarsella e di Alessandro Turchi*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, pp. 57-70 *passim*; F. GUALDI, *La fortuna della Volta Barberini. Opere "barberiniane" inedite o poco note in Romania, Argentina e in Italia*, ivi, pp. 637-650: 643 e 649 note 45-46; ed A. GAREFFI, *L'«Hermathena» di Federico Zuccari, di Lelio Guidiccioni e Achille Bocchi*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, A. Gareffi, 2 tt., Firenze, Olschki, 2011, I, pp. 341-360: 355-357; mentre in una prospettiva storico-letteraria, alle indicazioni fornite da M. DI MONTE, *Guidiccioni, Lelio*, in *DBI*, 61, 2003, pp. 330-334: 334, *add.* almeno C. CARMINATI, *Vita e morte del*

collezionista, esperto di musica e traduttore virgiliano –, nell'avvertenza *Al Lettore* premessa al suo volgarizzamento dell'*Eneide* (che nella scelta metrica e nell'adozione di un registro linguistico-stilistico di particolare raffinatezza si pone dichiaratamente nell'alveo di quello del Caro)¹³⁵, dove la strenua ed appassionata difesa dell'autore latino si compie a tutto discapito del Tasso:

Ogniuno dà e concede, e tutti lo sanno, che Virgilio a tutti prevale nel giudizio e nella disposizione che viene da esso, ma nell'invention, ch'è parte dell'ingegno (molti dicono, et se piace a Dio, buoni maestri), diversamente va la bisogna, et vi resta così egli inferiore ad Homero, come il *Goffredo* del Tasso al *Furioso* dell'Ariosto. Io so bene che il Tasso valorosissimo, un dì rincuorato da due grand'huomini, Anton Decio et Porfirio Feliciano, a star lieto del valor proprio, sofferse con giocondo silentio le laudi del Lirico sopra il Casa, del Filosofico sopra lo Sperone, del Pastoral drammatico sopra gli antichi, del Segretariesco sopra i moderni, del Tragico sopra gli uni et gli altri; et che giunti i lodatori al suo Epico sopra quello dell'Ariosto, si turbò l'huomo ingenuo, et rompendo il silentio disse queste parole: «Non è vero! L'Ariosto è un gran trovatore, ed io, quand'ho pensato un poco, mi stracco»; voltando lor le spalle senza commiato. Questo seppi, e tutto passì; ma ch'il medesimo in fatto sia di Virgilio e d'Homero, né il do, né il concedo; et rinuntio a tal carità et rigetto tale opinione col Libro in mano, per niente acconsentendo che sia mai stato sopra Virgilio né ingegno più ricco, né invention più copiosa¹³⁶.

Come appare evidente, nulla di più che un *petit rien* di curiosità erudita, forse nemmeno in grado di sostenere una Postilla tutta per sé, se non

Cavalier Marino, Edizione e commento della *Vita* di Giovan Battista Baiacca, 1625, e della *Relazione della pompa funerale fatta dall'Accademia degli Umoristi di Roma*, 1626, Bologna, I libri di Emil, 2011, pp. 28 nota 41, 30-31, 37, 39 e 157-159 (*Appendice I. Corrispondenza tra Lelio Guidiccioni e Giovan Battista Manso*; Nota ai testi, p. 57 nr. 4); e P. G. RIGA, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento. Tasso, Marino, gli Oziosi*, Bologna, I libri di Emil, 2015, pp. 53, 117, 131-132 e 187-188 (*Appendice, 6. Una lettera di Lelio Guidiccioni al Manso*).

¹³⁵ [L. GUIDICCIONI], *Discorso A Monsignor Clemente Merlino, Decano della Sacra Rota Romana*, in *Eneide Toscana. Dal Sig.r Lelio Guidiccioni dedicata co' suoi Discorsi all'Em.mo Sig.re il Sig.r Cardinale Antonio Barberino*, In Roma, Appresso Vitale Mascardi, l'Anno MDCXXXII, pp. 145-176 (dedicatoria, 145-161; Discorso, 162-176): 173 nota 1: «Si serba grata et obligata memoria del Caro, che honorò tanto con l'opere et con gli scritti Monsig. Gio. Guidiccioni, della cui disciplina si gloria, essendo stato suo Segretario et carissimo allievo».

¹³⁶ [L. GUIDICCIONI], *Al Lettore. Si tocca un dubbio, se in Virgilio vada di pari l'Ingegno e l'Invention col gran Giudicio et con la Dispositione eccellente, che niuno gli controverte. Piacciati non trascurar questo tratto di penna*, in *Eneide Toscana*, pp. 33-70: 40-41.

come prodotto di quella *feintise*¹³⁷ ch'è parte ancor essa della mitografia del personaggio-Tasso¹³⁸.

¹³⁷ J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, p. 147: «La fiction et la feintise ont recours aux mêmes moyens, ceux de l'imitation-sembant. Mais ils n'ont pas la même fonction: dans le cas de la fiction, les mimèses sont censés rendre possible l'accession à un univers imaginaire identifié comme tel, dans le cas de la feintise ils sont censés tromper la personne qui s'expose à eux. L'aspect paradoxal des deux expressions ne fait d'une certaine façon que traduire cette distinction entre les moyens et le but. Les moyens de la fiction sont les mêmes que ceux de la feintise, mais le but est différent»; chi scrive deve la conoscenza del passo riportato all'esordio della relazione di V. DÉCLOQUEMENT, *Feintise ludique et non leurre. Lire Dictys de Crète à la lumière de la παιδεία*, al *Revival and Revision of the Trojan Myth. International Meeting on Dictys Cretensis and Dares Phrygius*. Rome, Aula Marconi, CNR Building, April 22, 2016, del quale è prevista la pubblicazione dei *Proceedings* (ed anche in questo, chi scrive si dichiara debitore nei confronti di Valentina Prosperi, r. B.).

¹³⁸ Cfr. *supra*, nota 3.

ALVIERA BUSSOTTI

Biagio Garofalo, il Circolo del Tamburo e la colonia Sebezia: la riforma poetica dalla prospettiva filoimperiale

1. Queste pagine intendono prendere in esame e ricostruire alcuni aspetti finora poco indagati dei rapporti tra l'area culturale meridionale e l'attività accademica romana di primo Settecento. In particolare ci si soffermerà sull'opera del napoletano Biagio Garofalo e sulla convergenza tra i suoi progetti di riforma poetica e la linea politica filoimperiale che inaugura il secolo con la guerra di Successione spagnola (1700-1714). Attraverso l'esame del suo importante trattato sulle *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci* (1707)¹, svolto anche alla luce dei legami che esso intrattiene con le coeve riflessioni di Ludovico Antonio Muratori e Gianvincenzo Gravina, ci si concentrerà sulla centralità dell'orientamento filoasburgico di Garofalo, prendendo in considerazione le relazioni da lui instaurate con l'ambiente romano dell'Arcadia e del Circolo del Tamburo e con i letterati napoletani della colonia arcadica *Sebezia*.

A tale proposito va sottolineato che da diversi anni alcuni studiosi si sono concentrati sull'importanza delle congiunture storico-politiche nella storiografia letteraria, soprattutto in merito all'Accademia dell'Arcadia dal periodo della sua fondazione a tutto il corso del Settecento. Se il lontano lavoro di Antonio Cipriani ha posto le fondamenta per questa peculiare e feconda prospettiva², in anni più recenti significative sollecitazioni, soprattutto in relazione a un orientamento filoasburgico della poesia e del teatro del primo Settecento, sono giunte dai contributi di Beatrice Alfonzetti³.

¹ B. GAROFALO, *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci*, Roma, Gonzaga, 1707; ma ora vd. ID., *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci*, a cura di M. Sanna, con la collaborazione di A. Lissa, Milano, Franco Angeli, 2014, da cui si cita.

² Vd. A. CIPRIANI, *Contributo per una storia politica dell'Arcadia settecentesca*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», s. III, vol. V, fasc. 2-3, 1971, pp. 101-166.

³ Per quanto riguarda gli studi sulla tragedia eroica a lieto fine come corrispettivo del mito asburgico vd. in particolare B. ALFONZETTI, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino*

Inevitabilmente le vicende che riguardano una delle accademie letterarie più importanti d'Italia e d'Europa, quanto alla definizione delle poetiche e del gusto e all'affermazione di stilemi e generi letterari, si saldano agli eventi storici e politici che, a partire dall'inizio del XVIII secolo, mutano gli equilibri delle monarchie europee, fra tutti la guerra di Successione spagnola, che sancisce l'avvento degli Asburgo in Italia⁴. L'idea di un'Arcadia e di una letteratura arcadica esenti da tali interferenze va ripensata alla luce di una prospettiva plurale e reticolare. Più che puntare a una visione vincente, e pertanto omologante, finora legata al lungo custodito di Crescimbeni (1690-1728), in cui si è voluta riconoscere quasi l'intera anima dell'Arcadia, occorrerebbe infatti approfondire le oscillazioni e le discontinuità che pure sono presenti⁵. Queste ultime sembrano aver giocato un ruolo profondo nella delineazione delle tendenze letterarie sette-ottocentesche, tanto che alcuni dei letterati più rappresentativi del "dissenso" della prima Arcadia, e tra questi soprattutto Gravina, hanno poi svolto una funzione paradigmatica in seno ai programmi di rinnovamento culturale dei classicisti e dei romantici di primo Ottocento, dove sono sintomaticamente accostati ai principali protagonisti della cultura europea di inizio Settecento, come Joseph Addison e Richard Steele⁶.

Nel panorama arcadico del primo ventennio del Settecento, regolato dalla fervente attività di Crescimbeni, volta da un lato a cementare i legami accademici romani – come attesta la cooperazione con l'Accademia di San Luca, inaugurata con il pontificato di Clemente XI –, dall'altro all'espans-

(1701-1800), Roma, Bulzoni, 2001; EAD., «*Il Bruto*»: «*perfetta tragedia*» del mito asburgico (Saverio Pansuti e Gioseffo Gorini Corio), in *Bruto il maggiore nella letteratura francese e dintorni*, a cura di F. Piva, Fasano, Schena, 2002, pp. 173-206; EAD., *Voci del tragico nel Viceregno austriaco: Gravina, Marchese, Pansuti*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, 2014, pp. 209-241. Per l'Accademia dell'Arcadia vd. inoltre EAD., *Il Principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini (1711-1743)*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 23-62; EAD., *L'arcadia austriaca del custode Lorenzini*, in «*Roma 1735: Pergolesi e L'Olimpiade*». *Atti del Convegno di studi*, Roma, 9-10 settembre 2010, a cura di S. Caputo, «Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies», VII, 2012, pp. 11-28.

⁴ Tra gli eventi storici più significativi celebrati in poesia sono da annoverare i successi dell'Impero e della Chiesa contro i Turchi. Per un'ampia disamina del fenomeno, risalente già agli ultimi decenni del Seicento, vd. S. CANNETO, *Il turco, l'assedio di Vienna, la poesia italiana (1683-1720)*, Roma, Bulzoni, 2012.

⁵ Vd. A. QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968. Per il custodito di Crescimbeni (1690-1728) vd. S. BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, pp. 33-74.

⁶ Cfr. in particolare P. BORSIERI, *Programma*, in *Il Conciliatore. Foglio scientifico letterario*, a cura di V. Branca, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1948-1954, I. Anno I (3 settembre 1818 - 31 dicembre 1818), pp. 3-10.

sione della stessa Arcadia, attraverso la fondazione di colonie in tutta la penisola, emergono infatti diverse spinte eversive in cui la proposta del rinnovamento culturale sovente trova nell'adesione alla linea imperiale un suo corrispettivo. A tale proposito è molto significativo lo scisma arcadico del 1711, che costituisce l'acme di una crisi avviata già nei primi anni della storia dell'Accademia⁷. I seguaci di Gravina (Francesco Lorenzini, Paolo Antonio Rolli, Carlo Maria Nardi) si contrappongono alla fazione dei crescimbeniani non solo in merito alla questione particolare delle leggi e della rotazione dei colleghi da affiancare al custode, ma anche e soprattutto a proposito delle generali implicazioni culturali e politiche che interessano l'Arcadia. La posta in gioco è la stessa natura dell'istituzione accademica e la funzione da affidare alla poesia: le ragioni del contendere sono infatti il modello cortigiano e filocattolico propugnato da Crescimbeni, in cui la poesia assume prevalentemente la veste della favola pastorale e del sonetto, e l'aspirazione a una poesia sapienziale, filosofica ed eroica che, unita all'obiettivo dell'«utile», trapela dalle richieste dei giovani scismatici, sulle orme del maestro Gravina e sulla scia della recente edificazione del mito filoimperiale di Eugenio di Savoia, mito che elegge a suo genere più rappresentativo la tragedia⁸. Tale divergenza all'interno dell'Arcadia, al centro anche del poema *Giammaria* dello scismatico Domenico Ottavio Petrosellini (pubblicato postumo nel 1892)⁹, era evidente agli occhi dei contemporanei, che vi fecero allusione anche al fine di mostrare quanto la spaccatura fosse non unicamente legata a due diversi modi di intendere la poesia, ma rispondesse al contempo ad esigenze più marcatamente ideologiche, come quella di «liberare l'Arcadia dall'intromissione di prelati e di principi»¹⁰. Se ne trova traccia già nella prosa satirica di Girolamo

⁷ Il primo scontro tra Gravina e Crescimbeni risale infatti al 1696, quando i due discussero anche sulla questione delle leggi arcadiche. Cfr. CIPRIANI, *Contributo per una storia politica*, pp. 107-108.

⁸ Cfr. B. ALFONZETTI, *Eugenio eroe perfettissimo. Dal canto dei Quirini alla rinascita tragica*, «Studi storici», XLV, 2004, 1, pp. 259-288; vd. inoltre P. DEL NEGRO, *Eugenio di Savoia: la fortuna italiana del Principe tra Sei e Settecento*, in 1706. *L'Ascesa del Piemonte verso il Regno. Atti del Convegno di Studi*. Torino, Accademia delle Scienze. 7 settembre 2006, Torino, Fondazione Filippo Burzio, Centro Studi Piemontesi, 2007, pp. 53-72.

⁹ D. O. PETROSELLINI, *Il Giammaria ovvero L'Arcadia liberata. Poema satirico-giocoso inedito*, [a cura di C. Mariani], Corneto-Tarquinia, Tip. Tarquinia, 1892.

¹⁰ CIPRIANI, *Contributo per una storia politica*, p. 108. A tale proposito, Cipriani riporta anche alcune osservazioni di Crescimbeni tratte da un manoscritto conservato nella Biblioteca dell'Arcadia, ora presso la Biblioteca Angelica di Roma (ms. 19, cc. 13-21): cfr. ivi, pp. 108-109 e nota 29.

Gigli intitolata *Il Gazzettino*¹¹, quando nella *spedizione decimoquarta*, e precisamente nella cronaca datata Roma 12 marzo 1713, l'autore allude con intento polemico alla volontà degli scismatici di legittimarsi in chiave laica come «arcadi del popolo» e seguaci del «bastardo Omero», in opposizione ai sodali di Crescimbeni, appellati con la significativa definizione di «Arcadi cattolici»¹².

Percorrendo una strada diversa da quella promossa da Crescimbeni, Gravina, con la sua solida formazione giuridica, attenta soprattutto al diritto romano, e attraverso una copiosa produzione di trattati di poetica (dal *Discorso sopra l'Endimione del Guidi* del 1692 al trattato *Della tragedia* del 1715), sancisce una precisa linea di recupero del classicismo. La sua proposta, espressa già nella silloge delle *Tragedie cinque* del 1712, modellata pionieristicamente anche sui soggetti della storia romana, trova la sua piena teorizzazione nel trattato *Della tragedia*¹³, peraltro aperto da una sintomatica dedica a Eugenio di Savoia. L'impronta così lasciata da Gravina è più incisiva di quanto si possa pensare. Egli consegna alla sua generazione e a quelle successive una poetica fondata sul «naturale» e sul «convenevole» quali principi cardine dell'efficacia della poesia, vista come principale strumento della vita civile e della morale. Attraverso la sua opera avviene inoltre non solo il rilancio del genere tragico in Italia, ma è anche sancito un canone poetico fondato su Omero, Virgilio, la Bibbia e Dante; un canone in cui la funzione morale e civile della poesia è ricollegata alla sua origine egizia e che lascerà traccia nella poesia arcadica, specie in quegli arcadi scismatici che rientreranno in Arcadia sotto la guida di Lorenzini, custode dal 1728 al 1743¹⁴.

¹¹ G. GIGLI, *Il Gazzettino*, Nuova edizione corretta col riscontro del codice della Biblioteca di Siena, a cura di L. Bianchi, Milano, G. Daelli e C. Editori, 1864.

¹² Ivi, pp. 116-122. È proprio nella «composita cultura laica e anticuriale promossa se non protetta dal principe» Eugenio di Savoia che Alfonzetti legge un elemento di peculiare distinzione tra la linea perseguita dagli scismatici Quirini e l'*Arcadia* di Crescimbeni: cfr. ALFONZETTI, *Eugenio eroe perfettissimo*, pp. 259-260. Sull'orizzonte culturale in cui si muove Eugenio di Savoia vd. G. RICUPERATI, *In margine alla biografia di Eugenio: un principe fra libertinismo e illuminismo radicale*, in *L'Europa del XVIII secolo. Studi in onore di Paolo Alatri*, a cura di V. I. Comparato, E. Di Rienzo, S. Grassi, Napoli, ESI, 1991, pp. 445-460.

¹³ Cfr. G. GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973; ID., *Tragedie cinque*, Napoli, Felice Mosca, 1712. Sulla formazione giuridica di Gravina, di cui sono frutto le sue orazioni, vd. F. LOMONACO, *Le Orationes di G. Gravina: scienza, sapienza e diritto*, Napoli, La Città del Sole, 1997.

¹⁴ Su Lorenzini vd. V. GALLO, *Lorenzini, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana [= DBI], 66, 2006, pp. 40-42. Per la ricomposizione dell'*Arcadia* sotto Lorenzini vd. B. ALFONZETTI, *La ricomposizione dell'Arcadia nelle*

L'Arcadia degli scismatici si mostra dunque fin dalla sua nascita come fortemente connessa alla spaccatura politico-culturale che vedeva fronteggiarsi il partito franco-spagnolo e quello filoimperiale. Ne costituisce un chiaro segnale la scelta, come protettore degli scismatici, del principe Livio Odescalchi (1658-1713), vicino agli imperiali e parente acquisito del viceré di Napoli di questi anni, Carlo Borromeo Arese¹⁵. La Nuova Arcadia ha però apparentemente una breve durata: molti degli ex-Arcadi, tra i quali Lorenzini, ritornano in Arcadia nel 1714, dopo la morte di Livio Odescalchi; e nello stesso anno è fondata, con il patrocinio di Lorenzo Corsini¹⁶, e sempre su ispirazione del progetto originario degli scismatici, l'Accademia Quirina. Come è stato notato, i maggiori proseliti della divisione dell'Arcadia sono da rintracciare nell'ambiente meridionale, in prima linea fin dal Seicento nella discussione estetico-filosofica, giuridica e scientifica, che intende promuovere la libertà di pensiero e che si affianca a un acceso anticurialismo, congiuntamente alla contestazione del dominio spagnolo nel Vicereame, come attesta la congiura filoasburgica di Macchia del 1701. Nel Regno di Napoli, alla scuola di Gregorio Caloprese e Niccolò Caravita, si è formato non soltanto Gravina, ma anche uno dei principali protagonisti della congiura antispagnola, il poeta e drammaturgo Saverio Pansuti; e qui opera anche Carlo Maria Nardi, allievo di Gravina, ammesso in Arcadia nel 1709 e poi scelto come referente della colonia scismatica napoletana¹⁷.

Memorie Istoriche di *Giuseppe Morei*, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Albaique Pettinelli*, a cura di S. Benedetti, F. Lucoli, P. Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 27-38.

¹⁵ Vd. S. COSTA, *Odescalchi, Livio*, in *DBI*, 79, 2013, pp. 151-154. Giovanna Odescalchi, sorella di Livio, era infatti divenuta moglie di Carlo Borromeo Arese. Per quest'ultimo vd. C. CREMONINI, *Carlo Borromeo Arese, un aristocratico lombardo nel "nuovo ordine" di Carlo VI*, in *Dilatar l'Impero in Italia. Asburgo e Italia nel primo Settecento*, «Cheiron», XI, 1994, 21, pp. 85-160.

¹⁶ Su Lorenzo Corsini vd. A. CARACCILO, *Clemente XII*, in *DBI*, 26, 1982, pp. 320-328.

¹⁷ Cfr. A. BATTISTINI, *La cultura del primo Settecento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, dir. da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. VII. *Il Secolo riformatore. Poesia e ragione nel Settecento*, Milano, Motta, 2004, pp. 28-115: 39. Sulla poesia nel Regno di Napoli tra Seicento e Settecento vd. A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, vol. VII, t. 2, 1970, pp. 811-1094. Il legame di Pansuti e Gravina con la congiura di Macchia e i rapporti tra il nuovo modo di poetare, la scelta tragica e l'opzione imperiale sono stati per la prima volta individuati e studiati da ALFONZETTI, *Congiure*, in part. pp. 37-107. Su Pansuti vd. EAD., «*Il Bruto*»; EAD., *Voci del tragico nel Vicereame austriaco*; EAD., *Pansuti, Saverio*, in *DBI*, 81, 2014, pp. 1-4. Per i rapporti con la filosofia politica e civile vd. inoltre F. S. MINERVINI, *Figure tragiche e modelli civili fra teatro e trattatistica a Napoli nel primo Settecento. Il Sejano di Saverio Pansuti e l'Istitutio civile di Paolo Mattia Doria*, in *La letteratura degli italiani. Centri e periferie. Atti del XIII Congresso dell'Associazione degli*

In questo clima culturale dominato da sotterranee fazioni compromesse con i disegni politici della guerra di Successione, all'interno del quale la corte romana tra Seicento e Settecento costituisce parte dello scacchiere politico, agiscono, muovendosi anch'essi nella direzione di una rigenerazione dei costumi e della letteratura, Domenico Passionei e Biagio Garofalo. Si tratta di due figure tutt'altro che marginali per la storia culturale e letteraria di primo Settecento e centrali punti di riferimento sia per il risveglio della cultura accademica primosettecentesca in chiave europea, sia per il nascente interesse verso il modello della poesia ebraica, da porre significativamente accanto al recupero del classicismo in chiave greco-romana.

2. Nei primi anni del Settecento, inaugurati dal pontificato di Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), Roma rappresenta nella penisola un centro culturale da cui provengono, arricchite dai soggiorni di letterati stranieri e italiani, importanti sollecitazioni, equiparabili nei contenuti alle esperienze della *Royal Society* e dell'*Académie Royale des Sciences*. La plurisecolare tradizione accademica della città, il particolare fermento che ruota attorno all'antiquaria, la linea perseguita dallo stesso pontefice nel rilanciare l'immagine artistica e culturale romana e il contemporaneo esilio della corte inglese degli Stuart ne fanno un ambiente aperto alle proposte più innovative e agli scambi, nonostante l'irrigidirsi dell'attività dell'Inquisizione, molto attiva in questi decenni nel contrastare le spinte eversive legate all'anticurialismo, al giansenismo e alle dottrine eretiche che minacciavano il dominio temporale della Chiesa¹⁸.

A Roma, dove si forma frequentando il Collegio Clementino, opera dal 1695 Domenico Passionei (1682-1761), letterato e diplomatico nativo

italianisti italiani (ADI), *Pugnochiuso* (Foggia), 16-19 settembre 2009, a cura di D. Cofano e S. Valerio, Foggia, Edizioni del Rosone, 2011, CD ROM. La congiura contro il governo vicereale spagnolo si consumò nella notte tra il 22 e il 23 settembre del 1701. Cfr. G. VICO, *La congiura dei principi napoletani. 1701 (prima e seconda stesura)*, a cura di C. Pandolfi, Napoli, Morano, 1992. La *coniuratio* restò inedita perché definita «impubblicabile» dalle stesse autorità spagnole. Circolò comunque manoscritta. Per la relazione di Vico vd. G. GIARRIZZO, *La politica di Vico*, in ID., *Vico la politica e la storia*, Napoli, Guida, 1982, pp. 62-66. Vd. anche il resoconto filoasburgico a opera di Tiberio Carafa, reso ufficialmente pubblico nel 1735, anche se per una ristretta cerchia, con una copia manoscritta donata a Carlo di Borbone. Cfr. *Memorie di TIBERIO CARAFA principe di Chiusano*, Riproduzione in fac-simile, a cura di A. Pizzo, 3 tt., Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 2005, I, libro IV, pp. 221-389.

¹⁸ Cfr. M. P. DONATO, *Accademie romane. Una storia sociale, 1671-1824*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004; M. ROSA, *Curia romana e "repubblica delle lettere"*, in ID., *La curia romana nell'età moderna. Istituzioni, cultura, carriere*, Roma, Viella, 2013, pp. 181-199.

di Fossombrone, il quale diventa presto il referente delle maggiori figure della penisola per i progetti di riforma culturale¹⁹. I primi passi di Passionei nell'ambiente romano, in concomitanza con il termine dei suoi studi, muovono anche dalla sua iscrizione nel 1701 all'Arcadia come *Tileno Caradrio*, che sancisce formalmente il suo ingresso in società. Le prime apparizioni pubbliche, che lo vedono esercitarsi nella recita di sonetti nel contesto dell'Accademia del Disegno di San Luca insieme ad altri Arcadi, sembrano confermare la funzione di biglietto da visita che molte accademie pubbliche assolvono nel *cursus honorum* della maggior parte dei letterati; un *iter* che nel caso di Passionei viene favorito dall'amicizia con Giusto Fontanini. Il viaggio per l'Europa, iniziato con la tappa parigina del 1706-1708, lo aprirà al colloquio diretto con i più importanti eruditi stranieri (Mabillon, Fénelon, Montfaucon, Cuper), fino alla partecipazione ai congressi di Utrecht e Baden (1713-1714), che gli spalancheranno le porte della diplomazia ufficiale e lo metteranno in contatto, a dispetto dalle sue iniziali posizioni politiche filofrancesi, con l'ala imperiale, di cui sono rappresentanti il principe Eugenio di Savoia – con il quale condividerà la bibliofilia e di cui tesserà l'orazione funebre – e il conte di Sinzendorf²⁰.

Prima ancora degli impegni diplomatici in Europa, Passionei è però tra gli animatori del Circolo del Tamburo, un vivace consesso accademico che continua la sua attività anche dopo la partenza del futuro cardinale da Roma. Si tratta di una sorta di accademia privata (su cui ancora molto resta da indagare)²¹ vicina alla temperie giansenistica e antigesuitica che,

¹⁹ Su Passionei vd. S. NANNI, *Passionei, Domenico Silvio*, in *DBI*, 81, 2014, pp. 666-669; A. CARACCILOLO, *Domenico Passionei tra Roma e la Repubblica delle Lettere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968; A. SERRAI, *Domenico Passionei e la sua biblioteca*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004.

²⁰ Per i carteggi di Passionei e per una ricostruzione del suo profilo vd. SERRAI, *Profilo storiografico e critico*, in *Id.*, *Domenico Passionei e la sua biblioteca*, pp. 15-136: 16-17. Passionei, Nunzio Apostolico a Vienna, nel 1736 ebbe il compito di scrivere l'orazione funebre in memoria di Eugenio di Savoia; orazione scritta e letta in una prima redazione nel 1736 e poi pubblicata (corretta e ampliata) in due differenti edizioni nel 1737 (Padova, Comino) e nella redazione latina nel 1738 (Vienna, L. J. Kaliwoda). Per le restanti traduzioni dell'orazione in tedesco, inglese (promossa dall'arcade scismatico Paolo Antonio Rolli) e francese cfr. *ivi*, pp. 147-149 e note 26-33. Per il testo letto nel 1736 cfr. D. PASSIONEI, *Appendice VII. Orazione in morte di Eugenio Francesco Principe di Savoia*, *ivi*, pp. 623-642. La vicinanza di Passionei a Eugenio di Savoia e alla sua cultura laica e libertina si mostra anche nella sua volontà di fondare una «République de gens d'étude» con a capo il principe savoiano: cfr. CARACCILOLO, *Domenico Passionei tra Roma e la Repubblica delle Lettere*, p. 49 e nota 91.

²¹ Gli studi principali dedicati al Circolo del Tamburo sono due: CARACCILOLO, *Ingresso nel mondo delle lettere. Il Circolo del Tamburo*, in *Id.*, *Domenico Passionei tra Roma e la*

erede di analoghe spinte sorte già sotto il papato di Innocenzo XI, anima ancora i primi anni del secolo: ne fanno parte, tra gli altri, Giusto Fontanini, Francesco Bianchini, Celestino Galiani e Lorenzo Casoni. Come si evince dal folto carteggio di Passionei con Fontanini e con Ludovico Antonio Muratori, recentemente riproposto sulla base di una capillare ricostruzione filologica²², il gruppo del Tamburo – attorno a cui gravita anche Gravina – si riunisce a casa di Passionei nei primi anni del Settecento con una cadenza bisettimanale, affrontando questioni letterarie, ma anche ecclesiastiche e scientifiche²³. Il riferimento al Tamburo vale come allusione metaforica alla necessità di scuotere i letterati italiani dal torpore dilagante, un intento condiviso da Muratori e Gravina²⁴.

L'importanza del circolo nella Roma di primo Settecento è da ascrivere più che a esiti manifesti – non risulta a oggi infatti alcun documento ufficiale frutto di quelle riunioni –, all'importante ruolo di mediazione assunto da Passionei e Fontanini al suo interno, in favore dell'attività dei letterati in questi anni impegnati in un vasto progetto di riforma poetica e scientifica che, se da un lato si inserisce nello stesso clima di rinnovamento promosso dall'*Arcadia* crescimbeniana, dall'altro pare volersi costituire anche come un'alternativa ad essa, come sarà poi per i principali promotori dello scisma arcadico. Da questo punto di vista ha un peso notevole la relazione tra Passionei e Muratori, un sodalizio alimentato anche dalla comune vicinanza

Repubblica delle Lettere, pp. 31-55; M. ROSA, *Curia romana e "repubblica delle lettere"*, in ID., *La Curia romana nell'età moderna*, pp. 186-191.

²² Cfr. *Appendice I. Lettere dell'Ab. Mons. Fontanini al Conte poi Card. Passionei e Appendice II. Epistolario Muratori*, in SERRAI, *Domenico Passionei e la sua biblioteca*, pp. 381-515 e 516-538.

²³ Scrive infatti Passionei a Muratori, in due distinte lettere: «In mia casa la Domenica, e Giovedì si fa [*sic*] una radunanza di 6 o 7 Letterati e sono Marchese Monti, Sig:^{re} Abate Fontanini, Sig:^{re} Vignoli, Sig: Bencini Lettore di Teologia in Propaganda, Sig: Canonico Nurra [...], Sig:^{re} Bagliui [...], soggetti tutti di giudizio purgato, e finissima critica, si discorre sempre di cose Letterarie, e per tal fine faccio uenire i Giornali da tutte le parti, quando vengono Letterati Forastieri sbarcano qui»; «La sera al Tamburo abbiamo tanti Inglesi, che fina il Mondo tutti Letterati, chi in un genere, chi in un altro, Via risoluetemi di uenir qua, doue regna la Pace e doue [*sic*] suona il Tamburo senza esser circondato dai moschetti» (lettere del 20 febbraio 1704 e del 18 aprile 1705: *ivi*, pp. 524-525 e 534).

²⁴ Ciò si evince dalle lettere di Fontanini a Passionei e di quest'ultimo a Muratori. Fontanini rimarca infatti a Passionei che «Del resto si batte il Tamburo sempre» (Roma, 24 settembre 1707, *ivi*, p. 382); mentre Passionei rassicura Muratori che «troveremo ben noi strada sicura per facilitare il negozio, e per dar mano a un'Idea che sarà di molto splendore all'Italia, mancano modi al Tamburo d'intraprendere imprese da cominciar con Lode e terminar con trionfo» (Roma, 28 febbraio 1705, *ivi*, p. 529).

agli ambienti maurini²⁵. Entrati in contatto principalmente attraverso la figura di Fontanini, i due letterati cominciano il loro scambio epistolare a partire dal 1703. Nata inizialmente da un confronto su manoscritti relativi ad antiche iscrizioni, presto l'amicizia tra i due diventa il possibile veicolo di promozione di un progetto ampio e ambizioso, pienamente inserito nel clima generale della *Querelle des Anciens et des Modernes* (a cui nello stesso anno partecipa Giangioseffo Orsi con le sue *Considerazioni*); un progetto che risponde all'esigenza culturale e politica di creare una confederazione di letterati da un lato e di sovrani dall'altro in grado di ricomporre la frammentazione italiana, ancora più accentuata dall'occupazione militare di questi anni. L'intento di far nascere una «Repubblica dei Letterati d'Italia» (secondo la nota definizione di Lamindo Pritanio, *nom de plume* di Muratori) si unisce infatti al disegno di riforma del gusto e della poesia italiana in chiave antibarocca e "nazionale" che alimenta le pagine del trattato muratoriano *Della perfetta poesia italiana* (edito solo nel 1706), dove la poesia è definita espressamente «ministra della moral filosofia»²⁶.

Fin dalla lettera inviata da Passionei a Muratori nel novembre del 1703 e nelle successive missive, si fa riferimento alla disponibilità da parte del gruppo del Tamburo a leggere il manoscritto del «trattato sopra il buon gusto della Poesia» e a promuovere l'opera e la figura di Muratori agli occhi del pontefice Clemente XI²⁷. Lo scambio epistolare documenta poi la viva

²⁵ Cfr. E. RAIMONDI, *I Padri Maurini e l'opera del Muratori*, in ID., *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 3-77.

²⁶ Cfr. L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706, t. II, libro III, p. 7: «Laddove se la Poesia è, come noi la vogliamo e come dovrebbe essere per consentimento di tutti i Saggi, figliuola, o ministra della Filosofia Morale, Maestra de' buoni costumi, e giovevole alla Vita Civile: bisogna confessarla Arte nobilissima, degna d'onori singolari, e necessaria non men di sua madre a i popoli ben regolati». Il progetto in chiave nazionale della Repubblica dei letterati è legato a vari testi a cui Muratori lavora tra il 1701 e il 1705, tra i quali *I primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia*, apparsi sotto il nome di Lamindo Pritanio e datati 2 aprile 1703. Prima ancora della comunità romana, interlocutori del progetto di Muratori furono l'ambiente bolognese di Giangioseffo Orsi e Pier Jacopo Martello e quello veneziano di Bernardo Trevisan. Per i testi di riferimento che accompagnano e seguono *I primi disegni* si vedano le appendici in G. F. SOLI MURATORI, *Vita del proposto Lodovico Antonio Muratori* [...], Venezia, Pasquali, 1756, pp. 246-282. Sui progetti muratoriani di riforma della poesia e delle accademie, con un'attenzione alle implicazioni politiche, vd. A. VECCHI, *La nuova accademia letteraria d'Italia*, in *Accademie e cultura. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 39-70. Sulle risposte italiane al padre francese Dominique Bouhours, responsabile di aver attivato la polemica, vd. C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

²⁷ SERRAI, *Domenico Passionei, Appendice II*, p. 517.

partecipazione del Circolo di Fontanini e Passionei all'operazione editoriale che accompagna l'uscita dei due volumi muratoriani sulla poesia: un confronto tanto acceso da portare anche i membri del Tamburo a mettere in discussione, sembra soprattutto per ragioni cautelative nei confronti della censura, l'originario titolo del trattato di Muratori, *Parere di L. A. M. sopra la poesia Riformata dagli Ingegner Italiani*, in favore di una scelta più blanda, atta a sostituire «quella parola Riforma nella Poesia», troppo scomoda per gli ambienti romani dell'Inquisizione²⁸.

I due progetti di Muratori, quello di una Repubblica letteraria che ponga fine alla trattazione in poesia degli «affari d'amore» e delle «bagatelle canore» per accrescere invece, in nome dell'«utile», le «scienze» e le «arti», e quello che sarà poi *Della perfetta poesia italiana*²⁹, trovano nell'ambiente romano del Tamburo una sintomatica accoglienza, benché modulata da alcune riserve³⁰. Essi andrebbero letti non tanto e non solo facendo convergere i piani del Circolo del Tamburo con quelli dell'Arcadia di Crescimbeni. L'ambiente arcadico romano legato a Crescimbeni e quello del Tamburo sono infatti da considerare, per la natura dell'istituzione che rappresentano e per il contesto di riferimento, in modo differente. Se è vero che la gran parte dei partecipanti alle accademie private in casa Passionei è allo stesso tempo iscritta all'Arcadia – e ciò dipenderebbe anche dalle possibilità di avanzamento di carriera a cui apriva la stessa accademia romana –, va altresì tenuto presente quanto queste riunioni e le accuse di «cabala» a esse rivolte si collochino su un piano molto diverso dall'immagine ufficiale e dal ruolo assunto dall'istituzione di Crescimbeni in quegli anni. Non solo: il progetto

²⁸ Un primo accenno al problema del titolo si trova nella lettera di Passionei a Muratori datata 26 aprile 1704 (ivi, pp. 525-526), alla quale Muratori risponde il 10 maggio 1704 (ivi, pp. 526-527), diffondendosi a lungo sulle parole «Riforma» e «Riformatori».

²⁹ A tale proposito, oltre a sottolineare che i nuclei fondamentali della riforma poetica sancita da Muratori si evincono già da alcune parti del trattato *De Graecae linguae usu et praestantia* (1693), giova ancora ricordare la lettera indirizzata ad Apostolo Zeno, da Modena, il 15 luglio 1701, in cui egli dichiara di lavorare al suo «disegno», che mira a mostrare «il buon gusto della poesia italiana» e che forse intitolerà «La riforma della poesia italiana o altro simile»: cfr. L. A. MURATORI, *Carteggi con Zacagni ... Zurlini*, a cura di A. Burlini Calapaj, Firenze, Olschki, 1975, pp. 239-240. Per la responsiva di Zeno cfr. ivi, pp. 240-242.

³⁰ Una simile proposta culturale e poetica era stata del resto già avanzata da Gravina nel noto trattato *Delle antiche favole* (1696) e già presentata in alcune significative *Prose degli Arcadi*, come per esempio la *Prosa tredicesima* (1691) di Paolo Della Stufa (*Sileno Perrasio*) dal titolo *Che a' pastori d'Arcadia non è sconvenevole trattar nel canto argomenti gravi, dotti ed alti*. A tale proposito cfr. V. GALLO, *Introduzione*, in G. V. GRAVINA, *Delle antiche favole*. In appendice *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di V. Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, pp. VII-CXXI: XIX-XXXI.

segreto della Repubblica letteraria di Muratori, che mira a coinvolgere gran parte del gruppo del Tamburo, si colloca in una prospettiva anti-accademica, e anche per questo necessariamente mascherata, da porre semmai in alternativa alla stessa ufficialità dell'*Arcadia*³¹.

Roma è del resto per Muratori il punto di riferimento ideale del suo programma culturale, poiché almeno fino al 1705 la posizione politica assunta dalla corte pontificia rispetto agli schieramenti della guerra di Successione spagnola è quella della neutralità; una posizione che poteva giocare a favore del progetto muratoriano di riunificare in chiave nazionale le lettere italiane. Ma allo stesso tempo la spiccata natura antifrancese dei proclami di Muratori poteva apparire a Clemente XI, e più in generale alla corte pontificia, come troppo rischiosa e compromettente; un dato, questo, che si mostrerà con maggiore chiarezza al di fuori delle contese letterarie all'altezza del 1708, quando si arriverà perfino alla rottura tra Fontanini e Muratori, a causa della celebre contesa di Comacchio, con il Ducato estense ormai posizionato sul fronte filoimperiale³².

Confermerebbero tale divario tra l'*Arcadia* e il Tamburo anche le prime supposizioni che inducevano i contemporanei – come testimoniano gli scambi epistolari di Passionei e Fontanini – a pensare che dietro alle riflessioni di Lamindo Pritanio e ai suoi *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia* si celasse proprio qualche esponente del gruppo romano³³.

³¹ Cfr. CARACCILO, *Domenico Passionei*, pp. 46-47. Sebbene sottolinei la natura anti-accademica del progetto di Muratori, Caracciolo tende ad assumere come dato la convergenza di quest'ultimo «con i romani dell'*Arcadia*» (ivi, p. 46). Il quadro appare tutt'altro che lineare, se si tengono in debita considerazione i movimenti centrifughi che hanno origine dalla stessa *Arcadia*, e più in generale dall'ambiente accademico romano.

³² È noto l'episodio della rottura dell'amicizia di Muratori, avverso alle pretese del papa su Comacchio, e Fontanini. Il conflitto tra Giuseppe I e Clemente XI risale però già al 1705, data di elezione al soglio imperiale di Giuseppe a seguito della morte del padre, Leopoldo I. Dal 1708 il papa emana una serie di brevi contro l'imperatore Giuseppe I, che nel frattempo, con la discesa delle sue truppe in Italia verso Napoli, aveva invaso i territori di Parma e Piacenza, fino allo scoppio della guerra tra papato e Impero del 1708 e la conseguente occupazione di Comacchio da parte del generale imperiale Bonneval. Alla fine il papa riconobbe sostanzialmente i diritti imperiali. A questa vicenda si accompagnano vari scritti di letterati, tra i quali quelli di Muratori e Fontanini, in difesa delle ragioni imperiali o papali. Cfr. F. VENTURI, *L'Italia fuori dall'Italia*, in *Storia d'Italia*. 3. *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 985-1480: 1008-1009. Sulle posizioni di Muratori e Fontanini vd. C. VIOLA, *Echi comacchiesi nel carteggio Muratori-Marmi*, in *Corte, buon governo, pubblica felicità. Politica e coscienza civile nel Muratori. Atti della III giornata di studi muratoriani (Vignola, 14 ottobre 1995)*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 15-45.

³³ Cfr. CARACCILO, *Domenico Passionei*, p. 48. Oltre a queste supposizioni sulla paternità romana del progetto, circolava anche la convinzione che dietro Lamindo Pritanio vi fosse Bernardo Trevisan, come si evince dalle lettere di Apostolo Zeno a Muratori: MURATORI,

Nello stendere dunque i suoi progetti di riforma, Muratori guardava principalmente a Roma e la scelta di eleggere l'Arconte Depositario, carica principale della sua Repubblica dei Letterati, era ricaduta in particolare proprio su quell'ambiente gravitante attorno al Tamburo e alla corte di Clemente XI: designati a tale ruolo furono infatti, nell'ordine, Francesco Bianchini, Giusto Fontanini, Gian Maria Lancisi, Domenico Passionei³⁴. Una piena adesione ai progetti muratoriani di riforma del gusto non avvenne però tanto a Roma, dove le polemiche sorte attorno alla circolazione su fogli volanti dei nomi dei futuri Arconti della Repubblica, a insaputa degli stessi candidati, avevano smorzato lo slancio a tale riguardo³⁵, quanto presso i più importanti letterati napoletani, i quali, fino ad allora esclusi dai centri di riferimento indicati dal progetto di Muratori, scesero in sua difesa e richiesero di essere iscritti alla sua Repubblica³⁶.

È significativo il fatto che proprio da Napoli giunga un forte sostegno all'«Idea della Repubblica Letteraria» di Muratori, con la richiesta di aggregare all'Accademia «il Sig. Giuseppe Valletta, Giacinto Cristoforo, Costantino Grimaldi, e Vincenzo Gravina, come altresì i Signori Gio. Vignoli, e Biagio Garofalo, che soggiornano in Corte di Roma»³⁷. Del resto, sarà ancora l'ambiente napoletano, e in particolare quello della colonia arcadica *Sebezia*, fondata nel 1703, con a capo il procustode Biagio Majola de Avitabile (*Agero*

Carteggi con Zacagni, pp. 279-282. Su questo vd. A. BURLINI CALAPAJ, *I rapporti tra L. Pritanio e B. Trevisan*, in *Accademie e cultura*, pp. 73-94.

³⁴ Cfr. SOLI MURATORI, *Vita*, pp. 26-28. A proposito della candidatura di Lancisi e Passionei si veda la lettera di Orsi a Muratori, da Bologna, del 12 marzo 1705, significativa anche per le preoccupazioni di Orsi in merito alla possibile interpretazione «politica» di una «materia puramente letteraria»: L. A. MURATORI, *Carteggio con Giovan Gioseffo Orsi*, a cura di A. Cottignoli, Firenze, Olschki, 1984, p. 231.

³⁵ Particolarmente risentita fu la risposta di Francesco Bianchini, il quale contestava al disegno di Lamindo Pritanio il carattere nazionale eccessivamente astioso nei confronti degli «oltramontani» e rifiutava l'idea, ritenuta troppo superba, che l'Accademia della repubblica dei letterati d'Italia avrebbe dovuto dare consigli ai principi. Cfr. SOLI MURATORI, *Vita*, pp. 246-251.

³⁶ Ciò si evince dalla *Lettera di un Letterato di Napoli al Sig. Bernardo Trevisani*, datata Napoli, 16 febbraio 1705, ivi, pp. 253-254. Bernardo Trevisan (1652-1720) ebbe contatti con diversi esponenti della cultura meridionale, tra i quali lo stesso Biagio Garofalo; pertanto, visto anche il suo rapporto con Muratori, può essere considerato un valido intermediario per le richieste dell'anonimo letterato napoletano autore della missiva. Cfr. F. M. CRASTA, *Le meditazioni sull'immortalità dell'anima di Bernardo Trevisan*, in EAD., *L'eloquenza dei fatti. Filosofia e scienza della natura nel Settecento veneto*, Napoli, Bibliopolis, 2007, pp. 279-320: 281-283. Su Trevisan vd. inoltre P. ULVIONI, *Atene sulle lagune. Bernardo Trevisan e la cultura veneziana tra Sei e Settecento*, Venezia, Ateneo Veneto, 2000.

³⁷ *Lettera di un Letterato di Napoli al Sig. Bernardo Trevisani*, in SOLI MURATORI, *Vita*, p. 253.

Nonacride in Arcadia), a favorire l'edizione della seconda parte delle *Riflessioni sopra il buon gusto* (1715), in cui sono inseriti anche i *Primi disegni*³⁸.

3. All'interno di un percorso che vede scorrere su un doppio binario l'esigenza del rinnovamento della poesia, attraverso l'insistente richiamo a una dimensione etica e civile, e l'adesione al partito filoimperiale³⁹, è dunque utile soffermarsi sull'area napoletana, dato che proprio da essa provengono le maggiori spinte in favore del disegno di Muratori prima e dei seguaci di Gravina poi. Una delle figure di raccordo tra Roma e Napoli, ma anche tra i graviniani, il gruppo del Tamburo e l'*entourage* bolognese di Muratori, è certamente Biagio Garofalo (1677-1762), *Faunio Stomiate* in Arcadia, il quale prese anche parte alla difesa del marchese Orsi nella disputa sorta attorno alle sue *Considerazioni*⁴⁰.

Giunto a Roma da Napoli nel 1704, accolto da Giusto Fontanini, anche Garofalo presenzia alle riunioni del Circolo del Tamburo. Negli anni che precedono la sua permanenza nella corte romana, partecipa attivamente alla vita culturale della città partenopea (dove si laurea nel 1694 e dove conosce Pietro Giannone), come dimostra il suo contributo alla raccolta di componimenti in morte di Caterina d'Aragona (1697), madre del viceré di Napoli, il duca di Medinaceli⁴¹. Da questa silloge, in cui spicca l'orazione di Giambattista

³⁸ Il volume risulta edito a Colonia, ma è una falsa indicazione di stampa, poiché in realtà vide la luce a Napoli. Cfr. L. A. MURATORI, *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti di Lamindo Pritanio parte prima*, in Colonia, 1715, per Benedetto Marco Renaud. L'*Avviso al Lettore* è firmato Biagio Majola de Avitabile. Per la corretta localizzazione dell'opera cfr. SOLI MURATORI, *Vita*, p. 30. Per la fondazione della colonia *Sebezia* vd. P. GIANNANTONIO, *L'Arcadia napoletana*, Napoli, Liguori, 1962, pp. 168-205.

³⁹ Come sottolinea Alfonzetti, «spesso», e non casualmente, «nella scrittura letteraria settecentesca la soggettività e la politica s'incontrano in un binomio e non si scontrano in un bisticcio»: cfr. B. ALFONZETTI, *Politica e letteratura nel Settecento. Ultimi studi e nuove prospettive*, in *Il Settecento negli studi italiani. Problemi e prospettive*, a cura di A. M. Rao, A. Postigliola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 135-169.

⁴⁰ Sugli sviluppi italiani della disputa che interessa le *Considerazioni* di Orsi, a cui prende parte Garofalo nel 1708 con due contributi, vd. C. VIOLA, *Tra retorica e lingua: dopo le Considerazioni*, in ID., *Tradizioni letterarie a confronto*, pp. 290-349: 323-324. Per Garofalo vd. E. DI RIENZO, *Garofalo, Biagio*, in *DBI*, 52, 1990, pp. 362-364; per la sua iscrizione all'*Arcadia*, presumibilmente nel 1703, cfr. *Il catalogo degli Arcadi*, s.n.t. [Roma, Antonio de Rossi, 1720?], p. 63. Vd. inoltre V. FERRONE, *Scienza natura religione. Mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento*, Napoli, Jovene Editore, 1982, pp. 378-382.

⁴¹ I *Componimenti di persone diverse per la morte dell'eccellentiss. Signora D. Caterina d'Aragona y Sandoval* figurano in appendice alle *Pompe funerali celebrate in Napoli per l'eccellentissima D. Caterina d'Aragona y Sandoval* [...] dedicate all'eccellentissimo suo figlio D.

Vico, si ricavano le frequentazioni culturali del giovane letterato allievo di Domenico Aulisio: contribuiscono infatti alla celebrazione poetica della donna i maggiori esponenti dell'Accademia di Medinaceli, molti dei quali, già implicati nel processo degli ateisti che segnò la Napoli degli anni Novanta del Seicento⁴², furono anche protagonisti a vario titolo, nel settembre del 1701, della Congiura di Macchia, che pose fine alle stesse riunioni dell'accademia palatina. Quest'ultimo evento segna – come anticipato – la crisi del dominio spagnolo nel Regno, dovuta alla problematica successione al trono di Carlo II d'Asburgo, trono conteso tra la linea francese rappresentata da Filippo d'Angiò, nipote di Luigi XIV, e la linea austriaca dell'arciduca Carlo, secondogenito dell'imperatore Leopoldo. Le *Pompe funerali* in onore di Caterina d'Aragona vedono quindi la partecipazione, insieme a Giambattista Vico e Biagio Garofalo, di Giuseppe Valletta, Gregorio Caloprese, Gregorio Messere, Paolo Mattia Doria e anche di Saverio Pansuti, uno dei principali attori della Congiura di Macchia. È estremamente significativo il fatto che questi stessi letterati vengano poi proposti nel 1705 – a eccezione di Pansuti, forse esule a Vienna – come membri della Repubblica letteraria d'Italia di Muratori. Tali frequentazioni, specie quella di Vico e Doria, non verranno mai abbandonate da Garofalo, mentre con Pansuti egli avrà in comune l'esperienza dell'esilio⁴³. Se Pansuti, infatti, a causa della congiura antispagnola molto probabilmente sarà costretto a riparare a Vienna, per poi fare rientro a Napoli subito dopo l'ingresso degli Austriaci nella città (1707), Garofalo, a seguito dell'intensa attività romana e di una parentesi nella città partenopea (1725 ca.), condurrà buona parte della sua vita presso la corte viennese, inizialmente in qualità di storico ufficiale di Eugenio di Savoia, poi come esiliato, quando i suoi tentativi

Luigi Della Cerda Duca di Medina-Celi [...], in Napoli, nella Stamperia di Giuseppe Roselli, 1697, pp. 77-262: 94.

⁴² Coinvolto nella repressione contro gli ateisti è per esempio Niccolò Caravita, vale a dire il principale promotore dell'Accademia palatina di Medinaceli. Oltre a Caravita, un altro autore compreso nella silloge e accusato di ateismo è Basilio Giannelli. Furono allievi di Caravita e frequentarono il suo salotto Gravina, Vico e Pansuti. Vd. S. FODALE, *Caravita, Niccolò*, in *DBI*, 19, 1976, pp. 676-679. È da rilevare che, prima della sua partenza per Roma, il nome di Gravina figura, assieme a quello di Saverio Pansuti, negli elenchi dei «malevoli» che gli accusati De Cristofaro, Giannelli e Belli citano nel 1689 nelle loro dichiarazioni «spontanee». Cfr. L. OSBAT, *L'inquisizione a Napoli. Il processo agli ateisti 1688-1697*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974, pp. 84-85 e nota 44.

⁴³ Soprattutto con Vico il legame sarà mantenuto per tutti gli anni Dieci e Venti del Settecento, come mostrano la recensione del *De ratione* di Vico scritta da Garofalo e pubblicata sul «Giornale de' letterati d'Italia» (t. I, art. X, 1710, pp. 321-333) e lo scambio tra i due di alcune loro opere fondamentali. Cfr. M. SANNA, *Introduzione*, in GAROFALO, *Considerazioni*, pp. 9-26: 12-13.

di ritorno a Napoli, sostenuti dal principe savoiaro, naufragheranno a causa dell'ascesa dei Borbone nel Regno (1734), motivo per il quale il letterato finirà i suoi giorni a Vienna⁴⁴.

Garofalo rimase fedele alla *humus* culturale di provenienza ed è dato supporre che anche il suo orientamento filoasburgico sia maturato essenzialmente prima del soggiorno romano. Del resto, la vivace attività delle accademie napoletane aveva registrato già sul finire del Seicento, accanto a un orientamento filospagnolo, anche tributi di lode verso la casa d'Austria. È il caso, ad esempio, dell'Accademia degli Infuriati, che, riprendendo vigore nel 1690, annovera tra gli iscritti Carmine Nicolò Caracciolo e Gregorio Caloprese, e che si mostra in prima linea nell'impegno per una rinascita della poesia in chiave morale e in funzione antibarocca, in parallelo con le finalità della nascente Arcadia⁴⁵; ed è interessante notare che parte dell'eredità degli Infuriati confluisca nell'ambito ufficiale dell'Accademia di Medinaceli, determinandone l'orientamento più moderato, e successivamente nella colonia arcadica *Sebezia*⁴⁶.

⁴⁴ Il ritorno a Napoli, presumibilmente nel 1725, è accompagnato dalle polemiche sorte attorno all'*Istoria civile* di Pietro Giannone (1723), opera della quale Garofalo è strenuo difensore. Cfr. *ivi*, pp. 9-26. Sulle relazioni intessute da Garofalo con l'ambiente italiano durante il suo soggiorno a Vienna cfr. E. GARMS-CORNIDES, *Zur Geschichte der geistigen Beziehungen zwischen Österreich und Italien im 18. Jahrhundert: der abate Biagio Garofalo*, «Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung», LXXXV, 1977, pp. 77-97. Per il soggiorno viennese vd. anche G. RICUPERATI, *Nella costellazione del «Triregno». Testi e contesti giannoniani*, a cura di D. Canestri, San Marco in Lamis, Quaderni del Sud, 2004, in part. pp. 49-70 e 91-93.

⁴⁵ Gregorio Caloprese lesse presso gli Infuriati il saggio *Sopra la concione di Marfisa a Carlo Magno*, edito nel 1691; e nella stessa accademia nacque il suo discorso sull'*Invenzione della favola rappresentativa*, dedicato a Caracciolo, edito nel 1698 a Napoli da Bulifon (editore di origine francese, noto per le sue posizioni antiaustriache: vd. P. PIRONTI, *Bulifon, Raillard, Gravier editori francesi in Napoli. In Appendice Domenico Antonio Parrino*, Napoli, Lucio Pironti, 1982). Per i due testi di Caloprese cfr. la ristampa anastatica in G. CALOPRESE, *Opere*, a cura di F. Lomonaco e A. Mirto, Napoli, Giannini, 2004, pp. 63-166; pp. 483-510. Più in generale sulle accademie a Napoli tra Seicento e Settecento cfr. G. GALASSO, *Verso le strette della successione*, in *Id.*, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 530-535.

⁴⁶ Uno degli esiti principali del gruppo dei letterati attivi nell'Accademia degli Infuriati è da considerare la *Raccolta di Rime di Poeti Napoletani non più ancora stampate* [...], in Napoli, Domenico Antonio Parrino, 1702 [ma 1701]. L'*imprimatur* della raccolta risale al giugno 1701. Le poesie in essa contenute, tra le quali quelle di Saverio Pansuti e Tiberio Carafa, sono ascrivibili agli anni tra il 1690 e il 1701. A differenza di Bulifon, Parrino ha un orientamento filoasburgico. Va sottolineato che Garofalo venne scelto come esaminatore della *Vita di Gregorio Messere* [...] detto *Argeo Caraconasio*, in *Le Vite degli Arcadi illustri*

Uno dei maggiori frutti dell'attività romana di Garofalo e una delle più rilevanti testimonianze della sua vicinanza al partito filo austriaco sono le *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci* (1707). Il trattato va considerato, assieme agli scritti di Gravina e Muratori, tra le principali proposte del rinnovamento poetico e culturale di primo Settecento. Esso trae linfa per l'appunto dalla frequentazione del circolo romano del Tamburo, dove è centrale la riflessione sulle lingue orientali e sulla lettura dei testi sacri, e denota fin dai suoi paratesti una contiguità con alcune figure mosse da un acceso ghibellinismo e schierate in prima linea, quindi, con gli imperiali fin dagli albori della guerra di Successione spagnola.

Va infatti notato che, se nella loro interezza le *Considerazioni* di Garofalo sono dedicate a Clemente XI, e quindi al primo rappresentante del neutralismo curiale, la prima parte, concentrata sulla *Poesia degli Ebrei*, è indirizzata al cardinale Lorenzo Casoni (1645-1720)⁴⁷, una delle personalità più controverse della politica sei-settecentesca⁴⁸, in quanto può essere considerato un esponente di quella linea filo austriaca che si afferma con forza soprattutto in concomitanza con l'arrivo delle truppe di Eugenio di Savoia in Italia; tanto che si pensa al suo trasferimento a Ferrara nel 1707 – parallelamente all'aprirsi della questione di Comacchio e dei diritti imperiali – e poi a Bologna (1709-1714), dove è seguito dallo stesso Garofalo, come a un allontanamento dalla curia romana a causa delle sue simpatie imperiali. L'attività a Roma di Casoni si contraddistingue per la sua amicizia con Clemente XI, compagno di studi giovanili, e per la frequentazione sia dell'Accademia dei Concili di Giovanni Giustino Ciampini sia dell'Arcadia, alla quale viene ammesso fin dal 1691. Anch'egli, come gli altri componenti del gruppo del Tamburo, di cui fa parte, è vicino al giansenismo, specie quello olandese, e proprio per questo ha rapporti diretti con Quesnel, Arnould e Ruth d'Ans, oltre che con i sostenitori del quietismo. In aggiunta all'attività romana va anche ricordato che Casoni si trova a Napoli all'indomani dello scoppio della guerra di Successione spagnola e, nonostante sia implicato in qualità di

[...]. *Parte seconda* [...], in Roma, per Antonio de' Rossi, 1710, pp. 47-58. Su Messere cfr. C. CANTILLO, *Filosofia, poesia e vita civile in Gregorio Messere. Un contributo alla storia del pensiero meridionale tra '600 e '700*, Napoli, Morano, 1996.

⁴⁷ GAROFALO, *Considerazioni*, pp. 37-76.

⁴⁸ Casoni diventa protagonista della politica europea quando i Francesi, con dispacci falsificati, lo tacciano di cospirare alle spalle della Curia, accusandolo di essersi mosso segretamente, sotto il pontificato di Innocenzo XI, per prendere accordi con il principe d'Orange e con i repubblicani delle Province Unite. Cfr. G. PIGNATELLI, *Casoni, Lorenzo*, in *DBI*, 21, 1978, pp. 407-415.

giudice dell'Inquisizione nel processo degli ateisti, è tra i principali accusati della nascita di un partito "filoaustriaco" nella città partenopea. Non stupisce dunque che fin dal primo periodo del Settecento egli fosse avvertito a Roma come una minaccia alla posizione neutrale assunta ufficialmente dalla Chiesa anche in merito al Regno di Napoli⁴⁹.

La scelta del dedicatario da parte di Garofalo si mostra, alla luce della biografia di Casoni, ancora più significativa e ardita, in un momento in cui le tensioni tra la curia papale e gli imperiali si vanno acuendo attorno alla questione dei diritti di Comacchio e contemporaneamente alla discesa in Italia delle truppe imperiali di Eugenio di Savoia⁵⁰. Come pure è significativo il fatto che le *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci* suscitino fin da subito un moto di protesta, sfociato in diversi interventi polemici e infine nella messa all'Indice del volume dieci anni dopo la sua pubblicazione⁵¹. Ciò è dovuto ad alcuni contenuti del trattato considerati fin troppo eversivi perché legati in modo particolare alle tesi di Spinoza, a partire dal rischioso e inevitabile confronto, insito nella stessa natura bifronte delle *Considerazioni*, tra la poesia sacra ebraica e quella profana greca, entrambe esaminate con la medesima lente storico-filologica⁵².

Ma l'opera di Garofalo si segnala quale testo di particolare importanza anche per gli stretti legami che instaura con i progetti muratoriani di riforma della poesia e con una delle opere più importanti in Italia per la riflessione sulla poetica, il trattato *Della ragion poetica* di Gravina, che, sebbene edito nel 1708, contiene al suo interno parte di quanto anticipato nel 1696 con l'opera *Delle antiche favole*⁵³. Da un lato le *Considerazioni* di Garofalo rispondono infatti alle richieste che Muratori indirizzava ai letterati d'Italia rispetto alla conoscenza delle lingue «Greca ed Ebraica, tanto giovevoli

⁴⁹ Cfr. *ibid.*

⁵⁰ Del resto, è da qui che iniziano a declinare i rapporti tra il papato e l'Impero, anche perché l'Austria è alleata dell'Inghilterra anglicana. L'alleanza con l'Inghilterra costituisce un problema anche per l'Arcadia, come testimonia il rifiuto dell'*imprimatur* alla raccolta poetica dell'arcade Brandaligio Veronesi, inneggiante alla «Gran Lega contro la Francia» e datata 1710. Su questo vd. CIPRIANI, *Contributo per una storia politica*, p. 112.

⁵¹ Cfr. *Appendix novissimae appendicis ad Indicem librorum prohibitorum* [...], Romae, Typis Rev. Camerae Apostolicae, 1718, p. 464.

⁵² Garofalo infatti mostra di recuperare e di conoscere a fondo le tesi espresse dal filosofo nel suo *Tractatus theologico-politicus*, tra le quali la più forte è la denuncia della «non-sacralità della parola ebraica, la sua non assolutezza»: cfr. SANNA, *Introduzione*, in GAROFALO, *Considerazioni*, p. 19.

⁵³ G. GRAVINA, *Delle antiche favole*, Roma, De' Rossi, 1696. Vd. ora l'ed. già segnalata a cura di V. Gallo (da cui si cita).

all'intelligenza delle Sacre Scritture de' SS. Padri, e di tutta l'antichità»⁵⁴, rispecchiando così anche gli interessi del Circolo del Tamburo; dall'altro riprendono il filone rilanciato da Gravina, che individua una matrice egizia per la poesia degli antichi Greci, intesa come sapienza riposta. Furono infatti gli egiziani i «primi autori di favole» in grado di «unire in un sol corpo» le scienze della teologia, della fisica e della morale e di manifestare perciò, attraverso i loro simboli, tanto «la scienza delle cose divine e naturali, o morali insegnamenti», comprensibili solo ai saggi, quanto le cosiddette «apparenze» destinate al volgo, considerate utili al mantenimento della quiete e delle leggi «di quell'Impero»⁵⁵. A sua volta l'autore delle *Considerazioni*, a proposito della poesia ebraica, sottolinea quanto, specie nel *Cantico di Salomone*, siano nascoste, come diceva Dante, «sotto il velame di cose strane», le «altissime, e divine idee», in modo tale che queste ultime non possano essere comprese «da coloro, che o sono nemici della verità, ovvero colla lor mente bassa, tanto in alto giugner non possono a comprenderle»; e quanto dunque anche nella poesia ebraica viga il principio dell'allegoria⁵⁶. La principale differenza tra la poesia ebraica e la poesia greca era stata messa in luce con chiarezza dal

⁵⁴ *Lettera esortatoria di LAMINDO PRITANIO* [pseudonimo di L. A. Muratori] *a i Capi, Maestri, Lettori, ed altri Ministri degli ordini religiosi d'Italia*, in SOLI MURATORI, *Vita*, pp. 215-231: 225.

⁵⁵ GRAVINA, *Delle antiche favole*, ed. Gallo, p. 26. Gravina è convinto assertore della derivazione della poesia greca dalla sapienza egizia (ivi, pp. 27-29). Sulla diffusione di questa tesi presso gli storici antichi e moderni cfr. le considerazioni di Gallo, ivi, p. 26 note 76-77. La curatrice evidenzia dettagliatamente i debiti che Gravina contrae soprattutto nei confronti di J. Marsham (1602-1685), autore che, sostenendo una dipendenza della sapienza ebraica da quella egiziana, mette in discussione la cronologia tradizionale: cfr. J. MARSHAM, *Chronicus Canon Aegyptiacus, Ebraicus, Graecus et Disquisitiones*, Londini, excudebat Tho. Roycroft, prostant apud Guliel. Wells et Rob. Scott, ad insignia Principis in vico vulgo vocato Little Britain, 1672.

⁵⁶ Garofalo introduce l'allegoria, definendola come l'insieme delle «locuzioni oscure, arcane, e parabole sublimi fino alle nubi», quando si riferisce al *Cantico di Salomone*: per tutte le citazioni cfr. GAROFALO, *Considerazioni*, pp. 81-160: 69, 75 e 107. Rispetto alle riflessioni di Garofalo sulla poesia degli Ebrei, diversi sono i debiti nei confronti di Domenico Aulisio. Quest'ultimo, maestro di Garofalo e di Pietro Giannone, si rifà in particolare a Spinoza, attraverso la mediazione di Huet; ma, come sottolinea Giuseppe Ricuperati, bisogna anche tenere presente il confronto di Aulisio con la «cultura cronologica» del tardo Seicento, specie con J. Spencer e J. Marsham: cfr. G. RICUPERATI, *La prima formazione di Pietro Giannone. L'Accademia Medina-Coeli e Domenico Aulisio*, in ID., *L'esperienza civile e religiosa di Pietro Giannone*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970, pp. 3-78: 64 e nota 3. Vd. inoltre SANNA, *Introduzione*, in GAROFALO, *Considerazioni*, p. 12. Più in generale, sulle dispute a proposito del rapporto tra sapienza ebraica e sapienza egizia, con particolare attenzione alla posizione di Vico, cfr. P. ROSSI, *Le sterminate antichità*, in ID., *Le sterminate antichità e nuovi saggi vichiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp. 165-271; cfr. inoltre M. BERNAL, *Atena*

«Giornale de' letterati d'Italia», che aveva recensito il volume di Garofalo nel 1710. Qui si legge, parafrasando l'autore delle *Considerazioni*, che, se agli Ebrei che avevano «ricevuto le leggi» da Dio, Mosè diede «per insegnamento il rapportare a Dio tutte le cose», i Greci, diversamente, dato che non ricevettero le leggi da Dio, ma dai legislatori Solone e Licurgo, «indirizzarono ogni loro azione al ben pubblico»⁵⁷.

Convinto che tanto nella poesia ebraica quanto in quella greca sia presente una «somma conoscenza delle cose» e che la «materia della poesia derivi dalla dottrina dei filosofanti»⁵⁸, Garofalo inoltre può essere considerato in sintonia con le riflessioni di Gravina in merito alla poesia greco-latina e italiana e alla loro portata morale. L'autore ricorre in particolare all'autorità del *De sublimitate* dello Pseudo-Longino, che indicava il *fiat lux* della *Genesi* a modello dello stile sublime, e conduce una divisione e un'analisi degli stili della poesia ebraica rivolte a esaltarne la bellezza e l'utilità morale, analogamente a quanto Gravina aveva fatto esaminando quella greco-latina⁵⁹. La vicinanza a Gravina emerge con ancora più forza nella seconda parte del trattato, dedicata espressamente alla poesia greca, in cui traspare fin da subito l'importanza assunta anche per Garofalo non solo dalla poesia, intesa anche per i Greci quale veste della filosofia e della vita civile, ma pure dal teatro. Secondo l'autore delle *Considerazioni*, tragedia e commedia assolvono infatti alla funzione di «esporre agli occhi, quali azioni degli uomini degne di lode,

nera. *Le radici afroasiatiche della civiltà classica*, I. *L'invenzione dell'antica Grecia*. 1785-1985, Parma, Pratiche, 1991, pp. 199-276.

⁵⁷ Cfr. «Giornale de' letterati d'Italia», art. VII, t. II, 1710, pp. 255-292: 272-273. Sull'importanza del giornale nella cultura del primo Settecento cfr. *Il «Giornale de' letterati d'Italia» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710-2010). Atti del Convegno Padova-Venezia-Verona (17-19 Novembre 2010)*, a cura di E. Del Tedesco, Pisa-Roma, Serra, 2012.

⁵⁸ GAROFALO, *Considerazioni*, pp. 30 e 37.

⁵⁹ Cfr. GAROFALO, *Considerazioni*, pp. 55-76. Lo stile di Giobbe viene ad esempio accostato a quello «drammatico», poiché «molte persone vi s'introducono a parlare, e tutto il ragionamento si è, perché agli uomini dabbene in questa vita disgrazie, e miserie adivengono, siccome per lo contrario, felicità e grandezza a' malvagi» (ivi, p. 72). L'interpretazione delle Sacre Scritture intese come parte della poesia sublime che ritroviamo in Garofalo, specie in riferimento a Mosè, e le implicazioni politiche della poetica del sublime, che nelle *Considerazioni* figurano fin dalla dedicatoria a Casoni (ivi, p. 41), attraverso il richiamo al nesso libertà-eloquenza, sono state analizzate, anche in rapporto alla ricezione dello Pseudo-Longino nel Settecento (Gravina, Rolli, Muratori, Vico), da G. COSTA, *Longinus's treatise on the Sublime in the age of Arcadia*, «Nouvelles de la République des Lettres», I, 1981, pp. 65-86. Per un quadro generale sulla ricezione della poesia ebraica nel Settecento, anche se lo studio affronta i testi a partire dagli anni e Trenta e Quaranta del secolo, cfr. C. LERI, «*Il sublime dell'ebraica poesia*». *Bibbia e letteratura nel Settecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2008.

e quali biasimevoli fossero»⁶⁰. Riprendendo anche il dettato di Muratori, il quale nel suo lavoro *Della perfetta poesia italiana* invitava i poeti a percorrere tutti i generi – dalla tragedia alla commedia, dagli «Inni sacri» alle «favolette» alla maniera di La Fontaine e ai poemi che abbiano come soggetto le scienze e le arti – al fine di attuare la riforma della poesia⁶¹, Garofalo si inserisce dunque a pieno titolo in questo clima di rinnovamento e rifunzionalizzazione in chiave etica della letteratura che inaugura il Settecento.

Come nella prima parte del trattato, anche nella sezione incentrata sulla poesia dei Greci si rintracciano dei segnali che inquadrano l'operazione di Garofalo nella prospettiva filoimperiale. La dedicatoria a Flaminia Borghese (1692-1718), da cui si evince che la donna era un'allieva di Garofalo e che quindi aveva avuto modo di ascoltare le sue considerazioni prima ancora della pubblicazione, è spia della vicinanza dell'autore già da questi primi anni romani alla corrente filoasburgica⁶². Flaminia, iscritta in Arcadia e autrice di diversi componimenti apparsi in varie raccolte poetiche, è infatti figlia di Livia Spinola e di Marcantonio Borghese (1660-1729), vicino agli imperiali e nominato consigliere di Carlo VI⁶³. Unitasi con un matrimonio strategico a Baldassarre Erba Odescalchi (1683-1746), nipote e unico erede di Livio Odescalchi, Flaminia indirizza uno dei suoi sonetti proprio a Lorenzo Casoni, con il quale condivide anche il ruolo di dedicatario delle riflessioni di Garofalo⁶⁴. Che la famiglia Borghese e la famiglia Odescalchi

⁶⁰ GAROFALO, *Considerazioni*, pp. 87-88. In merito alla poesia come velo della filosofia e della scienza delle umane cose, Garofalo osserva che «gli Antichi non men Greci [...]», con oscure, e misteriose parole solevano ricuoprire la conoscenza della natura, e la dottrina dell'essenza, e degli attributi d'Iddio, acciòché il volgo ignaro, che per lo più è avezzo a fermarsi alla prima cortecchia, o per meglio dire, nell'apparenza delle cose, potesse solo intendere ciò, che di fuori a lui manifestavasi, non già l'occulto, e profondo sentimento, che v'era celato» (ivi, p. 88). Cfr. ad esempio GRAVINA, *Delle antiche favole*, ed. Gallo, pp. 24-25.

⁶¹ MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, t. II, lib. III, cap. I, pp. 1-11. Su questo aspetto e sul parallelo recupero dei soggetti biblici nella tragedia di primo Settecento (come per il caso della *Rachele* di Pier Jacopo Martello) vd. M. G. ACCORSI, *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999, pp. 220-225.

⁶² Si trova conferma del ruolo di precettore di Garofalo nella recensione alle *Considerazioni* apparsa sul «Giornale de' letterati d'Italia» del 1710, p. 272.

⁶³ Cfr. G. D'AGOSTINO, *Borghese, Marcantonio*, in *DBI*, 12, 1971, pp. 602-604. Marcantonio Borghese si convertì dal partito borbonico a quello filoasburgico e fu chiamato dall'imperatore Carlo VI ad assumere la carica di viceré di Napoli *ad interim* dal 1721 al 1722, prima dell'assunzione della carica da parte di Althann.

⁶⁴ Sono scarse le notizie su questa letterata. Un breve elogio dell'attività letteraria e degli studi della donna, ferrata nelle lingue antiche e moderne e nelle scienze, si trova in G. GIGLI, *Diario sanese [...] dedicato all'Altezza Reale della Gran Principessa di Toscana Violante di*

fossero rimaste fedeli agli imperiali e che il matrimonio quindi tra Flaminia e Baldassarre, celebrato nel 1717, confermasse tale orientamento è senz'altro significativo⁶⁵. Come è altrettanto significativo, per definire ulteriormente il quadro attorno alla figura di Garofalo, e in particolare per la nostra proposta di leggere anche il suo trattato alla luce delle speranze di rinascita culturale e politica nutrite da molti letterati con l'avvento degli Austriaci in Italia, il fatto che lo stesso autore delle *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci* aderì allo scisma dei seguaci di Gravina, i quali fecero di Livio Odescalchi il loro protettore e ottennero l'adesione soprattutto dall'area napoletana. Infatti, nonostante la colonia arcadica *Sebezia* di Majola de Avitabile avesse omaggiato Filippo V con una raccolta di componimenti (dedicata altresì al re di Francia Luigi XIV) e non avesse ufficialmente aderito allo scisma d'Arcadia, alcuni letterati che ne facevano parte si mostrarono subito pronti a celebrare l'arrivo di poco successivo degli Austriaci e a restare fedeli al partito imperiale, omaggiando soprattutto la figura del principe italico Eugenio di Savoia⁶⁶. Da Napoli, dove l'Austria è ormai di

Baviera [...] parte prima, in Lucca, per Leonardo Venturini, 1723, p. 168. Alcune sue rime sono raccolte nella silloge, curata da Agostino Gobbi, *Scelta di sonetti, e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo, parte terza che contiene i rimatori viventi del 1709*, in Bologna, per Costantino Pisarri, 1711, p. 164. Per il sonetto dedicato a Casoni cfr. *ibid.* I due sonetti furono poi riediti nella silloge, curata da Giambattista Recanati, *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparisso pastore arcade*, Venezia, per Sebastiano Coleti, 1716, pp. 97-98.

⁶⁵ La donna muore di parto nel 1718 ed Erba Odescalchi sposa in seconde nozze la sorella di Flaminia, Maria Maddalena Borghese. Di fatto queste unioni vanno viste all'interno delle «strategie matrimoniali della famiglia» Odescalchi, guidate dai «rapporti economici e politici che la legano all'Impero, in un contesto, quello dell'aristocrazia romana di fine Seicento, che tradizionalmente gravita piuttosto nell'orbita spagnola»: cfr. D. ARMANDO, *Aristocrazia e vita culturale a Roma alla fine del Settecento: il caso degli Odescalchi*, in *Alfieri a Roma. Atti del Convegno nazionale (Roma 27-29 novembre 2003)*, a cura di B. Alfonzetti, N. Bellucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 73-106: 87 e nota 61. Rientra in questa stessa linea strategica il matrimonio tra Adriano Carafa e Teresa Borghese, sorella di Flaminia e Maria Maddalena, consacrato da Lorenzo Casoni, che i letterati napoletani celebrano, questa volta non in veste di Arcadi, con una raccolta poetica dedicata a Livia Spinola. La raccolta è curata da Vico, autore della dedica. Vd. *Varj componimenti per le nozze dell'Illustriss. et Eccellentiss. Signore D. Adriano Carafa [...] e D. Teresa Borghese [...]*, in Napoli, Felice Mosca, 1719. Oltre a Vico, partecipano alla raccolta Paolo Mattia Doria e Metastasio.

⁶⁶ Si tratta dei *Componimenti in lode del nome di Filippo V monarca delle Spagne recitati dagli Arcadi della Colonia Sebezia il dì 2 di Maggio 1706 [...]*, in Napoli, per Domenicantonio Parrino Stampatore, 1706. La raccolta, dedicata a Orsi, era stata inviata anche a Biagio Garofalo, all'epoca a Roma (cfr. la dedica, *ivi*, p. n.n.). Tra gli autori dei componimenti, oltre a Niccolò Amenta e Basilio Giannelli, vanno ricordati il futuro scismatico Domenico Petrosellini e Scipione Maffei. È sintomatico come Marc'Antonio Geri Grassi, «graviniano»,

casa, arrivano anzi diversi consensi rispetto alla possibilità di fondare una colonia degli scismatici nella città partenopea, tra i quali quello, poi smentito, di un amico di Garofalo come Vico, ammesso in Arcadia soltanto nel 1710⁶⁷. L'onda d'urto suscitata dall'accoglienza dei progetti degli scismatici a Napoli porta palesamente alla luce la natura politica del problema⁶⁸ e mette in crisi l'Arcadia fin nelle sue file più interne, evidenziando dissensi anche in coloro che non aderirono allo scisma⁶⁹.

Di fatto dunque lo scisma arcadico sembra aver inciso nella successiva storia dell'Arcadia più di quanto sia stato generalmente osservato. Se ne trova conferma non solo nella linea graviniana sottostante alla successiva storia dell'Arcadia evidenziata dai lavori di Alfonzetti⁷⁰, che ha esiti importanti nell'attività stessa di chi porta avanti la lezione di Gravina dall'Inghilterra, come Paolo Antonio Rolli, o dalla stessa Vienna, dove risiede Metastasio; ma anche nell'opera di Garofalo⁷¹. Il filoimperialismo qui documentato attraverso la ricostruzione di alcuni aspetti biografici fondamentali relativi ai dedicatari delle sue *Considerazioni*, l'adesione allo scisma e la sempre mantenuta fedeltà all'orizzonte anticuriale e laico napoletano, insieme

scrivesse proprio allo stesso Petrosellini nel 1707 che la raccolta «in lode di Filippo V» degli «Arcadi Napoletani» fosse da condannare, poiché espressione di uno stile «ampollosa» totalmente contrario alla sua idea di poesia eroica, cara anche agli scismatici del 1711. L'importante testimonianza è riportata da CIPRIANI, *Contributo per una storia politica*, pp. 125-126. Ciò contribuisce a collocare la stessa colonia *Sebezia* su un fronte poeticamente e politicamente meno rigido, rispetto alle indicazioni che potrebbero invece desumersi dai dedicatari illustri dei quali venivano celebrate ufficialmente le gesta.

⁶⁷ Crescimbeni veniva informato dell'adesione di diversi napoletani, tra cui, oltre a Vico, il reggente Gaetano Argento, proprio dal vicescustode della colonia *Sebezia* Biagio Majola de Avitabile. Su questo cfr. *ivi*, pp. 113-114 e nota 52; e *Informazione del motivo della ribellione fatta in Arcadia [...]*, in A. QUONDAM, *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», s. III, vol. VI, fasc. 1, 1973, pp. 105-228: 201-207.

⁶⁸ Dall'assemblea arcadica dell'agosto del 1711 emerge che gli stessi scismatici avevano definito la loro accademia «tedesca», mentre riconducevano all'Arcadia di Crescimbeni la fazione «francese». Cfr. CIPRIANI, *Contributo per una storia politica*, p. 114.

⁶⁹ Cfr. QUONDAM, *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, pp. 196-197. Le accuse sono rivolte al ruolo monopolizzante assunto da Crescimbeni all'interno dell'Accademia.

⁷⁰ Cfr. ALFONZETTI, *Il Principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini*; 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.

⁷¹ Un elemento in comune tra Rolli e Garofalo sta nel fatto che il primo omaggia Flaminia Borghese all'interno delle sue *Rime*, proprio per la circostanza delle nozze con Baldassarre Erba Odescalchi. Cfr. P. A. ROLLI, *Rime [...] dedicate [...] all'eccellenza di Mylord Bathurst*, Londra, per Giovanni Pickard, 1718, pp. 23-25.

alla contiguità con la poetica di Gravina, fanno anche di Garofalo un punto di riferimento per l'eredità degli stessi scismatici poi rientrati in Arcadia. Ecco dunque che il custodiato di Francesco Lorenzini e in particolare il suo interesse per il teatro, Omero, Dante e la Bibbia, espresso soprattutto nelle recite di Plauto e Terenzio e nell'attività di traduttore dei soggetti poetici dell'Antico Testamento, andrebbero certamente considerati con attenzione in continuità con i lasciti del maestro Gravina⁷². Ciò costituisce, guardando anche all'eterogeneo contesto in cui si muove il Circolo del Tamburo e in cui si inseriscono il progetto di riforma poetica di Muratori e le riflessioni di Garofalo, una prova ulteriore dell'impatto e della significativa presenza di quella "nuova scuola" di cui gli scismatici erano considerati fautori. Proprio dall'interno dell'Arcadia tale "scuola" ha trovato poi compimento, percorrendo la linea della poesia eroica e sublime, nella matrice greco-latina ed ebraica, su cui tanto peso ha avuto la prospettiva filoimperiale⁷³.

⁷² È infatti nella Roma di primo Settecento che Lorenzini inizia l'attività di librettista e di traduttore in latino dei melodrammi di argomento sacro. Su questo repertorio vd. S. FRANCHI, *Drammaturgia romana II (1701-1750). Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750* [...], ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con O. Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997.

⁷³ Con l'espressione di «nuova scuola» vengono tacciati gli scismatici nella *Informazione del motivo della ribellione fatta in Arcadia*, in QUONDAM, *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, p. 206. Sulla poesia eroica e sublime nella prospettiva filoimperiale dell'Arcadia di Lorenzini cfr. B. ALFONZETTI, *L'Arcadia austriaca del custode Lorenzini*. Vd. anche S. FRANCHI, *La rappresentazione dell'Olimpiade di Pergolesi: sfondi storico-politici e vicende teatrali*, in "Roma 1735: Pergolesi e L'Olimpiade", pp. 29-59 (qui l'autore dà risalto alle connessioni fra il partito filoasburgico e le scelte musicali e poetiche).

RAIMONDO GUARINO

L'incoronazione di Corilla Olimpica e l'improvvisazione in Arcadia nel Settecento*

Gli studi sull'Arcadia negli anni dei custodi Pizzi e Godard, a partire dal saggio di Carlo Dionisotti *Ricordo di Cimante Micenio*¹, dedicato a Luigi Godard, hanno restituito negli ultimi decenni dignità di attenzione all'episodio dell'incoronazione capitolina di Maria Maddalena Morelli, in Arcadia Corilla Olimpica, avvenuta il 31 agosto del 1776, considerandolo un evento determinante nella svolta poetica e filosofica della "seconda Arcadia". L'improvvisatrice pistoiese è stata poi più volte evocata nelle ricognizioni sulle poetesse in Arcadia. Questo saggio indaga su premesse e ricorsi della poesia estemporanea fra le pratiche letterarie e recitative dell'Accademia, e sulla indubbia rilevanza dell'incoronazione di Corilla come occasione e sintomo di conflitti e mutamenti esterni e interni alla società letteraria. Risalendo in sintesi il percorso già battuto che porta dal fatto alle idee e ai valori che vi si proiettano, ci chiederemo perché e in che termini le presenze e le esibizioni degli improvvisatori coinvolsero i livelli profondi della discussione filosofica e letteraria.

1. *Tracce dell'improvvisazione e del lauro nella prima Arcadia*

La convergenza della *laureatio*, e degli episodi che la ripristinarono nella sede capitolina, con le pratiche della poesia estemporanea a Roma nel Settecento è il risultato dell'incrocio di valori e pratiche che caratterizzano i primi decenni dell'Arcadia. Nel pensare le compagini accademiche in

* Questo saggio rielabora alcuni temi dell'intervento da me tenuto il 3 luglio 2015 come introduzione allo spettacolo *Corinna, Corilla, Amarilli. La trasfigurazione della donna di lettere in entità mitica*, realizzato nel Bosco Parrasio dal Laboratorio teatrale *La Fondazione della Città*, testo e regia di Marilù Prati, con Marilù Prati, Giuditta Pascucci, Stefano Pogelli e Valerio Rosati.

¹ C. DIONISOTTI, *Ricordo di Cimante Micenio* [1948], 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.

termini di sociologia dei gruppi e delle istituzioni dei letterati, siamo da tempo addestrati a leggere forme e occasioni di aggregazione delle comunità dei colti come rituali comunitari di *Selbstdarstellung* e autodefinizione. Le occasioni per cui si componeva e si recitava poesia assumevano significati decisivi per esprimere all'interno e all'esterno il patto tra la comunità, i suoi membri, i suoi contesti. I rituali arcadici prevedevano, con la celebrazione a cadenza quadriennale dei Giuochi Olimpici dal 1693, un cerimoniale di declamazione che racchiudeva il rapporto di imitazione e superamento del retaggio classico. La celebrazione dei Giuochi Olimpici moderni sostituiva alle prestazioni atletiche un nuovo pentathlon basato su declinazioni enigmatiche (gli *oracoli*), esercizi e contrasti di abilità metrica e metaforica. Gli studi hanno individuato nelle formule e nelle regole ludiche la trasfigurazione dei poeti contemporanei che solennizzava la sintesi di classicità, ortodossia cattolica e riforma del gusto letterario². Nella *Direzione de' Giuochi Olimpici* del 1701, il custode Crescimbeni attribuisce un particolare significato alla sostituzione del serto d'oleastro, premio dei vincitori a Olimpia, con la corona d'alloro.

La corona di Poetici Lauri [...] è d'assai maggior pregio che il fragile oleastro usato da' nostri Antichi nelle lor Coronazioni, come riconoscer potrete dai seguenti versi, co' quali di bel nuovo v'invito al glorioso Cimento. [...] E rendete, imitando i prischi Atleti, | di Lauro il crin, se non d'Ulivo adorno: | Di Lauro sì, perocch'ei solo è degno | l'arbore altier, cui morte sfronda invano | d'onorar la Virtù d'eccelso Ingegno [...]³.

La celebrazione del lauro è ripresa nell'andatura allegorica dell'*Arcadia* del Crescimbeni, che notoriamente si chiude con l'ammissione delle ninfe-poetesse ai giochi moderni, e con la premiazione finale dei vincitori delle prove con le «Olimpiche corone»⁴. La tensione alla consacrazione del dire poetico investiva complessivamente gli usi e gli spazi del rappresentare. A questa dilatazione si deve la coincidenza tra il gruppo promotore dell'Accademia e la committenza di esecuzioni poetiche e musicali e di allestimenti

² Cfr. S. TATTI, *I Giuochi Olimpici in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 62-80. Sulle proiezioni simboliche e letterarie delle pratiche ludiche della prima Arcadia, vd. A. QUONDAM, *Gioco e società letteraria nell'Arcadia del Crescimbeni. Ideologia dell'istituzione*, «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. VI, fasc. 4, 1975-1976, pp. 165-195.

³ *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, Monaldi, 1701, pp. 21-22.

⁴ G. M. CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708, pp. 297-317.

teatrali. Negli spettacoli riservati agli Arcadi del teatro di Palazzo della Cancelleria, fatto erigere dal cardinale Pietro Ottoboni, Crateo Ericinio, più volte giudice dei Giuochi, veniva esibita l'impresa dei pastori romani: «E a maraviglia destò la prima volta quello che poi d'anno in anno seguìto a fare, quando entrati gli Arcadi nel Teatro, videro sopra l'arco del Proscenio, non lo stemma gentilizio del medesimo Signore, che ivi dipinto solevasi vedere, ma la Siringa insegna dell'adunanza degli Arcadi»⁵. L'impresa della siringa pastorale sull'arco di proscenio del teatro privato era un sigillo di appartenenza e di omaggio all'Accademia, che sarebbe stato imitato dal principe Francesco Maria Ruspoli. Il teatro ospitò spettacoli meccanici e viventi e fu ampliato dal 1709 per gli allestimenti di drammi per musica. Allo stesso cardinale si doveva l'iniziativa della «conversazione» del lunedì dedicata all'improvvisazione. Il capitolo sugli esercizi estemporanei contenuto nei *Comentarj* del Crescimbeni (1702) condensa i termini in cui la poesia improvvisata era riconosciuta, e selettivamente coltivata, dai fautori della prima Accademia. La pagina è un passaggio obbligato negli studi sulla cultura dell'improvvisare intorno al 1700 a Roma.

A' nostri tempi l'improvvisare molto si è avanzato di stima, e di riputazione; perciocché, tralasciando, che ora si cammina con maggiore strettezza, per l'obbligo della rima detto di sopra, ci ha di nobilissimi Personaggi, e de' Letterati nulla

⁵ M. G. MOREI, *Memorie istoriche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma, Stamperia de' Rossi, 1761, p. 238. Cfr. sul rapporto tra teatralità degli Arcadi e teatri romani, G. GUCCINI, *Teatro e società nel Bosco Parrasio*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, 2 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989, I, pp. 445-452; S. M. DIXON, *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and its Garden in Eighteenth-Century Rome*, Newark, University of Delaware Press, 2006, su teatro e performance della poesia, con particolare attenzione alle sedi delle adunanze. Sulla committenza teatrale dell'Ottoboni, M. VIALE FERRERO, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma, in Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M. T. Muraro, Premessa di G. Folena, 2 voll., Firenze, Olschki, 1978-1981, I, 1978, pp. 271-294. La documentazione è raccolta in M. L. VOLPICELLI, *Il teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, II, pp. 681-782. Su generi e poetiche nel contesto dell'Ottoboni, M. G. ACCORSI, *Il teatro nella prima Arcadia: il modello pastorale e le «antiche favole»*, «Rassegna della letteratura italiana», XCVI, 1991, pp. 79-92 (poi confluito in EAD., *Pastori e teatro: poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999); su Ottoboni drammaturgo, G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand siècle del cardinale*, «Studi musicali», XXXV, 2006, pp. 129-192. E ovviamente, su Ottoboni e i teatri a Roma nel suo tempo, introduzione e annali di S. FRANCHI, *Drammaturgia romana II (1701-1750). Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750 [...]*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con O. Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997.

meno eccellenti, che sovente godono di esercitarlo, non solo in versi, ed in ogni sorta di metro, e di stile, ma in prosa in ogni materia sì erudita, come dottrinale: anzi il glorioso Principe Cardinal Pietro Ottoboni, Vicecancelliere di Santa Chiesa, il cui ingegno, e la cui prontezza è mirabile in ogni cosa, e particolarmente nelle materie letterarie, istituì gli anni passati una conversazione privata di lettere, la quale ogni lunedì si adunava nel suo Palagio, e talora in altri luoghi di sua giurisdizione, ed in essa si operava improvvisamente con eruditi discorsi, e con poesie d'ogni genere, tessendosi anche, talora col suono, e talora senza, poemetti d'ottave, capitoli, catene di sonetti, di canzoni, di canzonette, e arrivandosi infino a comporre corone perfette, e a stendersi le disfide degli improvvisatori per quattro, e sei ore continue, tra i quali degna di memoria, oltre alla prontezza di ognuno, si era la vivacità dell'Avvocato Gio. Battista Zappi Imolese, la scelttezza di Francesco del Teggia Fiorentino, la felicità dell'Avvocato Francesco Maria de' Conti di Campello, e dell'Abate Pompeo Figari Genovese ma sopra il tutto la nobiltà, robustezza, fecondità, e grazia, di chi lor presedeva; e benché, tal letteraria conversazione, costretta dal desiderio di Roma a mettersi in pubblico, abbia ora presa forma di splendida, e maestosa Accademia, la quale si raguna la sera d'ogni Lunedì, con ornamento di musica, e di suoni, regolati da Arcagnolo Corelli, famoso professore di violino, che con tutti gli altri operanti si truova al servizio di così chiaro Principe; nondimeno, ove privatamente mai si raguni, ritienne anch'oggi il suo primo meraviglioso istituto⁶.

La celebrazione della magnificenza del cardinale, l'associazione tra l'improvvisazione, in verso e in prosa, e «ogni materia erudita, e dottrinale», il rilievo dato alla convergenza di produzione musicale e poetica, e l'elenco degli improvvisatori attivi nella prima stagione accademica (Zappi e Figari erano tra i fondatori del sodalizio), attestano il ricorso e il prestigio di una pratica che affiora anche nelle peripezie dell'*Arcadia* di Crescimbeni-Alfesibeo. Quando le ninfe protagoniste, in viaggio verso l'Elide per reclamare la partecipazione ai Giuochi Olimpici, visitano la capanna-museo di Nitilo (Leone Strozzi), esortano durante una cena il pastore Montano a improvvisare. Montano è Pompeo Figari; e il Crescimbeni narratore interviene qui a precisare che l'arte del

poetare improvvisamente [...] nel corso del tempo è ella divenuta così popolare, ed abbietta, come profanata, e adulterata da' capraj, e da' bifolchi, che i gentili pastori si recano ora a vergogna il nome stesso, non che l'esercizio d'improvvisatore; né in altra guisa, che fra loro, e privatissimamente si fanno sentire⁷.

⁶ G. M. CRESCIMBENI, *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, 5 voll. in 6 tt., Roma, Antonio de' Rossi, 1702-1711, I, pp. 148-149.

⁷ CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. III, prosa X, pp. 116-117.

La ninfa Elettra (la poetessa Prudenza Gabrielli Capizucchi) allontana il sospetto di apprezzare una pratica degenerata:

[...] non crediate [...] che io, mentre v'ho invitato ad improvvisare, v'abbia nel vil concetto, in cui tengo coloro, che per le ville, per l'aie e per le vallee, e ovunque loro vien fatto, vanno co' loro strambotti cercando d'esigere applauso dall'ignoranza; imperciocché vi reputo ben tale, quali voi sapete, che in altri tempi furono i nostri più rinomati pastori, che oggi al pubblico più non si fanno sentire; e per una delle maggiori meraviglie d'Arcadia, intendo proporvi a questa nostra conversazione⁸.

Il discorso di Elettra compendia il principio del ripristino selettivo della poesia estemporanea. Alla continuità svalutata e diffusa dei «loro strambotti» si sostituisce la riscoperta dell'origine pastorale. «L'Arcadie, qui retournait aux sources de la poésie, retrouvait avec le monde des bergers, cette forme originale et parfaite qu'était l'improvisation»⁹. In un'altra prosa dell'*Arcadia*, il custode narratore celebra esplicitamente le cornici e le cronache mondane delle feste dell'Ottoboni, dove l'improvvisazione si manifesta per suoni e versi di musicisti e poeti contemporanei. Si tratta del resoconto dell'*Accademia di musica fatta alle Ninfe*, in cui i cimenti dell'invenzione coniugano i versi di Giovan Battista Zappi (Tirsi Leucasio) alla melodia di Alessandro Scarlatti (Terpandro Politeio); connubio celebrato dal canto della consorte dello Zappi, Faustina Maratti¹⁰.

2. Bernardino Perfetti e il Parnaso cristiano

L'apparizione di Faustina Maratti (Aglaura Cidonia), consorte dello Zappi dal 1705, figlia del pittore Carlo e figura dominante della poesia scritta, recitata e cantata al tempo del custode Alfesibeo, introduce la presenza caratterizzante delle poetesse in Arcadia, argomento che riprenderemo più avanti tra i preludi dell'avvento di Corilla. Il nodo dell'improvvisazione e

⁸ Ivi, p. 117. Cfr. il commento in F. WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIIIe siècle*, Préface de M. Fumaroli, Firenze, Olschki, 1992, pp. 187-188.

⁹ WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes*, p. 186. Sull'apparente contraddizione tra valori del petrarchismo arcadico e interesse per la poesia estemporanea cfr. DIXON, *Between the Real and the Ideal*, p. 29: «Although such extemporaneous poetry-making seems at odds with the good taste and eloquence advocated by Arcadia, the natural unmediated expression was valued as was the intensity of the emotional state of both poet and audience».

¹⁰ CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. VII, prosa V, pp. 288-293. Cfr. S. FRANCHI, *Prassi esecutiva musicale e poesia estemporanea italiana: aspetti storici e tecnici*, in *Oralità. Cultura, letteratura, discorso. Atti del Convegno Internazionale (Urbino 1980)*, a cura di B. Gentili e G. Paioni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 409-427; 412-413.

dei suoi trionfi riguarda nel lungo periodo la vicenda di dialoghi e sdoppiamenti tra Parnaso e Vaticano, che Marc Fumaroli ha delineato collocandovi anche i pastori e le loro rinascenti cerimonie, dal Sannazaro al Crescimbeni. Nei ritmi e nelle forme simboliche di questo lungo dialogo si insedia la convergenza romana tra laurea poetica (intesa sia come insegna sia come cerimonia), improvvisazione e ispirazione. La combinazione realizzata nel sodalizio pastorale tra Accademia, Arcadia e Parnaso, prepara l'elevazione ai valori apollinei delle figure degli improvvisatori, associando i campioni della poesia estemporanea alla rinascita in forma solenne del rituale dell'incoronazione restituito allo scenario capitolino che vide l'apoteosi di Francesco Petrarca nel 1341¹¹.

Per comprendere la portata e il significato della laurea capitolina conferita a Maria Maddalena Morelli molti anni dopo, è necessario ricostruire il precedente di Bernardino Perfetti (1681-1747), laureato poeta in Campidoglio, su iniziativa concorde di papa Benedetto XIII e del Crescimbeni, il 13 maggio del 1725¹². Negli anni della formazione senese, Perfetti era stato allievo del Collegio gesuitico Tolomei, ma i suoi talenti erano stati suscitati anche dalle pratiche tradizionali locali. «Fioriva in quel tempo in Siena, con lode non ordinaria d'ingegno, Giovanni Battista Bindi Cittadino Sanese. Egli era poeta estemporaneo. Ed improvvisava in istile giocoso, e bernesco»¹³. Già

¹¹ M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio* [1994], Milano, Adelphi, 1995, pp. 33-59, su *Accademia, Arcadia, Parnaso: tre luoghi allegorici dell'«otium literatum»*; e le analisi su *L'ispirazione del poeta* di Poussin alle pp. 84-208. Sul recupero della *laureatio* nel Medioevo e nel Rinascimento sempre indispensabili i saggi di J. B. TRAPP, *The Owl's Ivy and the Poet's Bays. An Enquiry into Poetic Garlands*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI, 1958, pp. 227-255; ID., *The Poet Laureate: Rome, Renovatio and Translatio Imperii*, in *Rome in the Renaissance. The City and the Myth* [...], edited by P. A. Ramsey, Binghamton (New York), Center for Medieval and Early Renaissance studies, 1982, pp. 93-130. Sulla convergenza tra *laureatio* e convocazione del Parnaso nell'Accademia Romana di Pomponio Leto vd. P. PRAY BOBER, *The Legacy of Pomponius Laetus*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Roma 1996, a cura di S. Colonna, Roma, De Luca, 2004, pp. 455-464; R. GUARINO, *Feste, luoghi e rituali dell'incoronazione poetica nell'Accademia Romana*, in *Early Modern Rome. 1341-1667*, a cura di P. Prebys, Ferrara, Edisai, 2011, pp. 367-377; ID., *Veri simulacri: rituali accademici e spazi simbolici nell'Accademia Romana*, «Biblioteca Teatrale», n.s., 97-98, 2011, pp. 43-57.

¹² [G. M. CRESCIMBENI], *Atti cavati dagli archivj capitolino e arcadico della solenne coronazione fatta in Campidoglio dell'illustrissimo signore Bernardino Perfetti*, Roma, Antonio de' Rossi, 1725.

¹³ G. M. MAZZOLARI, *Vita del Cavaliere Bernardino Perfetti*, in *Le vite degli Arcadi illustri scritte da diversi autori, e pubblicate d'ordine della generale adunanza da Michel Giuseppe Morei custode d'Arcadia. Parte quinta* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1751, pp. 225-255: 229.

carico di fama nella città natale, Perfetti aveva visitato Roma per la prima volta nel 1712, recitando per il cardinale Lorenzo Corsini, futuro Clemente XII, e misurandosi con i campioni della poesia estemporanea attivi in Arcadia: Pietro Vannini, Paolo Rolli, il giovane Metastasio.

Negli elogi del Perfetti la celebrazione del poeta cristiano tempera le manifestazioni perturbanti della sua espressività. Nella biografia scritta dal Mazzolari si legge la seguente descrizione:

Quello però che faceva chiunque udivalo uscire come fuori di sé per lo stupore, e gli guadagnava quegli elogi alquanto singolari, ed eziandio esagerati, ma però evidenziati da un insolito concetto, ch'erano i suoi estri poetici, que' suoi furori, que' suoi entusiasmi da' quali veniva non rade volte sorpreso. Allora infocavasi tutto in viso: agitavasi in tutta la persona, per forza di una commozione gagliardissima: appena dava tempo al pensiero di raggiungerne i sentimenti: tanta era la celerità delle parole, tanta era la velocità della lingua. Quando era investito da un tal estro, non si poteva, né udire, né mirare senza quelle specie di ribrezzo, che sogliono cagionare le cose sacre, ed i prodigi più inusitati. Imperciocché traspirava dal suo volto, tutto acceso per la veemenza del calor poetico, un non so che di Divino, che nell'udienza lasciava un'impressione troppo straordinaria; e la prova, che faceva in questi trasporti del suo ingegno, e della sua maestria nell'arte poetica, a detto d'ognuno, pareva che trascendesse affatto le forze umane¹⁴.

La trascendenza necessaria per spiegare l'estasi creativa è un entusiasmo cristianizzato. «Il verseggiar del Perfetti all'improvviso, imitava l'opera dello stesso Dio creatore»¹⁵. L'incoronazione di Perfetti (già accolto in Arcadia come Alauro Euroteo) consacrava una figura in cui confluivano il retore, il poeta e il dotto virtuoso; dunque un'incarnazione del *vir bonus dicendi peritus* della tradizione umanistico-gesuitica. La pratica inestinguibile dell'improvvisazione diffusa si sublimava nei temi religiosi e negli stampi retorici, producendo una configurazione esemplare dell'estemporanea moralizzata¹⁶.

¹⁴ Ivi, p. 237. Perfetti è noto anche per la menzione nei *Mémoires* di Goldoni, riferita a un'esibizione senese del 1742. Perfetti era già anziano, ma la sua improvvisazione, sul tema dell'Assunzione della Vergine, nell'Accademia degli Intronati, fu per Goldoni una rivelazione: «Rien de si beau, rien de si surprenant; c'étoit Petrarque, Milton, Rousseau; c'étoit Pindare lui-même» (C. GOLDONI, *Mémoires*, I 48, in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, I, Milano, Mondadori, 1935, p. 217).

¹⁵ D. CIANFOGNI, *Prefazione a Saggi di poesie, parte dette all'improvviso e parte scritte dal cavaliere BERNARDINO PERFETTI [...] raccolte e date alla luce dal dottor Domenico Cianfogni sacerdote fiorentino*, Firenze, Bonducci, 1748, pp. 1-40: 30.

¹⁶ Cfr. WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes*, p. 215: «Il mit son art incomparable au service de la plus noble des causes: conduire autrui au bien, à la vertu. Formé dès son plus jeune âge à la rhétorique, Perfetti en avait parfaitement assimilé non seulement les techniques

Perfetti morì nell'agosto del 1747, «con alto rammarico e lutto universale del Cristiano Parnaso e delle Vergini Muse»¹⁷. Il portentoso e pio Perfetti si esibiva in una rete di collegi, conventi, università, celebrazioni granducali e imperiali. Illuminati e incontrastati poteri vi riconoscevano l'efficace compromesso di emozione e santità. La protezione della principessa Violante Beatrice di Baviera, vedova di Ferdinando de' Medici e governatrice di Siena (arcade Elmira Telea), la complicità del Crescimbeni, l'intesa con il pontefice che intendeva arricchire la celebrazione dell'anno santo con la rinascita della laurea capitolina, individuano nel suo talento il portatore ideale del passaggio del lauro dai recinti accademici ai valori universali della platea romana. L'apoteosi descritta a cura del Crescimbeni nell'opuscolo stampato per il trionfo capitolino, e per le successive accoglienze senesi, insiste sul legame tra il classicismo arcadico e il remoto prototipo del conferimento dell'alloro al Petrarca nel 1341. Nel dimostrare le sue abilità e nel rispondere alla proposta dei temi, Perfetti si mostrava poeta enciclopedico nel «maneggio d'erudizioni poeticamente trattate», capace di superare i poeti antichi per la facoltà di assommarne il genio:

Non mi ricorda avere udito o letto, che nella Greca, e Latina favella, quella maniera di poetare, che fassi all'Improvviso [...] a tanto però giungesse che uno stesso e solo uomo ora Omero, e Virgilio; or Pindaro, e Flacco; or Teocrito, e 'l mantuano Titiro; or Catullo e Anacreonte assimigliasse, e quasi ognun di loro creduto talora, e riputato fosse nel medesimo giorno, nel luogo istesso, e da' medesimi ascoltatori¹⁸.

A integrazione della prosa elogiativa degli *Atti* dell'incoronazione curati dal Crescimbeni, e delle recenti agiografie, vanno rilette le pagine dell'*Ademollo* dove, preparando il lettore all'asprezza del clima polemico che avrebbe avvelenato molti anni dopo l'ascesa di Corilla, l'inchiesta erudita registra i rilievi sarcastici di qualche osservatore fiorentino alla compara-

mais encore cet idéal du *vir bonus dicendi peritus* que, depuis l'Antiquités, les auteurs des traités de rhétorique proposaient». Il concetto di *vir bonus dicendi peritus* è il filo tenace della continuità della cultura occidentale secondo gli studi di Fumaroli, che infatti, introducendo la monografia di Waquet, sottolinea la specifica continuità italiana che si esprime nella formazione gesuitica del senese: «[...] Bernardino Perfetti, *Idealtipe* de l'ancien élève des Jésuites, dans un "grand monde" péninsulaire qui l'admire pour les mêmes performances et dans le même esprit que ses maîtres eux-mêmes. La continuité entre l'Italie humaniste, puis tridentine, et les deux Antiquités, autorise cette autre continuité, sans transition, sans rupture, entre le monde conventuel du Collège, avec ses *progymnasmata* oratoires et ses exercices spirituels, et le "monde" tout court qui en recueille les fruits» (ivi, p. 28).

¹⁷ CIANFOGNI, *Prefazione* a PERFETTI, *Saggi di poesie*, p. 39.

¹⁸ [CRESCIMBENI], *Atti cavati dagli archivj capitolino e arcadico*, p. 27.

zione tra Petrarca e Perfetti che accompagnava il ritorno della laurea in Campidoglio¹⁹. Si sa che Metastasio, in una lettera al fratello Leopoldo del novembre 1768, spiegò la sua riluttanza alla prospettiva dell'offerta della laurea poetica proprio citando «il cavaliere Perfetti Sanese, poeta poco più che mediocre all'improvviso, e di gran lunga meno al tavolino»²⁰.

3. *Corilla: da Pistoia all'Arcadia al Campidoglio*

Michele Giuseppe Morei (custode nel periodo 1743-1766), l'arcade Mireo Rofeatico, che aveva contribuito con un carme latino alla laurea del Perfetti, dedica all'insediamento della poesia improvvisata nelle sedi accademiche un brano delle *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*, in cui si vanta il concorso del pubblico nelle occasioni recitative delle adunanze aperte, specialmente per le esibizioni degli improvvisatori:

Straordinaria ancora è stata sempre al Serbatojo la frequenza del popolo, allorché si sparge voce, che alcuni de' più pronti Arcadi nel verseggiare sien per cantare all'improvviso sopra qualsivoglia soggetto venga loro proposto, e in qualsivoglia metro; il che non può credersi quanto arrechi a ciascheduno di diletto insieme, e di meraviglia; e benché in ogni tempo siano in ciò gli Arcadi stati eccellenti potendosi fin dai primi tempi contare fra chi nobilmente improvvisasse, e *Tirsi* avvocato Gio. Battista Zappi, e *Benaco* canonico Giulio Cesare Grazini [*scil.* Grazzini], e *Fedrio* Giuseppe Antonio Vaccari, e poi *Eulibio* Paolo Rolli, e *Fausto* Paolo Vannini, ed *Eniso* Domenico Ottavio Petrosellini, ed *Artino* Pietro Metastasio fin dalla sua adolescenza, ed *Alauro* il cavalier Bernardino Perfetti, che poi a questo titolo fu laureato in Campidoglio; con tutto ciò non mancano anche di presente vivacissimi spiriti, che in questa gran prova d'ingegno si fanno ammirare [...]»²¹.

Al censimento della memoria segue l'elenco degli ingegni che continuano i fasti della «gran prova d'ingegno». Dagli uomini (Gaetano Golt, Pier Francesco Versari, Giuseppe Petrosellini, l'abate Zucchi e il domenicano Lucca), alla menzione di «due Donne che nel Serbatojo con sommo applauso hanno improvvisato, cioè *Efiria* Anna Parisotti Beati e *Corilla* Maria Maddalena Morelli Fernandez»²². Non era la prima menzione di Corilla nelle stampe arcadiche. Prima dell'elenco del Morei, c'era stata la citazione nel *Dialogo pastorale* di Eurasio Nonacride (Pier Francesco

¹⁹ A. ADEMOLLO, *Corilla Olimpica*, Firenze, Ademollo e C., 1887, pp. ix-x.

²⁰ P. METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, vol. IV, Milano, Mondadori, 1954, p. 674.

²¹ MOREI, *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*, p. 84.

²² Ivi, p. 85.

Versari), pubblicato nell'opuscolo celebrativo per i Giuochi Olimpici del 1753. Nel compianto per i compastori defunti (cui fu dedicata, come già era accaduto altre volte, quell'edizione dei ludi) e per le loro perdute creazioni, il *Dialogo* rivendicava l'immortalità dei poeti estemporanei, e ricordava tra i prodigi viventi dell'arte effimera la romana Anna Parisotti Beati, la Morelli e Maria Domenica Mazzetti Forster, quest'ultima protetta, come il Perfetti, da Violante di Baviera, e in Arcadia come Flora dal 1725²³. Le indagini sulle donne improvvisatrici in Arcadia si sono moltiplicate in tempi recenti, sull'onda dei cataloghi delle scritture femminili e degli studi di genere²⁴. La progressione delle poetesse e della pratica estemporanea riscontrabile all'epoca del Morei è stata attribuita a elementi di continuità con le aperture del Crescimbeni²⁵. Ma la figura e la vicenda di Corilla segnano un cambiamento dei valori e dei profili accostati a poetesse e improvvisazione. La pistoiese Morelli conferma, con l'afflusso documentato delle altre improvvisatrici toscane, la provenienza «da una regione culturale [...] dove il gusto dell'improvvisazione, non solo come esercizio d'ingegno, ma anche come gioco o sfida o ricupero del canto popolare, aveva una tradizione»²⁶. Bisogna poi fare i conti con la singolarità del talento e con i tratti della biografia. Nel percorso della Morelli le radici della tradizione locale si allacciano alla formazione musicale. Il padre era primo violinista della cattedrale di Pistoia.

²³ A. ADEMOLLO, *Corilla Olimpica*, p. 59; P. GIULI, "Monsters of Talent". *Fame and Reputation of Women Improvisers in Arcadia, in Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, edited by P. Findlen, W. W. Roworth and C. M. Sama, Stanford, Stanford University Press, 2009, pp. 303-330: 318-319. Cfr. *I Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXXIII. In onore degli Arcadi Illustri Defunti*, Roma, Venanzio Monaldini libraro al Corso, per Generoso Salomon, 1754. Il testo del *Dialogo Pastorale*, che è un'apologia dell'improvvisazione e delle sue tecniche compositive e una rievocazione dei suoi esponenti maggiori (Zappi, Figari, Perfetti), si legge alle pp. 45-50.

²⁴ E. GRAZIOSI, *Arcadia femminile: presenze e modelli*, «Filologia e critica», XVII, 1992, pp. 321-358; S. M. DIXON, *Women in Arcadia*, «Eighteenth-Century Studies», XXXII, 3 (1999), pp. 371-375; P. GIULI, *Corilla Olimpica 'improvvisatrice': Toward a Reappraisal of Her Life and Work*, in *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, a cura di M. Fabbri, Pistoia, Maschietto – Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e di Pescia, 2002, pp. 155-171; EAD., "Monsters of Talent". Su metodi, strumenti e impostazione delle nuove acquisizioni sulle scrittrici in Arcadia, vd. T. CRIVELLI, *Archiviare in rete per non archiviare il caso: note sulle poetesse d'Arcadia*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», XLIII, 2010, pp. 21-29.

²⁵ GIULI, "Monsters of Talent", p. 320: «There are cultural and aesthetic reasons for the success of women improvisers in the second half of the century. The same strategic reasons that had prompted Crescimbeni to open the Academy's doors to women inspired Arcadian custodians Michele Morei and Gioacchino Pizzi to make women improvisers the centrepiece of their projects of literary and institutional reforms».

²⁶ GRAZIOSI, *Arcadia femminile*, p. 347.

Lei stessa si accompagnava talvolta col violino. E l'avrebbe istruita, e poi accompagnata nei fasti romani, il celebre virtuoso Pietro Nardini. Condotta a Roma una prima volta dopo gli studi dalla principessa Altieri Pallavicini, era stata accolta in Arcadia come Corilla Olimpica nel 1750. Tra il '50 e il '60 soggiorna prevalentemente a Napoli, dove sposa un funzionario borbonico. Di nuovo a Roma, dove si esibisce in Arcadia nel 1760, se ne allontana subito dopo per motivi che restano non documentati²⁷. Tornata a Firenze, si lega al marchese Lorenzo Ginori. Attrazione delle conversazioni fiorentine ormai nota in tutta Europa, nel 1761 ispira come «pastorella d'Arcadia» un «Ordine dei Cavalieri Olimpici»²⁸. Canta a Innsbruck nel 1765 nelle nozze di Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena con Maria Luisa di Borbone, e da Innsbruck raggiunge la corte di Vienna. Nello stesso anno, con l'avvento del giovane Pietro Leopoldo a Firenze come granduca Leopoldo, è nominata poetessa di corte, con relativa pensione. Ma continua i percorsi della virtuosa errante, a Venezia Parma Bologna. Ricordiamo la frase del saggio di Carlo Dionisotti che innesta sull'omaggio all'Arcadia di Pizzi e Godard la vicenda dell'incoronazione capitolina di Corilla:

Non è la personalità di Corilla, benché interessante, che qui importa, ma il pretesto cui essa in quel punto serviva: che era la celebrazione della poesia fiorita dall'entusiasmo e dall'estro, la poesia che batteva le ali a imprevedibile volo, senza più impaccio di cauti paragoni con le norme e coi testi a lume di lucerna²⁹.

Senza il pretesto, senza le sue relazioni e la sua fama, non si sarebbe costituito il gruppo che associava al virtuosismo della Morelli un'idea della letteratura e un'ipotesi della funzione degli intellettuali; e che la proponeva agli assetti dell'Accademia sulla scia dell'impulso antigesuitico del papato Ganganelli. Le conoscenze napoletane e fiorentine di Corilla, prima del biennio delle incoronazioni romane (1775-1776), la collocano in una «zona di intersezione fra illuminismo e massoneria, innovazione e conservazione, che costituisce il nodo problematico della seconda metà del Settecento»³⁰. La «seconda Arcadia» è un complesso di asserzioni teoriche, scelte poetiche, ambizioni di emancipazione dell'istituzione accademica e anche di nuovi criteri di osservazione e occupazione degli assetti culturali e istituzionali romani. Animano questo movimento e militano per la causa di Corilla gli

²⁷ ADEMOLLO, *Corilla Olimpica*, pp. 71-73.

²⁸ Cfr. B. CROCE, *Aneddoti e profili settecenteschi*, Napoli, Sandron, 1914, pp. 159-162.

²⁹ DIONISOTTI, *Ricordo di Cimante Micenio*, p. 66. Ma sui presupposti «anti-metastasiani» dell'ascesa e delle alleanze di Corilla vd. NACINOVICH, «*Il sogno incantatore della filosofia*», p. 58.

³⁰ NACINOVICH, «*Il sogno incantatore della filosofia*», p. 67.

intellettuali vicini al custode Pizzi nell'attivare la macchina dell'apoteosi. Tra di loro spicca Giovanni Cristofano Amaduzzi (1740-1792, in Arcadia Biante Didimeo), filologo e glottologo, docente di greco alla Sapienza dal 1769, consigliere di papa Ganganelli, Clemente XIV (sul soglio papale dal 1769 al 1774), il più ascoltato nel frangente della soppressione dell'ordine dei Gesuiti (1773); e il più sospettato di simpatie per il giansenismo, fino all'emarginazione negli ultimi anni di vita. Legato all'Amaduzzi è il piemontese Giacinto Cerutti (1735-1792), intellettuale di umile estrazione e con nomea di piccolo truffatore, studioso di ebraico, traduttore di Pindaro e Racine, principale compilatore delle «Efemeridi letterarie», il periodico romano fondato nel 1772 dal bolognese Giovanni Lodovico Bianconi, espressione di un orientamento illuminista moderato. Stretto collaboratore di Gioacchino Pizzi, decisivo nell'imprimere al consorzio arcadico aperture al dibattito europeo (Rousseau, Voltaire, Montesquieu) e ad altri canoni della poesia e della retorica («Pindaro, la Bibbia, gli stranieri; la Scuola d'Atene illuministica»)³¹, è Luigi Godard (1740-1824), docente di eloquenza al Nazareno, poi a Malta; e di ritorno a Roma, nel 1773, alla cattedra di eloquenza dell'Università Gregoriana, su uno dei posti lasciati vacanti dalla soppressione dei Gesuiti. A loro va aggiunto Luigi Gonzaga di Castiglione (1745-1819), che insieme a Lorenzo Ginori e al violinista Nardini, approda con Corilla da Firenze a Roma, tra la fine del 1774 e i primi giorni del 1775. Luigi Gonzaga costruisce a Roma in questi anni il suo profilo di pensatore illuminista, scrivendo del Beccaria sulle «Efemeridi letterarie», discutendo e assecondando i principi di riforma letteraria di Pizzi, e dissodando per la nuova sensibilità arcadica il terreno tra eloquenza, poesia e politica nel saggio *Il Letterato buon cittadino* stampato nel 1776. Gonzaga ha un ruolo determinante nel ritorno di Corilla a Roma. Legato sentimentalmente alla Morelli, è deciso a imporne la presenza per intercettare e rafforzare lo slancio progressivo dell'Accademia. La composita fisionomia dei promotori di Corilla si coalizza dopo la morte di papa Ganganelli, intervenuta il 22 settembre del 1774, evento che rischia di ribaltare i nuovi assetti, e che contribuisce a spiegare il quadro di ambizioni, reazioni e dispute che si concentrano sul progetto della laurea. Lo scontro delle fazioni curiali (antigesuiti e loyolisti), valorizzato nella raccolta di libelli e fonti sparse dell'Ademollo, si intreccia alle ragioni squisitamente letterarie e filosofiche ricostruite da Dionisotti e dagli studi successivi³².

³¹ DIONISOTTI, *Ricordo di Cimante Micenio*, p. 65.

³² ADEMOLLO, *Corilla Olimpica*, pp. 150-173; NACINOVICH, «*Il sogno incantatore della filosofia*», pp. 13-30.

Il precedente dell'incoronazione del Perfetti procurava ai fautori, sull'asse delle relazioni tra Accademia, papato e città, il punto d'appoggio del nuovo prestigio della creazione estemporanea. La diversa portata della posta in gioco si ricava nell'analisi delle stampe ufficiali pubblicate per fissare e celebrare le due cerimonie di laurea per Corilla. Nella prima, il 16 febbraio del 1775 (Angelo Braschi è stato appena eletto Pio VI), Corilla è incoronata nel Serbatoio dell'Accademia. La seconda laurea, quella capitolina, a lungo controversa e osteggiata, fino a minacciare l'unità del sodalizio, il custodito del Pizzi, i rapporti con le colonie arcadiche e il consenso della curia, viene anticipata rispetto ai termini previsti e celebrata la sera del 31 agosto del 1776. Scriveremo qui brevemente delle stampe, e dei discorsi che vi sono compresi³³, non dei fatti. Nelle orazioni cerimoniali tenute dai fautori del riconoscimento, si argomenta un'estetica dell'improvvisazione che ai caratteri originari della poesia pastorale sostituisce le teorie e le osservazioni fisiologiche contemporanee sull'estro e sull'entusiasmo, e le speculazioni sulla funzione civile della poesia. L'incoronazione viene considerata prima di tutto una dimostrazione d'autorità e autonomia della comunità letteraria. Nel momento in cui si progetta la procedura del conferimento dell'alloro tra i pastori (ma il riferimento sarà ribadito per l'evento capitolino), si afferma la necessità di rievocare e riattivare la prassi seguita per il Perfetti nel 1725, nel predisporre «gli sperimenti del di lei ingegno», che ebbero luogo «non solo privatamente nella propria di lei casa con l'intervento de' più rispettabili personaggi, ma anche in due pubbliche solenni recite». Nella prima pubblica adunanza, Corilla recita «in lode del cavalier Perfetti nel vedere la di lui immagine coronata fra i ritratti del Serbatoio d'Arcadia». L'allocuzione di Gioacchino Pizzi fa riferimento «al trionfale ritorno alla sua pastoral sede» e il sonetto improvvisato da Corilla nella prima stazione dell'*adventus* romano, nel gennaio del 1775, accomuna nell'evocazione affettuosa le figure del Morei e di Gioacchino Pizzi³⁴. Nel discorso di conferimento pronunciato da Giacinto Cerutti, l'arcade Cronasto Barnichiano, il precedente dell'improvvisatore senese è avanzato per rivendicare la prerogativa degli accademici nel deliberare sull'eccellenza poetica. L'Arcadia è il vero Parnaso. La cerimonia capitolina del 1725, concertata fra i riti del

³³ *Adunanza tenuta dagli Arcadi per la coronazione della celebre pastorella Corilla Olimpica*, Roma, Salomoni, 1775; *Atti della solenne coronazione fatta in Campidoglio della insigne poetessa Donna Maria Maddalena Morelli Fernandez pistoiese tra gli Arcadi Corilla Olimpica*, Parma, Stamperia Reale, 1779.

³⁴ *Adunanza tenuta dagli Arcadi per la coronazione della celebre pastorella Corilla Olimpica*, pp. XVIII-XIX.

giubileo da Violante di Baviera e Benedetto XIII col solerte concorso dei Conservatori e del custode Crescimbeni, andava rievocata come un'impresa arcadica:

Nell'ingresso, e sulle rustiche soglie di questa, ch'è la maggiore fra le nostre capanne, il verdeggianti lauro sospeso non fa egli fede, che qui regna Appollo, e le Muse; che il pastorale Parnaso è codesto? [...] Se quel fervido ingegno di Alauro ebbe sul Campidoglio corona trionfale, a Voi, Arcadi valorosi, a' vostri voti, e al retto vostro giudizio egli ne fu debitore³⁵.

Alla luce di una tanto orgogliosa rivendicazione, siamo chiamati a cogliere i fattori di continuità e discontinuità che emergono, implicitamente e palesemente, nei riferimenti dei discorsi celebrativi, tra la laurea di Perfetti, l'improvvisatore gesuitico, e la proposta degli Arcadi antigesuiti di laureare Corilla nella loro sede, prima di attuare, sotto l'egida di Pio VI, il trionfo in Campidoglio della musa toscana. Nel discorso del Cerutti, il nucleo è l'asserzione dei valori dell'entusiasmo, che si esaltano, per contrasto tra natura e imitazione, nella comparazione fra Corilla e gli archetipi greci:

Qual maraviglia dunque se noi interpreti de' sentimenti di tutti gli Arcadi, se dei talenti e pregi poetici noi veri giudici egualmente che ammiratori, l'orme seguendo e l'esempio animatore ad opere egregie di tutta la dotta antichità, degna qui riputiamo del sommo onore Poetico la più celebre donna del nostro secolo, a cui Natura fè dono del vero estro e di quell'entusiasmo, che vantavano già la illustre Saffo, e 'l gran Pindaro, ma che in lor parve tale, perché coll'arte emularono la natura, ed ispirati si fecer credere, perché il perfetto studio e lavoro giunse a nascondere, ed a sopprimere i replicati sforzi dell'arte? Sempre i Poeti grandi ed illustri furono riguardati quali sublimi Genj celesti, quali Profeti vaticinanti gli eventi grandi, quali Ministri del Cielo, ed ispirati ad accendere negli animi mortali il bel fuoco di gloria, e l'amore alle più gloriose e difficili imprese! Tali si vantano essi, e tali l'antichità ce gli ha dipinti mai sempre. Ma a chi davvero codesti titoli sono dovuti a ragione più, che al Poeta, che tale è nato, e che animato da un fuoco elettrico interno si desta, si anima, e si solleva, sopra la mortal condizione, e canta senza preparazione, e canta nobili cose, e accende a nobili imprese, e adopera il linguaggio vero de' Numi, e fa vedere gli oggetti vivi e presenti, e seduce la fantasia, v'ispira i suoi sentimenti, v'incanta il cuore, si fa padrone di voi, e seco vi strascina per tutto il vasto regno dell'immaginazione, per le ridenti piagge del pastorale Parnaso, per gli erti lirici colli, e fin sull'epiche cime dell'eroico Olimpo³⁶?

Dal necessario confronto con l'improvvisazione e l'ispirazione dei poeti antichi, Corilla esce avvolta dall'aura d'invincibilità dell'invenzione natu-

³⁵ Ivi, p. XXII.

³⁶ Ivi, pp. XXIV-XXV.

rale. Ma il contrasto non è qui tra gli Antichi e i Moderni. La visione che innalza l'improvvisatore (e in questo caso un'improvvisatrice consacrata dai successi aulici e mondani) al vertice del Parnaso, ereditando connotati e appellativi dell'entusiasmo platonico e delle rifrazioni umanistiche e rinascimentali, è il privilegio dell'adesso, la forza persuasiva della poesia nel presente. Argomento che appare vitale per la ricerca di autonomia e di autorità, e per le ambizioni di aggiornamento e leadership della nuova Arcadia. Corilla è adottata in quanto personificazione della letteratura come esperienza della mente e del corpo, trasmessa come tale ai sensi di spettatori e uditori. La stampa bodoniana del 1779, che tramanda il cerimoniale capitolino e i tributi poetici alla Morelli, illustrando nuovi valori del verso e nuovi orizzonti del conoscere, è stata collocata nelle operazioni di revisione e compromesso degli anni che la separano dal fatto, e l'allacciano alle discussioni sui concetti di stile, estro, entusiasmo, sul senso civile e filosofico della poesia, sul variabile compasso tra diletto e utilità, avvalorandone il significato di sistematica reazione, sul piano speculativo, del partito dei sostenitori di Corilla alle polemiche dell'estate del 1776³⁷. Al centro del volume c'è il *Ragionamento* di Luigi Godard che, riferendosi a Bacone nell'esordio, saggia e interroga la sostanza della poesia come «sogno incantatore» della filosofia. Godard associa all'esaltazione del fuoco celeste acceso nella poetessa l'invito a osservarne le tecniche come strumenti di una metafisica dell'espressione efficace: «Voi conoscitori siete dell'indole e dei talenti della bella improvvisatrice [...]. Deggio pure analizzarvi quelle forze intellettuali dell'anima, che quasi per una mappa del mondo scientifico si schierano per entro alla mente di un Poeta infiammato dall'estro»³⁸. Quanto più si avvalora la possibilità di cogliere l'estro poetico in atto in Corilla, tanto più, oltre le dispute sui concetti, si ritaglia l'ambito di una prassi che è necessario osservare per analizzare e dimostrare il fenomeno e l'essenza della poesia. L'esaltazione delle pratiche estemporanee, accentuata nelle inclinazioni della "seconda Arcadia" ben oltre le riabilitazioni regolatrici del Crescimbeni, celebra l'autonomia espressiva della poesia e dell'eloquenza. L'improvvisatore è il poeta in azione che afferma e impersona l'energia dell'immaginazione, esprimendola con strumenti e sostanze che non si convertono pienamente nella qualità, nelle forme e nei depositi delle tradizioni letterarie. Rispetto ai tempi del Perfetti si aprono altri orizzonti, oltre il costruito simbolico del Parnaso cristiano.

³⁷ NACINOVICH, *"Il sogno incantatore della filosofia"*, pp. 71-115.

³⁸ *Atti della solenne coronazione fatta in Campidoglio*, p. 48.

4. *Una cospirazione virtuosa*

Chi ha inteso considerare nella vicenda di Corilla il riflesso dei mutamenti della fisionomia collettiva dell'Accademia ha ripercorso la sequenza di asserzioni e riflessioni che anticipa e prolunga la congiura dell'incoronazione. Ne ricordiamo per sommi capi solo qualche episodio. Nel maggio del 1776 *Il Letterato buon cittadino* di Luigi Gonzaga viene letto in Arcadia e immediatamente stampato con introduzione del Pizzi e postilla del Godard. Nell'agosto del 1778 si recita nel Bosco Parrasio e si stampa il poema in ottava rima del Godard *La Novità Poetica*, manifesto del nuovo Parnaso. Nel 1779 appare il *Consiglio ad un giovane poeta* di Martin Sherlock, con in premessa una dedica all'autore del Godard.

Ma vanno seguiti anche gli spostamenti di alcuni protagonisti, dopo la convulsa celebrazione del 31 agosto. Corilla, il marchese Ginori e il Gonzaga il 4 settembre partono alla volta di Firenze, via Perugia e Arezzo, per sottrarsi alle perduranti e violente polemiche. Il principe Gonzaga dopo un mese va incontro alla sua vocazione europea e si dirige a Parigi, dove viene salutato come l'artefice dell'operazione antigesuitica che è stata l'apoteosi di una poetessa. Non tornerà più accanto alla Morelli e si sposerà a Parigi, ma continuerà ad alimentare dibattito e causa comune, dialogando su valori e funzione delle lettere con Pizzi e Godard.

Un lungo periodo d'incertezze e dissapori avrebbe accompagnato la gestazione del volume degli *Atti della solenne coronazione*, pubblicato a Parma nel giugno del 1779. Il partito dell'Arcadia progressiva tentava di consolidarsi con altri mezzi. Non si erano ancora spente le satire, quando Giovanni Amaduzzi, il 23 settembre, prese la parola nel Bosco gianicolense per rilanciare ragioni e argomenti delle orazioni celebrative, e saldare il controverso rituale alla vocazione profonda e alla nuova identità dei pastori illuminati. Il discorso interrogava la ragion d'essere della comunità dei pastori, perché concerneva in generale «fine e utilità delle Accademie». Le due corone agli improvvisatori erano argomento non secondario fra le motivazioni e i vanti della società letteraria romana:

Siano queste nostre capanne, le palestre d'una gara studiosa, e pacifica, cioè d'una sola cospirazione virtuosa, e sia questa diretta al solo bene delle lettere, ed al piacere della società. Vi ricordo, Arcadi illustri, che questi nostri pastorali esercizi, e questi cimenti, non furono mai senza vanto, ed onore. Questi furono, che il celebre Alauro [Bernardino Perfetti]: questi, che l'immortale Corilla, guidarono trionfanti al capitolino alloro³⁹.

³⁹ *Discorso filosofico sul fine ed utilità dell'Accademie dell'abate GIOVANNI CRISTOFANO AMADUZZI professore di greche lettere nell'archiginnasio della Sapienza di Roma, tra gli Arcadi*

Nel successivo intervento letto in Arcadia nel gennaio del 1778, Biante Didimeo architetta sintesi imponenti, proponendo come argomento *La Filosofia alleata della Religione*⁴⁰. In questa seconda orazione, il tratto dominante, dovuto alla volontà di conciliare indagine empirica sul creato e fede nel creatore, è l'esaltazione dell'analisi scientifica dei fenomeni naturali, dai microscopi di Spallanzani al parafulmine di Franklin. Spentesi le pasquinate sulla musa e gli abati, il calore dell'improvvisazione accende l'inchiesta su altri ordini del discorso, su altre implicazioni, ben diverse rispetto a un'idea del poetare e dell'improvvisare come ritorno alle virtù pastorali.

Nel fitto scambio epistolare con l'Amaduzzi, che è il riflesso della recente complicità, la Morelli lamenta le conseguenze e la vanità dell'acquisto dell'alloro. Trattata come incarnazione di valori estetici, filosofici e teologici, risponde: «Amico rispettabile, questa volta la filosofia cristiana e pagana mi è andata alle calcagna. [...] Non mi accorgo di essere né filosofa, né pia, né poetessa; sono una donna di carne, come lo sono gli uomini»⁴¹.

Il referto più convinto e più penetrante ricavato dalle osservazioni delle esibizioni di Maria Maddalena Morelli da parte dell'abate Amaduzzi è affidato a una lettera indirizzata il 29 aprile del 1777 ad Aurelio de' Giorgi Bertola, che aveva contribuito con due testi alle stampe celebrative dell'apoteosi romana (un sonetto per il 1775 e un'ode negli *Atti* su Corilla in Campidoglio, cui andrebbero aggiunte le sestine inviate all'Amaduzzi e non comprese nella pubblicazione sull'evento capitolino). Amaduzzi intende anche rispondere all'intenzione del Bertola di scrivere un saggio sulla poesia estemporanea⁴². Conviene riproporre la descrizione in questa sede

Biante Didimeo, da lui recitato nella generale Adunanza tenuta nella sala del serbatoio d'Arcadia il dì XXIII settembre MDCCXXVI, dedicato a sua altezza Signor Don Luigi Gonzaga, Livorno, per i torchi dell'Enciclopedia, 1777, pp. 30-31. Nelle righe precedenti Amaduzzi lasciava «ad altro più esperto dicatore, che più di me conosca il sacro fuoco dei Poeti», il compito di trarre dalla filosofia «i precetti dell'arte poetica», identificandolo nel Pizzi.

⁴⁰ *La Filosofia alleata della Religione. Discorso filosofico-politico dell'abate GIOVANNI CRISTOFANO AMADUZZI [...] da lui recitato nella generale Adunanza tenuta nella sala del serbatoio d'Arcadia il dì VIII gennaio MDCCLXXVIII*, Livorno, per i torchi dell'Enciclopedia, 1778. Sul rapporto tra i due discorsi arcadici dell'Amaduzzi e la celebrazione della prima ricorrenza annuale del trionfo capitolino fra i «corillanti», vd. NACINOVICH, «*Il sogno incantatore della filosofia*», pp. 94-104.

⁴¹ *Il carteggio tra Amaduzzi e Corilla Olimpica. 1775-1792*, a cura di L. Morelli, Firenze, Olschki, 2000, p. 55. La lettera è del 19 maggio 1777. Per le recriminazioni della poetessa, motivate anche dal risentimento personale, si vedano le lettere dell'autunno del 1776, ivi, pp. 8-12.

⁴² La lettera è parzialmente trascritta in C. GRIGIONI, *Sedici anni della vita di Corilla Olimpica in un carteggio inedito (1776-1792)*, «La Romagna», luglio-ottobre 1928; saggio

per esteso, come documento centrale dei criteri espressi in quel frangente dall'Accademia, e come riflesso dello sguardo che in quel momento istituiva nell'Arcadia, per effetto della cospirazione virtuosa, l'osservatorio romano, aperto a orizzonti europei, su improvvisazione, entusiasmo, ispirazione e funzioni della poesia:

Io non avrei mai avuto idea dell'entusiasmo estemporaneo, se non avessi veduto il bel fuoco, e non avessi udito i bei trasporti di Corilla. Se questi pregi sieno comuni a tutte le donne poetesse per la maggiore sensibilità dei loro nervi, per la maggiore elasticità, e delicatezza delle loro fibre, e per qualche stravagante prodigioso rapporto dell'utero colla loro mente, io non so: ma so bene che Ella mi è sembrata sempre superiore, ne' suoi voli, ne' suoi trasporti, nelle sue immagini, nelle sue idee a tutti gli omini poeti, che ho sentito in suo confronto, e lungi da Lei. Voi crederete benissimo, che nel dare questo giudizio tace in me l'impressione di que' vezzi lusinghieri, che un'età non più tenera ha in lei occultati, e tace quello stesso prestigio, che potrebbe fare un attacco di cuore, che per lei non ho mai sperimentato. Potete voi dire altrettanto in rapporto alla Sulgher⁴³? Ma io non son qui per chiamare a sindacato il valore di questa brava fanciulla per porlo a paragone con quello di Corilla. Dirò solo, e il dirò con verità, che la sola Corilla ha a me potuto dare qualche idea, e convincermi della possibilità di certe donne entusiastiche, ed invasate di spirito presago, che abbia un tempo avuto l'antichità. Sono anche convinto di un'altra verità, che (quando le storie non manchino, o non abbiano taciuto certi prodigi) non vi sia stata al mondo Donna pari a costei nell'estro estemporaneo, e che la natura dovrà essere in lutto, quando cederà essa alle sue leggi immutabili. Dirò ora pertanto ciò, che a me appariva di lei all'esterno, e poi dirovi ciò, che Ella enunciava di sé riguardo all'interno. Vinto, che ella avesse, o la sua ritrosia, o il suo timore, cominciava il suo canto bassamente, tentava tutte le vie per destare il fuoco, e sempre ne vibrava qualche scintilla, ma mancavano i suoi versi del pregio dell'unità, e della orditura di un ordinato lavoro. Si sprigionava in appresso il fuoco rinchiuso, grandeggiava a poco a poco, e si diffondeva ne' sentimenti, nelle parole, nella voce, e nel gesto fintanto che non scoppiava in un incendio, che tutto avvampava, che la rendeva gigante, che la astraeva fuori di sé, che la rapiva in alto, e quasi la trasportava a cimentarsi colla Divinità. Allora la celerità del suo canto, la rapidità delle sue espressioni, la felicità de' pensieri, e tutte le sue esterne operazioni

ripubblicato in appendice a *Il carteggio tra Amaduzzi e Corilla Olimpica*, pp. 432-456. L'intera missiva è trascritta in G. C. AMADUZZI – A. DE' GIORGI BERTOLA, *Carteggio. 1774-1791*, a cura di M. F. Turchetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 214-218.

⁴³ Su Fortunata Sulgher Fantastici, in *Arcadia Temira Parraside (1755-1824)*, vd. A. GIORDANO, *Letterate toscane del Settecento. Un regesto*, con un saggio su Corilla Olimpica e Teresa Ciamagnini Pelli Fabbroni di L. MORELLI, Firenze, All'insegna del giglio, 1994, pp. 155-164; e T. CRIVELLI, *La donzelletta che nulla teme. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma, Iacobelli, 2014, pp. 197-250.

erano un annuncio di quel fuoco celeste, che era in lei disceso, e che agiva su di lei senza veruna sua precisa, e riflessiva cooperazione. Quelli, che la accompagnavano col suono, erano affaticati estremamente in seguirla, e quelli, che l'udivano, elettrizzati da quel fuoco contagioso non potevano a meno di non dar segni di tanto scuotimento, e di tanta impressione. Frattanto si attendeva l'esito di tanta elevatezza di spirito, che sovente arrivava a far temere di sua ruina, non comprendendosi dove dovea andare a parare una lotta così ardita verso la più ardua sommità. Ma l'abbandono delle forze, e la fiochezza della voce era quella, che per la connessione delle leggi del corpo con quelle dell'anima la avvertivano di discendere al basso, e di porsi a livello collo stato suo naturale; ma ciò faceva dopo un lungo passaggio per le vie del sublime, e lo faceva con tal dignità, che la sua discesa non era caduta, ma era un agiato, e grazioso ritorno, dond'era partita. Non si taccia, come nel principio, e nell'incremento di quel suo fuoco animatore, acquistava negli occhi un certo truce, ma un truce amabile, e graziosamente rigoglioso, che insieme rendeva intenso il suo sguardo, smaltava il viso d'un insolito colore, e le donava quella giovinezza che Tibullo assegnò eterna ad Apollo. [...] Grande in appresso era il sudore, che le grondava dal viso, e che le inondava tutto il corpo, e grande era la commozione di tutti i sensi, e la dissipazione de' spiriti, onde restava infiacchita per molte ore, né per questo godeva del beneficio del sonno nella notte, benché questo sia il successore, e il compensatore della stanchezza. Confessava poi Ella, che il fuoco poetico non le era prontamente propizio, benché pronto avesse il dono delle rime e che perciò le conveniva cercarlo, scuoterlo, e sprigionarlo a poco a poco. Soggiungeva, che prendeva diletto Ella medesima, quando lo vedeva in sua proprietà, e che da se medesima si accorgeva di dir cose, che arrivavano nuove ed inaspettate anche alla sua immaginazione. Diceva però, che quasi nulla intendeva cosa dicesse, quando era nell'apice del suo furore; ed infatti Ella non riconosceva mai per sue certe cose vibrato, ed entusiastiche, che restavano impresse nello stupefatto uditorio, e che le si ripetevano dopo l'improvviso, benché provasse una modesta compiacenza d'averle dette. Prova di ciò sia pur anche l'uscir, che le facevano, quasi a dispetto del suo cuore, certe verità nell'improvviso, che famigliarmente non ammetteva per qualche suo fine politico, e quella marcia diritta di raziocinio, che in prosa non avea, non che certe massime, e certi principi sublimi, che non si erano mai da lei sentiti ne' discorsi privati, e insieme certe enunciative di sua lode, e di sua opinione vantaggiosa, contrarie al suo costante basso sentimento. Questa semplice ed ingenua narrazione vi convincerà, che non senza ragione io da lei solamente riconosco l'aver la giusta idea dell'entusiasmo poetico, perché l'ho trovato nascente, progressivo, e sublimato a norma di que' gradi, co' quali la natura procede. In fatti in que' poeti, che improvvisano per esercizio, per facilità di rima, e per passatempo, che sono tutti effetti di arte, non si scorge questa gradazione, e quali sono nel principio, tali si conservano nel mezzo, e nel fine, e danno luogo a molte cose intermedie prima di poter enunciare un pensiero, che si sono prefisso. Se avessi tempo di riordinare, e di discutere meglio questi miei sentimenti, figli d'una viva impressione, e di una fedele esperienza oculare, forse meriterebbono di entrare nel vostro saggio, sì per facilitare la vera idea del sacro fuoco poetico, sì per lasciare alla posterità una memoria veridi-

ca di quel grande, e di quel prodigioso, che rende senza paragone il valore poetico d'una Donna immortale, ma che resta senza documento, e senza orme durevoli, per essere le migliori sue cose condannate ad essere un ristretto pabulo dell'aure, e dell'orecchie, ed uno stupor passeggero dell'intelletto⁴⁴.

La testimonianza dell'abate di Savignano evidenzia e cattura nel passaggio della «Donna immortale» una sindrome. Vi coglie il privilegio della femminilità, associandolo alle ipotesi su entusiasmo e fisiologia; la capacità di predisporre con la concentrazione e nel preliminar smarrimento i ritmi del dettato estemporaneo; il metabolismo di memoria, respiro, sudore ed emozione. Un referto che restituisce la materia viva e la presenza esposta dell'esibizione di Corilla. Amaduzzi descrive per osservazione diretta, e trascrive ciò che ha raccolto dalle esternazioni della Morelli. L'improvvisatrice, dal punto di vista dei fattori organici e degli effetti percettivi, offre una dimostrazione autentica, perché «a norma di que' gradi con cui la natura procede», dei poteri dell'entusiasmo. Nello stesso tempo abita una sfera vulnerabile e tremenda, confinante, in quanto rivelazione di forze latenti, con l'orizzonte dei fenomeni convulsionali e del magnetismo animale. Amaduzzi era stato allievo a Rimini del filosofo e fisiologo Giovanni Bianchi (1693-1775, ribattezzatosi *Iano Planco*); e l'aveva ripagato, nel momento della sua ascesa romana, facendolo nominare «archiatra segreto» di papa Ganganelli⁴⁵.

Lo svelamento della fisiologia dell'improvvisazione può confliggere con le buone regole dell'apprendistato poetico, come traspare dalla celebre lettera del Metastasio a Francesco Algarotti dell'agosto 1751⁴⁶; lettera che viene sempre citata come un'abiura del poeta maturo ai giochi d'improvvisazione dell'adolescente nella prima Arcadia. Nei ripensamenti del poeta di teatro di successo e nelle diagnosi sulla e della poetessa dell'effimero, si ragiona su versanti opposti. Da una parte l'utilità o il danno dell'improvvisare per apprendere e acquisire la pratica della composizione, dall'altra la misura di un'altra pratica, di un'altra configurazione del comporre e dell'esprimere che svelava orizzonti di efficacia irrinunciabili per i poeti del Serbatoio romano. Tra i contemporanei della "seconda Arcadia", la riflessione sull'entusiasmo aveva aperto un fronte di rime e pensieri che adottavano i procedimenti estemporanei come paradigma di obiezioni ai petrarchismi e all'egemonia metastasiana. A parte la conservazione degli stampi platonici, il riferimento alle

⁴⁴ *Il carteggio tra Amaduzzi e Corilla Olimpica*, pp. 454-456.

⁴⁵ Documenti e biografie in A. MONTANARI, *Lumi di Romagna. Il Settecento a Rimini e dintorni*, Rimini, Il ponte, 1992.

⁴⁶ P. METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, vol. III, Milano, Mondadori, 1951, pp. 659-660.

nozioni dell'entusiasmo poetico negli antichi, già discusso dal Muratori, era anche il riverbero archeologico dei fenomeni osservati⁴⁷. Del passato remoto, e dei suoi modelli, si poteva parlare alla luce del presente e delle presenze impressionanti. Nelle interpretazioni dell'osservatorio di Pizzi e Godard, il riferimento al trattato *Dell'entusiasmo delle belle arti* (1769) di Saverio Bettinelli è inevitabile. Anche il trattato, nei suoi riferimenti all'improvvisare, va considerato come un documento di trasformazione dell'attenzione al fenomeno, e alla sua evidenza, non solo rispetto a un'estetica in divenire, ma nell'imperterrita dichiarazione di empirismo dei criteri di osservazione. Nel terreno scabroso e liminare dell'improvvisare, si rivendicava l'esperienza personale come accesso insostituibile, in termini che per il Bettinelli conducevano a un superamento dell'approccio scientifico oggettivo e sistematico:

Alfin tocca all'Entusiasmo solo parlar di sé degnamente, ed egli con difficoltà si fa a pazientemente ragionare, e filosofar metodicamente delle cose anche sue. Esso è la pietra filosofale, di cui tutti parlano, e che alcuno non trova; sicché basterà a me l'accostarmi, quanto si può, al vero, perché non può farsi di ciò un magistero, e un sistema, come di Fisica, per esperimenti sicuri, e precisi, essendo tutti i principi delle cose sotto a un velo⁴⁸.

L'esperienza più bruciante e trasparente dell'entusiasmo stava nelle pratiche della poesia estemporanea. Per riprendere la frase più citata negli studi sul percorso da Corilla a Bettinelli e ritorno, «non v'ha forse esempio più manifesto dell'Entusiasmo quasi visibile quanto nell'occasione d'improvvisare»⁴⁹. Nell'entusiasmo dell'improvviso, la letteratura si rovescia, manifestando la sua energia necessaria e compromessa, la sua fiamma impura, per cui il profilo del poeta trasfigurato e folgorante trascende i

⁴⁷ «L'attenzione così viva in questo periodo, al fare poetico dei Greci e alla loro innata disposizione alle arti, non fu l'effetto di una ricostruzione erudita, ma piuttosto una "riscoperta", connessa con la diretta esperienza dell'improvvisazione» (B. GENTILI, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in *Oralità. Cultura, letteratura, discorso*, pp. 363-408: 397).

⁴⁸ S. BETTINELLI, *Dell'entusiasmo delle belle arti*, Milano, Galeazzi, 1769, p. 41. A p. 16 del trattato, Bettinelli si esprime con evidente ironia sulla definizione fisiologica di Antonio Vallisneri nel *Ragionamento intorno all'estro de' poeti medicamente inteso*, indirizzato dall'autore al Crescimbeni come «pastore Volano della colonia Crostolia» (la colonia di Reggio Emilia), in A. VALLISNERI, *Esperienze ed osservazioni*, Padova, Tip. del Seminario, 1726, pp. 117-122.

⁴⁹ BETTINELLI, *Dell'entusiasmo*, p. 48. Le descrizioni sono riferite all'osservazione dell'improvvisazione nell'abate Bartolomeo Lorenzi (ivi, p. 52). Cfr. F. FINOTTI, *Il canto delle Muse: improvvisazione e poetica della voce*, in *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, pp. 31-42.

valori permanenti e certi della poesia nel momento in cui ne condensa la forza. Sono evidenti, e registrate negli studi, le risposdenze tra la scansione del procedimento estemporaneo nelle pagine del trattato del Bettinelli, i rilievi dell'Amaduzzi nella lettera al Bertola, gli accenti del *Ragionamento* di Godard negli *Atti* del trionfo capitolino. Come è altrettanto evidente l'affinità con la coinvolta ma vigile descrizione di una prestazione del Perfetti nelle *Lettres* di Charles de Brosse⁵⁰. La competizione tra il ritmo dei versi e l'accompagnamento musicale, l'ascesa dal caos iniziale del raccoglimento alla scioltezza dell'enunciato metrico, l'alternanza di accelerazioni e distensione, sono profili costanti nel prelievo delle tecniche, a cui si imprime timbri e accenti di diverse direzioni conoscitive e simboliche. Nelle nuove scritture affiorano voci antiche e azioni ricorrenti. Analogie e insistenze non implicano soltanto l'imposizione di uno sguardo e di un linguaggio che adegua il sapere al fenomeno, ma riflettono la consapevolezza che il valore della prestazione estemporanea trascende la qualità del deposito testuale, attraendo formule e valori nell'energia fisica e psichica elaborata e impersonata dal poeta cantore.

Al di sotto delle concrezioni simboliche plurisecolari, la presenza e il prestigio degli improvvisatori associano l'epifania dell'entusiasmo agli aspetti performativi della creazione. L'oralità non è in queste esibizioni soltanto una modalità, ma una condizione decisiva e un contenuto saliente. Una dimensione riluttante alla misura e ai termini della trasmissione scritta, che esprime accenti nello stesso tempo fugaci e sublimi. Il celebre saggio di Taviani sulla mancata laurea del Tasso in Campidoglio, e sull'incoronazione in effigie di Isabella Andreini a Roma, ha rivelato le stanze in cui poeti, attori e accademici si scambiano le insegne dell'immortalità e il raggio della fama⁵¹. Nel caso Morelli, grazie alla virtuosa cospirazione del partito di Arcadia, non siamo di fronte all'ennesima declinazione di un tema costante e continuo. Il caso non può spiegarsi come l'ennesima apparizione del proteiforme *vir bonus dicendi peritus*. Il modo in cui viene prelevato e illustrato, anche suo malgrado, l'esempio vivente, è una rara interferenza di ambizioni e miraggi tra i pastori e il loro idolo, tra le intenzioni di egemonia e autonomia degli osservatori e le ragioni di sopravvivenza morale della Saffo pistoiese.

Ritornando all'Olimpo dei pastori, può trovare qui altri fondamenti la visione interpretativa che si concentra sulle forme associative, sulle accademie come microsocietà, sui travestimenti come giochi profondi che regolano

⁵⁰ C. DE BROSSES, *Lettres familières sur l'Italie*, Paris, Firmin Didot, 1931, t. I, pp. 384-385.

⁵¹ F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, «Paragone/Letteratura», 408-410, 1984, pp. 3-76.

un'ipotesi di contratto sociale parallelo. A ragion veduta, quella prospettiva di analisi ha richiamato l'ossessione di «atti fondativi» che amplificano gli episodi ludici e celebrativi del contesto accademico, paragonabili nel diluvio dei versi alle deflagrazioni simboliche dell'effimero festivo⁵². L'impatto di Corilla sulle allegorie pastorali è la dimostrazione *a fortiori*, sopravvenuta per chiarimento scientifico e impulso di verità, della sublimità impura e della necessaria, numinosa stravaganza del poetare all'impronta. Negli accoppiamenti arcadici, improvvisare e incoronare sono l'azione e il cerimoniale che rispondono alla natura perfetta perché momentanea, folgorante perché istantanea, dell'efficace presenza e del riflesso immediato della fama. Lo spettacolo di Corilla che improvvisa, come lo leggiamo negli elogi e nelle diagnosi, non evoca lo splendore delle origini; ma eccita un parossismo di nozioni e formule che si accumulano intorno al fenomeno.

5. *Scie di Corilla*

Il 12 giugno del 1795, a conclusione dei Giuochi Olimpici della colonia Virgiliana di Mantova, istituiti per l'occasione, il compastore Diodoro Delfico, cioè Saverio Bettinelli, conferì la corona d'alloro a Teresa Bandettini, pastorella arcade dagli anni del Pizzi col nome di Amarilli Etrusca⁵³. Nel mese di marzo del 1794, durante un soggiorno romano fitto di *exploits* e tributi nel calendario del ceto arcadico, era stato inaugurato il ritratto di Teresa nel Serbatoio al Bosco Parrasio, salutato da un'orazione di Luigi Godard. Nel dicembre del '95 l'avrebbero incoronata a Perugia i pastori della colonia Augusta. Bettinelli era dal '93 corrispondente e confidente delle ambizioni letterarie della Bandettini.

L'ultimo episodio che si ricordi dell'appartata vecchiaia di Maria Maddalena Morelli, prima della morte nel novembre del 1800, seguita dalle fastose esequie provviste dal generale napoleonico Miollis, è l'incontro con

⁵² «Questa strana “repubblica” chiamata accademia non è, però, il sogno di una cosa: corrisponde a centinaia e centinaia di atti fondativi, a una serie infinita di pratiche, effimere o istituzionalizzate che siano, alle tante “raunanze” che si susseguono compiutamente autoreferenziali, nella loro economia autonoma di spazio e tempo, anche quando escono all'esterno, con “memorie”, “atti”, “lezioni”, discorsi di vario tipo. Una “repubblica” in maschera che codifica l'“intertenenimento”, il gioco, la festa, il carnevale segreto e differenziale del “nobile”, per sangue e per virtù che sia» (A. QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, I. *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898: 856-857).

⁵³ T. CRIVELLI, *Le memorie smarrite di Amarilli*, in *La littérature au féminin*, a cura di G. Cordone, T. Crivelli, Y. Foehr Janssens, Genève, Slatkine, 2003 («Versants. Revue suisse des littératures romanes», XLVI), pp. 139-190: 142.

Teresa Bandettini nel 1793, in cui Corilla offrì ad Amarilli il dono di un «portafoglio d'Inghilterra», accompagnato da versi di affettuosa stima⁵⁴. La lucchese Bandettini cercava nella letteratura premeditata e improvvisata l'affrancamento dal teatro, in cui era entrata come ballerina dall'adolescenza, costretta dall'indigenza familiare. Tentava, tramite le amicizie colte (Bettinelli, Alberto Fortis, Elisabetta Caminer), la fama letteraria per sottrarsi alla dimensione mercenaria del professionismo teatrale. Aveva accettato in quegli anni, confortata dal marito Pietro Landucci, attore grottesco, di «prodursi in pubbliche Accademie come improvvisatrice»⁵⁵.

La voce di Corilla riecheggia altrove. Tra le conseguenze dell'osservatorio arcadico, si è annoverata la parola tragica alfiерiana che risuona nei palazzi dell'aristocrazia romana con l'*Antigone* del novembre 1782 nel teatro del Palazzo di Spagna⁵⁶. E soprattutto nessuno più dubita che l'incoronazione di Corilla abbia ispirato l'episodio dell'apoteosi di Corinne al cospetto di Oswald, e di Roma festante, nel romanzo di Madame de Staël. L'idealizzazione del ricordo della laurea alla poetessa italiana, nel romanzo *Corinne ou l'Italie* (1807), libera il fatto dai detriti delle rivalità curiali e dalle proiezioni dei filosofi, rivestendolo e raccontandolo come trasfigurazione della donna letterata, e riscatto della poesia italiana, nello scenario monumentale del Campidoglio⁵⁷.

Si colgono armonie e dissonanze, piccole tradizioni, rivalità e intese, tra poeti e poetesse estemporanee, in Italia tra Sette e Ottocento. Sono presenze che continuano a raccogliere il consenso e l'ammirazione del portento, scontandolo nel confino di una professione che Giordani sanzionerà, in un noto scritto su Tommaso Sgricci del 1816, come *ludus impudentiae*⁵⁸. Oltre

⁵⁴ ADEMOLLO, *Corilla Olimpica*, p. 407.

⁵⁵ A. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, Angeli, 1990, p. 106. Il libro pubblica in Appendice (pp. 229-246) l'*Autobiografia* di Teresa Bandettini, dal ms. 638 della Biblioteca Statale di Lucca. Per le nuove acquisizioni di trascrizioni, memorie e scambi epistolari di Teresa Bandettini, CRIVELLI, *Le memorie smarrite di Amarilli*.

⁵⁶ GRAZIOSI, *Arcadia femminile*, pp. 356-357. Sulla recita romana dell'*Antigone*, B. ALFONZETTI, *Alfieri sul palcoscenico*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, 2010, pp. 771-776, con la bibliografia precedente su Arcadia e tragedia.

⁵⁷ E. BIAGINI, *Corilla, Corinne e «L'Improvisation poétique en Italie»*, in *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, pp. 43-54; B. ALFONZETTI, *Corilla e Corinna, due poetesse in Campidoglio*, in *Atlante della letteratura italiana*, II, pp. 755-760; *Corinne e l'Italia di Madame de Staël*, a cura di B. Alfonzetti e N. Bellucci, Roma, Bulzoni, 2010.

⁵⁸ P. GIORDANI, *Intorno allo Sgricci e agli improvvisatori in Italia*, in ID., *Raccolta Completa di tutte le opere*, vol. I, Palermo, Muratori, 1840, pp. 232-242.

le fasi della compagine accademica, l'episodio romano del 1776 resta aperto a diverse questioni e prospettive, alla storia dei simboli e delle cerimonie della repubblica letteraria, alle dialettiche che segnano gli studi attuali su improvvisazione e trascrizione, stampa e oralità, scritture e voci di genere. Si dovrebbero riconsiderare attentamente anche le alterne fortune del fenomeno nell'erudizione e nella storiografia. Per il momento si può concludere che nel corteo degli improvvisatori italiani, nei decenni che segnano l'apogeo del loro talento e della loro fama europea, ogni esistenza subisce, interpreta e documenta la condizione ambigua di una pratica esaltata e discriminata.

LUCA SERIANNI

Sulla fisionomia stilistica della poesia arcadica*

Dire *Arcadia*, lo sappiamo, significa dire “poesia del Settecento”; all’Accademia e alla connessa attività poetica partecipa pressoché per intero la schiera di coloro che scrivono versi nel corso del XVIII secolo. Naturalmente non basta l’affiliazione a un’accademia (sia pure retta da leggi e consuetudini abbastanza stringenti) per deprimere le scelte individuali di un poeta: hanno poco in comune col tipico poeta arcade un Cesarotti, che con l’*Ossian* introduce in Italia il gusto preromantico; un Fantoni, con la sua singolare ricetta di politica contemporanea in salsa oraziana; un Varano, con la sua poesia visionaria in terzine dantesche. Ma un tipico poeta arcade, nondimeno, esiste; e il fatto di attingere quasi soltanto a una stessa raccolta, quelle *Rime degli Arcadi* che nascono all’insegna di una sensibilità comune, dovrebbe offrire se non m’illudo qualche garanzia in questo senso.

Studiando la poesia di Vittorelli, Pier Vincenzo Mengaldo ha osservato, impeccabilmente, che sarebbe illusorio pensare di cogliere attraverso la lingua di un poeta arcade la sua «individualità stilistica, psicologica, culturale», perché «troppo forte» è in quel secolo «la preponderanza della *koinè* lirica sugli idioletti, della lingua come servizio sociale, rito mondano e occasione sulla lingua come improvviso ed espressione individuale»¹.

Ciò è tanto più notevole se pensiamo che l’omogeneità della compagine espressiva si applica a un universo comunque vario, non fosse che per la

* Tranne diversa indicazione, cito i poeti arcadici da *Rime degli Arcadi*, Roma, De Rossi, poi Pagliarini, poi Giunchi, 14 voll., 1716-1781; quanto ai testi, esplicito solo la presenza di componimenti diversi dal dominante sonetto. Ho rammodernato, sobriamente, le convenzioni paragrafematiche. Per altri poeti attingo, se non è diversamente indicato, da *LIZ – Letteratura italiana Zanichelli*, a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001. Sono grato a Maria Silvia Rati ed Emiliano Picchiorri per la loro attenta lettura del testo.

¹ P. V. MENGALDO, *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra, 2003, p. 117.

molteplicità delle voci. Varietà di indirizzi, anche in dipendenza dei vari custodiati e della politica letteraria impressa dal custode di turno²; varietà di formazione culturale dei poeti³; varietà di genere degli autori, se è vero che con l'Arcadia torna ad assumere una certa consistenza, dopo la fioritura cinquecentesca, la presenza di poetesse in una corrente letteraria; varietà di contenuti⁴. Domina, s'intende, il tradizionale curriculum umanistico, proprio di letterati a loro agio con la grande lirica italiana (specie Petrarca e Tasso), con i classici latini e anche col greco di Anacreonte, sia pure non fruito direttamente (le prime traduzioni italiane appaiono alla fine del secolo)⁵. Ma c'è anche, specie tra Sette e Ottocento, il fenomeno dei poeti estemporanei: un fenomeno che sarebbe sbagliato sottovalutare e che oltretutto è un'efficace testimonianza di quella socialità della poesia arcadica, della sua ricaduta sul pubblico coevo e di una circolazione in ambienti geograficamente se non socialmente differenziati, a cui abbiamo alluso in apertura.

Una famosa improvvisatrice fu la lucchese Teresa Bandettini (Amarilli Etrusca; 1763-1837)⁶: sappiamo della sua precocissima vocazione⁷ e della sua fama anche presso i più celebri scrittori della sua epoca, da Foscolo ad Alfieri. Dal punto di vista linguistico, Amarilli appare per diversi aspetti in sintonia col codice poetico arcadico, marcato dalla continuità con la lingua della tradizione: citiamo solo l'accusativo di relazione, un costruito

² Cfr. S. BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, pp. 33-143.

³ Cfr. M. DARDANO, *La lingua della lirica degli Arcadi*, in «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. 43-56: 49.

⁴ Basti un dato: la ridotta incidenza del tema amoroso rispetto al modello petrarchesco, che pure viene rivendicato nella sua eccellenza dopo la stagione barocca. Se, sulla scorta di M. L. DOGLIO – M. PASTORE STOCCHI, *Rime degli Arcadi I-XIV 1716-1781. Un repertorio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, ci soffermiamo sugli incipit, possiamo constatare che quelli in cui l'allocutario, o comunque la parola iniziale, è *Amor(e)* sono 61 nell'intero corpus di 5985 componimenti (quindi l'1%), mentre nel Petrarca la quota è di 17 su 366, pari al 4,6%.

⁵ Vd. l'ottima appendice antologica di E. CERRONI, in *Lirici greci*, a cura di C. Di Noi, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 476-478.

⁶ Sulla quale si veda il contributo, pure eccessivamente simpatetico, di M. L. ANGRISANI SANFILIPPO, *Donne in Arcadia: nitore classico nella lingua di Amarilli Etrusca*, nel volume congressuale per il III Centenario dell'Arcadia, pp. 275-291. Cfr. inoltre F. BRUNI, *Tra due secoli: l'Arcadia alla svolta dell'Ottocento*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», 4, 2015, pp. 219-256: 232-233 (con la bibliografia ivi indicata).

⁷ Ancora fanciulla, lesse Dante, Ariosto e Tasso «e quasi gl'imparò a memoria», scrive il marchese Mazzarosa nella prefazione a *Poesie estemporanee di AMARILLI ETRUSCA*, 3 voll., Lucca, Bertini, 1835, I, p. v.

che entra sostanzialmente nell'italiano letterario con Petrarca⁸ ma che raggiunge la sua acme con le grandi traduzioni dai classici (Caro, e poi Monti e Pindemonte) e con l'epica tassiana: «Sciolta il crin, nuda il piè, lacera il manto», «D'aureo cerchio ornato il crin»⁹. In generale, Amarilli è sensibile a scelte lessicali sostenute se non preziose: «*incotto* di tricuspidè saetta» 'distrutto' (propriamente 'bruciato', da *incuocere*), *bistinse*, audacemente tratto da *bistinto* 'tinto due volte' (a proposito delle lane delle vesti di Cornelia: «Né le bistinse il Tirio a noi lontano»); *dicato* 'dedicato': «dicati all'Orco»¹⁰; «in alpestrica foresta», con un aggettivo che parrebbe un *hapax*¹¹. La sua frequentazione della tradizione poetica si ricava anche dalla persistenza di certe metafore. Il verbo *sedere* era stato usato estensivamente dai poeti più antichi per indicare la presenza di Amore nella mente dell'amante o presso l'amata («ché dentro siede Amore», Dante, *Rime*, 47, 3), poi si estende a rappresentare altre immagini («Negli occhi di costei Biltà si siede», Poliziano, *Rime*, 106, 21); Amarilli sviluppa l'immagine, ricorrendo anche a sinonimi, per sentimenti ed emozioni molto diverse¹²: «su cui [sulle antenne delle navi persiane] s'asside la paura e il duolo», «sulla cillenia corda | Siede la voluttà», «A tanto insulto, l'ira | In sen di Febo poggia»¹³.

Ma la fretta, si sa, è una cattiva consigliera e Amarilli si tradisce in curiosi sbalzi di tono che sarebbero impensabili negli altri poeti arcadi. In un poemetto dedicato a Leonida, il consueto incitamento ai soldati ad affrontare la

⁸ Cfr. M. VITALE, *La lingua del Canzoniere* (Rerum vulgariarum fragmenta) di Francesco Petrarca, Padova, Antenore, 1996, p. 365.

⁹ *Poesie estemporanee*, I, p. 31, II, p. 29. Altri esempi di poeti arcadici: «sen va raminga e scarmigliata il crine» (Giovann Mario Crescimbeni – Alfesibeo Cario: *Rime degli Arcadi*, I, p. 66); «Smunta le guance e rabuffata il ciglio» (Dareno Minteo – Antonio Zampieri: ivi, III, p. 95), «Cinta il crin di piropi e di zaffiri» (Elettra Citeria – Prudenza Gabrielli Capizucchi: ivi, III, p. 108), «lacero il crin, lacero il volto» (Orazio Pedrocchi – Adalsio Metoneo: ivi, IV, p. 24), «E scinta il seno e le superbe spoglie | Lacera, e sparso il crine il passo gira» (Maria Selvaggia Borghini – Filotima Innia: ivi, IV, p. 111), «Quell'augellin colmo di gioia il volo» (Giovanni Carlo Crocchianti – Teone Cleonense: ivi, IV, p. 350), «Starti nel duro ghiaccio avvinto il piede» (Ercole Maria Zanotti – Onemio Diano: ivi, IV, p. 311), «pieno la lingua e il petto | D'util filosofia» (*Poesie scelte* di GIULIANO CASSIANI [Acasto Larissiano], II ed., Verona, s.e., 1802, p. 9). Vd. anche, per Vittorelli, MENGALDO, *Gli incanti della vita*, p. 120.

¹⁰ *Poesie estemporanee*, vol. II, pp. 32, 58, 19.

¹¹ Ivi, vol. II, p. 18.

¹² Come poi avrebbe fatto (beninteso in piena autonomia) Leopardi, lamentando orazianamente l'inutilità dei viaggi in mare per vincere l'angoscia del vivere, nell'epistola *Al conte Carlo Pepoli*, 84-85: «Ahi ahi s'asside | Su l'alte prue la negra cura».

¹³ *Poesie estemporanee*, II, pp. 17, 27, 29.

morte, ma dopo aver inflitto più gravi perdite ai nemici, è reso con un'immagine inadeguata alla circostanza solenne:

Sì, tutti, replicò, di Pluto a cena
 Ci assideremo allor che il giorno annotte
 Ma mille in prima morder dovran l'arena¹⁴;

e così, in un'altra poesia che celebra le virtù militari degli antichi Greci, *Gli Spartani alle Termopile*, per 'uccidere' si ricorre a un'espressione calcata sul colloquiale *freddare*: «[il duce invitto] Che più Persi fé di ghiaccio»¹⁵. Né va meglio con *Cesare al Rubicone*: l'ambizione

al destrier ch'egli [Cesare] reggea il borchiato
 Freno stringendo sull'arcion si asside;
 E in quel punto cangiò di Roma il fato.

Del Rubicone le ross'onde infide
 Rompe e nuota il corsier sino alla pancia¹⁶.

Ritorna l'uso figurato di *assidersi* riferito a un sentimento (qui l'ambizione) e sta bene; ma la *pancia* del destriero che porta Cesare a cambiare il destino di Roma stride in un contesto di così esibito classicismo. Talvolta non è in gioco lo stile ma proprio la lingua: «In ne' recessi tenebrosi e bui» (*La maga d'Endor*)¹⁷.

Lo spazio accordato ad Amarilli non è senza ragione. Per tanti aspetti tipica esponente dell'Arcadia, se ne distacca per la lingua, che ha un margine di imprevedibilità: verso l'alto, col ricorso a forme rare e insolite, e verso il basso, con cadute colloquiali o addirittura con sgrammaticature. Gli altri Arcadi si attengono, magari inconsapevolmente, a un principio di poetica enunciato dal grande Metastasio, che in una lettera all'Algarotti del 1746, lo esortava a evitare vocaboli come *imbriacare* o *banderuole*, in quanto tali parole, «non impiegate fin ora affatto, o pochissimo, ne' lavori poetici, fanno una tal qual dissonanza dal tenore di tutto il rimanente, e presentano i pensieri non rivestiti di tutta quella decenza che, come appunto nelle vesti, dipende in gran parte dal costume»¹⁸.

¹⁴ Ivi, II, p. 18.

¹⁵ Ivi, II, p. 64.

¹⁶ Ivi, II, p. 49.

¹⁷ Ivi, II, p. 30.

¹⁸ La lettera è valorizzata da G. MURESU, *Metastasio e la tradizione poetica italiana*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1984, pp. 1-36: 30-31.

Ricorrente è stata, ed è, la caratterizzazione della poesia arcadica, o almeno della sua sezione più caratteristica: la melica e le egloghe, come leziosa e amante di diminutivi e vezzeggiativi. L'accusa, diventata addirittura più nota del suo bersaglio, risale al Baretti, che, nel primo numero della *Frusta letteraria* (1763), se la prendeva con lo Zappi e con i suoi «smascolinati sonettini, pargoletti piccinini, mollemente femminini, tutti pieni d'amorini»¹⁹; ma si ritrova in molti altri, per esempio nel Tommaseo, che col Baretti non aveva molte cose in comune: a suo parere «la maniera de' madrigalucci, delle anacreonticucce, delle ariette, de' sonettini ermafroditi, la maniera sdolcinata, imbellettata, puerilmente ingegnosa, fiaccamente tenera», pressoché ignorata nel Cinquecento, comincia a prender piede nel Seicento ma è solo il Settecento che «parve pensasse a inebriarsene e pascersene»²⁰.

C'è qualcosa di vero in questa predilezione, che spicca soprattutto quando il diminutivo è al centro del verso e quindi non è in gioco la ricerca di una (facile) rima: «Pur superbetto e sdegnosetto vai» (un «piccolo capretto»; Orito Piliaco – Francesco Maria Zanotti), «orgogliosette e schive» (Adalasio Metoneo – Orazio Pedrocchi)²¹. Ma non va dimenticato un elemento di continuità col Chiabrera, particolarmente evidente nel Crescimbeni, che non casualmente celebra il «Savonese altero»: «Vaga Rosa, orgogliosetta | Superbetta | S'apre e ride in sull'Aurora», «Del tuo Sol sono i capelli | Ricciutelli | Sciolte masse di fin oro», «D'odorosetti | Vaghi fioretti»²² ecc. Lo conferma la presenza di altri tipici indizi chiabreschi, come l'estro nella formazione delle parole, con composti classicheggianti come *auriloquace* («De' bei labbri auriloquaci»), *oricrinito* («un bell'astro oricrinito») e neoformazioni come *colombeggiare* («Ove stan colombeggiando»), che è già in Marino²³.

E c'è del vero, anche, nella continuità con certi aspetti del gusto barocco, una continuità spesso rimproverata agli Arcadi²⁴ per effetto della difficoltà anche di molti studiosi moderni, per altri aspetti affrancati dalle categorie

¹⁹ G. BARETTI, *Opere scelte*, a cura di B. Maier, Torino, Utet, 1972, vol. I, p. 73. La formula è indubbiamente icastica, anche per il ritmo: a parte il primo membro, gli altri tre sono costituiti da grotteschi ottonari.

²⁰ N. TOMMASEO, *Della bellezza educatrice. Pensieri*, Venezia, Il Gondoliere, 1838, p. 148.

²¹ *Rime degli Arcadi*, IV, pp. 326 e 15.

²² Ivi, I, pp. 70, 74, 83.

²³ Ivi, I, p. 76. Per il riscontro con Marino vd. *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da S. Battaglia, poi da G. Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002 [= GDLI], s.v.

²⁴ Tanto per citare un esempio: nel solito Zappi, i cui versi (figuriamoci) «più che emanazione d'individualità e riflesso di un vivo mondo interiore, furono emanazione e riflesso d'una moda tutte frivolezze e superficialità», Ciafardini Farina rinviene «non di rado [...] un

desanctisiane e crociane, ad accostarsi senza pregiudizi alla grande stagione poetica del marinismo. Pensiamo, tralasciando figure incardinate sul significante che non sono certo esclusive dei poeti barocchi²⁵, e singole tangenze tematiche²⁶, alla caratteristica *pointe*, all'arguzia finale che chiude il breve giro del sonetto. Così Uranio Tegeo – Vincenzo Leonio, parlando del peccato originale, conclude con questa terzina:

Felice colpa! avventuroso male!
Se non potea l'Uom farsi eguale a Dio,
Ecco or fatto Dio stesso all'Uomo eguale²⁷.

Logisto Nemeo – Francesco Maria di Campello, a proposito della sofferta vittoria di Roma su Cartagine, conclude il suo sonetto così:

Odimi, o Roma: le tue chiare imprese
Frutti d'affanno fur, non di contento:
Che se Annibal non era, eri men grande²⁸.

E in Cassiani, *Maria a piè della Croce*:

Pallida fredda e come statua immota,
Il labbro senza sospirar sospira,
E senza pianto quel suo ciglio piange²⁹.

Anche l'asserita prevedibilità del lessico, e in generale del dettato (*iuncturae*, clausole ecc.) ha un fondamento indiscutibile, in parte legato a costumi letterari che esaltano la variazione sul tema³⁰. Ma a ben guardare, il dato potrebbe essere ridimensionato. Partendo dalla *Primavera*

rivolo di secentismo» (B. CIAFARDINI FARINA, *Le rime di Giambattista Zappi*, «Rassegna critica della letteratura italiana», XXIX, 1924, pp. 32-61; citazioni dalle pp. 32 e 61).

²⁵ Per esempio, in un sonetto funebre di Alessi Cillenio – Giuseppe Paolucci dedicato a un'*Alma tornata alla natia sua sfera*, si crea paronomasia tra *alma* e *alme* 'nobili': «O quant'alme virtù vedove e meste | Quaggiù lasciò» (*Rime degli Arcadi*, I, p. 11).

²⁶ Come il tema dell'orologio, simbolo del passare del tempo e della caducità delle cose, così frequente nei lirici barocchi, che ritorna in Fidalma Partenide – Petronilla Paolini Massimi: «Questa che al tempo instabile misura | Noi diamo è come in picciol vetro accolta, | Che in sé sempre si volge, arena impura» (ivi, I, pp. 192-193), oppure la riconosciuta ascendenza mariniana per il sonetto dello Zappi su Mosè *Chi è costui che in sì gran pietra scolto* (ivi, I, p. 283).

²⁷ Ivi, I, p. 331.

²⁸ Ivi, III, p. 176.

²⁹ CASSIANI, *Poesie scelte*, p. 43.

³⁰ Si pensi alla stesura, da parte di diversi poeti, di sonetti che condividano *incipit* ed *explicit* e tema generale, pur differenziandosi per i versi 2-13. È una prova di bravura in cui si cimentano, in sonetti che celebrano Clemente XI e la sua attività, vera o presunta, di pacificatore dell'Italia, Ila Orestasio – Angelo Antonio Somai, Fedrio Epicuriano – Giuseppe Antonio

del Rolli m'è capitato anni fa di rilevare la varietà lessicale perseguita da molti poeti arcadi nella terminologia vegetale e animale, sia pure prevalentemente «nella sezione dei figuranti, per sua natura aperta ad accogliere [...] materiale linguistico marcato e insolito»³¹. Potremmo aggiungere, in Crescimbeni, l'attenzione per la specifica terminologia religiosa, là dove dice del «gran Verbo», che «in terra nacque | Increato, incircoscritto», usando due dei dodici tradizionali «nomi negativi» usati in riferimento al Signore, in quanto, come scriveva Giordano da Pisa, «maggior conoscenza avemo d'Iddio per quello che egli non è, negando, che per quello che è, affermando»³².

Ma infine, quel che più mette conto rilevare è l'intento di continuità rispetto alla tradizione poetica precedente, còlta nella sua interezza: molto Petrarca, certo, riecheggiato anche per certe strutture ritmiche³³. Ma anche Chiabrera e marinisti; rarefatti sonetti d'amore, ma anche una robusta rappresentanza di poesia religiosa e celebrativa, sul modello tassiano. E in questa direzione non andrà sottovalutata la presenza per quanto occasionale di Dante, proprio in un secolo che, col Seicento, segna il punto più basso della sua fortuna critica³⁴.

Fidalma Partenide – Paolini Massimi riprende la preghiera alla Vergine di *Par.* XXXIII 1: «Vergine madre e del suo Figlio Figlia», e la non meno vulgata definizione di *Inf.* I 72: «La gloria degli dei falsi e bugiardi»³⁵; Adalsio Metoneo – Pedrocchi descrive il «cultor» che arriva al campo «dopo fiera tempesta» con «Si batte l'anca il meschinello», evidente ricordo di *Inf.*

Vaccari e Florimbo Efirio – Fabio Ferrante in *Rime degli Arcadi*, IX, pp. 51, 59, 78 (*incipit*: «Deh non aver suoi puri voti a sdegno»; *explicit*: «Al rozzo stato suo volgendo il ciglio»).

³¹ L. SERIANNI, *Le due Primavere di Rolli e Metastasio*, in *Feconde venger le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 429-444: 435.

³² Cfr. *Rime degli Arcadi*, I, p. 69, e GIORDANO DA RIVALTO, *Prediche*, Milano, Silvestri, 1839, I, p. 416 (predica XLVI).

³³ Così, una caratteristica struttura petrarchesca col *no* posposto, o a chiusura di periodo («Non son mio, no» *Rvf.* 23, 100) o prima di una coordinata avversativa («Pallida no, ma più che neve bianca» *TM*, I 166), riecheggia in Alarco Erinnidio – Giovanni G. F. Orsi («Non per pregarvi, no»; «Del sangue no, ma del valore estima»), in Alisco Tortunio – Giacomo Canti («Non mi duol no»), in Idaste Pauntino – Ferdinando Antonio Ghedini («Che il piede no, ma il voler mio circonda»). Tutti gli esempi in *Rime degli Arcadi*, III, pp. 15, 19, 22, 153.

³⁴ Se si prescinde, forse, dalle *Visioni* del Varano; ma a un'analisi ravvicinata l'impressione di dantismo viene meno, proprio sul versante stilistico e metrico: cfr. L. SERIANNI, *Sul dantismo di Alfonso Varano. Rilievi linguistici*, in *Id.*, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 183-211. Non tengo conto dei dantismi di Amarilli Etrusca, frequenti come avviene in tutti i poeti a braccio.

³⁵ *Rime degli Arcadi*, I, pp. 168 e 166.

XXIV 9 (e anche *meschinello* echeggia il villanello dantesco presente al v. 7)³⁶; Onemio Diano – Ercole Maria Zanotti, evocando il giudizio universale, si ricorda di una morte individuale, quella di Bonconte da Montefeltro (*Purg.* V 108), lì in riferimento al puro disfacimento del corpo, fatta salva l'anima, qui alla condanna eterna: «[...] ora perpetua morte | Prenda di voi crudele aspro governo»³⁷; la stessa immagine si riaffaccia in Estrio Cauntino – Giovanni Battista Cotta, ancora una volta alle prese col demonio e con i dannati: «Che fa de' corpi lor crudo governo»³⁸.

I tratti stilisticamente emergenti della poesia arcadica non rappresentano novità dirompenti, ma consistono in predilezioni e ricorrenze che contribuiscono a un'impressione d'insieme. Ne cito due: la prima, lessicale, sembra esaurire la sua vitalità poetica con la fine del secolo; la seconda, fraseologica, è rara nella poesia antica (e assente in Petrarca), ma si prolunga invece per tutto l'Ottocento.

La tessera lessicale, o meglio semantica, è costituita dall'agg. *contumace* 'ribelle, orgoglioso', con specifico riferimento al sentimento amoroso. L'accezione è antica, come si ricava dalla voce del *Tesoro della lingua italiana delle Origini* (TLIO, on line): accanto al valore giuridico, anch'esso già dugentesco, il valore che c'interessa è evidente in Guittone («di stare a voi fiero e contumace»). L'assenza dal Petrarca ha probabilmente contribuito a emarginare *contumace* dal lessico della poesia d'amore: gli esempi poetici registrati in *GDLI* dopo quello di Guittone non fanno riferimento all'amore se non nel *Pastor fido* del Guarini (dunque in un dramma pastorale, non in una lirica) e in una canzonetta giovanile del Monti, *Alla fanciulla inferma*, poi rifiutata. La presenza nei poeti arcadici è invece abbastanza significativa:

«A i contumaci tuoi tardi sospiri» (Alessi Cillenio – Paolucci: *Rime degli Arcadi*, I, p. 50); «la ria tempesta | De' contumaci sensi» (Alisco Tortunio – Canti: ivi, III, p. 31); «Ma pur de' sensi il contumace orgoglio» (Tirinto Trofeo – Giulio Bussi: ivi, IV, 37); «I contumaci affetti» (in un'egloga dialogica di Licida Orcomenio – Malatesta Strinati: ivi, IV, p. 208); «Tanto al senso Amor disse, e con quest'arte | Lui contumace ha vinto [...]» (Araste Ceraunio – Filippo Marcheselli: ivi, VI, p. 22); «E pugne contumaci e sdegni ingiusti» (Ilisso Glafiride – Paolo Teresio di San Francesco: ivi, XII, p. 104); «l'ardite voglie e i contumaci affetti» (Virbinio Naupazio – Domenico Testa: ivi, XIV, p. 399).

³⁶ Ivi, IV, p. 2.

³⁷ Ivi, IV, p. 312.

³⁸ Ivi, IV, p. 76.

Il modulo fraseologico è quello costituito dall'interiezione *ahi* (*ah*, *ahimè*) seguita da un *che* con valore di subordinatore generico³⁹, a introdurre una constatazione dolorosa che motiva l'interiezione; modulo antico e tradizionale che però non figura nel Petrarca, il quale, in contesti analoghi, ricorre a *lasso* (per esempio: «Lasso, che mal accorto fui da prima» *Rvf*, 65, 1). Gli esempi, rari nella poesia dei primi secoli⁴⁰, appaiono più tardi nella prosa e si concentrano nel teatro (Ariosto, *Cassaria*: «Ahimè, che è esso»; Goldoni, *Il ritorno della villeggiatura*: «Ah! che questa lettera potrebbe essere la mia rovina»)⁴¹. Larga e caratteristica è invece la presenza del modulo nei poeti arcadici (registro solo i moduli formati con l'interiezione tipicamente poetica *ahì*⁴²; gli esempi sono indicativi):

«Ahi, che si turba, ahi, che s'innalza e cresce | Il mar [...]» (Aglauro Cidonia – Faustina Maratti Zappi: *Rime degli Arcadi*, II, p. 42); «Ahi, che loco non v'è dove concesso | Mi fia ristoro [...]» (Pisandro Antiniano – Niccolò Amenta: ivi, IV, p. 342); «Ahi, che, qual va per desolato regno, | Più di quel che già fu nulla vi veggio» (Ofelte Nedeo – Lorenzo Bellini: ivi, IV, p. 290); «Ahi, che partiro! [le Ninfe]» (Adalsio Metoneo – Pedrocchi: ivi, IV, p. 13); «Ahi, che ben veggio al lito avvinta ognora | Starsi quella d'Amor nave superba [...]» (Flamisto Termeo – Giovan Francesco Della Volpe: ivi, IV, p. 124); «Ahi! che a mille cader l'incaute, a mille!» (Emiro Plausteriano – Niccolò Garibaldi: ivi, VI, p. 193); «Ahi che ognun sospira e s'ange» (in un sonetto anacreontico di ottonari di Vallesio Gareatico – Antonio Tommasi: ivi, VI, p. 341); «Ahi, che si legge ad ogni oggetto in fronte» (Elmante Lirceate – Giovan Francesco Bulgarini: ivi, VI, p. 168); «Ahi, che di là dal tenebroso e tardo | Ruscel veggio uno spinto a riva uscire» (Ormonte Pereteo – Filippo Resta: ivi, VI, p. 260); «Ahi! che i miei prieghi, i miei sospiri, i canti | Io spargo al vento [...]» (Simandro Inachio – Giovanni Enriquez: ivi, VI, p. 289); «Ahi, ch'in periglio è già, già quasi è assorto» (Audalgo Toledermio – Girolamo Teodoli: ivi, X, p. 67).

³⁹ Che potrebbe essere interpretato come introduttore di una completiva, come propone G. MOISE, *Grammatica della lingua italiana*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1878, p. 1046, che scioglie un esempio dell'Allegri in questo senso: «*Ah, che pur son [...]* Cioè *Ah, conosco che pur sono!*».

⁴⁰ Dalla LIZ ricavo un precoce esempio in Chiaro Davanzati («ahimè, ch'io non veggo a cui ne cale!»), con una più regolare presenza dalla fine del Quattrocento (Niccolò da Correggio: «Ahimè, che il foco già a la lingua ascende»), successivi picchi nelle commedie in versi e nel teatro tragico (per esempio: Goldoni, *Il Molière*: «Ahi! che il rossor m'opprime»; Alfieri, *Timoleone*: «Ahi! che pur troppo è ver, pur troppo!»). Ancora nel Pascoli conviviale si legge «Ahimè ch'udii la voce | delle cornacchie» (*L'ultimo viaggio*).

⁴¹ Del carattere ormai decisamente letterario del costruito fa fede il Manzoni che passa da «Ah! che se io quel che dico – ripigliò Renzo» nella ventisettesima (cap. XXXVIII) a «Eh! so io quel che dico – riprese Renzo» nella quarantana.

⁴² Cfr. L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2009, pp. 172-173.

La tendenziale omogeneità del codice poetico arcadico si accompagna, però, a una spiccata variabilità della struttura del sonetto, anche rispetto all'archetipo petrarchesco.

Com'è noto, il sonetto dei *Rerum vulgarium fragmenta* è stato oggetto di specifici e raffinati studi⁴³. Ai fini del mio assunto, che è quello di mostrare la varietà delle soluzioni formali, parallela alla varietà dei temi poetabili, basterà soffermarsi sull'essenziale. Se non è facile misurare, ossia valutare in termini quantitativi, la complessità sintattica di un sonetto⁴⁴, è innegabile, in termini generali, che il tipico sonetto petrarchesco presenta un periodare elaborato e che gli esempi a dominante paratattica e giustappositiva sono quelli meno originali: il 61 («Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno»)⁴⁵ riprende un modo biblico ampiamente presente nella poesia romanza; il 134 («Pace non trovo, e non ho da far guerra») ripete il tipo *de oppositis*; il 145 («Ponmi ove 'l sole occide i fiori e l'erba») diluisce fino all'estenuazione un noto motivo oraziano.

In particolare, possiamo ritenere che un certo indice di complessità si ricavi, indipendentemente dalla contabilità delle subordinate, dal fatto che il sonetto esordisca appunto con una subordinata⁴⁶: dei primi 100 sonetti dei *Rerum vulgarium fragmenta* (distribuiti nel segmento 1-130) riflettono questa tipologia 27 componimenti, il cui *incipit* è rappresentato da una subordinata implicita (sonetti 2, 63, 77, 89), da un'ipotetica (12, 24, 36, 40, 56, 64, 79, 83, 117), da una temporale (5, 9, 13, 18, 41, 78, 94), da una causale (48 – introdotta da un *se* asseverativo: «Se mai foco per foco non si spense» –, 88, 99, 130), da una comparativa (32, 87), da una concessiva (49). Questo tipo è ben presente anche nella poesia arcadica. Citiamo il seguente esempio di Darenio Minto – Zampieri (*Rime degli Arcadi*, III, p. 107):

Giacché ammolir non san pianti né preghi
Quella beltà che in servitù mi tiene,

⁴³ Ricordiamo i due più importanti, e in qualche modo complementari: N. TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki, 1999, e A. SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.

⁴⁴ Vd. l'articolata discussione di TONELLI, *Varietà sintattica*, pp. 35-51.

⁴⁵ Qui e altrove non riproduco i meri grafismi della *vulgata* continiana (come *et* per “e”, *ò* per “ho” e simili).

⁴⁶ Cfr. TONELLI, *Varietà sintattica*, p. 99: «L'uso della prolessi relativamente scarso è significativo del periodare petrarchesco per lo più lineare». Come osserva la studiosa, alcune subordinate, quelle ipotetiche, hanno naturalmente posizione anticipata rispetto all'apodosi e quindi il loro rilievo come marcatori di complessità sintattica è minore; lo stesso si può dire per molte subordinate implicite, a partire da quelle incardinate su un gerundio o su un infinito.

- 4 Io non chieggi ad Amor che le catene
 Scioglia del cieco affetto e 'l cor dislegghi.
 Chiedo ben sol che tanta a me non nieghi
 Forza e virtù quanta in amor conviene,
 Sicché al crescere ognor dell'aspre pene
 8 La mia costanza non vacilli o pieghi;
 Poi con antichi e nuovi affanni tenti
 Se l'immobil mia fede ancor si stanca,
 11 e quanto vuole aggiunga stenti a stenti.
 Che, se la carne illanguidita e stanca
 Ne vien meno anzi tempo a i gran tormenti,
 14 Lo spirito per soffrir pronto non manca.

È il tradizionalissimo tema delle pene amorose e del compiacimento per le connesse sofferenze, che Darenò traduce in quattro periodi: si esordisce con una causale, che regge una relativa e che è seguita dal blocco reggente + completiva (*che le catene scioglia*) e coordinata alla completiva; si continua con una reggente seguita da completiva, comparativa, consecutiva e coordinata alla consecutiva che inglobano una concessiva implicita (*al crescere ognor dell'aspre pene*); il terzo periodo presenta una reggente con congiuntivo permissivo (*tenti*), un'interrogativa indiretta, una coordinata alla principale in cui è inserita una comparativa (*quanto vuole*); la terzina conclusiva, infine, si apre con una frase introdotta da un subordinatore generico entro la quale è incastonata un'ipotesica e una finale implicita (*per soffrir*).

Per quanto privo di rilievo artistico, il sonetto rivela una certa tecnica, non solo nel controllo della gittata sintattica, ma anche nella selezione rimica, con due coppie di rime tecniche (inclusiva: *tenti* : *stenti*; equivoca: *stanca* verbo : *stanca* aggettivo). Soprattutto, guardando ai modelli più incombenti per un poeta arcade, Petrarca e il Tasso maggiore (*Gerusalemme liberata* e *Rime*), bisogna riconoscere che il nostro Zampieri fa qualche sforzo di innovazione. Evidente un ricordo petrarchesco in clausola, a sua volta di ascendenza evangelica (*Rvf*, 208, 14; «Lo spirito è pronto, ma la carne è stanca»), e possibile un'eco tassiana per la solidarietà lessicale di *ammollir* e *pregghi* (cfr. *Rime*, 1668, 12: «ai preghi ammolir», anche se si tratta di un sonetto di tema religioso). Ma per il resto non hanno riscontro in quei modelli dittologie come *pianti né preghi* 1, *iuncturae* come *cieco affetto* 4, *aspre pene* 7 e anche singoli vocaboli come *stento* 11, *illanguidito* 12 e *dislegare* 4 (nella *Gerusalemme* c'è *dislega*, II 76, ma in riferimento ai venti, non ai sentimenti).

Più interessante è però un sonetto di Aci Delpusiano – Eustachio Manfredi; e del resto è naturale che sia così, passando da uno Zampieri

qualsiasi a un grande scienziato, che ha lasciato ben altra traccia di sé nel mondo. Leggiamolo (*Rime degli Arcadi*, II, p. 14):

- Vegliar le notti e or l'una or l'altra sponda
 Stancar del letto, rivolgendo i lassi
 Fianchi, traendo sospir tronchi e bassi
 4 Per la piaga ch'io porto aspra e profonda;

 E 'l dì fuggir, dove non erba o fronda
 Ombri il terren ma nude balze e sassi,
 Mesto riguardo il suolo ovunque io passi
 8 Con larga vena che per gli occhi inonda;

 E ben scorgere omai che costei serba
 Suo antico stile e dopo il decim'anno
 11 Rivederla più bella e più superba;

 Vivere intanto e d'uno in altro inganno
 Passare, e d'una in altra pena acerba.
 14 Questa legge m'impose il mio tiranno.

I prelievi dalla grande tradizione sono più accusati: *aspra e profonda* 4 (cfr. *Rvf*, 342, 4), *erba o fronda* 5 (cfr. Tasso, *Rime*, 1403, 6: «erbe e fronde»), *larga vena* 8 (cfr. *Rvf*, 230, 9, in riferimento al “pianto”), *pena acerba* 13 (cfr. *Rvf*, 288, 14). E al Petrarca del già citato *Pace non trovo* rimanda la contrapposizione tra una serie di immagini sgranate per quasi tutto il sonetto e l'ultimo verso che ne dà la chiave interpretativa («in questo stato son, donna, per voi»; e in Manfredi: «Questa legge m'impose il mio tiranno»; si noti anche la coincidenza del dimostrativo anaforico). Non manca, però, un'immagine degna di nota, quella del continuo rivoltarsi nel letto, al punto di *stancarne* le sponde, e una riformulazione originale rispetto al *decim'anno* petrarchesco di *Rvf*, 50, 55: lì una sequenza di anni segnati da un continuo arrovellarsi nella passione non corrisposta; qui un incontro che riaccende una passione che parrebbe sopita (*Rivederla più bella e più superba*). Soprattutto andrà segnalata una struttura sintattica paratattica o giustappositiva (con appena quattro relative, ai vv. 4, 5, 7, 8, e una completa al v. 9), incardinata su infiniti descrittivi, ma variata al centro del sonetto da un modo finito (*riguardo*). La soluzione espressiva di affidare sensazioni o rappresentazioni della realtà vissuta a un infinito, dunque assolutizzandole e quasi proiettandole al di fuori dell'io poetante, ha un sapore indubbiamente moderno (in fondo il *Meriggiare* montaliano si fonda sul medesimo procedimento espressivo).

Non c'è un modello petrarchesco alle spalle di un sonetto di quella che è forse la più interessante tra le poetesse arcadiche, Aglauro Cidonia – Maratti

Zappi (*Rime degli Arcadi*, III, p. 28). Si tratta di un vivace monologo, scandito da una serie di interrogative, che si estende per undici versi; la terzina conclusiva rivela che a parlare è Amore, rivolto a un io poetante che sperava di non essere preda delle pene amorose:

- Che? non credevi forse, anima schiva,
 Cader sotto il mio giogo alto e possente?
 Credevi tu quell'orgogliosa mente
 4 Mantener sempre d'ogni affetto priva?
 Sotto qual clima, in qual estrania riva
 Alma si trova che il mio ardor non sente?
 Arser gli dei, non che la mortal gente
 8 Alla mia face eternamente viva,
 E tu sola pensasti andar disciolta?
 Or mira: preparata è la catena,
 11 Il giogo e i lacci onde fia l'alma involta.
 Così parlommi Amore; e la serena
 Tranquilla pace fu dal mio cor tolta.
 14 Ahi lacci, ahi giogo, ahi servitude, ahi pena!

Gli ultimi due sonetti citati offrono esempi di una sintassi accumulativa, il cui dinamismo si scioglie nei versi conclusivi. Il sonetto di Citisno Bleninio – Giacomo Sardini, che celebra chi resiste alle lusinghe amorose mantenendo la sua libertà (*Rime degli Arcadi*, II, p. 48), presenta invece una similitudine estesa (undici versi), cesellata con quella esuberanza lessicale in fatto di terminologia botanica a cui s'è già accennato: basterà notare che – a parte *ligustro*, coonestato da Petrarca, *TT*, 101 come simbolo di caducità, (*ligustri*) – *timo*, *calta*, *gelsomino* entrano in poesia solo col Rinascimento e ricorrono con insistenza nell'universo poetico barocco. Il dato più interessante è ancora una volta quello sintattico: nei *Rerum vulgarium fragmenta* sono eccezionali similitudini così estese (quella del son. 285, *Né mai pietosa madre al caro figlio*, comprende nove versi)⁴⁷.

- Come di fiore in fiore ape ingegnosa
 Suo mel raccoglie, e sempre in questo e in quello
 Trova onde pasca il suo disir novello,
 4 Sia timo o mirto o calta rugiadosa,
 Il ligustro, il giacinto, e l'odorosa
 Viola e 'l gelsomin tenero e bello

⁴⁷ Cfr. TONELLI, *Varietà sintattica*, p. 118.

- Sugge, e qual altro in stelo o in ramuscello
8 Fa di sé stesso a lei mostra vezzosa,
E del monte e del prato e del giardino
Il rustico, l'aprico, il vago, il colto
11 Lieta passeggia e lieto è il suo cammino;
Tal chi sen va d'Amor libero e sciolto
Coglie piacer sì dolce e sì divino
14 Se pago è sol nel vagheggiare un volto.

L'esistenza di una *koinè* lirica non vuol dire, come si vede, che il panorama sia piattamente uniforme. Ma le invarianti (a partire da quella diacronica, che rende possibile comprendere in un'unica arcata poeti vissuti nel corso di un secolo e più) contano più degli elementi di variabilità. Storicamente, il punto di forza della lirica arcadica sta nella funzione di trasmettere la grammatica poetica tradizionale – non come mero deposito inerziale ma come stilizzata selezione delle scelte linguistiche più consolidate – alle soglie dell'Ottocento, quando i temi, i gusti, le sensibilità e la stessa lingua della poesia diventeranno un'altra cosa.

STEFANO BENEDETTI

«Ut pictura philosophia»:
fortuna settecentesca della *Tabula Cebetis*

Nel 1708, pronunciando dinanzi all'Accademia del Disegno in Campidoglio la sua orazione sul valore conoscitivo delle belle arti, il lucchese Vincenzo Santini, in Arcadia Alcimo Ateneio, perorava il primato di esse sulla stessa eloquenza in materia di filosofia morale, richiamandosi a «quelle misteriose immagini [...] colle quali gl'industriosi Artefici s'avvisaron di rappresentare in umana figura le passioni nostre, i vizj, e le virtù, per compiacere [...] a Platone desideroso che si potesse vedere con gli occhi la virtù»¹. Dopo un riferimento alla *figura* di Amore nella seconda elegia properziana, il Santini soggiungeva:

Né altro fu la rinomata tavola del Tebano Filosofo, tutta di misteriose Figure formata, e per pregio di maravigliosa invenzione consagrada nel Tempio d'Apollo, che una Pittura maestra della moral disciplina, una scuola aperta per dimostrar agevolmente ad ogni età i fallaci, e i diritti sentieri dell'uman vivere².

Non diversamente dall'Apelle subito dopo evocato per aver saputo rappresentare «un'immagine misteriosa della Calunnia [...] che niun moral filosofo avrebbe potuto far più vivamente»³, l'antico autore della *Tabula* poteva infatti vantare il magistero di una filosofia morale secondo cui «non solamente le passioni, che d'ora in ora v'assalgono, e tutto sconvolgono il vostro naturale stato dell'animo; ma le varie nature ancora, e le diverse permanenti inclina-

¹ *Che la Pittura, la Scultura, e l'Architettura grandemente giovano per l'acquisto delle Scienze. Orazione di ALCIMO ATENEIO*, in *Prose degli Arcadi*, t. III, in Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi, 1718, pp. 1-22: 14; della segnalazione di questa fonte sono debitore a Carla De Bellis, che in apertura desidero ringraziare per l'interesse dimostrato a suo tempo nei riguardi di questa ricerca.

² Ivi, p. 15 (inesatto era tuttavia il riferimento del Santini al Tempio di Apollo, per quello che nella fonte era un tempio di Cronos).

³ Ivi, p. 16.

zioni, all'esterna sembianza, al volto, al gesto, al portamento, si fanno conoscere», ritraendole così all'interno di una di quelle «ingegnose invenzioni»⁴.

Tanto l'*allure* misterica quanto la figuratività di un pensiero morale "formato" in immagini erano stati la cifra da sempre «rinomata», lungo un'intera tradizione rinascimentale e barocca, della *Tabula Cebetis*. Operetta filosofica di indole popolareggiante che l'antichità greca tramandava come scritta dal pitagorico Cebete di Tebe, discepolo di Socrate e interlocutore del *Fedone* platonico, e che solo la filologia di fine Ottocento avrebbe definitivamente riconosciuto come un apocrifo prodotto nel I-II sec. d.C., ove plausibilmente si combinavano in modo eclettico elementi di dottrina socratico-cinica e di pensiero stoicizzante⁵. La ricezione traduttiva nel Settecento italiano segna il tracciato di una fortuna sensibilissima: conosciamo almeno otto diverse traduzioni, a partire da quella di un tal abate Nicola Felletti, prolifico traduttore dal francese, uscita a Venezia, Albrizzi, 1714⁶, sino a giungere alle più illustri versioni di Gasparo Gozzi (Venezia, Fenzio, 1780) e Giuseppe Maria Pagnini (Parma, Bodoni, 1793), entrambe sintomatiche degli esiti – narrativo-allegorizzanti nel Gozzi, neoclassici nel Pagnini – di una ricezione che attraversa l'intero secolo. Un *Fortleben* degno di attenzione nell'epoca che vedeva il rinascere degli studi ellenici, ma che – oltre l'ellenismo erudito che si consolidava nella seconda metà del Settecento – appare tanto più sintomatico rispetto al sempre più cogente dibattito sulla interagenzia fra le arti e i saperi. Sotto la forma di un mito configurato in emblema, infatti, la *Tabula* affascinava dotti e traduttori per il suo peculiare statuto iconico-retorico, che ben si

⁴ Ivi, pp. 13-14.

⁵ Edizioni di riferimento sono, per il testo critico greco: *Κέβητος Πίναξ*. *Tabula Cebetis*, recensuit C. Praechter, Leipzig, Teubner, 1893; per un commento analitico: *The Tabula of Cebes*, edited by J. T. Fitzgerald, L. M. White, Chico (California), Scholars Press, 1983; per la traduzione italiana con annotazioni: *La tavola di Cebete*, a cura di D. Pesce, Brescia, Paideia, 1982; *La tavola di Cebete*, traduzione e cura di A. Barbone, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2010.

⁶ *I caratteri di EPITTETO con la spiegazione della tavola di Cebete, o sia la spiegazione della vita umana portati in francese dal sig. abbate di BELEGARDE e dal Francese nel volgare Italiano dal Abbate NIC. FELLETTI [...]*, In Venezia, appresso Girolamo Albrizzi, [1714] (la data si ricava dalla dedicatoria a Ferdinando Torriano De Tassis, c. [+3v]). Il testo francese da cui traduceva il Felletti, *Les Caractères d'ÉPICTÈTE, avec l'explication du Tableau de Cébès par M. l'Abbé de BELLEGARDE*, Trevoux, chez Estienne Ganeau, 1700 (poi ristampato), era tradotto da Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde (1648-1734). In quel giro di anni il Felletti traduceva dal francese vari altri testi (*Il diavolo zoppo* di Alain René Lesage, Venezia, Stefano Monti, 1714, con diverse riedizioni successive; le *Filippiche* di Demostene, Venezia, Stefano Monti, 1715). Della sua edizione della *Tabula* un regesto dettagliato era già in J. PAITONI, *Biblioteca degli autori antichi greci, e latini volgarizzati [...]*, Venezia, Occhi, I, 1766, pp. 207-208.

compendia nella formula dell'*ut pictura philosophia*, individuando quella che, pur nei termini di una particolare vicenda testuale, merita di essere riconosciuta come parte di una tradizione culturale attiva, quindi portatrice di un più lato interesse⁷.

Del resto, sin dall'età rinascimentale si era ravvisato nella *Tabula* il portato di arcana sapienza insito in quello che poteva intendersi come un mito e al tempo stesso come un emblema. Nell'operetta, infatti, sotto forma di un dialogo tra un vecchio e dei forestieri incontratisi in un tempio di Cronos, si descriveva e interpretava un misterioso Πίναξ, una pittura che allegoricamente raffigurava il cammino degli uomini entro un *paysage moralisé* popolato di Vizi e Virtù, e dove una successione di tre cerchie murarie (a delimitare gli stadi della Ignoranza, della Falsa Cultura e della Sapienza) metteva capo al vertice di un'altura, là dove un tempio della Felicità accoglieva i pellegrini che vi fossero ascesi. Se il μῦθος scaturiva dal configurarsi dell'allegoria in una sequenza narrativa contrappuntata da ipostasi simboliche, la γραφή assicurava tuttavia di una sinossi visuale al modo dell'immagine emblematica; ciò che si determinava per la struttura, tipica dei testi della seconda sofistica, dell'ἔκφρασις finzionale, data cioè già all'interno della costruzione narrativa: una tipologia di cui nella *Tabula* si riconosce ormai uno degli esemplari più complessi e singolari. E propria di tale singolarità è la pertinenza filosofico-dottrina-ria e sapienziale della *descriptio*, della quale il vecchio *interpres* offre agli uditori una μυθολογία, appunto la "traduzione in racconto di un ragionamento" suscitato dall'immagine enigmatica, di questo mito della vita umana *sub specie picturae*⁸.

⁷ In tale prospettiva ripercorsi la fortuna italiana della *Tabula Cebe-tis* nella mia ricerca *Itinerari di Cebete. Tradizione e ricezione della Tabula in Italia dal XV al XVIII secolo*, Roma Bulzoni, 2001, dove pure facevo riferimento ad alcune delle riprese che più distesamente presento in questa sede, ad essa rinviando per quanto qui posso solo accennare circa l'opera e la sua tradizione moderna.

⁸ Il termine μυθολογία, ricorrente nel testo, è qui inteso secondo il commento di Pesce, nella sua ed. di *La tavola di Cebete*, p. 41 nota. Per le questioni interpretative vd. anche M. B. TRAPP, *On the Tablet of Cebes*, in *Aristotle and after*, edited by R. Sorabji, London, Institute of Classical Studies, 1997, pp. 159-181, e i contributi annessi a *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen von R. Hirsch-Luipold et al., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. Sulla tradizione iconografica vd. J. ELSNER, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 39-46, e soprattutto R. SCHLEIER, *Tabula Cebe-tis. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung in 16. um 17. Jahrhundert*, Berlin, Gebr. Mann, 1973.

1. «Pour eveiller l'esprit»: la *Tabula Cebetis* nei filosofi

Appena qualche anno prima che il Santini pronunziasse la sua orazione, il grande Leibniz aveva richiamato la *Tabula* nel quarto libro dei *Nouveaux Essais*:

Feu M. Ehrard Weigel Mathématicien de Jean en Thuringue inventa ingénieusement des figures, qui representoient des choses morales [...]. Mais ces figures sont une manière d'Allegorie à peu près comme la *Table de Cebes*, quoique moins populaire, et servent plus tôt à la mémoire, pour retenir et ranger les idées, qu'au jugement, pour acquérir des connoissances démonstratives. Elles ne laissent pas d'avoir leur usages pour eveiller l'esprit⁹.

La citazione leibniziana, mentre attesta una referenza esemplare all'antico dialogo di Cebete nell'ambito del grande pensiero filosofico, pure addita la marginalità di un testo che mai fu ascritto al *corpus* canonico del sapere speculativo, ponendosi sotto l'insegna di una filosofia popolareggiante di tenore didattico-morale proprio in ragione della stessa costruzione iconico-narrativa dei temi dottrinari. Se infatti la *Tabula* godeva di una fama circa l'allegorica figurabilità delle idee morali, ne era limitata tuttavia la portata conoscitiva all'uso mnemotecnico, e a quel livello se ne rimarcava la capacità di un'attivazione intensificante «pour éveiller l'esprit».

Dunque in piena continuità con la tradizione rinascimentale delle *imagines agentes*, dagli emblemi ai geroglifici, fino all'*Iconologia* di Cesare Ripa: ambiti a cui il Leibniz si era rivolto molti anni prima, allorché pianificava di corredare il suo grande progetto enciclopedico con un *Atlas Universalis* (1678), vasto catalogo di letteratura iconografica costituita *in primis* a partire da quei «libri, qui dogmata sua figuris illustrant»¹⁰. Tra le «*tabulae tum in unum collectae in Atlante*» la *Tabula Cebetis* non veniva menzionata, in realtà, ma è affatto plausibile, per l'abbinamento al *De sphaera morali* di Erhard Weigel nel passaggio riportato dai *Nouveaux essais*, che Leibniz la

⁹ G. W. LEIBNIZ, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, IV, III, 20, hrsg. von A. Robinet und H. Schepers, in ID., *Philosophische Schriften*, hrsg. von der Leibniz-Forschungsstelle der Universität Münster, Reihe VI, Band 6, Berlin, Akademie-Verlag, 1962, p. 385 (in trad. it., *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, a cura di S. Cariatì, con un saggio di P. Emanuele, Milano, Bompiani, 2011, p. 992; l'opera risale al 1703-1704). In rapporto alla ricerca leibniziana sulla figurazione analogica del pensiero astratto, cfr. L. COUTURAT, *La logique de Leibniz d'après des documents inédits*, Hildesheim, Georg Olms, 1969, pp. 113-115, e M. DAVID, *Leibniz et le «Tableau de Cébès»* (*Nouveaux Essais*, I. IV, chap. III, 20) *ou le problème du langage par images*, «Revue philosophique de la France et de l'étranger», CLI, 1961, pp. 39-50.

¹⁰ G. W. LEIBNIZ, *Atlas Universalis* in ID., *Philosophische Schriften*, Band 4, 1677-Juni 1690, Teil A, Berlin, Akademie Verlag, 1999, pp. 86-90: 87.

includesse nel gruppo seguente: «Analogica, seu de rebus incorporeis, quae corporum similitudine pinguntur, ubi de virtutibus, vitiis, rebus divinis, huc referuntur Hieroglyphica. Sinensium characteres. Sphaera moralis. Syllogismometrum. La carte du Tendre. Devises choisies. Emblemata»¹¹. Dove non dovrà sorprendere di trovare annoverati, tra geroglifici ed emblemi, i *Sinensium characteres*, ovvero gli ideogrammi cinesi cui il Leibniz si era interessato a partire dal decennio precedente, almeno dalla *Dissertatio de arte combinatoria* del 1666, nell'ambito della ricerca sul linguaggio universale¹², donde poi avrebbe preso le mosse per le posteriori indagini sulla “teologia naturale” dei cinesi, dalla prefazione ai *Novissima Sinica* del 1697 al *Discours sur la théologie naturelle des Chinois* del 1715-1716¹³. E a proposito di questo accostamento tra la “pittografia” analogico-morale di un testo come la *Tabula* e l'ideografia semantica degli *hieroglyphica Sinensia* – come nel latino sinologico dei secoli XVII-XVIII li si usava designare¹⁴ –, pare

¹¹ LEIBNIZ, *Atlas*, p. 90.

¹² Ove appunto si parlava di una «scriptura quasi figuris geometricis; et velut picturis, uti olim Aegyptii hodie Sinenses, verum eorum picturae non reducuntur ad certum Alphabetum seu literas» (G. W. LEIBNIZ, *De arte combinatoria*, in Id., *Philosophische Schriften*, Band 1. 1663-1672, Berlin, Akademie Verlag, 1990, p. 202). Per queste indagini leibniziane resta di riferimento P. ROSSI, *Clavis Universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 237-258.

¹³ Sulle riflessioni sinologiche del Leibniz vd. G. W. LEIBNIZ, *Discours sur la théologie naturelle des Chinois, plus quelques écrits sur la question religieuse de la Chine*, présentés, traduits et annotés par C. Frémont, Paris, L'Herne, 1987, e la silloge in trad. it., G. W. LEIBNIZ, *La Cina*, Milano, Spirali, 1987; nella vasta bibliografia, vd. la sintesi di YUEN-TING LAI, *Leibniz and Chinese Thought*, in *Leibniz, Mysticism and Religion*, edited by A. P. Coudert, R. H. Popkin, G. M. Weiner, Dordrecht-Boston-London, Kluwer Academic Publishers, 1998, pp. 136-168; F. PERKINS, *Leibniz and China. A Commerce of Light*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; sui rapporti con il confucianesimo, D. E. MUNGELLO, *Leibniz and Confucianism. The Search for Accord*, Honolulu, University Press of Hawaii, 1977.

¹⁴ Così ancora nella grammatica di É. FOURMONT, *Linguae Sinarum Mandarinicae hieroglyphicae grammatica duplex, Latine, & cum characteribus Sinensium [...]*, Lutetiae Parisiorum, chez Guerin, Rollin and Bullot, 1742. La sovrapposizione tra geroglifici egizi e caratteri cinesi, postulata sin da Matteo Ricci, che descriveva la scrittura dei cinesi nei termini di «lettere, o più tosto caratteri, al modo degli Hieroglifici degli Egittij» (in M. RICCI, *Della entrata della Compagnia di Giesù e Christianità nella Cina*, ed. sotto la dir. di P. Corradini, pref. di F. Mignini, a cura di M. Del Gatto, Macerata, Quodlibet, 2000, p. 26), fu influenzata essenzialmente dalle indagini di Athanasius Kircher: cfr. D. E. MUNGELLO, *Curious Land. Jesuit Accommodation and the Origins of Sinology*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1989, pp. 185-188; C. MARRONE, *I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher*, Viterbo, Stampa Alternativa & Graffiti, 2002, pp. 71-81; F. MASINI, *Lingua e scrittura cinese in Vico*, in *Vico e l'Oriente: Cina, Giappone, Corea*, a cura di D. Armando, F. Masini, M. Sanna, Roma, Tiellemmedia, 2008, pp. 217-227.

opportuno riportare un'altra citazione di Cebete che è occorso di incontrare tra le carte preparatorie di quella prima grande edizione dei classici confuciani che era apparsa nel 1687 a Parigi sotto il titolo *Confucius Sinarum Philosophus* per le cure dei Gesuiti missionari in terra di Cina nella seconda metà del secolo XVII¹⁵. In una pagina inedita della *Proëmialis Declaratio* che precedeva il *corpus* confuciano, con un passo poi cassato leggibile nel ms. Par. Lat. 6277 della Bibliothèque Nationale (che di quell'edizione era stato il manoscritto preparatorio), si motivava la lunga dissertazione introduttiva sulla *philosophia naturalis* dei cinesi, anticipando le possibili critiche dei lettori europei per la protratta esposizione:

[...] cogitent isti [*scil.* Europaei ingenii] velim me nihil hic aliud quam quod antiquissima gens docuit narrantis in morem protulisse, eo fere modo quo alii protulerunt in lucem Graecorum somnia et fabulas, et Cebetis Tabulam, ideas item Platonicas, aut utopiam nescio quam, aut aenigmaticas Aegyptiorum scientias mysteriaque hieroglyphica, tam studiose tradita posteritati, quin et illustrata commentariis Christianorum¹⁶.

Un distillato di *prisca philosophia* della tradizione sapienziale di Occidente (disponibile perciò a una seria esegesi cristianizzante) che corroborava la dignità riconosciuta al pensiero naturale dell'*antiqua Sinarum gentilitas*, e che forse non per caso assortiva all'utopia platonica e alla misteriosofia egizia anche la *Tabula* di Cebete (testo peraltro assai frequentato nella pedagogia gesuitica¹⁷), che a quella equazione ben si prestava in virtù della cifra iconica (ma anche narrativa, appunto «narrantis in morem») che a diverso titolo condivideva con geroglifici e mitografia platonica.

Ma tornando a procedere sulla traiettoria settecentesca per la quale, dall'*utilitas* didascalica di un libretto tradizionalmente adibito *ad usum scholarum*, si muoveva a una nozione sempre più sensibile della virtualità gnoseologica insita in quell'esemplare di *picta philosophia*, ci si imbatte in un'altra illustre evocazione della *Tabula* (venticinque anni dopo gli *Essais* leibniziani, circolanti però postumi solo dal 1765), posta nientemeno che

¹⁵ *Confucius Sinarum Philosophus, sive Scientia Sinensis Latine exposita* studio et opera P. Intorcetta, C. Herdtrich, F. Rougemont, P. Couplet, Parisiis, apud Danieleum Horthemels, 1687. Cfr. ora le edizioni parziali, tradotte e commentate, a cura di T. Meynard: *Confucius Sinarum Philosophus* (1687). *The First Translation of the Confucian Classics*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2011, e *The Jesuit Reading of Confucius. The First Complete Translation of the Lunyu* (1687) *Published in the West*, Leiden-Boston, Brill, 2015.

¹⁶ Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6277, vol. II, c. 1r.

¹⁷ Vd. l'edizioncina *Κέβητος Θεβαίου Πίναξ. Cebetis Thebani Tabula. Ad Vsum Scholarum Collegij Romani Societatis Iesu*, Romae, apud Bartholomaeum Zannettum, 1613.

in *incipit* alla *Spiegazione della dipintura* che apriva la *Scienza nuova seconda* di Giambattista Vico: «Quale *Cebete Tebano* fece delle *Morali*, tale noi qui diamo a vedere una *Tavola delle cose Civili*; la quale serva al *Leggitore*, per concepire l'*Idea di quest'Opera* avanti di leggerla, e per ridurla più facilmente a memoria con tal'ajuto della fantasia dopo di averla letta»¹⁸. È appena il caso qui di richiamare lo straordinario valore summatico della *Idea dell'opera* premessa e della *Dipintura* che lo stesso Vico riconosceva «d'essenza del libro». A quella complessa “tavola” allegorica il filosofo demandava la funzione di iconizzare e comunicare strutture e contenuti della *Scienza nuova* secondo le modalità di quello che è stato efficacemente indagato come un «geroglifico della storia», quale consentiva già di enucleare, in apertura all'*Idea dell'opera*, il paradigma di conversione del *verum* nel *factum*, dell'*aeternitas* nel *tempus* di una «storia ideale eterna»¹⁹. Soltanto, nel nostro accostamento alla citazione del Leibniz, vale sottolineare, accanto alle costanti di una funzionalità memoriale e didascalica, la variante davvero significativa della mediazione operata dalla *fantasia*, la cui attivazione era resa possibile attraverso un'immagine che nella sua fitta partitura allegorico-emblematica si istituiva come immediata configurazione dell'«universale fantastico», nella dialettica affidata al «leggitore» di un *videre* che precede e dà fondamento al *cogitare*²⁰. E varrà al nostro riguardo ribadire il carattere tutt'altro che citazionale-erudito, o meramente esornativo e nobilitante di questa evocazione della *Tabula Cebetis*, che invece sottostà alla *Dipintura* come modello inferenziale profondo (riconducibile analogicamente dall'etica alla «teologia civile», appunto «quale [...] tale»)

¹⁸ G. VICO, *La Scienza nuova*. 1730, a cura di P. Cristofolini, con la collaborazione di M. Sanna, II ed., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, p. 27. La riedizione del 1744 reca una variante che meglio esplicita la dinamica tra memoria e fantasia: «[...] e per ridurla più facilmente a memoria con tal'ajuto, che gli somministri la fantasia dopo di averla letta» [corsivo mio] (Id., *La Scienza nuova*. 1744, a cura di P. Cristofolini e M. Sanna, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, p. 13).

¹⁹ M. PAPINI, *Il geroglifico della storia. Significato e funzione della dipintura nella "Scienza nuova" di G. B. Vico*, Bologna, Cappelli, 1984 (in particolare, per la citazione della *Tabula* il capitolo curato da F. SFORZA, ivi, pp. 107-128, edito pure, col titolo *Vico e la Tavola di Cebete*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XIV-XV, 1984-85, pp. 253-269); sulla cui scorta, più di recente, C. SINI, *Vico: la dipintura*, in Id., *Da parte a parte. Apologia del relativo*, Pisa, ETS, 2008, pp. 29-51.

²⁰ Sul concetto vichiano di fantasia vd. G. COSTA, *Genesi del concetto vichiano di fantasia*, in *Phantasia-Imaginatio*, a cura di M. Fattori, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988, pp. 309-366, e M. SANNA, *La "fantasia, che è l'occhio dell'ingegno". La questione della verità e della sua rappresentazione in Vico*, Napoli, Guida, 2001.

della inusitata «visibile protasi» che il Vico anteponeva alla seconda edizione del suo capolavoro²¹.

Dunque l'opera del *pictor sapientiae* (come ancora il Vico qualificava Cebete nelle *Institutiones oratoriae* del 1741²²) poteva dotare il filosofo di un paradigma di correlazione non unilaterale tra $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ e $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$, un modello, per dirla con Andrea Battistini, di «logica diagrammatica» che, pur legato alla tradizione iconologica rinascimentale e barocca (e certo Vico ben conosceva i *Discorsi morali su la Tavola di Cebete Tebano* pubblicati nel 1627 da Agostino Mascardi), ne travalicava il frammentismo emblemistico a favore di una «sinossi allegorica» sistematicamente strutturata²³.

Se è vero ciò, ebbene forse occorre insistere sul ruolo giocato da Antonio Conti non soltanto, come esplicitamente riportato nell'*Autobiografia* vichiana, «a mettere alla testa del libro una prefazione ch'esponesse i vari principi dele varie materie che tratta e 'l sistema armonico che da essi risulta»²⁴, con probabile referenza quindi anche all'anteposizione *in extremis* della *Dipintura* nell'edizione del 1730, ma forse anche nell'aver indotto quella citazione di Cebete così sintomatica di una profonda esemplarità. La lettura della *Tabula Cebetis* da parte del padovano ci dice di una valorizzazione non comune di quell'antico testo nell'arco della sua riflessione estetica e poetologica. Discutendo della *Psychologia empirica* di Christian Wolff (1732), in

²¹ Così S. SINI, *Figure vichiane. Retorica e topica della «Scienza nuova»*, Milano, LED, 2005, pp. 18-38. Entro la bibliografia recente sulla *Dipintura* vichiana, vd. anche R. RUGGIERO, *Paesaggi vichiani. Complessità storica e tecniche del discorso*, «Schede umanistiche», n.s., 2000, 2, pp. 5-34; 14-17; A. BATTISTINI, *La funzione sinottica del frontespizio e la semantica dei corpi tipografici nella Scienza nuova di G. Vico*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro. Atti del Convegno internazionale (Roma-Bologna, 15-19 novembre 2004)*, a cura di M. Santoro, M. G. Tavoni, 2 voll., Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, II, pp. 467-483; T. GILBHARD, *Vicos Denkbild. Studien zur Dipintura der Scienza Nuova und der Lehre vom Ingenium*, Berlin, Akademie Verlag, 2012 (sul riferimento alla *Tabula*, pp. 37-38).

²² G. VICO, *Institutiones oratoriae*, testo critico, versione e commento di G. Crifò, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989, p. 84 (la *Tabula* era addotta tra i *formulae proponendi testimonia*: «Atque huic opinioni adstipulator sapientiae pictor Cebetis»).

²³ A. BATTISTINI, *Teoria delle imprese e linguaggio iconico vichiano*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XIV-XV, 1984-85, pp. 149-177; 169; ID., *Vico tra antichi e moderni*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 133-168.

²⁴ G. VICO, *Aggiunta fatta dal Vico alla sua Autobiografia* (1731), in ID., *Vita scritta da se medesimo*, intr. e cura di F. Lomonaco, postf. di R. Diana, contributo bibliografico di S. Principe, Pomigliano d'Arco (Napoli), Diogene, 2012, p. 86 (il testo citato è quello della lettera del Conti del 3 gennaio 1728, allegata dal Vico con l'altra del 10 marzo). Su questa «Aggiunta» cfr. V. PLACELLA, *Il resoconto di Vico su una mancata edizione della Scienza nuova e i problemi ecdotici dell'Autobiografia. Con un'appendice di testi*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», sez. Romanza, XXVIII, 1986, pp. 53-163.

un passaggio dove Ariani ha individuato i «maestri della tecnica mitografica» del padovano²⁵, il Conti osservava:

Molto mi piace la distinzione de' simboli antichi in primitivi e derivati, ma non si farà mai una distinta idea di questa astratta dottrina se ella non si verifica negli esempi, applicandola ai casi della *Teogonia* d'Esiodo e alle allegorie platoniche, o all'altre allegorie di Cebete, di Senofonte, d'Apuleio e dello stesso Luciano²⁶.

La *Tabula* offriva alla sua concezione di «mitologia sistematica», ossia di un'arte simbolica ove «i fantasmi poetici nascono come simboli, comparazioni sensibili, delle cose della morale, della religione, della politica», una struttura mitopoietica da assumere a modello per l'impiego delle ipostasi allegoriche:

Io non dirò, che questi personaggi [*scil.* le entità allegoriche] non sieno poetici, ma che si deve adoprargli solo come simboli. Far d'essi tutto un sistema, come ha fatto Cebete nella sua tavola, e lo fanno talvolta i lirici in un'ode, e gli epici in piccioli poemi, merita lode; perché dandosi corpo, passioni e sentimenti alle cose astratte, si viene più facilmente ad insinuare con questi simboli la verità, e la virtù che si vuole insegnare. Ma frammischiare le azioni loro con le azioni d'altri personaggi reali, è un congiungere i serpenti agli agnelli, come dice Orazio, e rende la Poesia un sogno d'infermi²⁷.

Formulazione che mostra come il paradigma iconico-simbolico della *Tabula* gravitava entro l'idea contiana di una poesia «sogno di filosofia», per cui l'originario rapporto *pictura/philosophia* veniva rifondato e risolto in quello di una rinnovata poesia (la strada di fatto perseguita nel «sogno allegorico» *Globo di Venere*) intesa come «filosofia posta in immagine armonica»²⁸. Non sorprende così che, nell'indice del progettato *Trattato*

²⁵ M. ARIANI, *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 303.

²⁶ *Lettera a Monsignor Cerati, Priore della Conventuale di Pisa*, premessa al poema *Il globo di Venere*, in *Prose e poesie del signor Abate ANTONIO CONTI*, 2 tt., in Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1739-1756, I, pp. III-XXXII: XV; su questo importante scritto cfr. S. CONTARINI, *I «sillogismi taciti»: Conti tra Hutcheson e Wolff*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, a cura di G. Baldassarri, S. Contarini, F. Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 143-164: 143-147.

²⁷ *Trattato de' fantasmi poetici*, in CONTI, *Prose e poesie*, II, pp. 126-154: 145-146; sul *Trattato* vd. G. GASPARI, *Sogni di filosofi. Antonio Conti tra Keplero e Muratori*, in *Antonio Conti: uno scienziato*, pp. 365-283, e R. RINALDI, «Un ordine lunghissimo di spettri». *La strada verso il sogno di Antonio Conti*, ivi, pp. 385-399.

²⁸ Per l'ed. moderna del poemetto, con intr. e commento: A. CONTI, *Il globo di Venere*, a cura di M. Farnetti, Roma, Salerno Editrice, 1992; sulla «fantasia architettonica» del Conti cfr. B. ALFONZETTI, *La felicità delle lettere, in Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*, a cura di A. M. Rao, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 4-30: 13-20.

della poesia greca, proprio alla *Tavola di Cebete* fosse dedicato un intero capitolo, a seguire il «cangiamento della Poesia in prosa poetica», quindi il capitolo su Platone e «quanto ritenga di poetico ne' suoi dialoghi»: il Platone dal Conti considerato un grandissimo «poeta in prosa»²⁹.

Ma anche oltre questa attenzione privilegiata alla valenza simbolica della *Tabula* nella poetica del padovano (ricordo tra l'altro che proprio a Padova, alcuni anni dopo, nel 1761, veniva pubblicata una versione in prosa del *Quadro di Cebete*, tradotto dal letterato Antonio Pimbiolo dei conti Inghelfreddi³⁰), nella critica successiva alla *Tabula* si continuò a guardare come a un caso peculiare di «finzione allegorica», come nel Lessing di un *Paralipomenon* al *Laocoonte*, dove a seguire uno *specimen* allegorico tratto dal *Paradise Lost* di Milton si aggiungeva:

Così mi piacciono le allegorie; ma svolgerle in modo dettagliato, descrivendo gli esseri inventati secondo tutti i loro attributi pittorici, e fondando su questi tutta una serie di tanti episodi, mi sembra un'astuzia fanciullesca, gotica, fratesca. L'unico modo invece di rendere sopportabile una finzione allegorica più ampia, è stato usato da Cebete: egli non narra la semplice finzione, bensì il come è stata trattata dal pittore³¹.

Simile considerazione della *Tabula* alla stregua di un archetipo di allegoria contrassegnerà la fortuna del testo ancora per tutta l'età ottocentesca, dal liquidatorio giudizio leopardiano (1829), dove non per caso Cebete viene evocato congiuntamente al *Mondo morale* di Gasparo Gozzi³², per giungere a un richia-

²⁹ *Trattato della poesia greca*, in CONTI, *Prose e poesie*, II, p. 155-169: 155.

³⁰ *Quadro di Cebete filosofo greco trasportato in lingua italiana* [da Antonio Pimbiolo de' conti Inghelfredi], in Padova, nella stamperia Conzatti, 1761; nella dedicatoria dell'autore a Girolamo Lion-Cavazza si rimarcava, al solito, la qualità didascalica e immaginosa dell'opera: «Ma fra tutti gli scrittori di Morale Filosofia niuno fu (che io creda), che ragionasse con più sensatezza, e solidità, niuno, che lontano più d'ogn'altro dall'innalzare sistemi, si sia contentato di chiarire in miglior modo per via di favola l'intelletto umano degli errori, da quali è sì fortemente combattuto; onde giugner possa ad ottenere quella felicità, che la nostra natura comporta, di quel che abbia fatto Cebete nella sua Pittura [...] dipingendo egli ai sensi le strade, che ci conducono all'errore, e quelle, che scortano alla verità [...]» (ivi, pp. IX-X).

³¹ G. E. LESSING, *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, pref. di G. Cusatelli, intr., trad. e note di T. Zemella, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 311-312. Si sofferma su tale citazione, come pure su un'altra referenza lessinghiana alla *Tabula* nei *Briefe antiquarischen Inhalts*, SCHLEIER, *Tabula Cebetis*, p. 64-65 (con citazione dei passi nell'originale tedesco).

³² In una pagina del 30 marzo 1829, *Zibaldone*, 4477, in G. LEOPARDI, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969, II, p. 1219: «Quindi l'aridità, il nessuno interesse, la noia delle novelle, narrazioni, poesie allegoriche, come il *Mondo morale* del Gozzi, la *Tavola* di Cebete ec.»; cfr. C. FILOSA, *Gasparo Gozzi, «odiosamato maestro» del Leopardi*, «Lettere italiane», XVI, 1964, pp. 61-80: 79. Sulla conoscenza leopardiana della *Tabula*, letta probabilmente nell'ottobre del 1825 e pure oggetto di attenzioni filologiche, cfr. la nota di

mo nelle *Erinnerungen aus Rubens* del Burckhardt (1896), in cui la *Tabula* è allegata a campione di tutta una tradizione umanistico-scolastica di allegoria³³.

2. «Come un'intessitura, e una traccia»: la *Tabula Cebetis* dei traduttori

Ma per tornare alla fase medio e tardo settecentesca che qui interessa vale la pena di cogliere i termini presumibilmente correnti della reputazione storico-filosofica di un'operetta la cui attribuzione al pensiero socratico, già messa in dubbio sin dalla filologia d'età rinascimentale, era ormai anche presso gli eruditi italiani posta *sub iudice*. Sintomatica è una pagina del teologo e filosofo Appiano Buonafede, in Arcadia Agatopisto Cromaziano, che nella sua opera *Della istoria e della indole di ogni filosofia* (1767), opinava la qualità speculativa della *Tabula*, eccependone la triviale popolarità con argomenti però non scontati:

[...] non abbiām saputo mai consentire, che la *Tavola* di Cebete sia un miracolo di sapienza socratica; ché anzi con pace de' valenti uomini, che ne fanno le tante meraviglie, abbiām veduto in questa scrittura la preesistenza degli animi e la dottrina de' geni, e una strana e non socratica abbondanza di allegorie, e una estrema superficialità e trivialità di sentenze, e altre tali non straordinarie bellezze; cosicché non abbiām creduto, che la scuola Socratica possa molto vantarsi di questo Poemetto, e non abbiām potuto meravigliarci per così poco. Se alcuno de' nostri uomini scrivesse ora un simile entusiasmo, otterrebbe, io credo, molte più meraviglie che non vorrebbe³⁴.

G. PACELLA a *Zibaldone di pensieri*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 1105-1106; A. CARLINI, *Sulla composizione della Tabula di Cebete*, «Studi classici e orientali», XII (1963), pp. 164-182: 181-182; S. TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, II ed., Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 113-114 e note 46-47. Altra valenza assume – per stare ancora a una fase primottocentesca – il richiamo alla *Tabula* in una pagina di J. W. GOETHE, *La festa di San Rocco a Bingen* (16 agosto 1814), a cura di R. Gambetti, Brescia, Morcelliana, 1950, p. 26, dove l'itinerario descritto nella *Tabula* viene evocato nel paragone con la salita dei pellegrini alla cappella di San Rocco a Bingen: «Saliamo lentamente, a zig-zag, per il sentiero ripidissimo a centinaia di pellegrini, spesso riposando e scherzando. La scena ricordava un po' il quadro di Cebete, con la sola differenza che nel nostro caso non si notavano tanti sentieri secondari»; dove emerge la vitalità che il motivo itinerale della *Tabula* ancora rivestiva quale suggestione narrativamente fruibile (ma su questo, come pure sulla menzione in Burckhardt di cui alla nota seguente, cfr. ancora SCHLEIER, *Tabula Cebetis*, pp. 31-32, con citazione dei passi nel testo originale tedesco).

³³ J. BURCKHARDT, *Rubens*, pref. di E. Maurer, trad. e note di A. Bovero, Torino, Einaudi, 1967, pp. 137-138, dove a proposito dell'allegorismo dell'età di Rubens si chiama in causa «la cultura umanistica occidentale, per cui, ad esempio, da un pezzo faceva parte dei libri di scuola la *Tavola di Cebete*: uno scritto probabilmente della tarda antichità, dove si presentavano in folla allegorie morali e intellettuali, e invero già disposte con drammatica eloquenza come in un vasto quadro».

³⁴ A. BUONAFEDE, *Della istoria e della indole di ogni filosofia*, III ed., Venezia, G. B. Pasquali, 1804, III, p. 93. Sul Buonafede vd. i contributi in *Appiano Buonafede* (Comacchio 1716-Roma

La messa in discussione dell'autenticità socratica passava tra l'altro per l'«abbondanza di allegorie», ovvero la tessitura simbolica di un «poemetto» che avrebbe potuto sortire eguale popolarità in una scrittura reinventata nel gusto del secolo. E in effetti la tradizione letteraria settecentesca si andava appropriando del dialogo di Cebete e spesso proprio alla maniera di un «poemetto», come mostra un esame delle traduzioni della *Tabula*, di cui lo stesso Buonafede ricordava le «versioni, edizioni, commentarii e miracoli moltissimi», nell'anno medesimo in cui erano apparsi i repertori dell'Argelati e del Paitioni, che di tale tradizione già davano ampio resoconto³⁵. Il Paitioni citava come anonima una versione edita a Siena nel 1720, nella cui dedicatoria si raccomandava così l'operetta:

[...] mi sono risoluto di farvi largo dono della Traduzione fatta da me nella passata estate della Tavola del buon filosofo tebano; la quale a voi, che siete sì sublime, e sì elevato ingegno, sarà carissima sopra ogn'altra cosa, puotendovi truovar dentro gl'insegnamenti migliori de' filosofi, ed una viva, e nobile fantasia, per cui certamente è da riporsi nel numero di quelle prose chiamate poetiche e dal Minturno, e dallo Scaligero. [...] Nello stile, e nel suo andare [*scil.* la traduzione] vi sembrerà del tutto rotta, e dura e poco armoniosa, e priva di quella grazia e leggiadria, che ad una opera sì viva, e sì nobile si converrebbero, e che forse ella averà nella lingua in cui è stata scritta. [...] Ma io ho avuto in animo di portare nella nostra lingua più la midolla, che la cortecchia di questa favola. E se il primo mi è venuto fatto, poco dell'altro io mi curo.

1793). *Un intellettuale cattolico tra l'Arcadia e i Lumi*, Ferrara, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, 1988, e *Alle origini di una cultura riformatrice. Circolazione delle idee e modelli letterari nella Comacchio del Settecento*, a cura di A. Cristiani, Bologna, Clueb, 1998. Sulla *Istoria* vd. I. TOLOMIO, *I fasti della ragione. Itinerari della storiografia filosofica nell'Illuminismo italiano*, Padova, Antenore, 1990, pp. 39-47 (dove pure si mette a fuoco l'orientamento apologetico-religioso nella lettura dei saggi greci e dei filosofi gentili, p. 41, che il Buonafede intende anche nel nostro testo, considerando la dottrina della «tavola, o pittura, in cui era disegnata la istoria degli animi, prima che si uniscano ai corpi», in BUONAFEDE, *Della istoria*, p. 92).

³⁵ PAITIONI, *Biblioteca*, pp. 205-209; F. ARGELATI, *Biblioteca degli volgarizzatori, o sia notizia dell'opere volgarizzate di autori, che scrissero in lingue morte prima del secolo XV*, Milano, Agnelli, 1767, I, pp. 203-204. Per il contesto teorico e pratico del tradurre in età settecentesca tengo presenti C. FANTI, *Teorie della traduzione nel Settecento italiano. Note e discussioni*, Bologna, Tip. Compositori, 1980; E. MATTIOLI, *Le teorie della traduzione in Italia fra Settecento e Ottocento: le linee guida*, in *La nascita del concetto moderno di traduzione*, a cura di G. Catalano, F. Scotto, Roma, Armando, 2001, pp. 88-101; *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di A. Bruni e R. Turchi, Roma, Bulzoni, 2004; A. BRUNI, *Preliminari alla traduttologia: il dibattito di fine Settecento e dintorni*, «Seicento & Settecento», III, 2008, pp. 11-25; per le problematiche, anche storiche, della traduzione dal greco vd. i saggi in *Hermeneuein. Tradurre il greco*, a cura di C. Neri e R. Tosi, con la collaborazione di V. Garulli, Bologna, Pàtron, 2009; per aspetti della traduzione filosofica, *Tradurre filosofia. Esperienze di traduzione di testi filosofici del Seicento e del Settecento*, a cura di P. Totaro, Firenze, Olschki, 2011.

Voi la potrete quanto si conviene abbellirla, e renderle la leggiadria e gli ornamenti, i quali da me le sono stati tolti, riducendola come mi avete promesso in terza rima³⁶.

L'invito alla versificazione, sostenuto da ragioni elocutive intrinseche alla «grazia e leggiadria» di tale “prosa poetica”, ci porta a focalizzare, nel panorama successivo, le traduzioni in versi della *Tabula*, iniziative di letterati minori e perlopiù mediocri sul piano dei risultati poetici, ma indicative di una modalità “estetizzante” e ricreativa sollecitata dall'antico testo³⁷. Ciò che pare suffragare, a livello di pratiche letterarie, quell'istanza a risolvere il nesso tra *pictura* e *philosophia*, fra sintesi iconica e riflessione logico-discorsiva del dialoghetto, per la mediazione essenziale di una facoltà poetica, fosse la fantasia “sommistrata al lettore” della *Dipintura* vichiana, fosse la poesia “posta in immagine armonica” del Conti, che nella *Tabula* aveva rinvenuto un archetipo di allegoria sistematica su cui modellare la sua moderna mitopoiesi³⁸.

³⁶ *Tavola di Cebete filosofo Tebano*, in Siena, appresso il Bonetti nella Stamp. del Pubblico, 1720, pp. 4 e 11; la traduzione, che non è chiaro su quali basi in alcune fonti venga attribuita al vescovo di Pienza Francesco Maria II Piccolomini (1695-1772), recava la prefazione *A Motalgo Democlide salute*, alle pp. 3-12.

³⁷ Per uno sguardo sulla generale «febbre della filosofia in versi» dell'epoca (così E. BERTANA, *In Arcadia. Saggi e profili*, Napoli, F. Perrella, 1909, pp. 53-101), cfr. M. CERRUTI, *Altre esperienze di poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 635-644.

³⁸ Rivolgendosi al Muratori, in una lettera del 13 febbraio 1731, Conti osservava come «la combinatione della filosofia con l'eruditione delle belle arti somministrasse molte idee gratiose, ed utilissime al loro progresso» (cit. in R. RABBONI, *Speculare sodo, ragionar sostanzioso. Studi sull'abate Conti*, Firenze, Olschki, 2008, p. 37). Peraltro, non si rinvencono cenni alla *Tabula Cebetis* nelle pagine che il Muratori dedica alla fantasia dei filosofi in *Della forza della fantasia umana*, dove pure si concede rilievo tanto alla matrice fantastica dell'*ideare* («per conseguente ogni sistema ed ipotesi altro non è che un'immaginazione, in cui ha parte ora più ora meno anche la fantasia»; in ed. a cura di G. Gaspari, Milano, F. Sciardelli, 1995, p. 125), quanto alla sua funzione educativa in materia di filosofia morale («che nella nostra fantasia ella abbia altamente imprese le massime e idee delle azioni belle di onestà e virtù e le opposte sì deformati del vizio», ivi, pp. 145-146). Mentre ben più limitativo, nella *Perfetta poesia italiana*, era il ruolo riconosciuto alle immagini fantastiche in filosofia, dato che esse «non nascono, se non quando la fantasia è agitata e trasportata da qualche gagliardo affetto. Ma la fantasia de' filosofi allorché insegnano, punto non s'agita, stando essa come ubbidiente serva ascoltando i comandamenti dell'intelletto e con lui cercando il semplice vero»; rilievo probabilmente antiplatonico, anche secondo quanto annotava il Salvini: «[...] dando precetto che i filosofi ne' loro trattati deono andare sobrii, e stare lontani dalle fantasie poetiche, pare che tacitamente si dia addosso a Platone, che è detto l'Omero de' Filosofi»; cfr. poco oltre l'osservazione dello stesso Muratori per cui «a queste leggi prescritte alla prosa io so che Platone non volle sottomettersi ne' suoi Dialoghi, abbondando egli di fantasia e di allegorie poetiche», in L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana, con le annotazioni critiche dell'Abate Antonio Maria Salvini*, in Venezia, Sebastiano Coletti, 1724, I, pp. 210 e 212. Per

E in certo modo al filone di poesia filosofico-scientifica in versi sciolti propugnata dal Conti ci riporta il bolognese Cornelio Pepoli, il Cratejo Erasimiano senatore e procustode della Colonia Renia, tra l'altro verseggiatore in sciolti del *Trattato de' sistemi e del mondo planetario di Monsieur DULARD* (Venezia, Zatta, 1764) e della *Prima meditazione di CARTESIO* (Venezia, Fenzo, 1768)³⁹. Negli stessi anni in cui si impegnava a mettere in versi teorie astronomiche, dunque, il Pepoli pubblicava a Venezia una *Traduzione della Tavola di Cebete in versi sciolti* (1763), accompagnata da una grande tavola che riproduceva un'incisione olandese secentesca dell'iconografia di Cebete⁴⁰. Ed ecco il Pepoli presentare il suo lavoro:

Siccome di Cebete la Tavola dalla Greca in Latina favella recata, ebbi sovente luogo di leggere, e considerare, onde maravigliosa non meno, che utile, e dilettevole mi parve, atteso ch'è in essa, anzi che leggiadramente, con una certa varietà, e vaghezza d'Immagini Nobile, e Maestosa, l'Umana Vita dipinta viene, e descritta; così meco stesso divisando, se in isciolta, o pur legata Orazione trasportarla devesse, mi piacque a questa appigliarmi in Versi recandola, sì perché la robustezza, la vivacità, l'eleganza, e la soave armonia di quelli, gli Animi ben fatti molto più penetra, e move, e sì ancora (lo che ciascuna cosa avanza) per la ragione, che lo spirito dell'Autore in cotal foggia vi spicca maggiormente, e vi risalta⁴¹.

le riflessioni muratoriane sulla fantasia cfr. G. GASPARI, *Per un Muratori mal noto. Origini e vicende della «Forza della fantasia umana»*, in *Corte, buon governo, pubblica felicità. Politica e coscienza civile nel Muratori. Atti della III giornata di studi muratoriani* (Vignola, ottobre 1995), Firenze, Olschki, 1996, pp. 221-261; su fantasia e memoria in Muratori e Conti, F. M. CRASTA, *Forme e funzioni della mente: il caso della memoria fra Muratori e Conti*, in *Saggi di filosofia e storia della filosofia. Scritti dedicati a Maria Teresa Marcialis*, a cura di A. Loche e M. Lussu, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 53-72: 62-72.

³⁹ Su Cornelio Pepoli Musotti (1708-1777) si ricorre ancora utilmente al profilo di G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, t. V, 1786, p. 347; per la bibliografia manoscritta e a stampa, *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, I. Documenti bio-bibliografici, Modena, Mucchi, 1988, pp. 193-194. Per la temperie culturale bolognese tra anni Sessanta e Ottanta vd. E. RAIMONDI, *Antichi e moderni a Bologna*, in ID., *I sentieri del lettore*, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1994 [ma 1987], pp. 189-204.

⁴⁰ C. PEPOLI, *Traduzione della Tavola di Cebete in versi sciolti, ed alcune rime profane, morali e sagre*, Venezia, nel Negozio Zatta, 1763 (vd. *infra*, fig. 1). L'incisione dell'olandese Romeyn de Hooghe, a stampa nel 1670, è riprodotta in E. H. GOMBRICH, *A Classical "Rake's Progress"*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 15, 1951, pp. 254-265, tav. 53 (lì riportata a mostrare la conoscenza e ripresa della *Tabula* da parte di William Hogarth).

⁴¹ PEPOLI, *Traduzione della Tavola di Cebete*, p. 3. La versione edita nel 1763 era riproposta l'anno seguente in appendice al succitato *Trattato de' sistemi e del mondo planetario di Monsieur DULARD tradotto in versi sciolti dal Conte CORNELIO PEPOLI [...] con alcune Rime e la Tavola di Cebete dello stesso*, in Venezia, Antonio Zatta, 1764, la cui prefatoria *Al leggitore*, p. 3, può

L'appendice di *rime profane, morali e sagre* che seguiva la traduzione da un lato ambientava la *Tabula* in un clima di rimeria tardo-arcadica di tenore mitologico e gnomico-morale, dall'altro anticipava la soluzione esegetica adottata dal Pepoli nella successiva edizione del volgarizzamento (1771)⁴², dove in forma di scambio epistolare fra zio e nipote egli commentava il rame raffigurante la *Tabula*⁴³, in certo modo "attualizzando" nel paratesto la struttura dialogica dell'operetta, come Cebete con gli uditori, i quali «per simiglianti vie, al senso agevoli ad intendersi, erano dappoi sollevati a penetrare con l'intelletto i misteriosi arcani» del quadro. Sicché il nipote poteva poi arguire che, «siccome a codesta morale miste sono le immagini favolose, aggradevole riescirebbe l'averla in versi tradotta»⁴⁴.

Anche a quelle che possiamo considerare le più pregevoli iniziative di traduzione in prosa, le già citate versioni del Gozzi e del Pagnini, del resto, non rimaneva estranea un'istanza di rifacimento a scopo letterario. Si potrebbe anzi ritenere che proprio grazie all'attitudine più libera e parafrastica di questi traduttori il dettato scarno e stringato della prosa greca sortisse esiti di più sciolta e comunicativa espressività⁴⁵. Oltre a ciò,

qui interessare: «Sendo alle mani mie giunto per avventura il *Trattato de' Sistemi e del Mondo Planetario*, estratto dall'opera di Monsieur Dulard sulla grandezza d'Iddio nelle maraviglie della natura, ebbi vaghezza di attentamente leggerlo. Rilevai con piacere ed ammirazione non che la sublimità de' pensieri suoi, e l'eleganza del suo stile, ma eziandio luminosa, ampia e profonda l'eloquenza sua, l'erudizione, e la dottrina di modo che m'invogliai a tradurlo».

⁴² C. PEPOLI, *Lettere istruttive intorno alla Tavola di Cebete*, Venezia, appresso Francesco Sansoni, 1771; la sezione di rime dell'edizione precedente, in effetti, si chiudeva con un capitolo morale intitolato *Un genitore che istruisce il figlio*, ove erano ripresi motivi della *Tabula* (PEPOLI, *Traduzione della Tavola*, pp. 118-127).

⁴³ L'incisione impiegata in questa seconda edizione (vd. *infra* fig. 2) risaliva alla tradizione cinquecentesca, rifacendosi a una xilografia dell'artista di Strasburgo David Kandel, datata 1547 (cfr. SCHLEIER, *Tabula Cebetis*, p. 37 e nota 32, tavv. 12-14), dove il diagramma delle muraglie concentriche risultava più lineare e non vi figurava il dettaglio *osé* dell'incisione precedente (la scenetta lasciva di un'alcova, sul lato destro dell'immagine). Lo scopo didascalico di questa sostituzione con una fonte iconografica di gusto più antiquato, si chiarisce anche per l'inserimento in questa ripresa di didascalie numerate con una legenda recante nomi e ruoli delle figurine ritratte lungo il percorso.

⁴⁴ PEPOLI, *Lettere istruttive*, pp. vii e xxxvii. Nella premessa il Pepoli introduceva la novità della sezione epistolare: «Non vi prenda meraviglia se di nuovo sottopongo al giudizio vostro la Tavola di Cebete. Perché riesca più chiara, più dilettevole e di maggiore utilità, fingo un commercio d'alcune lettere tra un Signore di Provincia ed un suo Nipote uscito poco prima dalla educazione. Codeste Lettere racchiudono tutto quello che serve a dichiarare con Immagini e con fatti Storici e Riflessioni Morali il contenuto di codesta Tavola» (p. iii).

⁴⁵ Non è questa la sede per un esame analitico della traduzione gozziana, tradotta non direttamente dal greco, ma dal testo di qualche versione latina intermedia; basterebbe tuttavia

pur nell'ambito di un'iniziativa minore, a paragone con i più congeniali lavori di traduzione da Luciano o da Longo Sofista, per non parlare del volgarizzamento di Petronio⁴⁶, Gasparo Gozzi non si limitava a proporre il testo della *Tabula*, ma vi annetteva certe *Brevi dichiarazioni per intelligenza dell'allegoria contenuta nel Quadro di Cebete*, comportandosi non diversamente da chi, ammirando «una pittura a perfezione condotta e là collocata dove opportuno lume la rischiari», «lo studio del maestro tentasse di far rilevare, e i retti principj seguiti da lui coll'intenzione e con la mano per guidare le parti e lo insieme della figura con espressione naturale di movenze [...]»⁴⁷. In tale appendice esplicativa il Gozzi riepilogava il tracciato personificatorio e simbolico del dialoghetto, enucleandone i concetti filosofico-morali, integrandovi citazioni poetiche da Orazio e da Dante, quindi ripercorrendone il *ductus* narrativo in una prosa spezzata e vivacemente icastica, per cui si veda a titolo esemplificativo la ripresa al “Recinto terzo”:

metterne a confronto qualche passaggio con una qualsiasi delle minori traduzioni in prosa del secolo (ad esempio quella anonima già citata, edita a Siena nel 1720, cfr. *supra* nota 36 [= Si]) per saggiare il profilo stilistico ben più vario e lessicalmente colorito del testo gozziano (che leggo in G. GOZZI, *Opere*, in Padova, nella Tipografia e Fonderia della Minerva, vol. IV, 1819, pp. 105-151 [= Go]): «[l'Errore] tutti ne bevono, ma altri più, altri meno» (Si, p. 17), «[l'Errore] chi lo tracanna, e chi fa a sorsi» (Go, p. 116); «Non vedi inoltre dentro la porta una certa turba di donne lascive» (Si, p. 17), «Vedi tu dentro all'uscio quella concorrenza di squaldrinelle» (Go, p. 116); «[vedi] una certa apertura simile ad una finestra, ed un certo luogo istretto ed oscuro? Anzi ivi pare che siano certe donne sordide e tutte involte e ricoperte di vari stracci» (Si, p. 21), «[vedi] un pertugio che pare una finestretta; e quel bugigattolo stretto e buio, con certe femmine sozze, brutte, cenciose?» (Go, p. 119); «quella, che sta col capo piegato fino alle ginocchia, è la Mestizia; quell'altra poi, che si strappa i capelli, è la Rabbia» (Si, p. 21), «quell'altra col capo penzoloni quasi fra le ginocchia, Mestizia; quella che si schianta i capelli, Calamità» (Go, p. 120).

⁴⁶ D. NARDO, *Gasparo Gozzi traduttore di Petronio*, in ID., *Minerva veneta. Studi classici nelle Venezie fra Seicento e Ottocento*, Venezia, Il Cardo, 1997, pp. 129-140, utile anche per una valutazione complessiva del Gozzi traduttore di testi greci, il quale «si affidava piuttosto al suo magistero di stilista che non alla sua conoscenza del greco per comporre la spigliata versione di alcuni *Dialoghi* di Luciano (Venezia, 1764-68) e quella, almeno in parte saporosa dell'originale fragranza nonostante qualche eccesso puritano, degli *Amori pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista (Venezia, 1766)» (ivi, p. 107). Niccolò Tommaseo faceva riferimento all'ignoranza del greco da parte del Gozzi, là dove peraltro ne lodava la «diligenza» proprio nell'attendere alla versione della *Tabula* (dove oltretutto leggeva un'annotazione manoscritta gozziana circa la ripresa in Boiardo della bevanda dell'errore secondo Cebete, vd. N. TOMMASEO, *Della vita e degli scritti di Gasparo Gozzi*, in G. GOZZI, *Scritti*, Firenze, Le Monnier, I, 1849, p. LXXXVIII nota 2).

⁴⁷ Così nella dedicatoria *Al Serenissimo Doge di Venezia Paolo Renier*, in GOZZI, *Opere*, pp. 108-109. Sull'attitudine “descrittiva” del Gozzi nelle *Pitture d'uomini e di cose* e nei *Ritratti* pubblicati su «Osservatore» e «Gazzetta veneta» cfr. C. OSSOLA, *Composizione di luogo*, in ID., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 123-124 nota 13.

All'uscio una femmina tutta pulita e tutta compostezza. Dentro gl'innamorati di lei. Femmine che qua e là si aggirano, somiglianti a quelle del primo recinto e del secondo. Una strada che conduce ad un luogo disabitato. Un usciolino che conduce ad una via alpestre, piena di difficoltà, che guida ad un cocuzzolo di un monte. Due femmine in aiuto di chi vuol salire a quell'altura⁴⁸.

La disposizione del Gozzi "descrittore" si incontrava felicemente con i motivi pedagogico-morali evocati nella *Tabula*⁴⁹, e ciò per il tramite di una costruzione in cui «l'allegoria cammina a compasso dal principio alla fine»⁵⁰, un impianto allegorico rigidamente «articolato sull'asse sintagmatico» di segno non dissimile dai materiali che il Gozzi aveva già impiegato in un'opera come *Il Mondo morale*⁵¹, giusta un'affinità poi acutamente riconosciuta dall'abbinamento di quello alla *Tabula Cebetis* operato da Leopardi nel cenno sopra menzionato⁵².

A un *coté* francamente neoclassico, se non altro per l'elegante edizione bodoniana che la ospita (1793), sembra di poter annettere la traduzione di Giuseppe Maria Pagnini, in *Arcadia Eritisco Pileneio*, il «dottissimo, bene-

⁴⁸ GOZZI, *Opere*, vol. VI, p. 147.

⁴⁹ Al punto da ispirare l'esegeta a concludere questa sezione esplicativa con un *Cantico popolare* di intonazione biblica (ivi, pp. 149-151) cantato, in onore del pellegrino giunto al vertice del cammino morale, dalla «sua nazione, la quale vedutolo glorioso e grande, alzerà le voci al cielo affettuosamente». Interessante, su questo brano finale, la testimonianza dello stesso Gozzi nella lettera a Matteo Giro, professore dell'Università di Padova, del 13 febbraio 1780: «La ringrazio della sofferenza nello scorrere il *Quadro*; ma un poco un poco mi duole ch'ella non mi abbia detta mezza parola del *Cantico popolare* che sta nel fondo. In Venezia se n'è fatto molto romore; e io sono principalmente assediato dagli Ebrei che fra poco mi pregheranno a lasciarmi circoncidere» (GOZZI, *Opere*, vol. XVI, 1820, p. 351).

⁵⁰ GOZZI, *Opere*, vol. VI, p. 141; caratterizzazione da accostare per consonanza alle parole citate del Conti sull'allegoria di Cebete concepita come «tutto un sistema».

⁵¹ G. GOZZI, *Il mondo morale. Conversazioni della Congrega de' Pellegrini*, in Venezia, appresso Paolo Colombani, 1760.

⁵² In specie per l'idea del mondo originario dominato dall'Innocenza e poi contaminato dal Piacere e dalla Fraude (per il tramite della bevanda somministrata da Dolossia, vd. GOZZI, *Opere*, vol. IV, 1819, p. 24 e sgg.) il Gozzi doveva aver tratto ispirazione dalla *Tabula*. Cebete era poi evocato insieme a Epitteto in uno di quei sogni allegorici di città, pubblicato sul «Sognatore italiano» (nella citata ed. del Tommaseo, GOZZI, *Scritti*, pp. 450-451; cfr. anche il sogno alle pp. 366-368). Sul *Mondo morale* e l'allegorismo moraleggiante del Gozzi cfr. I. CROTTI, *L'esperimento del romanzo: il "Mondo morale"*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, a cura di I. Crotti, R. Ricorda, Padova, Antenore, 1989, pp. 187-205 (la citazione, da me riportata a testo, a p. 201 nota 21); B. ROSADA, *Gasparo Gozzi tra morale e pedagogia*, pp. 79-93; R. RICORDA, *Gasparo e Carlo Gozzi*, 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. 175-176.

merito più ch'altri mai della poesia greca» elogiato dal Foscolo⁵³. Il classicista carmelitano, consapevole di applicarsi non certo a un "poemetto", bensì a «un trattatello pieno d'utili avvisi»⁵⁴, optava per una versione prosastica certo limpida, sensibile al dettato lineare della prosa di Cebete, tuttavia incline a introdurre innovazioni (il *senex* che illustra e commenta la μυθολογία veniva ad esempio rinominato Sofronimo)⁵⁵, quindi ad assumere un abito versorio nel complesso tutt'altro che servile⁵⁶.

⁵³ Una notizia bio-bibliografica sul Pagnini (1737-1814) è in *Poeti del Settecento*, a cura di R. Solmi, Torino, Utet, 1989, pp. 707-719. Sull'opera del traduttore è da vedere W. BINNI, *Pagnini, traduttore neo-classico*, in ID., *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 101-122; sul poeta arcadico, F. FAVARO, *Canti e cantori bucolici. Esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento*, Cosenza, Pellegrini, 2007, pp. 111-124.

⁵⁴ *Κέβητος Θηβαίου Πίναξ*, Parmae, in Aedibus Palatinis. *La tavola di Cebete Tebano*, Parma, nel Regal Palazzo, co' tipi Bodoniani, 1793, c. [IV]r (cc. n.n.). La dedicatoria del Bodoni alla marchesa Paolina Rosa-Prati Sanvitale ripropone, peraltro, le riserve del Buonafede nel giudicare l'operetta «non però esente da certi errori ch'erano in pregio a que' giorni. La preesistenza delle anime, e il dominio de' geni ne sconsigliano i primi fogli; e nel resto dell'opera si suppone poi sempre che l'uomo senza gli aiuti del cielo può di per sé domar le passioni, sfuggire il vizio, e far bene; presunzion solennissima, che nelle attiche scuole formò, starei per dire, un pelagianismo anteriore a Pelagio [...]» (ivi, c. [IV]r-v).

⁵⁵ «Un uomo grave, e per l'età e per l'aspetto, nominato Sofronimo, il quale dagli atteggiamenti nostri instrutto dei dubbi, ond'erano le menti nostre agitate, con molta cortesia si addossò di scioglierli e d'illuminarli favellando così: "Non istupisco punto, o Signori, che confuso resti ognuno di voi considerando questa pittura, né sapendola interpretare [...]"» (ivi, p. 3). Periodo che vale la pena di accostare, per saggiarne la qualità elegantemente amplificante, alla letterale traduzione (già sopra messa a confronto per le citazioni da Gozzi) pubblicata a Siena nel 1720: «Onde stando noi per ciò che si volesse significare quel bel ritrovamento di tanto varie cose, un vecchio che ivi si trovava: "Non è gran meraviglia – disse – o forestieri, che voi abbiate sì fatti dubbi intorno a questa pittura"» (Si, p. 14). Ancora, per dare un'idea, si confrontino i seguenti passaggi: «Cos'è mai quello spettro così difforme, macilento e nudo, che se ne sta rannicchiato vicino alle furie che ora nominaste, e quella brutta squallida arpia, che tanto a colui si rassomiglia?» (PAGNINI, *La tavola*, p. 20), «Ma quegli che ivi è, brutto estenuato e nudo, e dopo di lui quella femmina, che gli è molto simile, deforme e consumata, chi sono mai?» (Si, p. 21); «Quella donna che si pavoneggia, tutta ricascente di vezzi, affettata nella pulizia e nella costanza de' suoi atteggiamenti» (PAGNINI, *La tavola*, p. 23), «una donna, che sembra delicata e composta» (Si, p. 22).

⁵⁶ La traduzione del Pagnini, certo iniziativa minore rispetto al lavoro di traduzione su lirici e poeti greci, venne criticata per tale eccesso di libertà in età ottocentesca, ad esempio da Cesare Lucchesini (a sua volta traduttore della *Tabula* in un'edizione di Lucca, 1829), *Della illustrazione delle lingue antiche e moderne e principalmente dell'italiana procurata nel secolo XVIII dagli italiani*, Lucca, Tip. Bertini, 1826, II, p. 132: «[...] tra i volgarizzatori seguaci d'una severa fedeltà pochi abbiano così lodevolmente colto nel segno quanto il P. Pagnini, il quale oltre ad Anacreonte, Saffo ed Erinna tradusse ancora Callimaco, Teocrito, Mosco e Bione, e parecchi epigrammi dell'Antologia nei quali seppe unirli felicemente alla grazia poetica, ed alla elegan-

Ma per incontrare delle soluzioni davvero “intemperanti” sotto il profilo di una supposta fedeltà alla fonte, benché poi interessanti stando al nostro asserto di un’intrinseca mediazione “poetica” fra dottrina e allegoria, occorre retrocedere a due iniziative piuttosto marginali, e per ciò stesso indicative di una circolazione varia e diffusa. Quantomeno singolare l’operazione dell’aretino Pietro Guadagnoli, in Arcadia Eraste Alitesio, pastore della Colonia Forzata nonché professore di eloquenza ad Arezzo, padre del più noto poeta giososo Antonio, che nel 1782 sosteneva di tradurre la *Tabula* sulla scorta di un «latino anonimo poemetto»:

[...] eccomi dunque in faccia al pubblico con questa operetta, della quale i primi due canti in latino sono affatto originali, e gli altri due riconoscono il greco dialogo come un’intessitura, e una traccia su cui, quanto all’elocuzione, sono lavorati originalmente. Ho voluto porre a fronte delle ottave il testo latino sì perché abbiasi questo pezzo di poesia, in cui l’autore si conosce grand’imitatore del virgiliano stile, sì perché riscontrisi, se mi sia diportato fedele nel trasportare⁵⁷.

La bizzarra operazione del Guadagnoli, pur intitolata alla *Tavola di Cebete*, di fatto riservava appena pochi cenni alla fonte (per lo più citata e richiamata sulla scorta dei secenteschi *Discorsi morali* del Mascardi) nelle

za. Non così fece nell’Epitteto, e nel Cebete, nei quali talvolta ha voluto più presto parafrasare che tradurre, e (se mi è permesso parlare liberamente di un uomo così dotto) temo non forse la sua parafrasi sia riuscita alquanto snervata». Più critico ancora C. FAÀ DI BRUNO, *Sulla Tavola di Cebete Tebano*, «Effemeridi della Pubblica Istruzione» (Torino), III, 85, 1862, pp. 1383-1386: «Il Pagnini [...] si scostò non solo dalla semplicità e concisione del testo greco, ma lo voltò in italiano con tale larghezza ed intemperanza di forme, da chiamarsi piuttosto un’interpretazione e commento che una versione, la quale serbi in qualche parte il carattere dell’originale». La traduzione pagniniana della *Tabula*, in seguito edita congiuntamente alla versione di Epitteto, fu sicuramente presente a Leopardi, che del Pagnini avrebbe elogiato la versione di Mosco.

⁵⁷ *La Tavola di Cebete poemetto anonimo latino trasportato in ottava rima* da PIETRO GUADAGNOLI [...], in Arezzo, per Innocenzio Bellotti, 1782, *Prefazione*, p. VII. Nel paratesto seguente, *Notizie intorno a Cebete*, il Guadagnoli, ricapitolando un po’ alla buona fonti e precedenti della tradizione della *Tabula*, ricordava come fosse «stata altresì da varj poeticamente tradotta», citando tra gli altri la versione in sciolti del Pepoli, per riferirsi quindi all’«Anonimo Latino, che non ne à certamente veduta alcuna Poetica Inversione. Lascero decidere al Pubblico, s’io possa finalmente aspirare all’ultima luogo fra gli altri, che sulla Tavola di Cebete à sudato» (p. XI). Non credo vi siano dubbi – non essendo attestata alcuna altra fonte di tale supposto anonimo – che fosse il Guadagnoli stesso a costruire questo moderno centone virgiliano del pari che il volgarizzamento in ottave, del quale ultimo solo si voleva presentare come autore, forse ad accrescerne il fascino per virtù della pretesa apocriefa. Nella *Protesta* che seguiva, però, giustificando l’uso delle parole «destino, fato, stella [...] e ogni altra che men si convenga alla Cattolica Verità [...], per uniformarsi al linguaggio Poetico», appaiva entrambi i traduttori sotto una medesima cautela: «poiché sì l’Anonimo Latino, che il Toscano Traduttore si protestano attaccatissimi alla Religione, che professano» (p. [1]).

Brevi annotazioni poste in calce a ciascuno dei quattro canti. Mentre l'esercizio traduttivo era tutto interno alla messa a fronte degli esametri mentitamente anonimi con le ottave infarcite di stilemi danteschi e petrarcheschi, ove egli si professava «fedele nel trasportare»⁵⁸. Si eclissava dall'esordio ogni riferimento all'*ekphrasis*, il vecchio *interprete* era trasformato direttamente nel «Divo Platone», e tutto il senso della «visione» si giocava nell'illustrare il «vario calle» dipanantesi entro la «triplice muraglia» del paesaggio moralizzato, che solo nei canti III e IV seguiva da presso il tracciato personificatorio della *Tabula*, enfatizzando – come già nelle *Lettere* del Pepoli – l'impostazione «istruttiva» del dialogo, già implicita nell'originaria forma di ἐρωταποκρίσεις (cioè l'asimmetria di *status* tra interrogante e sapiente)⁵⁹. Tuttavia, a prescindere dall'opinabile qualità letteraria dell'operazione, importa qui rilevare come tutto ciò si costruisse a partire dalla *Tabula Cebetis* «come un'intessitura, e una traccia», in un caso limite dell'istanza rielaborativa variamente sottesa a tutte queste riprese settecentesche dell'antico testo.

E sempre in ottave sceglieva di comporre la sua versione il napoletano Onofrio Gargiulli⁶⁰, che ne produceva effettivamente una traduzione, in

⁵⁸ L'ottava finale (autonoma dal testo latino) rendeva conto del gioco: «Così cantò del gran Maron seguace | sulle rive dell'Arno in grembo a Flora | cigno, di cui se il nome il labbro tace, | grato l'alta Virtute il cuore adora. | Levommi in alto il mio pensiero audace, | onde allo stil, che il gran Torquato onora, | gisse per me congiunta opra sì bella: | ma forse ah! mi tradi nemica stella» (GUADAGNOLI, *La Tavola di Cebete*, p. 184). Nella triangolazione tra i versi suppostamente anonimi e le perdute latinizzazioni attestate già in antico, come quella di un centone virgiliano composto sulla *Tabula* citato in Tertulliano (TERT. *De praescr. haeret.* 39, 3-4), il Guadagnoli poteva persino giocare al restauro filologico, come nell'annotazione al canto I, v. 30: «Aveva scritto l'Anonimo nell'Autografo: *Vestigia nulla etc.* e potea dirsi; tanto più che premette alla Spiegazion della Tavola due Canti di sua invenzione: nondimeno riguardando alle versioni fatte della medesima in Latino dal Coetaneo di Tertulliano, e dal Grozio, mi è parso meglio [*vestigia*] *rara*» (GUADAGNOLI, *La Tavola di Cebete*, p. 34).

⁵⁹ Si veda, per esempio, il passaggio al canto III, ottave 41-42: «Tale il Veglio parlava, e in brevi note: | «O dei Vati, il più sacro – allor diss'io, | se ben distinguo le sembianze note [...]». || «Cessi – riprese ai detti miei Platone, | Cessi, o giovine, il Cielo e i Sommi Dei | del dubbio, che il tuo labbro a me propone, | volgano a miglior fin gli augurj rei [...]» (ivi, pp. 168-169).

⁶⁰ Onofrio Gargiulli (1747-1815), nativo di Sorrento, fu grecista eminente, docente alla Regia Università e scrittore della Biblioteca reale, traduttore di Tirteo e Bacchilide, quindi del poema sull'Etna di Cornelio Severo, edito congiuntamente alla *Tabula* nel tomo XXXV del *Parnaso de' poeti classici* [...]: *Cornelio Severo e Cebete tradotti da* ONOFRIO GARGIULLI [...], Venezia, presso Antonio Zatta qu[ondam] Giacomo, 1801 (il *Quadro di Cebete Tebano* alle pp. 47-84, preceduto da una *Prefazione del traduttore*, e un *Sonetto* dello stesso). Ma l'opera aveva già visto la luce, con il titolo *La Tavola di Cebete Tebano tradotta in ottava rima*, nel «Giornale Enciclopedico d'Italia, o sia Memorie Scientifiche e Letterarie» (Napoli), t. V, nr. V, 1787. Una notizia bio-bibliografica sul Gargiulli si

una prima edizione a stampa nel 1787, poi nel 1801 riedita nel *Parnaso de' poeti classici d'ogni nazione* dello Zatta, a riprova di un interesse tutt'altro che avventizio da parte dell'editoria veneziana⁶¹. La resa era attinente sì, ma comunque volta a potenziare, già stando all'opzione metrica, la dimensione narrativa del dialoghetto, la *fabula* della *Tabula*. Anche in tal caso incuriosiscono, più delle mediocri ottave del Gargiulli, le parole con cui egli argomentava la sua intrapresa:

S'egli è vero che nella morale, che delle altre scienze è la più utile, tutti prendono interesse, mi lusingo non far cosa al pubblico discara, presentandogli recata in poesia italiana questa operetta, in cui si vede l'utilità degl'insegnamenti morali coll'amenità delle finzioni congiunta. Ho voluta tradurla in versi, perché si sa, che le massime, ed i precetti posti in versi acquistano una forza novella, e toccando più vivamente lo spirito, s'imprimono più profondamente nella memoria; ed ho scelta l'ottava come più acconcia alla narrazione, giacché narrativa è la maggior parte di questo Dialogo⁶².

Dove riesce sorprendente, in conclusione del nostro *excursus*, il ricorrere, ancorché sotto la ragion didascalica dell'*utile dulci*, di quei termini che la *Tabula Cebetis* aveva suscitato nella riflessione del Leibniz da cui si sono prese le mosse: appunto l'impressività mnemonica e la «forza novella» *pour éveiller l'esprit*. Una capacità, quella del *pictor philosophus* di trasporre il λόγος socratico nel μῦθος di una allegoria dipinta, che lungo la nostra tradizione settecentesca pareva perlopiù rendersi operante per il tramite di una resa versificata. Quasi che il nesso dell'*ut pictura philosophia* non potesse che declinarsi appieno grazie al termine medio della *poesis*, e l'attivazione iconica dei succhi filosofico-morali dell'antica *Tabula* darsi in virtù di una μυθολογία modernamente ricreata in poesia.

trova in R. DI CASTIGLIONE, *La massoneria nelle Due Sicilie e i «fratelli» meridionali nel '700*, Roma, Gangemi, 2010, 3/2. *Dal legittimismo alla cospirazione*, p. 192.

⁶¹ Sulla collana del *Parnaso dei poeti classici d'ogni nazione: ebraica, greca, latina, inglese, spagnuola, portoghese, francese, ec., trasportati in lingua italiana cronologicamente e con varietà di metro dai nostri migliori poeti* (Venezia, Zatta, 1793-1805, 43 voll.), ideata dal gesuita veneziano Andrea Rubbi (1738-1817), in Arcadia Florideno Acrocorinto, autore di tragedie e poemetti didascalici, vd. M. INFELISE, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 100-112, e A. TRAMPUS, *Tra ex gesuiti e cultura dei lumi: Vannetti, Andrea Rubbi e l'abate Roberti*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», s. VII, VIII, 1998, pp. 247-267.

⁶² GARGIULLI, *Il quadro di Cebete, Prefazione del traduttore*, p. 42.

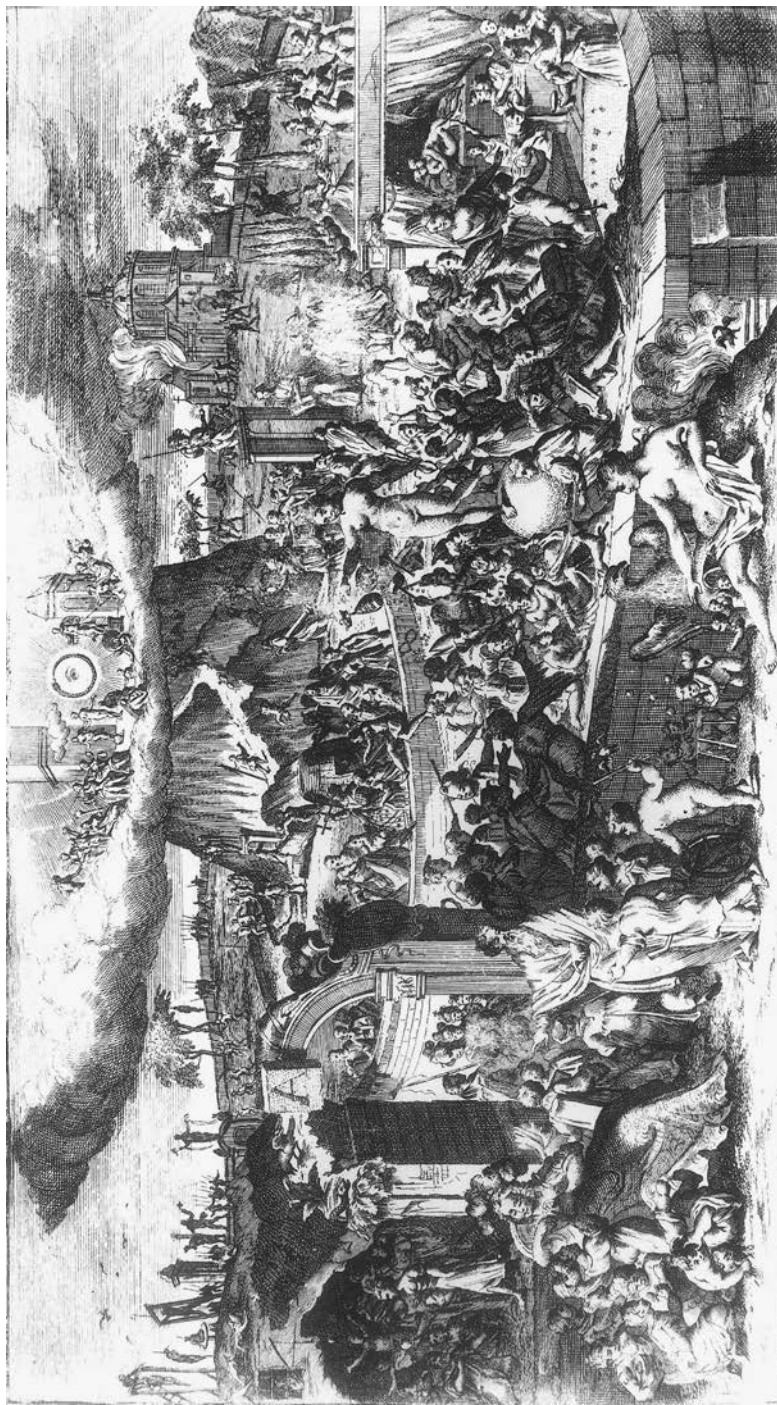


Fig. 1. CORNELIO PEPOLI, *Traduzione della Tavola di Cebete in versi sciolti*, Venezia, nel Negozio Zatta, 1763.

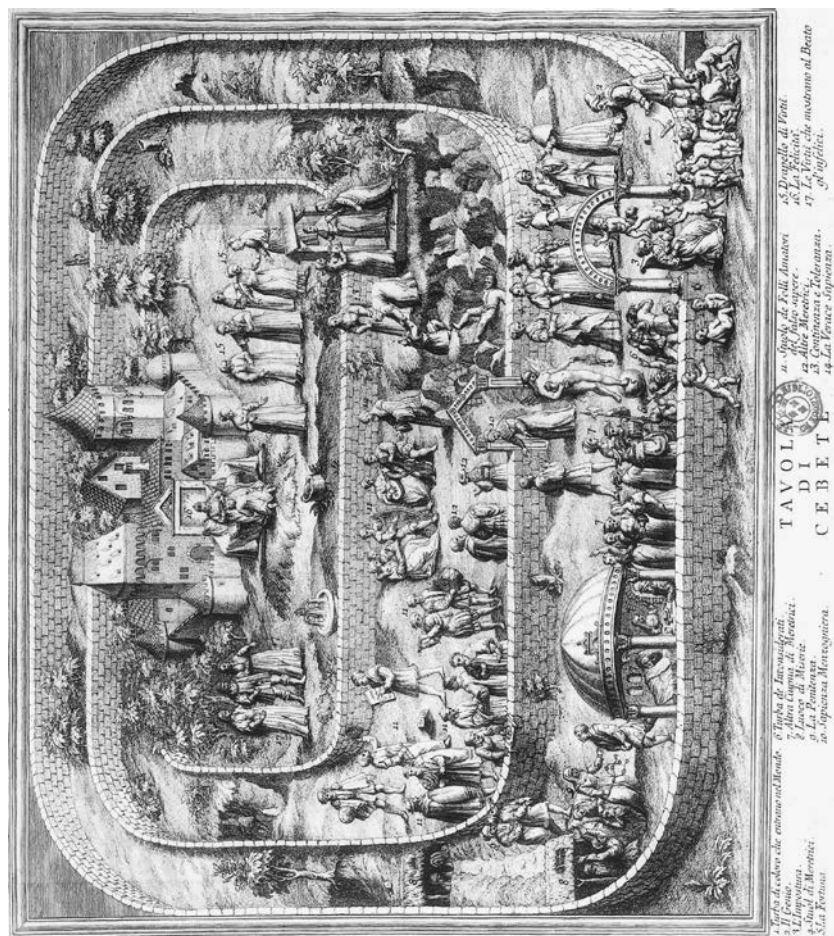


FIG. 2 CORNELIO PEPOLI, *Lettere istruttive intorno alla Tavola di Cebete*, Venezia, appresso Francesco Sansoni, 1771.

KENICHI TAKAHASHI

Pindaro in Arcadia

Pier Jacopo Martello e Vittorio Maria Bigari
nella galleria di Palazzo Ranuzzi in Bologna

1. *Parnaso e Porretta Terme: il compendio dell'opera e l'impostazione dei problemi*

Nell'aprile del 1724 il pittore Vittorio Maria Bigari, insieme al quadraturista Stefano Orlandi, iniziò ad affrescare la volta della galleria del palazzo bolognese dei Ranuzzi. La decorazione, richiesta dal conte Ferdinando Vincenzo Antonio Ranuzzi Cospi (qui di seguito Ferdinando Vincenzo), allora capo della famiglia, venne completata nel luglio dell'anno seguente, dopo due interruzioni, nell'estate e nell'inverno¹ (fig. 1).

Lo stesso palazzo, oggi sede della Corte d'Appello e della Procura Generale della Repubblica, era stato costruito, tra il 1572 e il 1584, su commissione di Carlo Ruini, come sua residenza, e la sua facciata con il frontone triangolare è attribuita generalmente a Palladio. Nell'aprile del 1679 lo acquistò Marcantonio II Ranuzzi, nonno di Ferdinando Vincenzo. Dal

* Questo studio è stato realizzato in parte grazie alla sovvenzione della «Japan Society for the Promotion of Science» (JSPS Kakenhi Grant Number 15K02140). La maggior parte del testo è stata letta il 24 maggio 2015 nel 68° congresso generale della «Japan Art History Society» tenuto ad Okayama University. Esprimo il mio ringraziamento al professor Andrea Battistini e alla professoressa Marinella Pigozzi per le loro opinioni utili per l'elaborazione di questa versione definitiva.

¹ Dobbiamo questi dettagli sull'avanzamento del lavoro adempiuto nello stesso palazzo da Bigari e Orlandi a Ravaglia, sulla base del documento intitolato «Nota delle spese per la fabbrica del palazzo fatta eseguire dal conte Ferdinando Vincenzo Ranuzzi Cospi», allora conservato nell'archivio personale dei Ranuzzi: G. RAVAGLIA, *Il palazzo di Giustizia*, «Il comune di Bologna», XI, 1925, 2, pp. 82-88. Tuttavia, nessuno sinora ha potuto consultare l'originale. Invece le condizioni economiche concordate con i due pittori, quasi identiche a quelle verificate da Ravaglia nello stesso documento, sono registrate in: Bologna, Archivio di Stato, *Fondo Ranuzzi*, Carte politiche, LV, c. 201r-v. In ogni caso non solo da questa fonte, ma anche dalla copia del *Primo pensiero* elaborato da Pier Jacopo Martello si evince che l'opera fu realizzata nel 1724-1725. Su quella copia si vedrà in seguito nel nostro testo.

1680 fino all'inizio dell'anno seguente, egli fece dipingere a Marcantonio Franceschini e Enrico Haffner un affresco su soffitto con la figura allegorica della Fortuna. Lo stesso palazzo successivamente ricevette diverse ristrutturazioni e decorazioni pittoriche. Dalla fine del 1680 fino alla metà del 1682 i fratelli pittori Antonio e Giuseppe Rolli ornarono, su ordine di Annibale III Ranuzzi, il soffitto di una stanza vicina. Sotto Ferdinando Vincenzo, secondogenito dello stesso Annibale III, Giuseppe Gambarini realizzò, dopo il 1720, per le pareti del salone, due tempere con le scene della storia della famiglia Ranuzzi, oggi perdute². Ma l'impresa di Bigari e Orlandi supera, per dimensioni e valori rappresentati, tutte le altre pitture dipinte all'interno del palazzo dei Ranuzzi, e divenne caratterizzante per l'immagine della famiglia.

L'iconografia di questo affresco è stata descritta già sistematicamente da Giampietro Zanotti nei suoi dialoghi pubblicati nel 1727³. Vediamo allora sommariamente l'immagine, consultando i suoi scritti.

La decorazione si sviluppa su una volta rettangolare, lunga e stretta, con una finta architettura ideata da Orlandi, che ne enfatizza la divisione in tre parti. Agli estremi laterali è stato disposto il terreno su cui poggiano le figure. La zona occidentale è dedicata al Parnaso (fig. 2). Nella parte centrale, lievemente a destra, del suo lato inferiore, si trova Asclepio, dio dell'arte medica, che indica con il dito ad Apollo, suo padre, seduto su una nube, la zona opposta. Attorno allo stesso dio dell'arte medica si allineano le Muse. Esse si identificano rispettivamente, da destra, con Talia, musa della commedia e del pastorale, Polimnia del canto, Clio della storia, Melpomene della tragedia, Euterpe della musica e della lirica, Tersicore del ballo, Calliope dell'epica, Urania dell'astronomia e Erato della poesia d'amore. La gran parte centrale della stessa zona è occupata dal cielo, e lì volano, sul lato destro di Apollo, Pegaso, e più sopra un carro guidato dai putti. Tra Clio e Melpomene fluisce vigorosamente un ruscello che dovrebbe derivare da Castalia, la fonte santa fatta scaturire da Pegaso.

² Sulla storia dell'architettura e della decorazione pittorica dello stesso palazzo si vedano in particolare i saggi di Roveri, di Lenzi e di Mazza inseriti nella monografia seguente: *Palazzo Ranuzzi Baciocchi: sede della Corte d'Appello e della Procura Generale della Repubblica*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1994. Inoltre una spiegazione più sommaria ma sempre utile si trova in R. CARAPELLI, *Il palazzo Ranuzzi (ora dei Tribunali) a Bologna*, in *Ranuzzi: storia genealogia e iconografia*, a cura di G. Malvezzi Campeggi, con la collaborazione di G. Ranuzzi de' Bianchi, introduzione di M. Fanti, Bologna, Costa, 2000, pp. 347-355.

³ G. ZANOTTI, *Dialoghi pubblicati nell'aprirsi una nuova galleria in casa Ranuzzi*, Bologna, per Costantino Pisarri sotto le scuole, all'insegna di S. Michele, 1727. Lo stesso testo si legge anche in ID., *Dialoghi per Gonfaloniere*, in ID., *Poesie*, 3 tt., Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1745, III, pp. 319-338.

La zona opposta rappresenta Porretta, la terra situata tra Bologna e Pistoia, nella valle del Reno (fig. 3), famosa sin dall'epoca antica per le sue terme, e dominata a partire dal 1482 dalla famiglia dei Ranuzzi, di cui era feudo⁴. Nella stessa zona si trovano due fontane corrispondenti a quelle allora chiamate «del Leone» e «delle tre Donzelle». Durante i secoli XVII e XVIII, infatti, in quei due luoghi gli sbocchi delle acque termali erano decorati con le maschere scolpite di un leone e di tre ragazze. In generale si può giudicare che gran parte di entrambe le strutture dipinte sia stata elaborata su base fantastica⁵.

Sopra la fontana «del Leone» si erge dipinta la statua di un bue. Essa si riferisce alla riscoperta di quelle acque termali, che generalmente si fa risalire al secolo XIII o XIV. Secondo la leggenda un bue, gravemente malato, fu salvato e liberato grazie alla premura del padrone: dopo aver bevuto quelle acque, aveva riacquisito la salute e il padrone rese noto l'effetto salutare di quelle terme. Cherubino Ghirardacci, storico del Cinquecento, inserì questo episodio nel suo volume *Della historia di Bologna*⁶. Invece Ferdinando Bassi, l'autore del libro *Delle terme porrettane* del 1768, lo tratta in una nota come un'opinione di altri⁷. Tuttavia nel frontespizio della stessa opera il Bassi aveva messo l'immagine del bue che beve le acque termali, cioè la stessa poi adottata anche nello stemma di Porretta. Il pittore Bigari rappresentò dunque il bue, simbolo di questa terra, in modo estremamente monumentale.

Nella stessa zona, le donne accanto alla fontana «delle tre Donzelle» bevono le acque termali e le ragazze vicino a quella «del Leone» si bagnano in esse. Lì, in un punto marginale, i putti giocano ad accendere il liquido sulfureo. Le donne che li guardano e le altre che si rilassano ci danno l'idea della ricchezza di cui si godeva in quella terra. Va ricordato che Porretta era già stata scelta come ambientazione per il famoso rifacimento del boccacciano *Decamerone* di Sabadino Degli Arienti, novelliere bolognese dell'epoca bentivolesca⁸. Nel centro di quel vasto cielo, l'Aurora vola con una torcia. Secondo Zanotti indica l'ora in cui si fanno di solito le cure mediche in quelle terme.

⁴ Una dettagliata descrizione di Porretta come feudo dei Ranuzzi si trova in R. ZAGNONI, *Il feudo dei Bagni della Porretta dal XV al XVIII secolo*, in *Ranuzzi*, pp. 283-312.

⁵ Sullo stato delle fontane di Porretta dei secoli XVII-XVIII si veda in particolare M. FACCI – A. GUIDANTI – R. ZAGNONI, *Le terme di Porretta nella storia e nella medicina*, 2 tt., Porretta Terme, Editoriale Nuèter, 1995, I, pp. 167-244.

⁶ C. GHIRARDACCI, *Della historia di Bologna*, 2 tt., Bologna, per Giacomo Monti, 1657, II, pp. 335-339.

⁷ F. BASSI, *Delle terme porrettane*, Roma, nella stamperia di Giovanni Zempel, 1768, pp. 248-250 nota 9.

⁸ G. SABADINO DEGLI ARIENTI, *Le porretane*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1981.

La zona centrale è notevolmente ritoccata da mani posteriori⁹ (fig. 4). Lì Giunone, la dea dell'aria, ordina ad Iride di mantenere il cielo sereno. Le loro azioni sono già state così interpretate da Zanotti¹⁰. Nei quattro angoli della stessa zona i putti si fanno allegoria delle quattro stagioni, anche se occorre rilevare che in quel periodo, alle terme di Porretta, per le acque sorge non molto calde, ci si poteva bagnare solamente nei due mesi d'estate.

Il programma di questa iconografia è tradizionalmente attribuito a Pier Jacopo Martello (1665-1727) (fig. 5), allora segretario maggiore del Senato bolognese, già famoso come drammaturgo e poeta¹¹. Si conosce per quel programma una copia del suo *Primo pensiero*, steso l'8 agosto 1722. In esso erano proposti molti elementi, tra cui la figura di Asclepio, oggi osservabili nel dipinto. Il *Primo pensiero* rivela anche che dal Pegaso rappresentato sulle armi dei Ranuzzi deriva l'idea di paragonare le terme di Porretta alla fonte di Castalia. Infatti, un medaglione con un ritratto di Ferdinando Vincenzo, coniato contemporaneamente, rappresenta nel rovescio il Pegaso e la Castalia¹².

⁹ Per quanto se ne sappia, l'affresco fu restaurato due volte, la prima da Filippo Pedrini dopo il marzo 1822, quando Felice Baciocchi acquistò il palazzo, e la seconda da Roberto Cacciari prima del febbraio 1925. Ravaglia afferma che le due operazioni hanno comportato ritocchi: RAVAGLIA, *Il palazzo di Giustizia*, p. 87.

¹⁰ ZANOTTI, *Dialoghi pubblicati nell'aprirsi una nuova galleria in casa Ranuzzi*, p. 28; ID., *Dialoghi per Gonfaloniere*, p. 337.

¹¹ *Primo pensiero per dipingere la galleria del Signor Senatore Conte Ferdinando Vincenzo Ranuzzi Cospì steso dal Signor Abbate Dottore PIER JACOPO MARTELLO*, Bologna, Archivio di Stato, *Fondo Ranuzzi*, Carte politiche, LV, cc. 198r-200v. Il documento è stato reso noto da Ravaglia, che lo ha rinvenuto nell'archivio dei Ranuzzi: cfr. RAVAGLIA, *Il palazzo di Giustizia*, pp. 82-88. Recentemente gli studiosi seguenti hanno trattato in particolare quest'opera pittorica nel suo rapporto con l'estetica di Martello: F. MONTEFUSCO BIGNOZZI, «Vari pensieri da dipignersi...»: programmi iconografici per affreschi di Vittorio Bigari nei palazzi Ranuzzi e Aldrovandi di Bologna, «Il Carrobbio», XI, 1985, pp. 159-180; C. CASALI PEDRIELLI, Vittorio Maria Bigari: affreschi, dipinti, disegni, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1991, pp. 68-69 cat. nr. 3; EAD., La decorazione pittorica della galleria, in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi*, pp. 131-138; M. PIGOZZI, Le gallerie degli Arcadi bolognesi: dall'allegoria alla storia, in *Il sistema delle residenze nobiliari: stato pontificio e granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, M. L. Madonna, Roma, De Luca, 2003, pp. 243-256. In questi due saggi di Montefusco Bignozzi e di Casali Pedrielli è trascritto e pubblicato il testo della stessa copia del *Primo pensiero*.

¹² Su questo medaglione vd. F. VANNEL – G. TODERI, *Medaglie italiane del Museo nazionale del Bargello*, 4 tt., Firenze, Polistampa, 2006, III, p. 49 cat. nr. 315; Monete sonanti. La cultura musicale nelle monete e nelle medaglie del Museo civico archeologico di Bologna. Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, 21 novembre 2008 - 18 gennaio 2009, a cura di P. Giovetti, Bologna, Edisai, 2008, p. 62 cat. nr. 56. Gli stessi due cataloghi lo attribuiscono ad Antonio Selvi. Il seguente documento lo colloca nel 1725: *Medaglia del Conte Ferdinando Vincenzo Ranuzzi Cospì già Senatore di Bologna con suo rovescio fatta nel 1725*, Bologna, Archivio di Stato, *Fondo Ranuzzi*, Carte politiche, LV, cc. 204r-206r.

La zona dedicata a Porretta riporta l'iscrizione seguente:

QUAS PORRECTANAE DUCUNT IN BALNEA NYMPHAE
 NATIVIS CALIDAS, SULPHUREASQUE JUGIS
 VISCERIBUS POTAE, SUFFUSAEQUE ARTUBUS UNDAE
 SUNT, MODO CONVENIANT TEMPORA
 UTRISQUE SALUS.

Invece sotto il Parnaso si legge:

NEMPE REPERTORI MEDICINAE, ARTISQUE PATERNAE
 CULTORI, AONIDUM PLAUDIT UTRINQUE CHORUS
 ET DŪM PEGASEIS EPIDAUURIUS ASSIDET UNDIS
 SE DUCE, DETECTAS A BOVE MONSTRAT
 AQUAS.

Si è verificato che anche queste iscrizioni sono frutto della fantasia di Martello¹³. Nella seconda egli sottolinea che quelle terme, così efficacemente terapeutiche, sono state offerte da Asclepio. Anche il libro di Bassi testimonia che le terme di Porretta potevano essere legate facilmente ad Asclepio¹⁴.

Non c'è dubbio che Martello sia intervenuto profondamente nell'ideazione di questa iconografia. Tuttavia il suo *Primo pensiero* non descrive le attività delle donne porrettane, e molti altri elementi che si possono osservare nell'immagine. Inoltre i testi sia del *Primo pensiero* sia delle iscrizioni non sono esaustivi: essi non spiegano gran parte del motivo della decorazione e del contesto dell'impresa. Tra il *Primo pensiero* e l'opera realizzata si trovano delle differenze. Per esempio il *Primo pensiero* riporta che il bue beve le acque termali; ma ciò che maggiormente differisce è che nell'affresco Asclepio indica con il dito ad Apollo, mentre nel «pensiero» è Apollo ad indicare ad Asclepio (fig. 2A). Dobbiamo quindi prima chiarire la struttura dell'invenzione poetica del dipinto attraverso osservazioni minute. Intanto proviamo a decifrare il messaggio originario dell'iconografia ricostruendo il contesto storico dei Ranuzzi. In ogni caso, la nostra interpretazione non può che essere ostacolata, e piacevolmente, dalla «delicatezza» dell'immagine, evidente ma ricca di variazioni. Vogliamo quindi riconsiderare il significato

¹³ Bologna, Archivio di Stato, *Fondo Ranuzzi*, Carte politiche, LV, c. 202r. In questa parte si legge: «Nella Galleria del Signor Senatore Ranuzzi si leggono sotto la pittura del figurista Signor Vittorio Bigari e del quadrista Signor Steffano Orlandi. Li seguenti versi sono fatti nel 1725. [...] Ambi questi quadernari sono del Signor Dottore Pier Jacopo Martelli Segretario maggiore del Reggimento di Bologna.

¹⁴ BASSI, *Delle terme porrettane*, p. 180. L'illustrazione riportata in questa pagina rappresenta Asclepio.

dello stato singolare di questa pittura su soffitto, identificando nuovamente i ruoli delle parti interessate nel progetto.

2. *Lode dei Ranuzzi e metodo: il programma iconografico di Martello e le Pitiche di Pindaro*

Il dipinto di Bigari fu senza dubbio realizzato per elogiare le ricche terme di Porretta e il suo feudatario Ranuzzi. Casali Pedrielli ha invece recentemente cercato il motivo di questo progetto della decorazione anche in un avvenimento coevo, che vide espandere e determinare quel territorio dei Ranuzzi¹⁵.

Dal 1548 la famiglia dei Ranuzzi trascinava una contesa sul confine del loro feudo di Porretta contro il Senato bolognese che governava le vicinanze. Il problema prende origine dalla bolla papale del 1447 che definisce ambigualmente la contea «per unum milliare circum circa balnea ipsa». Si discuteva se il miglio segnalato nel testo corrispondesse alla circonferenza o al raggio e se, nell'ultimo caso, la distanza si misurasse in linea d'aria o per la superficie terrestre. La situazione rimase sospesa per un lungo periodo, ma nel 1697 la causa riprese. Nel momento in cui Martello redasse il *Primo pensiero* del 1722, si stava prospettando una felice risoluzione. Quando il giudice responsabile visitò quella terra nel 1718, su suo ordine fu elaborata una carta topografica dettagliata da Giovanni Ludovico Quadri, collaboratore dei Ranuzzi. Infine nel marzo del 1723 fu emanata dalla Sacra Rota la sentenza più favorevole per i Ranuzzi¹⁶.

Nel 1725 fu incisa e stampata la carta di Quadri¹⁷. Casali Pedrielli sostiene che l'affresco di Bigari, dipinto dall'aprile 1724 al luglio dell'anno seguente, corrisponda a questa impresa editoriale.

¹⁵ CASALI PEDRIELLI, *La decorazione pittorica della galleria*, pp. 131-138. Vd. anche PIGOZZI, *Le gallerie degli Arcadi bolognesi*, p. 245.

¹⁶ Su questa storia si veda, oltre allo stesso saggio di Casali Pedrielli, R.P.D. FALCONERIO, *Causa Bononien. seu Porrectana confinium*, Roma-Bologna, Gio. Battista Bianchi, 1723; ZAGNONI, *Il feudo dei Bagni della Porretta dal XV al XVIII secolo*, pp. 283-312. Il primo consiste principalmente in questa sentenza.

¹⁷ *Pianta fatta d'ordine dell'Illustrissimo Signor Abate Quilici Uditore Generale nella causa vertente fra l'Illustrissimo Signor Conte Ferdinando Vincenzo Ranuzzi Cospì da una parte, e l'Illustrissima Camera di Bologna e litigante dall'altra in virtù del Decreto fatto dal detto Illustrissimo Signor Uditore Generale nella visita fatta l'anno 1718 per gli atti del Signor Gasparo Busatti Notaro del foro civile*, Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1725. Il suo esemplare si può consultare presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna (AV. M. II17) e l'Archivio di Stato di Bologna (*Fondo Ranuzzi*, Scritture diverse spettanti al feudo della Porretta, b. CC, fasc. 17).

La sua opinione si potrebbe giudicare ragionevole. Prestiamo attenzione ad una parte importante, ma non indicata nel *Primo pensiero* (fig. 3A). Tra i due edifici situati, al centro della zona orientale, su una collina, con alle spalle una montagna in lontananza, quello di sinistra con il campanile rappresenta probabilmente Santa Maria Maddalena, la chiesa parrocchiale di Porretta. Tra il 1689 e il 1696 Annibale III Ranuzzi la fece ricostruire da due architetti bolognesi. Sopra la porta si vede anche oggi un'arma della stessa famiglia¹⁸. Invece quello a destra, lievemente in alto, potrebbe essere il castello dei Ranuzzi progettato nello stesso luogo ma mai realizzato. Sono conservate tuttora le sue fondamenta, le uniche parti realizzate in quel periodo¹⁹ (fig. 6). Il primo piano di costruire questo castello risale a Marcantonio II Ranuzzi, ma Ferdinando Vincenzo suo nipote desiderò, più fortemente di tutti i suoi antenati, l'avanzamento del progetto. Egli severamente comandò a Marcantonio III, suo primogenito, di iniziare la costruzione entro due anni dopo la sua morte, e di portarla al completamento entro gli otto anni successivi, promettendogli i fondi necessari.

Per i membri dei Ranuzzi che abitavano nel loro palazzo di Bologna, in realtà, le occasioni di recarsi a Porretta furono limitate, anche dopo il cambiamento della situazione dello stesso feudo²⁰. Il castello di Porretta avrebbe dovuto rappresentare il nuovo potere della famiglia. Questa architettura fantasma è dipinta efficacemente al centro dell'immagine di Bigari, come vista da lontano, come per ostentare la grandezza del territorio del committente. L'intento politico ed elogiativo della decorazione doveva essere chiaro agli osservatori di quel tempo.

L'idea per l'iconografia di questo dipinto della galleria potrebbe essere stata ispirata anche dalle *Pitiche* di Pindaro. In una zona dell'affresco, le Muse dominate da Apollo si dedicano alle loro attività, e sul lato opposto, nella terra dei Ranuzzi ora più estesa, le donne godono delle sue ricche terme, il cui effetto

¹⁸ Su questa chiesa vd. R. ZAGNONI, *La ricostruzione della chiesa parrocchiale di Porretta (1689-1696)*, «Nuèter», XXI, 1995, 41, pp. 13-24; XXI, 1995, 42, pp. 227-237; XXII, 1996, 43, pp. 133-140; XXII, 1996, 44, pp. 289-292; ID., *Il feudo dei Bagni della Porretta dal XV al XVIII secolo*, p. 293.

¹⁹ Le stesse fondamenta sono descritte da Zagnoni, ivi, pp. 293-294. Inoltre per la circostanza del progetto di questo castello vd. anche *Memoriale del conte senatore GIROLAMO RANUZZI a Benedetto Papa XIV per ottenere proroga per la fabbrica del Palazzo nel feudo dei Bagni della Porretta*, Bologna, Archivio di Stato, Fondo Ranuzzi, Scritture diverse spettanti al feudo della Porretta, b. GG, fasc. 11; R. ZAGNONI, *Due disegni di Giovanni Paolo Dotti per il settecentesco palazzo dei conti della Porretta (mai costruito)*, «Nuèter», X, 1984, 2, pp. 28-35.

²⁰ Secondo lo studio seguente, i conti di Porretta nel Settecento visitarono direttamente il feudo in sostanza solo in occasione della successione della contea, anche se erano informati, una volta alla settimana o anche più spesso, dai loro delegati locali: ID., *Il feudo dei Bagni della Porretta dal XV al XVIII secolo*, p. 295.

terapeutico era garantito da Asclepio, dio dell'arte medica. La combinazione di questi stessi elementi si riconosce anche nelle odi pindariche²¹. La *Pitica* III racconta la storia di Asclepio più famosa della letteratura. Inoltre nella I, le Muse cantano e ballano al suono dell'arpa di Apollo per lodare Giove. Per la scena della pittura di Bigari è stato scelto il Parnaso sulla base del Pegaso che appare nell'arma dei Ranuzzi. In ogni caso le Muse che cantano e ballano sotto Apollo con l'arpa sono coerenti con l'immagine rappresentata da Pindaro.

Nella *Pitica* I, Giove lodato da Apollo e dalle Muse è definito come la divinità che occupa il monte Etna. L'ode di Pindaro celebra la costruzione di Etna, la nuova città omonima, compiuta da Ierone, re di Siracusa, che conquistò i piedi di quella montagna. A questa città antica ai piedi del vulcano sarebbe stata paragonata la zona termale di Porretta dipinta nella volta. Il pittore Bigari ha sottolineato infatti l'aspetto ideale di quel luogo come feudo stabile e immenso dei Ranuzzi ai piedi degli Appennini.

I Ranuzzi di quel tempo si possono confrontare anche in alcuni altri punti con la famiglia reale cantata nelle *Pitiche*. Ad esempio, per la città di Etna appena costruita fu eletto re nominale Dinomene, figlio di Ierone. Esaltando massimamente i meriti di Ierone, Pindaro esprime la sua aspettativa che il nuovo re tenesse un buon governo sul modello del grande padre, che in quel periodo era malato. Proprio per consolare il re di Siracusa nella *Pitica* III venne riportata la storia su Asclepio. Allo stesso modo, anche Ferdinando Vincenzo si ammalò, durante la risoluzione del problema del feudo, e morì nell'agosto del 1726. Tuttavia accelerò la successione del suo potere e, verso la fine del 1724, lasciò a Marcantonio III suo primogenito il posto nel Senato bolognese²². Il suo forte interesse per il castello di Porretta potrebbe essere nato non solo dal desiderio di tramandare la sua vittoria, ma anche come augurio per la prosperità del suo erede.

In verità queste circostanze sui Ranuzzi sono anche quelle sottolineate dallo stesso Ferdinando Vincenzo come il contesto che portò al dipinto di Bigari. La stessa opinione si ritrova infatti nel *Giornale di quanto è succeduto a me Ferdinando Vincenzo Antonio Ranuzzi Cospi conte IX° di casa Ranuzzi e X° della Poretta, attenente alla posizione de' termini del confine del mio*

²¹ Abbiamo consultato il testo in *Ode di PINDARO [...] tradotte in parafrasi, et in rima toscana da ALESSANDRO ADIMARI, e dichiarate dal medesimo. Con osservazioni, e confronti d'alcuni luoghi immitati, o tocchi da Orazio Flacco*. [...], Pisa, nella stamperia di Francesco Tanagli, 1631, pp. 169-259; ID., *Pitiche*, introduzione, traduzione italiana e note di F. Ferrari, Milano, RCS libri, 2008.

²² Sulla vita di Ferdinando Vincenzo vd. R. DODI, *I senatori di casa Ranuzzi: note biografiche*, in *Ranuzzi*, pp. 33-73: 49-55.

*feudo*²³. Il *Giornale*, compilato in prima persona da Ferdinando Vincenzo, registra come procedeva la controversia sul feudo dopo il 1706, quando questi successe al fratello come capofamiglia.

Alla fine di questo documento si narra che Marcantonio III, prossimo capofamiglia dei Ranuzzi, divenne per la prima volta padre proprio mentre tracciava, come richiesto dalla sentenza, i nuovi confini della contea, alla presenza dei responsabili della Santa Sede e del Senato bolognese. A suo nipote, nato nel giugno del 1724, Ferdinando Vincenzo stesso diede il nome di Girolamo²⁴. Il *Giornale* spiega che egli scelse questo nome pensando a Girolamo I, il primo conte porrettano dei Ranuzzi. Per Ferdinando Vincenzo il nome di Girolamo quindi non era altro che una «viva ricordanza» della vittoria per Porretta, e scrive di aver voluto l'affresco nella galleria proprio per «questa viva ricordanza». L'affermazione non torna totalmente: il piano risale alla fine di agosto 1722 almeno, e Bigari ed altri iniziarono a lavorare nel cantiere già nell'aprile del 1724, cioè prima della nascita. Ma testimonia che il committente comprendeva che la realizzazione dell'opera era inscindibile dalla definizione del limite del feudo. Inoltre nel *Giornale* successivamente è trattato il progetto della pubblicazione della nuova carta di Porretta.

Nel passo in cui si discute sulla «viva ricordanza», Ferdinando Vincenzo conferma che proprio lo stesso nipote Girolamo II avrebbe ottenuto in futuro il posto di capofamiglia dei Ranuzzi. La decorazione del suo palazzo di Bologna non poteva essere priva di rapporti con il tema del mantenimento o del miglioramento della posizione da parte di Marcantonio III suo primogenito.

Ferdinando Vincenzo, nato come secondogenito di Annibale III Ranuzzi, viveva in profonda discordia con il padre e il fratello maggiore Giovan Carlo²⁵. Uomo colto e intelligente, amato da Ferdinando Cospi, suo nonno da parte materna, ereditò i suoi beni a condizione che di cognome si chiamasse Cospi. Tuttavia, egli ardeva dal desiderio di prendere il potere dei Ranuzzi, e ciò spiega il fatto che si presentava non come Cospi soltanto, ma come Ranuzzi Cospi. Dopo la morte del padre, essendo per il patrimonio in opposizione al fratello, ottenne, alla fine della mediazione di un terzo, la

²³ *Giornale di quanto è succeduto a me* FERDINANDO VINCENZO ANTONIO RANUZZI COSPI conte IX° di casa Ranuzzi e X° della Poretta, attenente alla posizione de' termini del confine del mio feudo, Bologna, Archivio di Stato, Fondo Ranuzzi, Scritture diverse spettanti al feudo della Porretta, b. Q, fasc. 2, cc. 157r-158r. Abbiamo trascritto e pubblicato in Appendice questa parte importante per il nostro discorso.

²⁴ Sulla vita di Girolamo II Ranuzzi vd. DODI, *I senatori di casa Ranuzzi*, pp. 58-62.

²⁵ Per questa circostanza vd. ivi, pp. 49-55. Sulla vita di Annibale III e su quella di Giovan Carlo vd. ivi, pp. 45-49.

sua parte: occupò dei posti importanti derivati dal padre, come quello di delegato dei Medici a Bologna. La direzione della famiglia gli giunse infine per la morte improvvisa del fratello maggiore Giovan Carlo. Ma il successo nella disputa per i confini della contea hanno conferito a questa casualità un altro valore. Ferdinando Vincenzo doveva vedere come priorità assoluta il problema della transizione sicura del suo regime.

3. *Trasformazione di Asclepio: un poeta in Parnaso ed un'altra storia che appare*

Riportiamo quindi l'attenzione all'Asclepio dipinto nella volta (figg. 2-2B). Situato nella zona del Parnaso, nella parte bassa lievemente a destra, somiglia molto alla figura sdraiata in basso a destra del *Parnaso* di Raffaello, in tutti i dettagli in cui è rappresentato, nella gestualità, nell'abito, negli accessori e nel suo rapporto con gli altri elementi dell'immagine (figg. 7-7A).

Quella figura di Raffaello, secondo Bellori, rappresenta Pindaro²⁶. La sua opinione fu seguita nell'edizione di formato grande, pubblicata a Roma nel 1722, dalle copie degli affreschi vaticani di Raffaello, incise da Francesco Faraone Aquila²⁷. L'Aquila è un incisore palermitano che collaborò con Martello almeno sin dal 1709: egli probabilmente fornì suoi nuovi lavori anche per le *Opere* martelliane iniziate a pubblicarsi nel 1723²⁸. Questa identificazione con Pindaro doveva essere condivisa anche tra le persone incaricate della decorazione della galleria.

Possiamo ipotizzare che all'Asclepio di Bigari fosse sovrapposto Pindaro, pur, naturalmente, non deviando dalla tradizionale norma di Asclepio. Ad esempio Cartari fece mettere una corona d'alloro alla testa del dio dell'arte

²⁶ G. P. BELLORI, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nel Palazzo vaticano e nella Farnesina alla Lungara, con alcuni ragionamenti in onore delle sue opere e della pittura e scultura*, Roma, appresso gli eredi del q. Gio: Lorenzo Barbiellini, 1751, pp. 54-55. La prima edizione fu stampata a Roma nel 1695.

²⁷ *Picturae Raphaelis Sanctii Urbinatis ex aula et conclavibus Palatii Vaticani* [...], Roma, Domenico de' Rossi, 1722, tav. 14. Su questa edizione vd. G. BERNINI PEZZINI, in *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica*, a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Quasar, 1985, pp. 120-124, 532-540 cat. nr. I. Inoltre lo studio seguente recentemente pubblicato identifica questa figura similmente con Pindaro: C. L. JOOST-GAUGIER, *Raphael's Stanza della Segnatura: Meaning and Invention*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 115-135.

²⁸ La relazione tra questo incisore palermitano e Martello è trattata in K. TAKAHASHI, *The Porticoes in Arcadia. Pier Jacopo Martello's Ideal City Poesilogopoli and the Republic of Letters in Italy*, «Art History» (Department of Art History, Graduate School of Arts and Letters, Tohoku University), XXXVI, 2015, pp. 23-46: 28-29; Id., *Guido Reni in Arcadia. La poetica dello sguardo di P. J. Martello*, «Intersezioni», XXXV, 2015, 3, pp. 355-374: 366-371.

medica²⁹, mentre Federico Zuccari collocò libri ai suoi piedi³⁰. Nell'affresco di Palazzo Ranuzzi, il bastone avvinghiato dal serpente, attribuito importante di Asclepio, però è caduto di lato, leggermente distante dalla stessa figura, e il serpente rialza con vigore il corpo, tirando fuori la lingua, come per seguire il Pegaso. Un'iconografia realizzata intenzionalmente in maniera piuttosto ambigua.

Lo stesso Pindaro raffigurato anche come Asclepio doveva negli intenti ricordare agli osservatori le sue odi. Il poeta in Parnaso canta le *Pitiche*, e allora i suoi testi si proiettano idealmente sull'immagine della volta, proprio come fossero sottotitoli, chiarendo ancora di più il messaggio dell'iconografia. E nello stesso momento esso poteva generare nel dipinto anche un'altra storia.

Lo stesso Pindaro indica la terra di Porretta ad Apollo sulla nube, e lo guida verso una donna che fa il bagno (fig. 3B). La donna è sorpresa da una notizia che ha appena ricevuto, e dal suo gesto possiamo intuire che sta cercando di verificare se riguarda lei. Nello stesso gruppo la donna in fondo a destra guarda fissamente il cielo, e un'altra donna a noi vicina sembra reagire ad un suo richiamo. Pindaro dice che Asclepio è figlio di Apollo e di Coronide, che è la figlia di Flegia, re dei Lapiti di Tessaglia. Citando Esiodo, Strabone riferisce di una «feroce vergine» che «nel Bebeide lago i piè si lava»³¹, e i filologi classici la identificano con Coronide³². Il luogo di incontro casuale tra lei e il dio del sole si può cercare in questa riva³³. Il dipinto di Bigari potrebbe quindi suggerire anche la vicenda della nascita di Asclepio. Le terme di Porretta sarebbero state paragonate al lago Bebeide.

L'espedito della figura di Pindaro ci convince che il potere terapeutico di Asclepio fu portato a Porretta. Inoltre esso potrebbe riferirsi anche alla

²⁹ V. CARTARI, *Le immagini de i dei de gli antichi*, a cura di G. Auzzas, F. Martignago, M. Pastore Stocchi, P. Rigo, Vicenza, Neri Pozza, 1996, pp. 73-76.

³⁰ Lo stesso Asclepio si osserva nella decorazione realizzata dal pittore nella volta della «Sala del Disegno» della sua casa a Roma. Su questo dipinto vd. C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, 2 tt., Roma, Jandi Sapi, 1999, II, pp. 215-220.

³¹ STRABONE, *Geografia*, IX, V, 22; XIV, I, 40. Abbiamo utilizzato la versione seguente: ID., *La prima parte della Geografia [...] di greco tradotta in volgare italiano da M. ALFONSO BUONACCIUOLI [...]*, Venezia, appresso Francesco Senese, 1562, p. 180; ID., *La seconda parte della Geografia [...] di greco tradotta in volgare italiano da M. ALFONSO BUONACCIUOLI [...]*, Ferrara, appresso Francesco Senese, 1565, p. 146.

³² ID., *The Geography*, with an English Translation by H. L. Jones, IV ed., 8 tt., London, William Heinemann Ltd – Cambridge, Harvard University Press, 1968, IV, pp. 448-449 nota 1; 1970, VI, pp. 250-251 nota 1.

³³ La stessa opinione si presenta in C. KERÉNYI, *Asklepios. Archetypal Image of the Physician's Existence*, Translated by R. Manheim, New York, Pantheon Books, 1959 [ed. orig. 1948], pp. 93-94.

nascita di Girolamo II Ranuzzi che avrebbe nel prossimo futuro governato la stessa Porretta. Nel *Primo pensiero* elaborato da Martello nell'agosto 1722 è Apollo ad indicare quella terra ad Asclepio. Nell'iconografia dipinta da Bigari successivamente, a partire dall'aprile 1724, probabilmente si trova riflesso il lieto avvenimento del giugno dello stesso anno, che ha cambiato positivamente la situazione della genealogia dei Ranuzzi. Infatti, come detto, nel *Giornale* Ferdinando Vincenzo considera la decorazione della galleria del suo palazzo come un'impresa collegata all'aver dato al nipote il nome di Girolamo.

L'idea di mettere nel Parnaso l'autore stesso che racconta la storia risale ai *Ragguagli di Parnaso*, opera per la prima volta uscita nel 1612, di Traiano Boccalini³⁴. Nel *Comentario*, dialogo del 1710, Martello usava il metodo quasi parodico delle opere discendenti da questa³⁵. Egli, protagonista dello stesso dialogo, era rimasto incantato davanti al *Parnaso* di Raffaello, aveva perso i sensi e si era sentito di «essere un abitator di Parnaso», quando aveva visitato la Stanza della Segnatura del Palazzo Vaticano, insieme con il poeta Giovan Battista Felice Zappi, sotto la guida del pittore Carlo Maratti. Nella sua immaginazione, in quello stesso monte prima osservato nella pittura, Apollo si alzava e i poeti si muovevano. Al Martello che li guardava da vicino apparve Raffaello «non più dipinto ma vivo e spirante» che lo accolse con gentilezza. Nel mondo letterario dell'Italia di quegli anni era in pieno svolgimento una polemica accanita sulla superiorità fra Petrarca e Giambattista Marino, e su quella questione Raffaello rivolge domande all'unico poeta contemporaneo di quel luogo, appena entrato. A questo maestro fantasma Martello esprime, pur imbarazzato, le proprie opinioni.

L'opera di Bigari, in cui le odi cantate da Pindaro diventano soggetto della stessa iconografia, può avere utilizzato come intertesto proprio il *Parnaso* di Raffaello. Somiglia molto, nella struttura, al *Comentario* di Martello.

Sia Ferdinando Vincenzo sia Marcantonio III suo figlio, che componevano poesie, avevano una profonda conoscenza della letteratura. Marcantonio III, essendo dalla sua giovinezza in rapporti amichevoli con Martello, aveva viag-

³⁴ T. BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, 2 tt., Bari, Laterza, 1948. Vd. anche L. FIRPO, *Allegoria e satira in Parnaso*, «Belfagor. Rassegna di varia umanità», I, 1946, pp. 673-699.

³⁵ P. J. MARTELLO, *Comentario*, in Id., *Scritti critici e satirici*, a cura di H. S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 111-148. Sulla struttura di questa opera vd. A. DOLFI, *L'Arcadia bolognese. Cultura ed ideologia nella poetica di Pier Jacopo Martello*, «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura», n.s., B, XLVII, 1973, 2, pp. 382-432: 396-403; F. WAQUET, *Allégories, autobiographie et histoire littéraire: le «Comentario» de Pier Jacopo Martello*, «Revue des études italiennes», n.s., XLI, 1995, 1-4, pp. 23-38.

giato in Francia insieme a questo poeta³⁶. È verosimile che si possa attribuire allo stesso Martello anche il controllo di quelle parti dell'iconografia attuale che non corrispondono al *Primo pensiero*. Ferdinando Vincenzo tesse nel *Giornale* l'elogio dei «dotti pennelli» di Bigari e di Orlandi. Zanotti, invece, nella sua vita di Bigari, scrive che Martello «fu eletto per regolatore dell'opera» della volta della stessa galleria³⁷. Lo stesso critico d'arte inoltre, nel dialogo del 1727, fa raccontare a Cleandro, uno dei protagonisti, sulla stessa decorazione:

Quanto qui veggio espresso (e a meraviglia
Espresso il veggio) un giorno ascoltar fecemi
Descritto in carte gentilmente Mirtilo [nome arcadico di Martello];
[...]»³⁸.

A Pindaro, con grandi carte alle mani e ai piedi, dipinto come Asclepio, sarebbe stato sovrapposto anche il «regolatore dell'opera», da chi conosceva personalmente Martello. Pindaro infatti, nella sua opera criticata da Boileau come «un beau désordre», presenta una certa affinità con Martello. Nel pensiero di Bellori sul *Parnaso* di Raffaello, Pindaro si unisce con Sannazaro tramite Orazio «di Pindaro imitatore ed ammiratore»³⁹. Martello segue anche l'esempio di Orazio quando scrive che il «poeta al pittor somiglia in tutto»⁴⁰. Sannazaro, l'autore della favola pastorale *Arcadia*, è un poeta considerato ideale, insieme con Petrarca, dall'Accademia dell'Arcadia, dove Martello svolse la sua attività come poeta e prosatore. Sulle posizioni estetiche di Martello e dell'Arcadia vorrei ritornare più avanti.

Al di là delle finestre della galleria di Palazzo Ranuzzi si trova la vera terra di Porretta. Inoltre dalle stesse finestre una volta si godeva una vista

³⁶ Componenti poetici di Ferdinando Vincenzo si leggono in *Poesie gravi e giocose del Signor Cavalier Conte FERDINANDO VINCENZO RANUZZI COSPI fatte in sua gioventù*, Bologna, Archivio di Stato, *Fondo Ranuzzi*, Carte politiche, XL, cc. 189r-202v. Marcantonio nel giugno del 1711 si unì all'Accademia letteraria dei Difettosi di Bologna: DODI, *I senatori di casa Ranuzzi*, p. 56. Sul suo viaggio in Francia vd. in particolare F. CHIODINI, *Il viaggio a Parigi di un giovane aristocratico bolognese di primo Settecento: Marc'Antonio Ranuzzi*, «Il Carrobbio», XXXIII, 2007, pp. 109-124.

³⁷ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, 2 tt., Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1739, II, p. 287.

³⁸ ID., *Dialoghi pubblicati nell'aprirsi una nuova galleria in casa Ranuzzi*, p. 14; ID., *Dialoghi per Gonfaloniere*, p. 325. Zanotti inoltre scrive che la stessa pittura di Bigari fu dipinta «secondo le poetiche idee che ne dettò il celebre Poeta Pier Jacopo Martelli» (C. C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, a cura di G. Zanotti, Bologna, nella stamperia del Longhi, 1755, p. 248).

³⁹ BELLORI, *Descrizione*, pp. 55-56.

⁴⁰ P. J. MARTELLO, *Sermoni della poetica*, in ID., *Scritti critici e satirici*, pp. 1-69: 44.

panoramica della zona collinare estesa fuori Porta San Mamolo. Il colle «di Sant'Onofrio» di quella zona in quel periodo era usato come teatro all'aperto della Colonia Renia, una sezione bolognese dell'Arcadia⁴¹. Esso doveva essere paragonato al Parnaso. Il teatro del Bosco Parrasio, sede romana dell'Arcadia, fu progettato come Parnaso⁴². Lo stesso ruolo fu dato al colle «di Sant'Onofrio». Durante le giornate luminose sarebbe entrato, insieme alla luce del sole, quel paesaggio, fondendosi con il Parnaso e la Porretta rappresentati nella volta.

Nell'illustrazione per l'edizione martelliana contenente il *Comentario* e il *Canzoniere*, quattro poeti guardano al Parnaso da una cavità nel terreno⁴³ (fig. 8). La stessa relazione tra il Parnaso e i poeti è probabilmente simile a quella tra l'immagine della volta e gli ospiti dei Ranuzzi. Nell'affresco ambedue le acque di Castalia e di Porretta fuoriescono verso di noi oltrepassando la cornice. Lo stesso concetto realizzato dai «dotti pennelli» di Bigari e di Orlandi stimola l'illusione adatta a quel luogo. Avrebbero dovuto comprendere fortemente questo effetto, soprattutto i visitatori consapevoli che Martello era stato il «regolatore dell'opera».

4. Oltre i «manieristi moderni»: la retorica del «buon gusto» e la nuova pittura

Il *Primo pensiero* dichiara che la scelta di distribuire le figure lungo la cornice della parete laterale fu dello stesso committente Ferdinando Vincenzo. Gli studi precedenti hanno già fatto notare che quel sistema di decorazione deriva dal soffitto dipinto da Giuseppe Maria Crespi, circa nel

⁴¹ Su questo colle «di Sant'Onofrio» vd. F. MONTEFUSCO BIGNOZZI, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, 2 tt., Modena, Mucchi, 1988, II. *Momenti e problemi*, pp. 361-424: 387 tav. 21.

⁴² Nell'anfiteatro, usato dopo il 1712, del Bosco Parrasio sul colle Aventino era collocata una statua di Apollo: G. M. CRESCIMBENI, *Stato della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX*, Roma, per Antonio de' Rossi, 1719, pp. 128-131; S. M. DIXON, *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and its Garden in Eighteenth-Century Rome*, Newark, University of Delaware Press, 2006, pp. 61-64. Nel 1725 Antonio Canevari aveva ideato, per il nuovo Bosco Parrasio sul colle Gianicolo, un anfiteatro che ha sulla parte superiore una statua di Pegaso: P. PETRAROIA, *Il Bosco Parrasio*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, 3 tt., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1989, I, pp. 173-198; DIXON, *Between the Real and the Ideal*, pp. 64-104; V. HYDE MINOR, *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste*, New York, Cambridge University Press, 2006, pp. 127-169.

⁴³ P. J. MARTELLO, *Opere*, 7 tt., Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1729, VII. *Versi e prose [...] Parte seconda*, p. iv. La medesima incisione si osserva anche in ID., *Comentario e Canzoniere*, Roma, per Francesco Gonzaga, 1710, p. I.

1702, nel palazzo bolognese Pepoli Campogrande⁴⁴ (fig. 9). Ferdinando Vincenzo aveva più volte sostenuto il Crespi, suo lontano parente dal lato della famiglia Cospi. La stessa opera affrescata da Crespi, caduta in discredito presso la famiglia Pepoli appena dopo il completamento, si sottrasse alla distruzione grazie all'intervento del Gran Principe di Toscana, Ferdinando de' Medici, mecenate del pittore in quel periodo. Fu lo stesso Ferdinando Vincenzo a presentare al Gran Principe il Crespi, entrato in crisi a Bologna⁴⁵.

Lo stesso sistema del dipinto su soffitto era stato in realtà già adottato, per esempio, da Giovanni Antonio Burrini, nel 1681, nella villa Albergati di Zola Predosa alla periferia di Bologna, e da Sebastiano Ricci, fino al 1696, nel palazzo Colonna di Roma⁴⁶. Il Ricci, pittore conosciuto dalla famiglia Ranuzzi, realizzò nel loro palazzo di Bologna non poche opere negli anni successivi al 1682⁴⁷. Inoltre nella scuola veneziana non mancano esempi simili a questi. Nel 1724-1725, il periodo dell'esecuzione della pittura di Bigari, Giambattista Tiepolo decorava con questo metodo il palazzo veneziano Sandi⁴⁸. La stessa strategia si svilupperà nell'affresco del vescovado di Würzburg.

Tuttavia l'origine di questo metodo risale probabilmente all'affresco eseguito da Pietro da Cortona verso gli anni 1641-1643 nella sala di Marte di Palazzo Pitti⁴⁹. Nell'ambito fiorentino, la sua tradizione fu ereditata da Luca Giordano, nel 1682 e nel 1685, a Palazzo Medici Riccardi, e da Anton Domenico Gabbiani, nel 1693, nella palazzina della Meridiana, parte di Palazzo Pitti⁵⁰ (fig. 10). In alcuni elementi, per esempio nelle donne dan-

⁴⁴ RAVAGLIA, *Il palazzo di Giustizia*, p. 83; CASALI PEDRIELLI, *La decorazione pittorica della galleria*, p. 134; PIGOZZI, *Le gallerie degli Arcadi bolognesi*, p. 246.

⁴⁵ Su questi risvolti vd. A. MAZZA, *I «turgidi, floridi affreschi» di Giuseppe Maria Crespi in palazzo Pepoli*, in *Giuseppe Maria Crespi. 1665-1747. Bologna, Pinacoteca nazionale e Accademia di belle arti, Palazzo Pepoli Campogrande, 7 settembre-11 novembre 1990*, a cura di A. Emiliani e A. B. Rave, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1990, pp. CCVII-CCXVI: CCXI-CCXII; ID., *L'età dei Ranuzzi. Progetti decorativi e quadreria nel nuovo palazzo dal conte Marcantonio Ranuzzi al conte Vincenzo Ferdinando Antonio Ranuzzi Cospi (1679-1726)*, in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi*, pp. 78-106: 97-98.

⁴⁶ Su queste opere vd. E. RICCOMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, Bologna, Edizioni Tipoarte, 1999, pp. 165-171 cat. nr. 8a; A. SCARPA, *Sebastiano Ricci*, Milano, Bruno Alfieri, 2006, pp. 290-291 cat. nr. 412.

⁴⁷ Sulla relazione tra il Ricci e i Ranuzzi vd. MAZZA, *L'età dei Ranuzzi*, pp. 85-89.

⁴⁸ M. GEMIN – F. PEDROCCO, *Giambattista Tiepolo: i dipinti: opera completa*, Venezia, Arsenale, 1993, pp. 38-40, 245 cat. nr. 65.

⁴⁹ Su tale opera vd. *Pietro da Cortona a Firenze (1637-1647)*. Firenze, Casa Buonarroti, 22 giugno - 11 ottobre 2010, a cura di R. Contini, F. Solinas, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, pp. 40-43, 66-75.

⁵⁰ Su queste vd. O. FERRARI – G. SCAVIZZI, *Luca Giordano: l'opera completa*, Napoli, Electa, 1992, pp. 77-103, 314-315 cat. nr. A386-387; T. FRANGENBERG, *A Private Homage to*

zanti che suonano il tamburello e negli uomini che siedono sulla nuvola, la pittura di Bigari somiglia a quella di Gabbiani nella sala della Meridiana. Ferdinando Vincenzo doveva conoscere questa opera, dato che era, sin dalla sua infanzia, al servizio della corte fiorentina e aveva studiato insieme con Ferdinando de' Medici, il futuro Gran Principe, e che per tutta la vita mantenne vivi i rapporti con quell'ambito politico e culturale⁵¹. Il *Primo pensiero* martelliano suggerisce di installare una meridiana sul pavimento della galleria: un'idea che potrebbe essere stata consigliata dal committente.

Il nostro dipinto di Bigari non può essere definito classicista, e allo stesso tempo devia non poco anche dalla tradizione cortonese. Tutta la parte centrale della volta è occupata solo dal cielo, senza alcun altro elemento di peso, in modo da far risaltare le forme sui bordi. Le figure lì dipinte hanno gestualità differenti, alcune delle quali emergono con forza, e l'uso di colori tenui per pelle, capelli e costumi le porta quasi a dissolversi nella natura circostante; ma sono distanti l'una dall'altra, non si collegano, e anzi nemmeno si sovrappongono reciprocamente.

Tutto il *Primo pensiero* di Martello afferma la necessità di presentare separatamente ogni unità che costituisce l'immagine, e questa attenzione riflette il suo famoso discorso sull'«evidenza» della rappresentazione. Nei *Sermoni della poetica* del 1710, opponendosi a Galileo, che aveva paragonato, biasimandola, la narrazione articolata e ordinata di Tasso all'intarsio artificiale, egli aveva provato ad interpretarla di nuovo positivamente, lodandola invece come una struttura che fa concentrare l'attenzione dei lettori su ogni punto, sottolineandolo⁵². Aveva opposto Tasso, «Re degli Evidenti», ad Omero, definendo quest'ultimo l'«imitator religioso» per il suo modo di descrivere molte cose minute dettagliatamente nello stesso tempo, e senza porre l'accento su alcun elemento. Inoltre, ad imitare il tentativo di Galileo, che aveva preso come punto di riferimento esempi dell'arte visiva, Martello

Galileo. *Anton Domenico Gabbiani's Frescoes in the Pitti Palace*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LIX, 1996, pp. 245-273; *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenatismo e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento. Catalogo della mostra*, a cura di R. Spinelli, Prato, Noèditioni, 2003, pp. 74-81 cat. nr. 12.

⁵¹ L'attività del giovane Ferdinando Vincenzo alla corte fiorentina è illustrata in DODI, *I senatori di casa Ranuzzi*, pp. 49-55.

⁵² MARTELLO, *Sermoni della poetica*, pp. 21-29. Sull'idea dell'«evidenza» della rappresentazione nella poetica di Martello vd. anche I. MAGNANI CAMPANACCI, *Un bolognese nella repubblica delle lettere: Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 131-187; A. BENISCELLI, *Le passioni evidenti. Parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi, 2000, pp. 75-138; TAKAHASHI, *Guido Reni in Arcadia*, pp. 362-366.

lì aveva confrontato lo stesso grande poeta italiano, in modo concreto, con Guido Reni, Carlo Cignani ed altri pittori.

Martello invece cita il nome di Francesco Albani, altro maestro della scuola bolognese, come modello per questa decorazione di Bigari. Gli alberi ben ordinati ai lati e il loro efficace rapporto col cielo sono descritti dal *Primo pensiero* come caratteri dello stesso Albani. Alla volta della galleria sarebbe stata applicata, in realtà, la tipica immagine dei piccoli dipinti incorniciati nei quali era specializzato questo pittore. L'esempio di Albani, rivale di Reni e maestro di Cignani, poteva suggerire l'orientamento di evitare la confusione barocca.

Tuttavia Albani fu scelto forse non solamente per la sua «evidenza». È un pittore, per così dire, veramente degno del gusto di Martello. L'Albani, nella sua teoria non pubblicata in vita e citata in *Felsina pittrice* di Malvasia, condivide, in sostanza, l'opinione di Bellori su Raffaello come pittore ideale, ma allo stesso tempo commenta negativamente l'*Estasi di santa Cecilia*, una delle sue opere più importanti, perché occupata da santi «quasi oziosi» e privi di «concetti»⁵³. Bigari ha in effetti dipinto, pur riprendendo Raffaello, la natura come sfondo e figure riccamente diverse. L'Albani voleva nell'immagine una certa varietà: in questo senso egli prende parte, insieme con Bigari, anche alla genealogia barocca iniziata da Cortona.

I poeti dell'Accademia dell'Arcadia cercavano di trovare il «buon gusto» che sostituisce il barocco, e stabilirono come doppio scopo della loro attività collettiva l'esclusione del marinismo e la restaurazione del petrarchismo. Anche Martello aveva fatto nel suo *Comentario* un paragone tra Petrarca e Marino, ma egli attribuiva grande importanza anche all'eredità di quest'ultimo, provando allo stesso tempo simpatia per l'estetica arcadica⁵⁴. Martello

⁵³ C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi [...] con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore*, di GIAMPIETRO ZANOTTI e di altri scrittori viventi, 2 tt., Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, II, pp. 163-170. Sulla teoria di Albani per la pittura vd. anche C. R. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven-London, Yale University Press, 1999, pp. 48-54.

⁵⁴ La sua posizione si sottolinea anche in B. CROCE, *La letteratura italiana del Settecento: note critiche*, Bari, Laterza, 1949, pp. 76-92; F. CROCE, *Pier Jacopo Martello*, «La rassegna della letteratura italiana», s. VII, LVII, 1953, 1-2, pp. 137-147; M. FUBINI, *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Seconda edizione con un'appendice di nuovi saggi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 234-242; G. DISTASO, *Fra Barocco e Arcadia. Poesia ed esperienza critica di Pier Jacopo Martello*, «Annali della scuola normale superiore di Pisa: classe di lettere e filosofia», s. III, VI, 1976, 2, pp. 505-527; E. GRAZIOSI, *Vent'anni di petrarchismo (1690-1710)*, in *La Colonia Renia*, II, pp. 71-225: 137-160; BENISCELLI, *Le passioni evidenti*, pp. 46-57. L'orientamento di respingere l'idolatria di Petrarca si riconosce anche in Muratori.

difende Marino e i marinisti, seguendo l'esempio di Tasso, che assegna il «vero» agli storici e il «verosimile» ai poeti. E nel suo discorso, Petrarca e i petrarchisti, Marino e i marinisti, tutti si confrontano con i pittori.

Il personaggio Raffaello, interlocutore di Martello nel *Parnaso* vaticano, afferma che Petrarca somiglia al pittore che disegnando «sul vero» realizza i «verisimili» perfetti più belli dei «veri medesimi», mentre i suoi seguaci sono come quelli che solamente copiano «il vero» e «non sanno dipingere una figura se non tal quale la vedono»; invece Marino e i marinisti, secondo lo stesso protagonista del dialogo, inventano, come i «manieristi moderni», «il vero» nuovo, alterando proprio «il vero»⁵⁵. I suoi «manieristi moderni» dovrebbero corrispondere in realtà piuttosto ai pittori barocchi, anche se possono includere Correggio e i veneziani come Tintoretto. Martello spiega che tra le opere di questi artisti che «al tempo massime de' Caracci con tanto sbaglio e abbaglio del mondo fiorirono» si osservano i «dintorni più del dovere risoluti», una «certa digradazione di colorito» e una «certa mossa d'atteggiamenti»⁵⁶. Riconoscendo che i «manieristi moderni» per queste espressioni «ostentano una tal quale braùra che appaga il maggior numero de' riguardanti per lo più non periti della giustezza del disegnare», lo stesso Raffaello fantasma non rifiuta «quell'animosità non corretta» tipicamente loro⁵⁷. Posizione che è naturalmente anche di Martello, che valutava il Marino alquanto positivamente per l'effetto fonico e visivo del suo linguaggio.

Per quanto riguarda la zona centrale, unica sistemata in modo diverso, Martello rivela che quell'arcobaleno risplendente tra le nuvole cariche deriva dallo stemma dei Ranuzzi⁵⁸. Tuttavia gli osservatori di oggi dovrebbero colle-

Sul problema della sua critica petrarchesca vd. F. FORTI, *L. A. Muratori fra antichi e moderni*, Bologna, Cesare Zuffi, 1953, pp. 115-157.

⁵⁵ MARTELLO, *Comentario*, p. 140.

⁵⁶ Ivi, pp. 140-141. Secondo il Raffaello martelliano «i quattro Caracci, il Reni, il Zampieri, l'Albani e modernamente il Cignano col suo giovane figlio, il Franceschini, il Quaini ed altri suoi allievi migliori» hanno studiato non solo su Raffaello ma anche su quei «manieristi moderni». Di conseguenza (così prosegue lo stesso personaggio) è risultato che «nulla di statuino e tutto di corretto hanno le loro pitture e fanno più discernere dal vicino il lontano e vestono le loro figure con più bizzarria di svolazzi e con piegature meno stirate negli abiti». A proposito, «maniériste» è un neologismo creato da Fréart de Chambray: con esso il critico faceva riferimento ai pittori italiani del suo periodo. È stato indicato questo aspetto già in P. SOHM, *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven-London, Yale University Press, 2007, pp. 146-147.

⁵⁷ MARTELLO, *Comentario*, p. 141.

⁵⁸ Sullo stemma dei Ranuzzi vd. P. S. DOLFI, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, 1670, p. 630; R. DODI, *Cenni storici sulla famiglia*

gare questa immagine piuttosto ai paesaggi rappresentati ai suoi lati. Infatti, come si è già scritto sopra, il *Primo pensiero* ammette che quell'iconografia con Giunone ed Iride suggerisce anche il tempo più piacevole per il bagno⁵⁹.

Come la stessa decorazione per i Ranuzzi, tutti i suoi precedenti dipinti barocchi su soffitto furono prodotti, similmente, per lodare le famiglie in oggetto. Ma l'iconografia attribuita a Martello si distingue dalle altre, non solo per l'«evidenza» della forma, ma anche per la sua passività proprio nel comunicare il messaggio⁶⁰. Bigari escluse il personaggio reale dall'affresco, ed espresse sia la storia sia l'allegoria molto ambiguamente, parafrasando l'emblema dello stemma in forma spontanea. Il contenuto pindarico è infatti attenuato drasticamente da motivi che sembrano anche autonomi. Zanotti ha riassunto il tema dell'iconografia come «i bagni salubri della Porretta, terra di cui tiene dominio il primogenito di casa Ranuzzi»⁶¹: lettura che era stata proposta originariamente dall'iscrizione di Martello. Il significato portato da questa opera non appare sufficientemente se non si esercita dall'esterno l'azione di propria iniziativa. Ci si potrebbe chiedere se Martello avesse desiderato proprio questa oscillazione, a seconda dell'esperienza e dell'attenzione avute dagli osservatori.

Ernst Cassirer, in *La filosofia dell'illuminismo*, ha prestato attenzione alla «delicatezza» che proponeva Dominique Bouhours, in *Manière de bien penser* del 1687, come al nuovo principio artistico che rappresenta l'alternativa

Ranuzzi a Bologna, in *Ranuzzi*, pp. 21-31: 31. A Palazzo Ranuzzi Giacomo Bolognini aveva ideato nel 1716 per Ferdinando Vincenzo un'iconografia sulla base dello stesso stemma. L'opera non fu realizzata. Il programma elaborato dal pittore e un bozzetto sono presentati in MAZZA, *L'età dei Ranuzzi*, pp. 98-99. Il bozzetto assume un aspetto alquanto complicato, rappresentando unitariamente dieci figure assieme a Pegaso e ad altri elementi. Invece Casali Pedrielli dice che il metodo, adottato da Bigari, di dividere in tre la volta possa derivare dall'esempio dipinto da Franceschini nel Palazzo Monti di Bologna: CASALI PEDRIELLI, *La decorazione pittorica della galleria*, pp. 134, 137 nota 17. Su questo affresco vd. D. C. MILLER, *Marcantonio Franceschini*, Torino, Artema, 2001, pp. 126-127 cat. nr. 31.

⁵⁹ Cartari scrive che «Esculapio [Asclepio] non è altro che l'aria, la quale è purgata dal Sole»: CARTARI, *Le immagini de i dei de gli antichi*, p. 73. Giunone, dea dell'aria, sarebbe stata scelta per integrare il ruolo di Asclepio.

⁶⁰ In questo punto non è piccola la differenza dall'iconografia di Gabbiani. Quella di Gabbiani si riferisce, attraverso i meriti di Amerigo Vespucci e di Galileo Galilei, molto moderatamente ai Medici come patroni della scienza. Per il significato e la funzione di quest'opera vd. FRANGENBERG, *A Private Homage to Galileo*, pp. 245-273.

⁶¹ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, II, p. 287. In questo luogo si ricorda anche che in quel periodo in Italia si tendeva a rifiutare la lode esagerata, tipica della lingua italiana: cfr. per esempio P. CALEPIO, *Descrizione de' costumi italiani*, a cura di S. Romagnoli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, p. 11.

al pensiero chiaro, considerato come la norma nell'estetica del classicismo. Nella poetica e nella retorica di Martello, è occupata similmente la posizione centrale da quella stessa che «si manifesta [...] nella facilità e mobilità del pensiero, nell'afferrare le più fini sfumature e i più rapidi passaggi»⁶². La critica d'arte dell'ambito martelliano riconosceva la «delicatezza» propria anche nella «seconda maniera» di Guido Reni degli ultimi anni, principio che doveva controllare ugualmente il metodo della decorazione di Bigari⁶³.

⁶² E. CASSIRER, *La filosofia dell'illuminismo*, trad. it. di E. Pocar, V ed., Firenze, La Nuova Italia, 1992 [ed. orig. 1932], pp. 411-412.

⁶³ Cfr. TAKAHASHI, *Guido Reni in Arcadia*, pp. 366-371.

APPENDICE

Giornale di quanto è succeduto a me FERDINANDO VINCENZO ANTONIO RANUZZI COSPI conte IX° di casa Ranuzzi e X° della Poretta, attenente alla posizione de' termini del confine del mio feudo, Bologna, Archivio di Stato, Fondo Ranuzzi, Scritture diverse spettanti al feudo della Porretta, b. Q, fasc. 2, cc. 157r-158v.

[...] Questa medesima lite, riattaccatasi il 18 dicembre 1697, per gli atti di Gaspare Busatti Successore de' rogiti del sopradetto Agostino Berti da me conte Ferdinando Vincenzo Ranuzzi Cospi Conte X° del feudo suddetto, e IX° della casa Ranuzzi emmi[nente?] riuscito proseguirla fino alla finale conclusione, e di nuovo mi protesto riconoscere della somma misericordia di Dio, e comeché nello stesso tempo che erano alla Porretta per questa posizione il signore auditore generale Clemente Righi per il signor cardinale Ruffo legato et il signor senatore conte Patrizio Zambeccari per mettere i detti confini havendomi la stessa misericordia di Dio conceduto un nipotino dal conte Marcantonio mio primogenito, e dalla contessa Maria Bergonzi sua consorte a grata e ricordevol memoria per i miei posterì in esso figlio nato ho voluto ravvivare il nome di Girolamo che fu il primo conte di mia casa, e che dovrà esser a Dio piacendo, doppio di me, e del conte Marcantonio mio figlio il successore del feudo ed oltre a questa viva ricordanza ho pure imposto nel dipingere che si fa una mia galleria nel mio palazzo primogeniale voluto illustrarla per mezzo dei dotti pennelli del figurista signor Vittorio Bigari e del quadrista signor Steffano Orlandi ch'è *Dell'origine e fonti salubri dell'acque della Porretta* ne esprimono nel volto l'istoria memorabile, che è quan[to] qui ho stimato d'accennare, volenteroso di stampare quanto più presto mi sia possibile una ben fatta mappa autentica della situazione del feudo, de' termini posti e della descrizione delle case che in esso feudo sono con ogni rogito che ne attesti l'incontrastabile verità; e questa mappa distribuirli in ogni archivio, conventi e publica libreria a perpetua memoria, fatica, applicazione e spesa, che fo promettermi da' posterì di mia casa ricordarsi dell'anima mia e di pregare il signor Iddio per la salute della medesima. Et ho nelle suddette mappe posta una memoria agl'erediti leggitori, ove tali mappe originali siano, ove sian le visite e come lo auditore del Torrone signor avvocato Luca Antonio Sterpini habbia imposto alli massari di Granaglione, Casio e Capugnano di non portar denuncie nel medesimo Torrone di ciò che succede di maleficii nel feudo mio, come tutto consta e per rogito del signor Giovanni Battista Bertolazzi sotto il dì 23 aprile 1725 e come tutt'altro appare nelle sopradescritte erudizioni al leggitore,

ove anco si legge che l'istrumento col Senato fu fatto dalli signori Pier Iacopo Martelli e Giovanni Camillo Bertalotti in solido dico. L'istrumento del totale aggiustamento col Senato di Bologna e ne è sì presso i medesimi notari che nell'archivio il rogito sotto il dì 30 dicembre 1724, come si vede al *Libro diversorum* numero 90 detto l'armario dello scrivano e le spese come a detta lista sì moderne che antiche furono e sono state lire 26.309, 15 com'è nell'archivio sotto il dì 18 novembre 1706.



Fig. 1. V. M. BIGARI e S. ORLANDI, *Allegoria delle terme di Porretta*, 1724-1725, Bologna, Palazzo Ranuzzi, Galleria.



Fig. 2. V. M. BIGARI, Zona occidentale dell'*Allegoria delle terme di Porretta*.



Fig. 2A. Particolare della fig. 2.

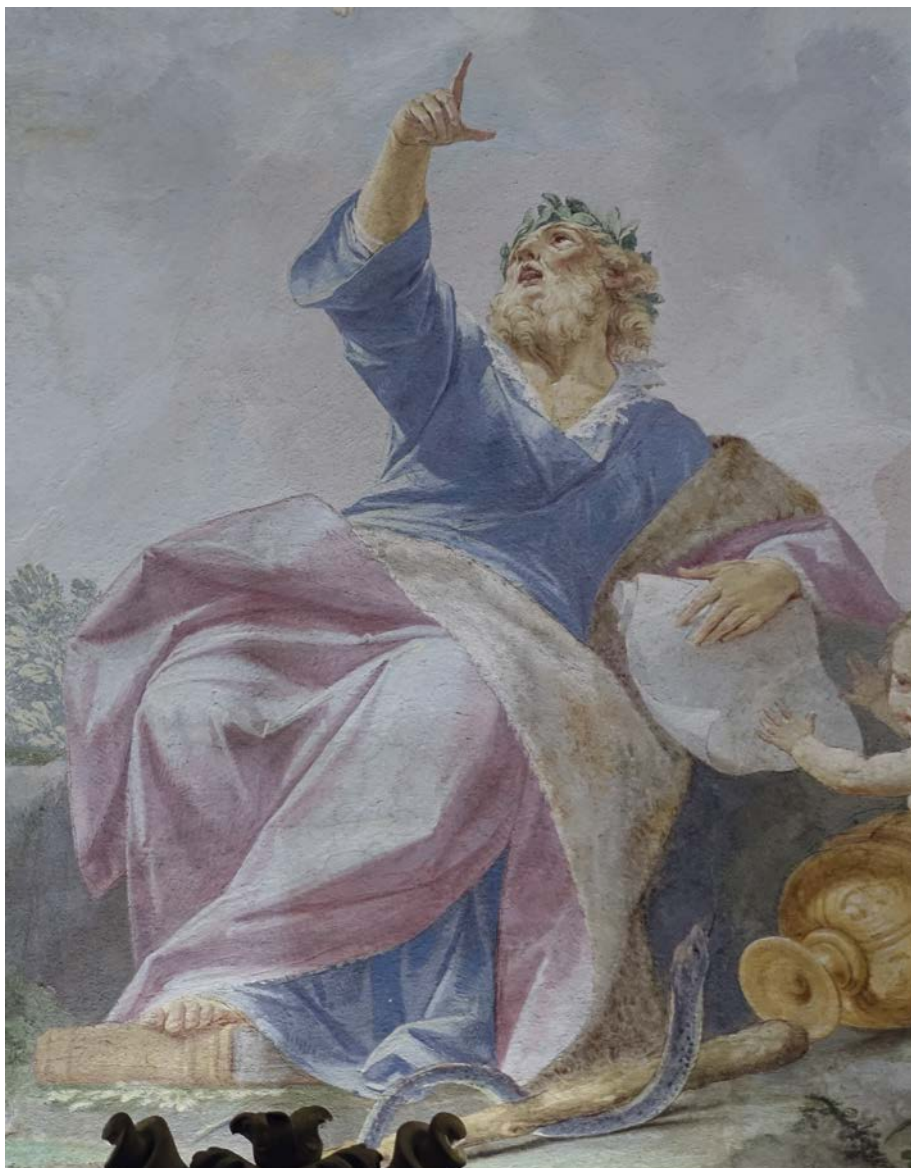


Fig. 2B. Particolare della fig. 2.

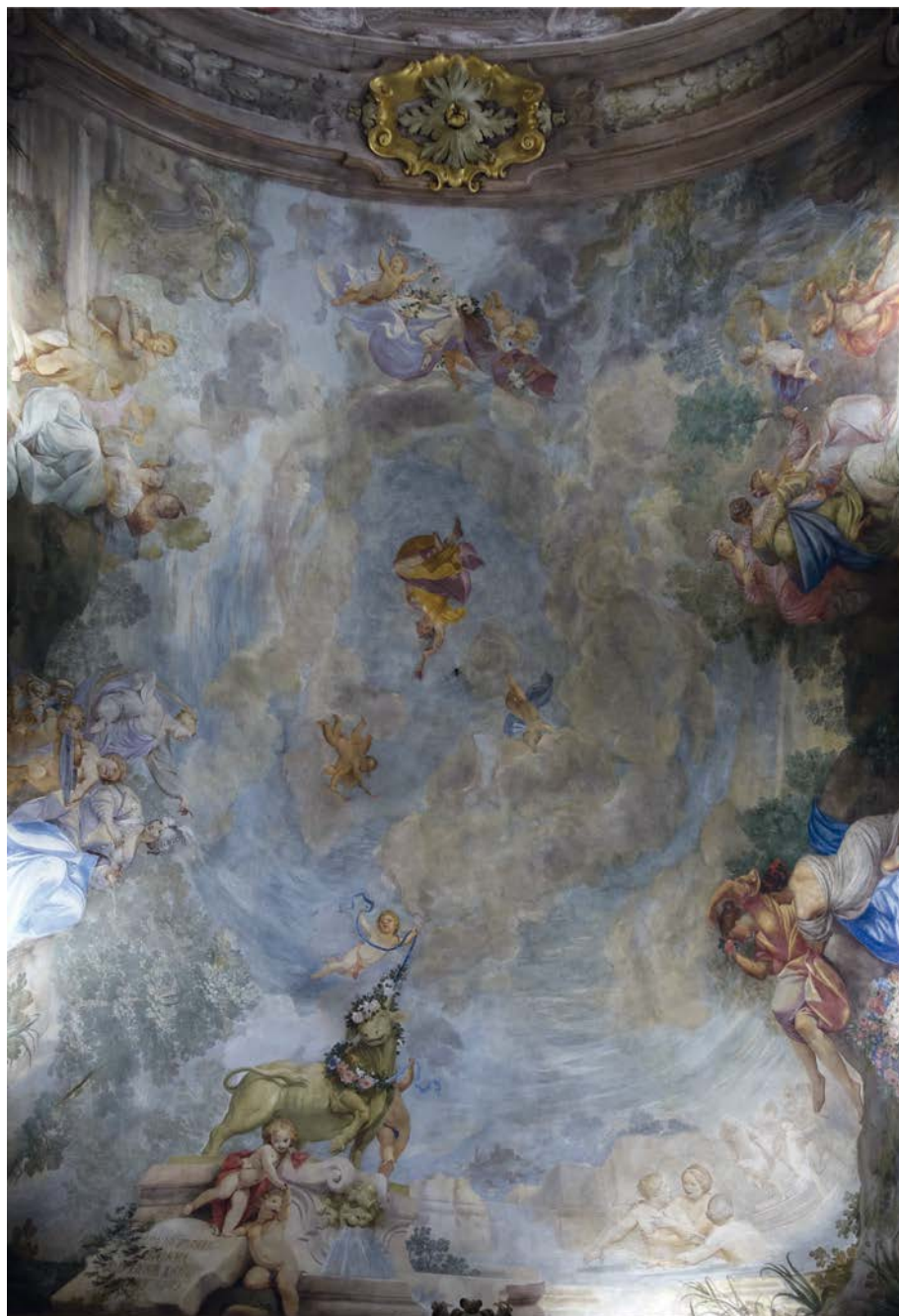


Fig. 3. V. M. BIGARI, Zona orientale dell'*Allegoria delle terme di Porretta*.



Fig. 3A. Particolare della fig. 3.



Fig. 3B. Particolare della fig. 3.



Fig. 4. V. M. BIGARI e S. ORLANDI, Zona centrale dell'*Allegoria delle terme di Porretta*.



Fig. 5. ANONIMO, Illustrazione per il tomo quarto delle *Opere* di Pier Jacopo Martello (ritratto dell'autore), in P. J. MARTELLO, *Opere*, Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1723, IV. *Seguito del Teatro italiano* [...] *Parte prima*, p. VIII.



Fig. 6. Porretta (al centro della fotografia si trova la chiesa parrocchiale di Santa Maria Maddalena. Inquadrate sono le fondamenta realizzate per il castello dei Ranuzzi).



Fig. 7. RAFFAELLO, *Parnaso*, 1509-1510, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura © 2016. Foto Scala, Firenze.



Fig. 7A. Particolare della fig. 7 © 2016. Foto Scala, Firenze.



Fig. 8. F. F. AQUILA (?), Illustrazione per il tomo settimo delle *Opere* di Pier Jacopo Martello, in P. J. MARTELLO, *Opere*, Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1729, VII. *Versi e prose* [...] *Parte seconda*, p. IV.



Fig. 9. G. M. CRESPI, *Olimpo*, ca. 1702(?), Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, Stanza dell'Olimpo.



Fig. 10. A. D. GABBIANI, *Il Tempo esalta la Scienza e calpesta l'Ignoranza*, 1693, Firenze, Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana, Sala della Meridiana.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Kenichi Takahashi, Wakayama: figg. 1-4 (su concessione della Corte d'Appello di Bologna), 5-6, 8, 10.

Foto Scala, Firenze: figg. 7-7A.

Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico per le province di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna e Rimini, Archivio fotografico: fig. 9.

GIUSEPPE CRIMI

Osservazioni sull'epistolario di Metastasio: a proposito di editi, inediti e dimenticati

In un recente e brillante contributo, Corrado Viola è tornato su alcune questioni che investono le lettere metastasiane, soffermandosi sulla figura del suo editore, Bruno Brunelli, sui pregi e limiti del lavoro filologico, e sulla *recensio*¹. L'edizione a cura di Brunelli, stampata tra il 1951 e il 1954, recava una sobria nota al testo: il numero complessivo delle lettere pubblicate – lo ricordiamo – ammontava a 2654, di cui quasi 900 inedite (a detta del curatore) e provenienti in gran parte dal copialettere conservato presso la Biblioteca Nazionale di Vienna. Uno sforzo ammirevole, che senza alcun dubbio ha segnato un considerevole passo in avanti rispetto alle edizioni precedenti. Che, tuttavia, la bibliografia intorno alle lettere fosse incompleta era stato rilevato da Walter Binni in una recensione all'edizione brunelliana². Poco dopo la pubblicazione, il numero delle missive metastasiane è stato accresciuto grazie a vari saggi mirati, a partire da quello di Joseph Fucilla³

* Questo contributo nasce da un seminario tenuto alla Sapienza Università di Roma il 5 novembre 2015, all'interno delle esercitazioni di letteratura italiana coordinate da Paola Italia ed Emilio Russo. Premetto che con la dicitura Brunelli indico P. METASTASIO, *Tutte le opere. Lettere*, a cura di B. Brunelli, voll. III-V, Milano, Mondadori, 1951-1954. Per chiarezza e sulla scorta dell'uso di Brunelli, il simbolo * che precede il numero della lettera indica che quest'ultima è ritenuta inedita.

¹ C. VIOLA, *Sull'edizione Brunelli dell'epistolario di Metastasio. Osservazioni e addenda*, «Seicento & Settecento», V, 2010, pp. 23-54; si aggiunga L. DROGHEO, *Sulle Tragedie di Giovanni Delfino: le prime edizioni a stampa e una lettera inedita di Metastasio*, in *Lettere sul teatro. Percorsi nell'epistolografia scenica europea tra XVI e XIX secolo*, a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 89-106 (pubblica una lettera di Metastasio a Giovan Luca Niccolini, da Vienna, 22 agosto 1733).

² W. BINNI, Rec. a P. METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, voll. IV e V (*Lettere*), Milano, Mondadori, 1954, «La rassegna della letteratura italiana», 1954, pp. 482-483. La bibliografia sulle lettere era offerta da Brunelli nel vol. III, pp. 1175-1176.

³ J. FUCILLA, *Nuove lettere inedite del Metastasio*, «Convivium», n.s., XXVI, 1958, pp. 586-593, poi ampliato – assieme al saggio *Avviamento per una nuova edizione dell'episto-*

fino a quello di Viola, dal quale si può agilmente recuperare la bibliografia pregressa.

Le pagine che seguono, proprio sulla scorta di quelle or ora citate di Viola, intendono affrontare, attraverso alcuni *specimina*, ulteriori casi di lettere edite, inedite o pubblicate in sedi peregrine, illustrando così la complessità e l'ampiezza di una bibliografia, quella metastasiana, che è ancora difficile da dominare. Viola scrive: «Altri incrementi potrebbero verosimilmente venire da uno spoglio dei giornali letterari coevi»⁴. Vediamo allora quali incrementi possano provenire da brevi indagini a campione, con l'ausilio di repertori bibliografici e cataloghi.

Mi sembra opportuno ripartire da un'edizione delle *Lettere* preziosa per i riferimenti bibliografici al suo interno contenuti. Mi riferisco a quella procurata da Carducci nel 1883, che naturalmente Brunelli conosceva (si veda la citazione nel vol. III, p. 1175)⁵. Eppure, c'è il sospetto che l'editore moderno non si sia preoccupato di verificare con attenzione le voci bibliografiche – soprattutto quelle di poco precedenti alla pubblicazione del volume – che Carducci aveva raccolto (e che in questa sede segnaleremo di nuovo). Inoltre, altre voci bibliografiche da verificare, ma sulle quali qui non mi soffermerò, sono registrate nel contributo di Cesare Levi, *La Critica Metastasiana in Italia* (*Saggio bibliografico*), «Rivista teatrale italiana», a. VIII, 1908, nr. 12, pp. 187-188⁶, pagine nelle quali sono censite anche pubblicazioni per nozze.

Parto da una data significativa, a mio avviso. Nel 1881, Giuseppe Mazzatinti, nel breve articolo *Una lettera inedita del Metastasio* («Cronaca Bizantina», a. I, 15 novembre 1881, nr. 11, p. 6]), trascrive una missiva

lario metastasiano, «Delta», n.s., IX, 1956, pp. 51-60 – con il titolo *Nuove lettere inedite del Metastasio ed alcuni appunti sul suo epistolario*, in ID., *Superbi colli e altri saggi*, Roma, Carucci, 1963, pp. 283-311 (da cui si cita). Preciso che la lettera nr. 12 (p. 291) ad Antonino Galfo era stata pubblicata in P. METASTASIO, *Raccolta di lettere scientifiche, di negozj e famigliari*, t. I, In Roma, a spese de' fratelli Puccinelli, nella stamperia a S. Salvatore delle Coppelle, 1784, pp. 192-193. Dopo il saggio di Fucilla si registra U. CASARI, *Una lettera inedita di Pietro Metastasio*, Mirandola, Biblioteca Comunale, 1964 (con la scheda nella «Rassegna della letteratura italiana», s. VII, 68, 1964, p. 509).

⁴ VIOLA, *Sull'edizione Brunelli*, p. 29.

⁵ P. METASTASIO, *Lettere disperse e inedite*, a cura di G. Carducci, vol. I [1716-1750], Bologna, Zanichelli, 1883. L'edizione fu fatta precedere dall'articolo dello stesso Carducci *Metastasiana*, «Cronaca Bizantina», a. III, vol. V, 16 giugno 1883, nr. 1, pp. 1-2, in cui veniva anticipata la pubblicazione di alcune lettere. Al proposito vd. C. LOZZI, *L'epistolario metastasiano per Giosuè Carducci*, «Il Bibliofilo», a. III, ottobre-novembre 1882, nrr. 10-11, pp. 145-147.

⁶ Vd. anche FUCILLA, *Nuove lettere inedite del Metastasio ed alcuni appunti sul suo epistolario*, pp. 293-294. Del saggio di Levi era stata notizia in varie pubblicazioni a carattere bibliografico.

sconosciuta all'abate Sinibaldi⁷. Mazzatinti faceva precedere il testo dalla seguente premessa:

Fra le carte dell'archivio della famiglia Tei di Gubbio ho trovato questa lettera inedita del Metastasio. M'affretto a pubblicarla, perchè mi è parsa – specialmente nella seconda parte – a bastanza importante. Credo che i colti lettori della *Cronaca Bizantina* saranno grati all'amico mio Augusto Tei, che di cotesta lettera mi permette ora la stampa.

È, come vedesi, indirizzata all'abate Sinibaldi, che scrisse – con l'intendimento di offrirlo per mezzo del Metastasio alla imperatrice di Vienna – un certo dramma, intitolato «la Reggia di Nettuno.» Del quale il lettore non si curi di saper nulla, al di là dell'argomento: io non debbo e non posso credere ch'esso si compiaccia di certi più o meno bolsi e sfiancati prodotti drammatici, architettati, come a quel tempo era troppo naturale, sull'orme dei drammi metastasiani. Ho detto che la seconda parte di questa lettera è interessante: ed è vero. Qui il Trapassi apre l'animo suo al Sinibaldi con quella serena sincerità che tanto gli era propria, parlandogli e di sè stesso, e della sorte poco prospera che accompagna inevitabilmente i cultori della poesia, e dello stato del teatro a Vienna ed altrove, e del rincrescimento che prova vivissimo per essersi tirato dietro tanti imitatori. Io credo che il Metastasio non provasse dolore alcuno per amore al Sinibaldi cui vedeva coltivare un'arte dalla quale non avrebbe ricavato nulla di buono: credo più tosto che si rammaricasse per amore a quell'arte che il *servum pecus* degl'imitatori gli trascinava nel fango.

Dr. Giuseppe Mazzatinti.

Ecco il testo secondo l'edizione di Mazzatinti e secondo l'edizione Brunelli, che pubblica la missiva come inedita, ricavandola dal copialettere viennese (in grassetto indico, fin da ora, le varianti, anche grafiche e formali):

Mazzatinti

Brunelli, nr. *1790

Ill.mo Sig.re Sig.re Pr.one Col.mo

A FRANCESCO SINIBALDI – ROMA

Vienna 15 Giugno 1769

Nel drammatico componimento della *Regia di Nettuno* e nelle due lettere di cui è piaciuto a V. S. **III^{ma}**.

Nel drammatico componimento della *Reggia di Nettuno* e nelle due lettere di cui è piaciuto a V. S. **illustrissi-**

⁷ Segnalazione in METASTASIO, *Lettere disperse e inedite*, ed. Carducci, pp. III-XXIV: XVII; A. SORBELLI, *Giuseppe Mazzatinti*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le province di Romagna», s. III, XXIV, 1906, pp. 553-582: 565; in una integrazione della bibliografia degli scritti di Giuseppe Mazzatinti negli *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, vol. XIII, Forlì, Bordini, 1905-1906, p. [289].

di onorarmi **ò** io pienamente scoperte, **Gentilissimo Sig.^{re} Abbate**, tutte le stimabili insieme ed amabili qualità del **Suo** cuore e della **Sua** mente. Ho conosciuto nella chiara e nobile egualmente fluidità del **Suo** stile la parzialità con la quale è stato dalla **Natura** favorito il **Suo** ingegno; e dall'affettuosa e viva espressione de' **Suoi** per me favorevoli sentimenti son **rimasto così** persuaso del sincero amor **Suo**, che rendendogliene il dovuto inevitabile **contracambio**, io amo i **Suoi** talenti, il **Suo** carattere, la **Sua** cetra ed ogni persona a cui

Reca diletto e vie maggior lo prova
Quanto l'ascolta più.

Volesse il **cielo**, mio caro **Sig.^{re} Sinibaldi**, che la mia sufficienza stesse in equilibrio col desiderio **che io mi** sento di convincerla di questa verità; ma per mia disavventura l'esecuzione del primo **Suo** discretissimo comando incontra un ostacolo ben malagevole a superarsi. Le strepitose continue vicende di questa Corte han fornite da **qualch'anno** in qua tante occasioni **a Poeti** di cantare or **Nozze**, or **Coronazioni**, or **Funerali**, ed ultimamente il viaggio del nostro Cesare, che da Napoli, da Roma, da tutta la Toscana, da Bologna, da Mantova e da ogni cantone d'Italia si è trovata inondata questa **Reggia** da torrenti di componimenti poetici, e (seguendo la condizione delle cose umane) molto più cattivi che buoni. Onde la povera **Sovrana** altronde già eccessivamente occupata, vedendosi senza intermissione ogni giorno più assediata ed oppressa **da** tributi poetici, **à** finalmente esclamato: **-io sono gratissima a tanta parzialità, ma per l'amor del Cielo non mi presentate più**

ma di onorarmi **ho** io pienamente scoperte, **gentilissimo signor abate**, tutte le stimabili insieme ed amabili qualità del **suo** cuore e della **sua** mente. Ho conosciuto nella chiara e nobile egualmente fluidità del **suo** stile la parzialità con la quale è stato dalla **vostra natura** favorito il **suo** ingegno, e dall'affettuosa e viva espressione de' **suoi** per me favorevoli sentimenti son **così rimasto** persuaso del sincero amor **suo**, che rendendogliene il dovuto inevitabile **contraccambio**, io amo i **suoi** talenti, il **suo** carattere, la **sua** cetra, ed ogni persona a cui

*Reca diletto, e vie maggior lo prova
Quanto l'ascolta più.*

Volesse il **Cielo**, mio caro **signor abate**, che la mia sufficienza stesse in equilibrio col desiderio **ch'io** sento di convincerla di questa verità; ma per mia disavventura l'esecuzione del primo **suo** discretissimo comando incontra un ostacolo ben malagevole a superarsi. Le strepitose continue vicende di questa Corte han fornite da **qualche anno** in qua tante occasioni **a' poeti** di cantare or **nozze**, or **coronazioni**, or **funerali**, ed ultimamente il viaggio del nostro Cesare, che da Napoli, da Roma, da tutta la Toscana, da Bologna, da Mantova e da ogni cantone d'Italia si è trovata inondata questa **reggia** da torrenti di componimenti poetici, e (seguendo la condizione delle cose umane) molto più cattivi che buoni. Onde la povera **sovrana**, altronde già eccessivamente occupata, vedendosi senza intermissione ogni giorno più assediata ed oppressa **da'** tributi poetici, **ha** finalmente esclamato: **«Io sono gratissima a tanta parzialità, ma per amor del Cielo non mi presentate più**

poesie. - **Doppo** un divieto così positivo s'immagini se vi possa **essere** fra noi chi ardisca avventurarsi a violarlo. Ciò non ostante l'ingegnosa amicizia mi à suggerito **un'innocente strattagemma, che** secondato dalla fortuna potrebbe senza lesione dell'**obbedienza** procurarne in qualche maniera l'intento. De' quattro esemplari della *Reggia di Nettuno* de' quali è piaciuto a V. S. **Illma.** di farmi dono, ho per me ritenuto un solo e distribuiti gli altri nell'**Augusta Famiglia**, cioè alla **Seren.^{ma} Mag.^a Arcid.^{sa}** Marianna, e agl'**altri Arcid.ⁱ** Ferdinando e Massimiliano.

Nelle frequenti visite che l'**Imperatrice Regina** suol fare a suoi figliuoli non è impossibile **che Ella** vegga e dimandi conto del nuovo **Libretto** e che rallentando con la sua interrogazione il freno al rispetto, **lo** autorizzi a parlargliene. - Se l'**artificio** non sarà fortunato varrà almeno appresso di **Lei** per argomento della mia premura.

Da ciò che V. S. **Ill.^{ma}** asserisce e dal carattere del **Suo** stile io son **pur troppo** convinto d'aver gran parte di colpa nell'eccessiva passione, che **La** trasporta violentemente in **Parnasso** e **Le** rende intollerabile qualunque altro cammino. - Ah! mio **Caro Sig.^r Ab.^{te}**, non mi lasci il rimorso d'**avere** cooperato involontariamente alla **Sua** infelicità. Non si danno, è vero, più deliziose, più ridenti, più amene contrade di **quelle** del **Parnasso** per chi favorito, **com'Ella** è, dalle Muse può a suo talento **passeggiare** a diporto. **Ma** il Ciel **lo** guardi, **Diletteissimo** mio **Sig.^{re} Sinibaldi**, di stabilirvi il **Suo** perpetuo domicilio. Ne troverà sterile ed ingrato il terreno, infeconde tutte le piante, pericolosi **tutti** i concittadini, e **doppo** aver corsi mille rischi e sparsi inutilmente i **Suoi** sudori,

poesie». **Dopo** un divieto così positivo s'immagini se vi possa **esser** fra noi chi ardisca avventurarsi a violarlo. Ciò non ostante l'ingegnosa amicizia mi **ha** suggerito **un innocente stratagemma che**, secondato dalla fortuna, potrebbe senza lesione dell'**ubbidienza** procurarne in qualche maniera l'intento. De' quattro esemplari della *Reggia di Nettuno*, de' quali è piaciuto a V. S. **illustrissima** di farmi dono, ho per me ritenuto un solo, e distribuiti gli altri nell'**augusta famiglia**, cioè alla **serenissima maggiore arciduchessa** Marianna ed agli **arciduchi** Ferdinando e Massimiliano. Nelle frequenti visite che l'**imperatrice regina** suol fare **a'** suoi figliuoli non è impossibile **ch'ella** vegga e dimandi conto del nuovo **libretto**, e che, rallentando con la sua interrogazione il freno al rispetto, **li** autorizzi a parlargliene. Se l'**artificio** non sarà fortunato, varrà almeno appresso di **lei** per argomento della mia premura.

Da ciò che V. S. **illustrissima** asserisce e dal carattere del **suo** stile io son **putroppo** convinto d'aver gran parte di colpa nell'eccessiva passione che **la** trasporta violentemente in **Parnaso** e **le** rende intollerabile qualunque altro cammino. Ah, mio **caro signor abate**, non mi lasci il rimorso d'**aver** cooperato involontariamente alla **sua** infelicità. Non si danno, è vero, più deliziose, più ridenti, più amene contrade di **quella** del **Parnaso** per chi favorito (**come ella è**) dalle Muse può a suo talento **passeggiarvi** a diporto, **ma** il Ciel **la** guardi, **diletteissimo** mio **signor abate**, di stabilirvi il **suo** perpetuo domicilio. Ne troverà sterile ed ingrato il terreno, infeconde tutte le piante, pericolosi i concittadini; e **dopo** aver corsi mille rischi e sparsi inutilmente i **suoi** sudori,

non **Si** vedrà finalmente al fianco che la miseria **e** il pentimento. Le parla in questa guisa **un'uomo** che ha corsa e terminata ormai questa carriera, e con fortuna molto superiore al suo merito, ma non però tale, che lo sciolga dall'obbligo d'avvertire i suoi simili di non ingolfarsi in un mare infame per tanti naufragi. - Non pretendo io già **che Ella** faccia inimicizia con le Muse. **Io** troppo **vi** perderei, essendomi esse mallevadrici dell'amor **Suo**: ma vorrei **che Ella** si fissasse in mente questa conosciuta incontrastabile verità che **sono le Muse tanto pestifere mogli, quanto adorabili amiche**.

Dalla mia premura per la **Sua** prosperità spero **che Ella** comprenderà la giusta stima ed il sincero **contracambio** d'affetto, col quale io sono.

Di V. S. Ill^{ma}.

Vienna 15 giugno 1769.

Dev.^{mo} Obl.^{mo} Ser.^{re} vero

Pietro Metastasio.

P. S. Oh! quanto, mio **Sig.^{re} Ab.^{te}**, **sono** lontane dal vero le ridenti e lusinghiere idee che l'amor **della Poesia** **Le** va dipingendo **alla** mente! Ella **Si** figura che questo genial mestiere produca a chi lo professa **Fama, Onori, Comodi e Tranquillità**. Cotesta Fama o non si ottiene o è tardissima e sempre contrastata; e si naviga eternamente fra l'invidia e il disprezzo. Il cammino della **Poesia** non ha mai condotto ad alcun **grado di Onore**, anzi è un ostacolo insuperabile a sperarne. Quell'infelice condannato dalla maligna

non **si** vedrà finalmente al fianco che la miseria **ed** il pentimento. Le parla in questa guisa **un uomo** che ha corsa e terminata ormai questa carriera, e con fortuna molto superiore al suo merito; ma non però tale che lo sciolga dall'obbligo d'avvertire i suoi simili di non ingolfarsi in un mare infame per tanti naufragi. Non pretendo io già **ch'ella** faccia inimicizia con le Muse: **io** troppo **ci** perderei, essendomi esse mallevadrici dell'amor **suo**, ma vorrei **ch'ella** si fissasse in mente questa conosciuta incontrastabile verità **che son le Muse tanto pestifere mogli, quanto adorabili amiche**. Dalla mia premura per la **sua** prosperità spero **ch'ella** comprenderà e la giusta stima ed il sincero **contraccambio** d'affetto col quale io sono.

P. S. Oh quanto, mio **caro signor abate, son** lontane dal vero le ridenti e lusinghiere idee che l'amor **de la poesia** **le** va dipingendo **nella** mente! Ella **si** figura che questo genial mestiere produca a chi lo professa **fama, onori, comodi e tranquillità**. Cotesta fama o non si ottiene, o è tardissima e sempre contrastata, e **vi** si naviga eternamente fra l'invidia e il disprezzo. Il cammino della **poesia** non ha mai condotto ad alcun **grado d'onore**, anzi è un ostacolo insuperabile a sperarne. Quell'infelice condannato dalla maligna sua sorte

sua sorte all'infame mestiere di birro spera **divenire** un giorno **Caporale, Capitano e Bargello**: il **Poeta**, sia pure Omero, **pieno** dell'unico sollievo de' poveri viventi, che è la speranza, sa che **doppo** aver sudato tutta la vita, ei non morrà che **Poeta**. Quanto ai **Comodi** trascorra **Ella** tutte le antiche memorie e troverà che i **Poeti** **anno** sempre avuta la povertà per indivisibile compagna, e quei pochissimi, che si eccettuano come portenti, sono reputati fortunatissimi, perchè son giunti per miracolo ad **evitare** la miseria. *Ma, dirà Ella, il vostro Stato contrasta con le vostre massime.* No, caro **Sig.^{re}** Sinibaldi; è vero che la mia fortuna mi ha consegnato a così grandi e benefici **Sovrani, che io** sarei il più ingrato di tutti **gl'uomini** se non confessassi che la **loro** munificenza ha superato e tuttavia supera di gran lunga il merito mio e che sotto i fausti **auspicj** de' medesimi io non risento e non ho mai risentito il minimo effetto de' maligni influssi del mio mestiere; ma è vero altresì che sarebbe somma imprudenza il **regolare** sul fondamento d'un rarissimo esempio una scelta da cui dipende il destino di tutta la vita, ed **un'esempio** nel quale ancora (se si **vuole esaminare** minutamente) si trovan le prove dello svantaggio che ha quello della **Poesia** a fronte di qualunque altro mestiere: essendo certissimo che se io calzolaio o fornaio avessi goduto quel costante ed eccessivo favore della **fortuna**, che ne ho goduto **Poeta**, nuoterei ora fra quelle ricchezze che non desidero, ma non possiedo. Rispetto finalmente alla **Tranquillità** come può sperar mai di trovarne **un'infelice Poeta** drammatico obbligato a servir sempre agl'irragionevoli ed impertinenti capricci dell'eteroclita specie canora per lo più ignorante,

all'infame mestiere di birro, spera **divenir** un giorno **caporale, capitano o bargello**: il **poeta** (sia pure Omero), **privo** dell'unico sollievo de' poveri viventi, che è la speranza, sa che **dopo** aver sudato tutta la vita, ei non morrà che **poeta**. Quanto ai **comodi**, trascorra **ella** tutte le antiche memorie, e troverà che i **poeti hanno** sempre avuta la povertà per indivisibile compagna, e quei pochissimi che si eccettuano come portenti sono reputati fortunatissimi, perchè son giunti per miracolo ad **evitar** la miseria. – *Ma (dirà ella) il vostro stato contrasta con le vostre massime.* – No, caro **signor** Sinibaldi; è vero che la mia fortuna mi ha consegnato a così grandi e **così** benefici così **sovrani, ch'io** sarei il più ingrato di tutti **gli uomini** se non confessassi che la **lor** munificenza ha superato e tuttavia supera di gran lunga il merito mio, e che sotto i fausti **auspicj** de' medesimi io non risento e non ho mai risentito il minimo effetto de' maligni influssi del mio mestiere; ma è vero altresì che sarebbe somma imprudenza il **regolar** sul fondamento d'un rarissimo esempio una scelta da cui dipende il destino di tutta la vita: ed **un esempio** nel quale ancora (se si **vuol esaminar** minutamente) si trovan le prove dello svantaggio che ha quello della **poesia** a fronte di qualunque altro mestiere: essendo certissimo che se io calzolaio o fornaio avessi goduto quel costante ed eccessivo favore della **Fortuna**, che ne ho goduto **poeta**, nuoterei ora fra quelle ricchezze che non desidero, ma non possiedo. Rispetto finalmente alla **tranquillità**, come può sperar mai di trovarne **un infelice poeta** drammatico obbligato a servir sempre agl'irragionevoli ed impertinenti capricci dell'eteroclita specie canora, per lo più ignorante,

scostumata e superba e per cagioni quanto meno oneste, tanto più **efficaci** violentemente sostenuta? Ma per **venire** più particolarmente al caso nostro mi dica in cortesia, mio caro **Sig.^{re} Ab.^{re}**, dove mai la **Sua** speranza potrebbe accennarle **un'asilo**: **ne'** falliti forse **Teatri** d'Italia, a' quali sono soverchia spesa le vergognose ricompense che si danno a **qualche** ciabattino poetico, atto a **sfigurare** un vecchio dramma a talento **d'un eroe o d'una eroina** teatrale che l'onora in **contracambio** della sua protezione? **Cred'Ella** per avventura che la decadenza, anzi la ruina del nostro **Teatro** sia minore in Germania? S'inganna: corre **anche** in queste contrade la medesima sorte. La Corte **Cesarea** e quella di Dresda ad imitazione di questa **anno** offerta, è vero, una **commoda** e decente situazione ad un uomo di lettere esperto nella drammatica poesia. **Ma** nè l'una nè l'altra è più a tal riguardo la stessa. La Sassonia **doppo** l'ultima ruinosa guerra **à** totalmente **rinunziato** alla musica. La nostra **Adorabile Padrona** crede **cosa più** convenevole al suo stato vedovile questo fasto **luttuoso** che **à** fatto demolire e rivolgere ad **altr'uso** il **Teatro** della Corte e non ha altri musici se non se **quei** vecchi inabili, che come antichi servitori conserva a riguardo del loro, non del bisogno di **Lei**. Ed il nostro giovane prudentissimo Cesare non prenderà altro sistema, persuaso che la sua situazione esiga eserciti e non divertimenti.

Io **credeva** che un quarto di foglio fosse troppo per una poscritta: ma la premura di **rimediare alla seduzione** che possono averle **fatto** i miei versi rende angusto anche il secondo. Imploro l'assistenza della benevola ascoltatrice della **Sua** cetra, affinchè in

scostumata e superba e (per cagioni quanto meno oneste, tanto più **efficaci**) violentemente sostenuta? Ma, per **venir** più particolarmente al caso nostro, mi dica in cortesia, mio caro **signor abate**, dove mai la **sua** speranza potrebbe accennarle **un asilo**? **Ne'** falliti forse **teatri** d'Italia, a' quali sono soverchia spesa le vergognose ricompense che si danno a **qualunque** ciabattino poetico, atto a **sfigurar** un vecchio dramma a talento **d'una eroina o d'un eroe** teatrale che l'onora in **contraccambio** della sua protezione? **Crede ella** per avventura che la decadenza, anzi la ruina del nostro **teatro**, sia minore in Germania? S'inganna: corre **ancora** in queste contrade la medesima sorte. La Corte **cesarea**, e quella di Dresda ad imitazione di questa, **hanno** offerta, è vero, **per lungo tempo** una **comoda** e decente situazione ad un uomo di lettere esperto nella drammatica poesia, **ma** né l'una né l'altra è più a tal riguardo la stessa. La Sassonia, **dopo** l'ultima ruinosa guerra, **ha** totalmente **rinunciato** alla musica. La nostra **adorabile padrona** crede **così poco** convenevole al suo stato vedovile questo fasto **voluttuoso** che **ha** fatto demolire e rivolgere ad **altro uso** il **teatro** della Corte, e non ha altri musici se non se **que'** vecchi inabili che come antichi servitori **generosamente** conserva a riguardo del loro, non del bisogno di **lei**. Ed il nostro giovane prudentissimo Cesare non prenderà altro sistema, persuaso che la sua situazione esiga eserciti e non divertimenti.

Io **credea** che un quarto di foglio fosse troppo per una poscritta, ma la premura di **remediare alle seduzioni** che possono averle **fatte** i miei versi rende angusto anche il secondo. Imploro l'assistenza della benevola ascoltatrice

difetto della mia **ineficace** eloquenza impieghi il suo ascendente a ritrarla da così pericoloso disegno.

Oltre la stima già concepita io conserverò eternamente per **Lei** la riconoscenza dovuta a chi mi avrà liberato **da** miei importuni rimorsi.

della **sua** cetra affinché in difetto della mia **inefficace** eloquenza impieghi il suo ascendente a ritrarla da così pericoloso disegno. Oltre la stima già **da me** concepita, io conserverò eternamente per **lei** la riconoscenza dovuta a chi mi avrà liberato **da'** miei importuni rimorsi.

L'articolo di Mazzatinti non rappresenta però un caso isolato. Il 1882 è un anno cruciale: si tratta del primo centenario della morte di Metastasio e gli studiosi, per l'occasione, snidano inediti e rari. Per esempio, nel periodico «La confederazione Latina», a. I, 1882, Antonio Rizzuto pubblica, nei numeri 2, 3, 4, sei lettere ricavate da autografi e da una copia esistenti nella Certosa di San Martino e nella Biblioteca Nazionale di Napoli⁸. In «Mente e cuore. Periodico mensile di scienze, letteratura e cose scolastiche», a. IX, nr. 5, 1° maggio 1882, dall'archivio degli Attems viene pubblicata, grazie a Carolina Luzzato, una lettera al conte d'Attems⁹. Alfonso Miola, bibliotecario presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, nel contributo *Manoscritti del Metastasio nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, «Nuovo Istitutore», a. XIV, 1° luglio 1882, nrr. 18-19, segnala la presenza di autografi indirizzati ai membri della famiglia Pignatelli (segnatura XIV B 22)¹⁰.

⁸ Vd. P. METASTASIO, *Lettere disperse e inedite*, con un'appendice di scritti intorno allo stesso a cura di C. Antona Traversi, Roma, Euseo Molino, 1886, pp. xxxiv, xlviii, 307 e 322.

⁹ Non sono riuscito ad avere accesso ai periodici in questione, pertanto ne ignoro il contenuto specifico. Le indicazioni provengono dall'ed. carducciana METASTASIO, *Lettere disperse e inedite*, p. xvii.

¹⁰ Questa voce bibliografica viene registrata da Brunelli, vol. V, p. 833. Si veda la lettera di Carducci ad Alfonso Miola (Bologna, 13 novembre 1882): «Pregiato Signore, Da una lettera di V.S. al comm. Fornari, pubblicata nel *Nuovo Istitutore* di Salerno (1 luglio a. c.), apprendo che le lettere del Metastasio alla principessa di Belmonte sono conservate nella Biblioteca Nazionale di Napoli. Io vorrei, come Ella potrà vedere da uno stampato che mi permetto inviarLe, io vorrei pubblicare un Supplemento generale all'Epistolario del Metastasio quale fu scelto dall'abate D'Ayala. Delle lettere alla principessa di Belmonte parecchi più o meno lunghi frammenti furono inseriti dal Mattei nelle sue Memorie del Metastasio (Colle, 1783), e a me occorrerebbe aver copia intera di quelle lettere delle quali il Mattei diè frammenti. E sarei a pregare d'un gran favore V. S. Io le manderei manoscritti in tanti foglietti separati i frammenti dati a stampa dal Mattei. Desidererei fosse trascritto dagli originali tutto che manca. Se Ella si compiacesse di fare eseguire il lavoro a un trascrittore diligente, io, oltre il dovuto compenso al trascrittore, rimarrei con grande obbligo alla S.V., e con desiderio di servirla in ciò che potessi. Voglia perdonarmi la libertà e accogliere i sensi della mia stima. Dev.» (G. CARDUCCI, *Lettere*, vol. XIV. 1882-1884, a cura di M. Valgimigli, Bologna, Zanichelli, 1952, p. 60, nr. 2990). Il 20 novembre Carducci scrive: «Mio caro signore, La ringrazio di

In quello stesso anno Nazzareno Trovanelli, che si firma con lo pseudonimo Lo spigolatore, dà ai torchi l'articolo *Quattro lettere di Pietro Metastasio*, nel periodico cesenate «Lo specchio. Giornale amministrativo letterario», III, 9 aprile 1882, nr. 15, p. [2], all'interno del quale segnala la presenza di quattro lettere metastasiane inviate a cesenati: una, in latino, a Ercole Francesco Datini (1715), una seconda all'abate Chiaramonti, già pubblicata (1760) e una terza, anch'essa già pubblicata, al conte Francesco Fattiboni (1763)¹¹. La quarta, allora inedita e indirizzata a Fattiboni (3 maggio 1779), veniva trascritta dall'autografo della Biblioteca Malatestiana di Cesena (con attuale segnatura ms. ces. 7.67.1); Brunelli, invece, pubblicherà la lettera dal codice Viennese 10274, nr. 1428, dandola per inedita¹². Ecco le due trascrizioni a confronto:

Trovanelli

Brunelli, nr. *2437

A FRANCESCO FATTIBONI – CESENA

Vienna 3 Maggio 1779

L'affettuoso e violento entusiasmo, che **nella elegante** replica all'ultima mia lettera à così vivamente invaso ed acceso il bell'animo di V. S. **Ilma**, si è intieramente trasfuso nel mio: onde io sento al presente tutti **que'** sintomi di contento, di gratitudine e di tenerezza da lei sentiti, e magistralmente descritti ed **Ella à** nelle sue l'esatta misura delle interne mie disposizioni.

Se potesse V.S. **Ilma** con la medesima mirabile efficacia comunicarmi la

L'affettuoso e violento entusiasmo che **nell'elegante** replica all'ultima mia lettera **ha** così vivamente invaso ed acceso il bell'animo di V.S. **illustrissima**, si è intieramente trasfuso nel mio: onde io sento al presente tutti **quei** sintomi di contento, di gratitudine e di tenerezza da lei sentiti e magistralmente descritti; ed **ella ha** nelle sue l'esatta misura delle interne mie disposizioni. Se potesse V.S. **illustrissima** con la medesima mirabile efficacia comunicarmi la vegeta sua

tanta gentilezza, e Le mando copiati i frammenti delle lettere metastasiane alla principessa di Belmonte, che Ella si compiacerà di fare adempiere e compiere. Chiedendo della trascrizione licenza in mio nome all'illustre prefetto, vorrà anche presentargli i sensi della mia riverenza e altissima stima. Ella voglia credermi, Suo dev. obbl.» (ivi, p. 62, nr. 2993).

¹¹ Già edita in P. METASTASIO, *Opere postume*, date in luce dall'abate conte d'Ayala, t. II, Vienna, Stamperia Alberti, 1795, pp. 303-304 (Vienna, 12 settembre 1763; la lettera viene ristampata in varie edizioni successive).

¹² L'articolo era stato segnalato da Carducci in METASTASIO, *Lettere disperse e inedite*, p. XVII. Vd. R. DELL'AMORE, *Giovanni Francesco Fattiboni, poeta e librettista (Cesena 1736-Loreto 1802)*, «Studi romagnoli», a. XL, 1989, pp. 195-210: 195 nota 1. La studiosa segnala altresì l'autografo di un'altra missiva metastasiana a Fattiboni, conservata presso la stessa biblioteca, ms. ces. 7.67.2 (Vienna, 1° marzo 1779), corrispondente a Brunelli nr. 2427, trascritta, anche in questo caso, dal copiale viennese. L'articolo di Trovanelli è ricordato a p. 200.

vegeta sua gioventù, e l' **invidiabile** sua facondia, le giungerebbero più prolisse ed ornate (ma non già più sincere) queste candide proteste dell'amore, della riconoscenza e dell'ossequiosa stima con cui sono ecc.

gioventù e la **invidiabile** sua facondia, le giungerebbero più prolisse ed ornate (ma non già più sincere) queste candide proteste dell'amore, della riconoscenza e dell'ossequiosa stima con cui sono.

Nell'anno successivo vede la luce un breve articolo di Alessandro Ademollo, *Lettere inedite del Metastasio al Padre Azzoni e all'Abate Pasquini* («Fanfulla della Domenica», a. V, 21 gennaio 1883, 3, pp. [3-4]), nel quale sono edite varie missive metastasiane dalla Biblioteca comunale di Siena, alcune delle quali poi ripubblicate da Brunelli come inedite: si tratta di quella da Vienna, del 31 ottobre 1771 (nr. 1967); di quella del 29 settembre 1768, edita parzialmente (nr. *1710); di quella del 30 gennaio 1772, anch'essa edita parzialmente (nr. *1988); e di quella del 29 febbraio 1768 (nr. *1648). L'articolo di Ademollo, per inciso, non era certo sconosciuto, essendo stato segnalato in almeno un paio di sedi¹³.

Nella seconda metà dell'Ottocento, l'attività di riscoperta continua a essere intensa. Basti qui citare alcuni titoli acquisiti dalla critica, come P. METASTASIO, *Lettere disperse e inedite*, con un'appendice di scritti intorno allo stesso a cura di C. Antona Traversi, Roma, Euseo Molino, 1886 (edizione fatta precedere dagli articoli *Una lettera inedita del Metastasio*, «Il Pungolo della Domenica», II, 1884, 11, p. [84], in cui si pubblicava la lettera del 4 gennaio 1751, da Vienna, alla principessa di Belmonte Pignatelli; *Lettera inedita di Pietro Metastasio*, «Napoli letteraria», I, 30 marzo 1884, 7, p. [1], anche se la lettera in questione era tutt'altro che inedita¹⁴; e *Alcune lettere inedite di Pietro Metastasio*, «Nuova Antologia», LXXVII, 16 ottobre 1884, pp. 632-661)¹⁵ oppure come le *Lettere di Pietro Metastasio al conte Daniele Florio di Udine*, edite per cura di Antonino di Prampero, Udine, Tipografia Giov. Batt. Doretti e soci, 1886¹⁶.

¹³ Fu segnalato da Carducci, in METASTASIO, *Lettere disperse e inedite*, pp. xvii-xviii, e da A. DE RUBERTIS, *Intorno all'epistolario di Pietro Metastasio. Una questione*, «La Rassegna Nazionale», a. XXXIV, 1912, nr. CLXXXVIII, pp. 223-230: 224 nota 3, poi con il titolo *Intorno all'epistolario di Pietro Metastasio*, in ID., *Varietà storiche e letterarie. Con documenti inediti*, Pisa, Nistri-Lischi, 1935, pp. 127-138: 129 nota 5 (segnalazione nella «Rivista teatrale italiana», a. XII, vol. 17, 1913, p. 152).

¹⁴ Era stata pubblicata in P. METASTASIO, *Opere postume*, date in luce dall'abate conte d'Ayala, t. III, Vienna, Stamperia Alberti, 1795, pp. 11-13.

¹⁵ Per questo contributo Antona Traversi si servì di MIOLA, *Manoscritti del Metastasio nella Biblioteca Nazionale di Napoli* (vd. p. 632 nota 1).

¹⁶ Su cui G. MARCOTTI, *Lettere inedite del Metastasio*, «Gazzetta Letteraria Artistica e Scientifica», X, 1886, 6, p. [1]. Vd. ora E. DORIGO, *Il rapporto di amicizia tra Pietro Metastasio*

Quel che più ci interessa è che, nel clima pieno di fermento per le frequenti scoperte, sul finire dell'Ottocento Manfredo Tovajera pubblica due lettere metastasiane inedite a Stelio Mastraca (Vienna, 8 febbraio 1738; Vienna, 21 marzo 1739), tratte dagli autografi. Anche in questo caso, Brunelli ripubblicherà le due missive, dagli autografi, considerandole fino ad allora inedite (Brunelli, nrr. *130 e *132)¹⁷.

Non mancano altre scoperte nei primi del Novecento¹⁸. Negli anni Trenta si registra l'articolo di Alberto Brizio, *Una lettera inedita di P. Metastasio con un giudizio sulla sua "Giuditta"*, «Il Regime Fascista», 9 febbraio 1932, p. 3, in cui viene stampata la lettera a Francesco Fattiboni (Vienna, 28 settembre 1761), dall'autografo conservato presso la Biblioteca Comunale di Ferrara; anche Brunelli pubblicherà la missiva dall'autografo, dandola per inedita (Brunelli, nr. *1229; vd. vol. IV, p. 851).

Un altro caso ancora è rappresentato dalla lettera di Metastasio al coreografo Gasparo Angiolini, da Vienna. La lettera era stata pubblicata nel 1953 da Carlo Blasis, dall'archivio conservato presso l'Archivio Toscanini Fornaroli (in calce alla lettera si utilizza anche la dicitura Archivio Arrivabene). Il contributo era sfuggito a Brunelli. Anche in questo caso si dà nella colonna di sinistra la trascrizione della pubblicazione e in quella di destra quella dell'edizione brunelliana fondata su due testimoni (Biblioteca Estense di Modena, Autografoteca Campori, e Biblioteca Nazionale di Vienna, Codice 10272, nr. 792)¹⁹.

e il conte udinese Daniele Florio attraverso l'«Epistolario» del 'poeta cesareo', «Forum Italicum», 46, 2012, 1, pp. 110-140.

¹⁷ M. TOVAJERA, *Due lettere inedite del Metastasio*, in ID., *Note e spigolature letterarie*, Venezia, Max Kantorowicz, 1897, pp. 121-128 (vd. J. G. FUCILLA, *Universal author repertoire of Italian essay literature*, New York, S. F. Vanni, 1941, p. 369). Su Mastraca e Metastasio vd. anche M. ZORIĆ, *Dieci lettere inedite di Metastasio*, «Studia romanica et anglica zagabriensia», XXI-XXII, luglio-dicembre 1966, pp. 321-336.

¹⁸ Vd. FUCILLA, *Nuove lettere inedite del Metastasio ed alcuni appunti sul suo epistolario*, pp. 293-294.

¹⁹ C. BLASIS, *Gasparo Angiolini ed una lettera inedita di Metastasio (dall'Archivio Toscanini Fornaroli)*, «Il Cigno», I, 1953, 3, pp. 132-133; la lettera è a p. 132 (ringrazio Paolo De Tuoni, della Biblioteca della Fondazione Cini, per la riproduzione dell'articolo). In realtà la lettera non era inedita: si trova stampata, dall'originale, in *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, a cura di E. De Tipaldo, t. II, Venezia, Dalla tipografia di Alvisopoli, 1835, p. 14; nella nota 3 De Tipaldo spiegava che della missiva, e di un'altra, era stata data notizia in *Ricordo d'Amicizia per l'anno 1835*, Milano, C. Canadelli, s.a., p. 294 (*Lettere inedite di Pietro Metastasio poeta cesareo*) e 4 pp. n.n. con le riproduzioni degli autografi, senza trascrizione. Vd. pure R. SORIGA, *Dal cosmopolitismo al nazionalismo. Il coreografo Gasparo Angiolini (1731-1803)*, «Rivista d'Italia», 19, 1916, V, pp. 635-651: 639.

Blasis

Brunelli, nr. *1550

Vienna, 9 dicembre 1766.

A GASPARE ANGIOLINI – PIETROBURGO

Vienna 9 Dicembre 1766

Monsieur,

Il **Vostro** cuore, mio caro **Signor** Angiolini, contrasta l'eccellenza **de'** **Vostri** talenti. - Prova indubitata di questa verità è l'affettuosa **Vostra** lettera, che ieri mattina mi fu recata dal **nostro Signore** Coltellini. Voi volete in essa, chiamarmi a parte del dovuto applauso, che ha costì riportato il **Vostro** impareggiabile **Ballo** pantomimo della *Didone*; quasi che un illustre scultore **sii** in società di merito con le montagne, che han somministrata la pietra a' suoi lavori. Sono ormai quarant'anni che la mia povera *Didone* assorda de' suoi lamenti tutti i teatri d'Europa, e nè pur uno **dei Vostri** più celebrati colleghi avea saputo **finora** farne il mirabile uso che **Voi** ne avete fatto. **Pure** confessando che non m'appartiene, accetto come un caro pegno della **Vostra** amicizia, quella parte della gloria **Vostra**, di cui gratuitamente mi fate dono, e **Ve** ne professo la dovuta riconoscenza. Anzi me ne prometto nuovi motivi, se un giorno **Vi** cade in acconcio di **valerVi** del mio *Achille in Sciro* che se mal non m'appongo, mi par pietra per il **Vostro** **scalpello**.

Addio mio caro signor Angiolini. Esulto della giustizia che costì **Vi** si rende: ma non vorrei che prendeste troppo gusto ad abitar **con** gelidi **Trjoni**. Continuate ad amarmi, sicuro della più costante e più tenera corrispondenza, che mi farà sempre essere.

Vostro dev.mo Obb.mo servo et amico
PIETRO METASTASIO

Signor Angiolini – Pietroburgo

Il **vostro** cuore, mio caro **signor** Angiolini, contrasta **d'**eccellenza **coi vostri** talenti. Prova indubitata di questa verità è l'affettuosa vostra lettera, che ieri mattina mi fu recata dal **signor** Coltellini. Voi volete in essa chiamarmi a parte del dovuto applauso che ha costì riportato il **vostro** impareggiabile **ballo** pantomimo della *Didone*, quasi che un illustre scultore **sia** in società di merito con le montagne che han somministrata la pietra a' suoi lavori. Sono ormai quarant'anni che la mia povera *Didone* assorda de' suoi lamenti tutti i teatri d'Europa, e né pur uno **de' vostri** più celebrati colleghi avea saputo **fin'ora** farne il mirabile uso che **voi** ne avete fatto: **pure** confessando che non m'appartiene, accetto come un caro pegno della **vostra** amicizia quella parte della gloria **vostra** di cui gratuitamente mi fate dono, e **ve** ne professo la dovuta riconoscenza. Anzi me ne prometto nuovi motivi, se un giorno **vi** cade in acconcio di **valervi** del mio *Achille in Sciro* che, se mal non m'appongo, mi par pietra per il **vostro** **scarpello**. Addio, mio caro signor Angiolini. Esulto della giustizia che costì **vi** si rende, ma non vorrei che prendeste troppo gusto ad abitar **coi** gelidi **Trioni**. Continuate ad amarmi, sicuro della più costante e **della** più tenera corrispondenza che mi farà sempre essere.

Altro caso da aggiungere al nostro dossier è quello dell'articolo di Luigi Nardini, *Due lettere inedite del Metastasio*, «Urbinum», I, 1914, 2, pp. 35-37, sfuggito alla bibliografia metastasiana (si veda la segnalazione nella *Cronaca – Periodici*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXIV, 1914, p. 465), a causa soprattutto della sede, assai peregrina²⁰. Nell'articolo Nardini pubblicava due lettere di Metastasio a Crescentino Fiorini, dagli autografi, allora di proprietà dell'avvocato urbinato Pompeo Ligi. Della prima, datata 25 marzo 1771, Brunelli avrebbe successivamente fornito la trascrizione dal copialettere, considerando il testo inedito (Vienna, Biblioteca Nazionale, cod. 10273, nr. 1075). Ecco le due edizioni a confronto:

Nardini

Brunelli, nr. *1927

Vienna 25 Marzo 1771

A CRESCENTINO FIORINI – URBINO

Vienna 25 Marzo 1771.

Monsieur

Se all'amabile, **et** esemplare modestia che regna nell'ultimo **obbligatissimo** foglio del gentilissimo **Sig.** Fiorini corrispondono le altre virtù dell'animo suo, (siccome è ben credibile perchè non sogliono andar mai disgiunte) io mi congratulo seco qualunque egli sia, del possesso della più certa, della più pura e **della** più desiderabile nobiltà. E con tali compagne e conduttrici gli auguro, anzi gli presagisco, tanto felici tutte le altre stagioni della sua vita quanto n'è lodevole la primavera. Vorrei pure che alla fiducia de' miei presagi fosse **uguale** in me la facoltà d'**incaminarne** l'adempimento: ma conscio pur troppo della insufficienza mia, lo assicuro almeno

Se all'amabile ed esemplare modestia che regna nell'ultimo **obbligantissimo** foglio del gentilissimo **signor** Fiorini corrispondono le altre virtù dell'animo suo (siccome è ben credibile, perchè non sogliono andar mai disgiunte), io mi congratulo seco, qualunque egli sia, del possesso della più certa, della più pura e più desiderabile nobiltà. E con tali compagne e conduttrici gli auguro, anzi gli presagisco, tanto **più** felici tutte le altre stagioni della sua vita, quanto n'è lodevole la primavera. Vorrei pure che alla fiducia de' miei presagi fosse **eguale** in me la facoltà d'**incamminarne** l'adempimento, ma, conscio pur troppo della insufficienza mia, lo assicuro almeno intanto di quello

²⁰ Ringrazio Luciano Ceccarelli e la segreteria della Accademia Raffaello di Urbino per la riproduzione dell'articolo, di difficilissima reperibilità. Del suddetto articolo non è a conoscenza D. MENGOZZI, *Saggio introduttivo* a C. FIORINI, *Diario delle cose di Urbino dal 1797 al 1799. La fine dell'Antico regime e gli inizi del Risorgimento*, a cura di D. Mengozzi, presentazione di S. Pivato, Urbino, QuattroVenti, 2012, pp. 9-36. Una lettera autografa di Fiorini, del 1805, è conservata tra le carte di Antaldo Antaldi (Pesaro, Biblioteca Comunale Oliveriana, 1904: vd. *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, vol. LII, Firenze, Olschki, 1933, p. 194).

intanto di quello che da me dipende,
cioè della sincera ed affettuosa stima con
cui **veramente** sono.

che da me dipende, cioè della sincera
ed affettuosa stima con cui **veracemente**
sono.

Suo Dev.mo Obbl.mo Servitore - *Pietro*
Metastasio

Viola afferma che «una delle vie forse più fruttuose per incrementare il *corpus* raccolto dal Brunelli è quella di sondare l'edito»²¹. Ebbene, nell'articolo Nardini offre anche la trascrizione di una seconda lettera sconosciuta:

Sig. Pro.ne Col.mo

A dispetto della mia antica avversione per la rancida, incomoda e già quasi per tutto abolita usanza degli umili uffici, coi quali solo a vantaggio delle poste in questi tempi sogliono essere di peso l'uno all'altro i conoscenti, e gli amici, ho sommamente gradito l'affettuosa memoria del cortesissimo Sig. Fiorini, persuaso della riuscita de' suoi voti parziali, e desideroso che si verifichi quello che grato all'amor suo io concepisco per lui; et assicurandolo della mia vera corrispondenza, pieno di stima e di gratitudine mi protesto.

Vienna 26 Dicembre 1773

Dev.mo Obbl.mo Servitore - *Pietro Metastasio*

Per inciso, a Fiorini Metastasio scrive altre missive: da Vienna, il 30 settembre 1770²², il 25 marzo 1771²³, e il 26 dicembre 1771²⁴.

Un ulteriore caso degno di nota è rappresentato dall'articolo di Riccardo Zagaria, *Tra classicisti ed arcadi. Lettere inedite di P. Metastasio, U. Lampredi, C. Botta, F. Salfi, P. Giordani*, «Rassegna critica della letteratura italiana», XXVII, 1922, pp. 146-156; a p. 149 Zagaria pubblicava la lettera autografa a Baldassarre Papadia (conservata presso il Museo di San Martino in Napoli). Ecco la missiva, fatta precedere – nel saggio – da puntuali annotazioni critiche:

Sig. Sig. e Pad. Col.mo,

Vienna, 4 feb., 1771.

Nè le lettere nè i componimenti poetici, dei quali mi fa V.S., Ill.ma menzione nella gentilissima sua de' 25 dello scorso Gennajo sono pervenuti ancora alle mie mani:

²¹ VIOLA, *Sull'edizione Brunelli*, p. 29.

²² Brunelli, nr. 1900 (Vienna, Biblioteca Nazionale, cod. 10273, nr. 1055); già pubblicata in «L'Epistolario ossia scelta di lettere inedite famigliari curiose erudite storiche galanti ec. ec. di donne e d'uomini celebri morti o viventi nel secolo XVIII o nel MDCC», XXIX, 30 settembre 1795, pp. 306-307, come ha rilevato VIOLA, *Sull'edizione Brunelli*, p. 30 nota 3.

²³ Brunelli, nr. 1927 (Vienna, Biblioteca Nazionale, cod. 10273, nr. 1076).

²⁴ Brunelli, nr. 1983 (Vienna, Biblioteca Nazionale, cod. 10273, nr. 1117).

ma il caso non mi sorprende, essendo frequentissimo, quando si tratta di trasporti di checchessia da codeste a queste contrade. Forse giungeranno una volta, e forse non mai; come non di rado è avvenuto. Le stampe ch'Ella richiede d'un mio ritrattino son quasi della specie medesima, poichè essendo scorsi più di 30 anni dall'epoca della loro impressione se ne son dileguati tutti gli esemplari. Farò qualche diligenza, e, rinvenendosene alcuno, gliel trasmetterò per la posta. E frattanto mi confermo

Di V.S. Ill.ma

dev.mo obb.mo serv.re

PIETRO METASTASIO

Un ultimo esempio riguarda due lettere autografe delle quali fu data notizia e parziale trascrizione nel volume di Francesco Pignatelli principe di Strongoli, *Memorie di un generale della repubblica e dell'impero*, a cura di N. Cortese, vol. I, Bari, Laterza, 1927, pp. 24 e 25²⁵. Il volume non è entrato nella bibliografia metastasiana e solo di recente si è tornato a parlare della corrispondenza in questione²⁶.

Per comodità trascriviamo nella loro completezza le missive (riviste sugli originali), entrambe destinate a Salvatore Pignatelli e oggi conservate presso l'Archivio di Stato di Napoli. La prima è datata 31 agosto 1772, con destinatario: «Ecc.^{mo} S. D. Salvatore Pignatelli P.pe di Strongoli (Napoli)»:

Eccellenza

Non possono più sorprendermi i distinti poetici talenti, de' quali è l'E.V. adornata, dopo le produzioni che già tempo fa si compiacque benignam.^{te} comunicarmene. Da quelle antiche, eran già queste nuove promesse: e potendo io comparandole misurare i progressi passati, argomento a quale alto segno d'elevazione potranno giungere, (ove Ella il voglia) i futuri.

Non solo gli eroici suoi sonetti, et il nobile insieme e vezzoso Endecasillabo non abbisognano di correzione, ma esigono a giusto titolo gli applausi d'un più valoroso di quel ch'io sono, e più eloquente panegirista. Continui V.E. a corrispondere alla parzialità delle Muse che l'accarezzano: mentre io, congratulandomi con me medesimo di avere un così illustre Collega in Parnaso, pieno di riconoscenza e di rispetto riverentem.^{te} mi confermo

Di V.E. Vienna 31 Ag.^o 772.

²⁵ La segnalazione in F. PIGNATELLI principe di Strongoli, *Memorie di un generale della repubblica e dell'impero*, 2 voll., Bari, Laterza, 1927, vol. I, p. 132: «Le due inedite lettere del Metastasio sono nell'Archivio Pignatelli Strongoli, f. 77 n. 73».

²⁶ Vd. il recente L. COVINO, *Governare il feudo. Quadri territoriali, amministrazione, giustizia: Calabria Citra (1650-1800)*, presentazione di A. M. Rao, Milano, Franco Angeli, 2013, p. 196 nota 121; ID., *Pignatelli, Salvatore, principe di Strongoli*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 628-629.

Umo dmo Obb.^{mo} Serv.^{re}

Pietro Metastasio

La seconda risale al 9 novembre 1767:

Eccellenza

L'Aug.^{ma} Imp.^{ce} Regina mia Clementiss.^{ma} Padrona à con particolare benignità accettata l'offerta degli eletti componim.^{ti} poetici dall'E.V. e scritti, e raccolti: et a suo nome alla M. S. presentati. Di tutti si è sommam.^{te} compiaciuta, ma specialm.^{te} de' due primi sonetti. Nel Nobile Autore de' quali non à commendato solo la dottrina, e l'ingegno; ma distintam.^{te} à gradito, che a' molti meriti ereditarj (alla M. S. ben presenti) abbia egli voluto aggiunger quello di così attenta cura, e così stimabile.

Dopo avere eseguito il preciso sovrano comando di assicurar di tutto ciò l'E. V. mi approfizzo della favorevole occasione, per rinnovarle le riverenti proteste di quel costante rispetto, con cui sono

Di V.E.

Vienna 9bre 767

Ecc.^{mo} Sig.^{re} Pnp.^e e D. Salvatore Pignatelli (Napoli)Dmo Obb.^{mo} Ser.^{re} veroPietro Metastasio²⁷

Insomma, come si è avuto modo di osservare, il recupero delle lettere metastasiane è un lavoro paziente che richiede tempo e che riserva ancora sorprese. Sorprese che provengono da una bibliografia dimenticata e sommersa, che oggi, grazie a strumenti dei quali gli studiosi precedenti non erano in possesso, appare sicuramente più accessibile.

²⁷ Archivio di Stato di Napoli, *Pignatelli Ferrara di Strongoli*, Stanza 168, Parte Prima, b. 77-II (incartamento 73). In realtà nella busta si trovano tre lettere metastasiane, una delle quali mi sembra essere una copia, di altra mano, di quella del 9 novembre 1767.

ALESSIA TADDEO

«Alba di un nuovo stile»¹: Alfieri e la notte

1. *Antigone*

Ogni determinazione è una negazione
(Spinoza, *Etica*)

La reticenza di Alfieri circa i modelli e le letture che hanno influenzato la sua produzione artistica è cosa nota². Anche senza riferimenti diretti è possibile asserire che il tragediografo abbia potuto leggere il trattato filosofico di Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Nel capitolo riguardante la luce il lettore si imbatte in considerazioni interessanti: «L'estrema luce, col sopraffare gli organi della vista, cancella tutti gli oggetti in modo da rassomigliare esattamente, nel suo effetto, all'oscurità»³. Le parole di Antigone sono uno specchio di questa folgorante analisi. Ma come uno specchio non riflette l'immagine esatta bensì il suo rovescio, così la frase burkiana va letta a ritroso: la protagonista converte l'oscurità in luce. L'eroico

¹ Nota dello stesso Alfieri che accompagna la prima versificazione dell'*Antigone* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laurenziano Alfieri 27, cc. 129v-108r, nota 139).

² La tendenza alfieriana è infatti quella di presentarsi, sempre e a ogni costo, indipendente rispetto ai modelli, per assicurarsi così un ruolo innovatore e inventivo nel panorama intellettuale coevo. Cfr. V. ALFIERI, *Vita di Vittorio Alfieri*, a cura di C. Mazzotta, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Polistampa, 2003, Epoca IV, cap. II, p. 242, dove confessa, dopo la lettura dell'*Agamennone* senecano: «Non mi pareva con tutto ciò, ch'elle mi siano riuscite in nulla un furto fatto da Seneca».

³ E. BURKE, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, trad. it. a cura di G. Sertoli, G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1985, p. 104. Per la lettura dell'opera burkiana da parte di Alfieri vd. E. MATTIODA, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994, p. 275: «L'opera di Burke apparsa nel 1757 fu tradotta in francese nel 1765, in italiano nel 1804 presso l'editore Sonzogno di Milano. Di Burke è possibile vedere l'influenza sul pensiero estetico italiano del Settecento tramite la tradizione francese e un fortunatissimo manuale come *Lezioni di retorica e di belle lettere* di Hugh Blair».

sforzo della fanciulla, il suo faticoso innalzarsi al di sopra della tetra realtà che la circonda, irradia un bagliore accecante che disorienta lo spettatore. La sua lingua è tersa e cristallina al punto di apparire artificiosa, sospettosamente e volutamente controllata. Si legga a tal proposito il lungo monologo iniziale:

– Queta è la reggia; oscura
la notte: or via, *si vada* ... E che? Vacilla
il *core*? Il *piè*, mal ferme l'orme imprime?
Tremo? perché? Donde il terrore? Imprendo
forse un delitto? ... o morir forse io *temo*?
Ah! *temo io* sol di non compier la impresa.
O *Polinice*, o frater mio, finora
pianto invano ... – Passò stagion del pianto;
tempo è d'oprar: me del mio sesso io sento
fatta maggiore: ad onta oggi del crudo
Creonte, avrai da me il vietato rogo;
l'esequie estreme, o la mia vita, avrai. –
[...] *Vadasì* omai: santa è l'impresa: e sprone
tanto mi punge, *alto* fraterno amore ... (I 2, 34-57)⁴.

La scena si apre con un'indicazione spazio-temporale dal carattere oggettivo e distaccato. Si tratta quasi di una didascalia implicita che, in parallelo a quelle esplicitate dall'autore, diventa cifra distintiva di un'opera tutta azione in cui, dunque, il gesto sopperisce al non detto. Alfieri taglia molti passaggi, cancella le spiegazioni reciproche, gli spettatori sono «lasciati letteralmente e metaforicamente al buio, non sanno più esattamente quello che sta accadendo»⁵. Un'indicazione scenica è pertanto necessaria. Anche la punteggiatura collabora all'informazione. Di più: essa veicola l'interpretazione organizzando rigidamente il testo in angusti nuclei di significato che non lasciano adito ad alcuna riflessione. Il verbo impersonale denuncia poi il tentativo di Antigone di occultare la propria individualità relegandola ad una sfera astratta, anonima. Ma il «*si vada*», al modo imperativo, preceduto dall'interiezione semplice e per di più ripetuto nella chiusa del monologo, svela un desiderio perentorio di andare verso la fine.

Un'intima ansia sempre spinge la protagonista a gettarsi a capofitto nelle azioni per non concedersi il tempo di indugiare nell'analisi dei propri senti-

⁴ L'edizione di riferimento è V. ALFIERI, *Antigone*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953. I corsivi nelle citazioni sono miei. Il primo numero nella parentesi tonda dopo una citazione identifica l'atto, il secondo la scena, il terzo il verso.

⁵ M. PIERI, *Alfieri e la famiglia di Edipo*, in *Antigone, volti di un enigma: da Sofocle alle Brigate Rosse*, a cura di R. Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, pp. 155-186: 183.

menti. Il ritmo della narrazione si fa pertanto sempre più sostenuto, affannato, come se rispecchiasse il correre di Antigone verso la catastrofe. L'infittirsi dei verbi di movimento lo dimostra. Alla fine del primo atto la fanciulla tebana così incalza Argia: «Andiam», «Vieni», «Segui» (I 3, 252-256). Il colloquio fra l'eroina e Creonte è chiuso da un suo secco e risoluto «Si vada» (II 2, 272). Sembra quasi che sia Antigone a provocare il tiranno affinché la imprigioni e la mandi a morte e non, come lo zio crede, il contrario. La giovane muove le fila degli eventi, orchestra i movimenti degli altri personaggi, scandisce la velocità del racconto. Il terzo atto ne è una prova, perché è la figlia di Edipo ad imprimere un'accelerazione al crescendo tragico. Ella chiede alle guardie di essere portata anzitempo al cospetto del tiranno per comunicargli la sua scelta⁶. Al lungo, enfatico discorso di Creonte Antigone, temeraria, risponde «Taci, ed adopra» (IV 1, 14). È solo allora che lo zio, di riflesso, si adegua alla richiesta della nipote affrettandone il martirio:

[...] ti voglio
pur compiacer nell'affrettarlo. Vanne,
Eurimedonte; va'; traggila tosto
all'apprestato palco (ivi, 18-21).

Preoccupata che il tiranno non le conceda la morte o, peggio, che lei stessa, alla vista dell'amato, cambi partito, grida agli sgherri «Or guardie, or vi affrettate; a morte | strascinatemi» (IV 2, 22-23). Le sentinelle, continuamente spronate dalla fanciulla, rimangono stupefatte, quasi pietrificate dalla supplica di Antigone, la quale, accelerando nuovamente i tempi, si sente in dovere di spiegare loro la ragione profonda della sua esigenza: «Su, *mi affrettate*, andiam; sì lento passo | sconvien si a chi del sospirato fine | tocca la meta» (V 1, 1-3). L'uso transitivo del verbo intransitivo brucia la preposizione, alleggerendo e scorciando il verso⁷. Poco oltre la protagonista aggiunge ancora un «Vadasi» (ivi, 8). Il fortuito incontro fra Antigone e Argia crea infine una breve sosta, a cui immediatamente subentra, con pressione rinnovata e maggiore, il desiderio assoluto del sacrificio: «A morte | vadasi tosto» (V 2, 68-69).

Proprio il verbo d'azione, sempre in corrispondenza dei momenti di maggior *pathos*, diviene spia del travaglio che si annida nell'animo della figlia di

⁶ Cfr. A. BARSOTTI, Antigone: «Queta è la reggia; oscura \ la notte», in EAD., *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 92-99: 93. Cfr. III 4, 337-338: «Or tosto | guardie, a Creonte or mi *traete* innanzi». Si ricordi che Creonte aveva concesso ad Antigone una dilazione temporale di un giorno (III 3, 228-230).

⁷ Cfr. V. PERDICHIZZI, *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa, ETS, 2009, p. 83.

Edipo. I puntini di sospensione al v. 35 non sono che un indizio di tale affanno: risultano preliminari all'infittirsi ansioso di domande e dubbi. Antigone non vuole dare ascolto alle incertezze che risuonano in ogni angolo della mente. Esse potrebbero infatti risvegliare i sentimenti oscuri fino ad ora celati dietro ad un luminoso contegno versificatorio. Attraverso la personificazione di alcune parti del corpo la giovane tenta di eludere la manifestazione del proprio Io. È il cuore a vacillare, il piede a tremare, non certo Antigone. La figura retorica della prosopopea suggerisce che la protagonista vuole convincersi e convincere che solo le sue membra siano senzienti, solo queste sfuggano al ferreo controllo, solo queste si perdano in intempestivi sentimentalismi. Giunge a sorpresa un parziale riconoscimento della misconosciuta soggettività: «tremo?» (I 2, 37). Un'altra lunga pausa, costituita dai punti di sospensione, prepara finalmente lo svelarsi dell'Io, che timidamente si mette in discussione, fragilmente si interroga: «o morir forse io temo?» (ivi, 38). Ma il riaffiorare del ricordo di Polinice cancella ogni esitazione, ridonando vigore e sicurezza ad Antigone. La risposta ripete in chiasmo la domanda. Tuttavia l'«io» al v. 38 è ben diverso da quello appena affiorato: è eroico ma, nello stesso tempo, impersonale. Ecco che la fanciulla si trincerava dietro frasi gnomiche, categoriche, assolute: «Passò stagion del pianto; | tempo è d'oprar» (ivi, 40-41); «avrai da me il vietato rogo; | l'esequie estreme, o la mia vita, avrai» (ivi, 45). La sintassi s'innalza, il lessico acquisisce una patina arcaica e sostenuta. L'aggettivo «alto» (ivi, 49), inteso latinamente come 'nobile', 'illustre', 'profondo', è attribuito sia al progetto di Antigone (e per estensione anche a lei), sia all'amato fratello estinto (ivi, 49 e 58)⁸. La giovane sembra aver già conquistato una dimensione olimpica.

Tuttavia si tratta di un successo momentaneo perché la stabilità della protagonista è minata in primo luogo dall'incontro con la cognata. Argia la costringe a rivelarsi con parole che ella terrebbe compresse, suscita in lei un inestricabile groviglio di sensazioni contrastanti: una *pointe* di invidia nei confronti della straniera che ha potuto conoscere le semplici gioie del matrimonio e della maternità, a lei inevitabilmente precluse, e, nello stesso tempo, un senso di protezione sororale per colei che intraprende, ignara, un'impresa tanto rischiosa, infine un odio feroce per il tiranno. L'esempio che segue traduce in versi la sismografia dell'animo di Antigone:

*Ab! ferma il piè – Creonte iniquo,
tumido già per l'usurato trono,
leggi, natura, Dei, tutto in non cale
quell'empio tiene* (I 3, 119-122).

⁸ Cfr. L. SERRA, *L'aggettivo alfieriano*, «Convivium», I, 1949, pp. 465-487: 468.

La forma interiettiva sottolinea l'erompere della passione; l'apocope davanti alla pausa inasprisce il verso e prepara al picco di furore che accompagna il nome di Creonte. L'esuberanza aggettivale e il forte iperbato ne sono una testimonianza. La torsione metrico-sintattica imita infatti i movimenti dell'animo inquieto. Incapace di mantenere l'ordine naturale e logico, il discorso si inceppa inserendo considerazioni non pertinenti, per poi, di nuovo, riprendere la linea del pensiero centrale. La figura retorica rappresenta l'oscuro accartocciarsi della coscienza di Antigone su sé stessa, un ripiegamento che sfida i suoi luminosi ed incessanti tentativi di autocontrollo. Ma il conato verso l'atarassia, seppur intorbidato dal crescente montare delle passioni, non cessa mai completamente. Esso si aggrappa saldamente ai sostegni forniti dal dettato tragico. Il «tutto» al v. 121 è espressione della compostezza classica che la fanciulla ricerca. Il termine ha una funzione di sintesi, poiché ricapitola i membri dell'elenco legandoli in una struttura omogenea, organizzata, armonica⁹. Persino il pronome dimostrativo riferito a Creonte, con valore dispregiativo e distanziante, richiama anaforicamente il soggetto creando uno studiato e geometrico parallelismo.

La volontà di Antigone di imbrigliare e sedare le proprie emozioni è percepibile anche nella narrazione del suicidio della madre e dell'allontanamento da Tebe del padre. I due racconti, interrotti da un breve commento di Argia, costituiscono un dittico che esibisce puntuali corrispondenze dal punto di vista espressivo e semantico. Giocasta rappresenta per la figlia un esempio di nobile sopportazione delle disgrazie che si accaniscono sul destino umano. La vicenda di Edipo suscita in lei una *pietas* impareggiabile. Ecco il primo discorso della vergine tebana alla cognata:

Compier l'orrendo fratricidio appena
vede Giocasta, (*ah misera!*) non piange,
né rimbombar fa di lamenti l'aure:
dolore immenso le tronca ogni voce;
immote, asciutte, le pupille figge
nel duro suol: [...]
Fermo ell'ha di morir, ma il tace; e queta
s'infinge, per deluderci... *Ah me lassa!*
Incauta me! ... (ivi, 133-149).

Il tono della protagonista si abbassa, è pacato, contenuto. L'interpunzione segmenta il verso tanto da creare una coincidenza fra scansione metrica e sintassi: ogni endecasillabo, conchiuso, esaurisce un concetto autonomo.

⁹ Cfr. PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 174.

Ma dietro ad una dizione così pausata si intravede lo sforzo della figlia di Edipo che ad ogni svolta logica si ferma e, con gli occhi già tumidi di pianto, prende fiato. Per ora il lamento patetico è messo fra parentesi, ma è premonizione di un'ondata sentimentale che non potrà essere a lungo arginata. La voce si affievolisce e si spegne nella pausa costituita dai puntini di sospensione per poi infiammarsi nelle due esclamazioni che condensano tutta l'afflizione e i sensi di colpa di Antigone. L'uso del tempo presente in luogo del passato remoto semplifica la sintassi ed è spia della concitazione che pervade la fanciulla. Ma esso informa anche lo spettatore dell'annullamento dell'ordine temporale, o meglio di una sua impossibile progressione finché la donna non riuscirà a riattivare il circolo della normalità.

E alla soppressione della consequenzialità temporale è parallela la cancellazione dei limiti spaziali. Antigone sembra intrappolata in un quadro di Füssli: si muove, impavida, in una realtà oscura, indeterminata, priva di riferimenti concreti, senza limiti di profondità, completamente spoglia di caratteristiche ambientali. Tutt'intorno sente aggirarsi ombre minacciose, misteriose: concrezioni tangibili delle sue paure. Il conflitto intimo travalica i limiti della sua coscienza e dilaga nello «spazio psichico». Dal buio della notte, da quella sorta di «tunnel incorporeo»¹⁰ ispessito dalla crudeltà dei delitti, emerge un intenso chiarore, un lampo accecante: è la tragica figura della vergine tebana. L'ambiente è evocato dal contrasto fra l'oscurità e l'intensa luce che la protagonista promana. Ella stessa si muove fiduciosa verso il sole, perché sa che al fondo del suo stesso percorso accidentato e pericoloso gli spettri svaniranno cadendo dietro di lei. Le coordinate spazio-temporali sono state inghiottite dalle tenebre. E l'oneroso compito di Antigone è quello di ripristinarle.

Che quest'impresa ordinatrice si scontri con il divieto di Creonte è un caso, un fortuito ostacolo ad un progetto molto più alto che non può essere fermato da nessuna legge umana e a cui la donna si sente fatalmente chiamata. Così si spiega il motivo per cui ella, con consapevolezza del proprio ruolo, afferma:

[...] *lungi appena il padre,*
degli insepolti la inaudita legge
Creonte in Tebe promulgò. Chi ardiva
romperla qui; chi, *se non io?* (ivi, 175-178).

¹⁰ G. BRIGANTI, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Milano, Electa, 1989, p. 237.

La struttura latineggiante si accompagna ancora una volta alla fermezza d'intenzioni della protagonista. Il costrutto ricalca marcatamente l'ablativo assoluto che, slegato da vincoli sintattici con la preposizione reggente, cui si collega solo dal punto di vista logico, propone la sequenza nome-verbo *essere* sottinteso¹¹. La fermezza nei propositi è tuttavia solo il risultato finale del secondo racconto che, ricollegandosi idealmente al primo, si apre con note di fortissima commozione, esattamente le stesse con cui il primo si era concluso. Ciò è testimoniato dall'anafora dell'esclamazione «Edippo misero!» (ivi, 163 e 168) accompagnata da un accumulo di lacrimosi aggettivi come «Ramingo, l cieco, indigente, addolorato» (ivi, 165-166). Agli occhi della figlia il padre è un essere indifeso, malato, bisognoso di aiuti e cure, il suo fianco è «vacillante», «antico»; epiteto, quest'ultimo, che «assorbe significazioni affettive, commiste al rimpianto per qualcosa di elevato e di grande che si è perduto per sempre» (I 2, 171)¹².

I dolorosi ricordi di Polinice, poi di Giocasta, ed infine di Edipo rammentano ad Antigone la sua missione temperandone il carattere ostinato. Ecco che, dopo la commossa rievocazione dei cari, la giovane appare sicura e determinata al punto di giurare ad Argia:

A santa impresa vassi;
ma vassi a morte: io 'l *deggio*, e morir *voglio*;
nulla ho che il padre al mondo, ei mi vien tolto;
morte *aspetto*, e la *bramo* (I 3, 187-190).

Mai come ora appare chiaro che l'affermazione dell'identità della fanciulla coincide necessariamente con la sua stessa morte. Una morte che ella fa intendere voluta dall'alto prima che frutto di una decisione autonoma. Ecco perché il verbo modale di obbligo è preposto a quello di volizione e perché il verbo passivo di attesa precede quello attivo di richiesta. Si giustifica così anche l'uso neutro di una concatenazione logica di enunciati, scandita dalla punteggiatura e prossimo al *modus ponens*. Ma si badi bene: si tratta di una proiezione del Super-Io della donna che si impone un sacrificio estremo al punto, di fatto, da compiere un suicidio delegato. Proprio in ragione della durezza del partito preso, Antigone non riconosce la responsabilità della scelta e maschera sé stessa, unica artefice della propria sorte, dietro il paravento del fato e degli dei. L'istanza psichica che regola il comportamento morale della protagonista si alimenta attraverso una spinta di eroismo ribellistico-narcisista che, seppur interioriz-

¹¹ Cfr. PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 112.

¹² SERRA, *L'aggettivo alfieriano*, p. 472.

zata e assorbita durante l'*iter* compositivo dall'*Idea* alla *Versificazione* definitiva¹³, riemerge lasciando una sola, ma netta traccia nella filigrana tragica: «E tormi | tal *gloria* vuoi?» (ivi, 228-229). È talmente ostinata la convinzione con cui talvolta recita il ruolo di ministro del destino che alla fine ella stessa finisce per crederci. Alla cognata infatti dichiara: «[...] Pur, *m'era forza* | ben accertarmi pria, quanto in te fosse | del femminil timor» (ivi, 234-236), ricorrendo così ad un'espressione «in cui il soggetto logico esercita un ruolo grammaticalmente subordinato a vantaggio di un nome astratto», «forza» per l'appunto; un nesso impersonale che ha come «effetto l'attenuazione del tasso dialogico e al tempo stesso di indeterminazione», perché il verbo specifico viene sostituito da una voce del verbo *essere* accompagnata da un nome¹⁴.

Ma non è solo in presenza di Argia, simbolo di una vita possibile seppur nel dolore, che la resistenza di Antigone vacilla. Dinanzi ad Emone, destinatario di un amore irraggiungibile, così innaturale e proprio per questo così profondo, ella si isola, dimentica della realtà che la circonda. Questo moto della coscienza che va dall'esterno all'interno risponde a un mutamento di paradigma tipicamente romantico verso cui Alfieri si muove, pur senza raggiungerlo completamente. La ricerca spirituale dell'individuo per il conseguimento della propria identità seguiva, tradizionalmente, un moto ascensionale che tendeva in modo costante verso il cielo, verso Dio. Il paradigma romantico vede, invece, la direzione convergere «sempre più verso il basso e verso l'interno»¹⁵. Nel personaggio settecentesco di Antigone, l'esplorazione della regione sotterranea, sede del mondo demoniaco, non porta certo ad un'illuminazione interiore ma, al contrario, dissepellisce le parti che ella sente come più oscure e misteriose. E fra queste la protagonista annovera l'amore per il figlio del tiranno. Il verso diventa allora «un organismo drammatico»¹⁶, specchio di quella passione che ella percepisce come un «fallo» da «espiar» (V 3, 65-66).

A tal proposito si consideri la seconda scena dell'atto secondo in cui sono coinvolti tutti e quattro i personaggi della tragedia. Si tratta del primo

¹³ Cfr. M. FUBINI, *La formazione dell'«Antigone»*, in ID., *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, pp. 103-121. Il saggio studia il passaggio dell'*Antigone* da declamazione antitirannica caratterizzata da un eroismo declamatorio a dramma intimo.

¹⁴ PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 115.

¹⁵ N. FRYE, *Il mito romantico*, «Lettere italiane», XIX, 1967, pp. 409-429: 430.

¹⁶ E. RAIMONDI, *Un teatro terribile: Roma 1782*, in ID., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 17-64: 53.

incontro, seppur in presenza di Argia e Creonte, fra i due amanti. Emone difende le donne davanti al padre, Antigone allora risponde: «*Oh!* di un tal padre non *degno* figlio tu!» (II 2, 158-159). L'esclamazione rivela la commozione e la sorpresa per quel tentativo di protezione così spontaneo a cui segue un impercettibile sospiro di rammarico. La protagonista infatti vorrebbe che l'amato fosse malvagio ed empio come il padre; in tal modo potrebbe odiarlo senza riserve, mentre così, proprio in ragione della sua diversità, prova per lui un sentimento profondo che deve a tutti i costi essere represso. La spinta arcaicizzante e nobilitante costituita dal sintagma introdotto da «degno» è tuttavia immediatamente smentita dall'ellissi del verbo *essere*, che, ancora una volta, svela il turbamento della giovane. L'affanno, nonostante gli sforzi, trapela ogni qual volta Antigone si trovi vicina ad Emone, anche, suo malgrado, se l'interlocutore è proprio colui a cui non è opportuno svelare le proprie debolezze: Creonte. «Se non più cara, più soffribil forse | farmi la vita Emon *potrebbe; e solo | il potrebb'ei*» (III 2, 192-194), confessa nel terzo atto. La proposizione ha un valore quasi correttivo e si aggiunge, inattesa, a precisare un enunciato compiuto. Sembra che questo inciso, conferendo enfasi al discorso, rendendo il correre «a gran passi»¹⁷ della tragedia verso la catastrofe, sfugga quasi dalla bocca di Antigone. Accorgendosene la fanciulla subito si premura di negare recisamente ogni possibilità di legarsi all'amato dichiarando: «Orribil nome, | di Edippo figlia! – ma, più infame nome | fia, di Creonte nuora» (ivi, 201-203). Finalmente il tiranno abbandona la scena e i due amanti si ritrovano, completamente e per la prima volta, soli.

Il vittorioso sforzo di autocontrollo davanti al nemico ha sfiancato la vergine tebana. Il suo corpo è ora scosso da fremiti di disperazione, sussulti di smarrimento, brividi di struggimento. Ad Emone che cerca di persuaderla a cambiare partito Antigone risponde:

Non posso
esser tua *mai*; che val, ch'io viva? – *Oh cielo!*
Del disperato mio dolor *la vera*
cagione (oimè!) ch'io almen *non* sappia. - E s'io
sposa a te mi allacciassi, ancor che finta,
Grecia in udirlo (*oh!*) che diria? Quel padre,
che del *più* viver mio *non* vil cagione
sol fora, *oh!* s'egli *mai* tal nodo udisse! ...
ove il duol, l'onta, e gli stenti, finora

¹⁷ V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p. 95.

pur *non* l'abbiano ucciso, al cor paterno
coltel saria l'orribile novella.
 Misero padre! il so, pur troppo; io *mai*
non ti vedrò, *mai più*: ... ma, de' tuoi figli
 ultima, e sola, io almen morirò *non* rea (III 3, 303-316).

Il «non» in posizione di rilievo si presenta come chiave di lettura dell'intera scena. L'insistenza sulle negazioni diventa un *Leitmotiv* che marca una rinuncia molto più recisa di quella alle nozze: il rifiuto alla vita. Le parentesi che racchiudono le esclamazioni patetiche rappresentano l'estremo tentativo di Antigone di proteggere di fronte a sé stessa, prima che davanti agli altri, il suo Io lacerato fra sentimento e dovere. L'appello alla divinità «consente all'eroina di comprimere il crescendo emotivo tramite un'invocazione che lascia intravedere solo per via indiretta il travaglio interiore»¹⁸. In presenza di Emone «si sforza di eludere il confronto con la propria verità intima ("la vera cagione") pregando anzi gli dei perché la celino, ricacciandola nel silenzio oscuro della repressione»¹⁹. Vi è una disperata lucidità analitica in questa supplica. Ma qualcosa sfugge al controllo, le iterazioni evadono dalle parentesi. La lingua della figlia di Edipo solitamente così controllata e luminosa si macchia di chiazze scure. Una metafora tangibile si impone con violenza: è l'immagine di una lama di coltello che scintilla nel buio e s'immerge profondamente in un corpo emaciato e prostrato. La fanciulla scopre con orrore che è lei ad impugnare il brando. Tutti gli incubi del passato si accalcano intorno a lei, la ossessionano, il destino di sangue della sua stirpe sembra ripetersi. La brutalità del richiamo ad Edipo sveglia la coscienza della protagonista dal torpore e rafforza la sua volontà di dimostrarsi diversa dalla propria schiatta: «non rea», appunto. Ritorna davanti agli occhi di Antigone il suo luminoso sogno. L'ultimo compito che l'attende prima di morire è convincere l'amato a vivere: «Vivi, Emon, tel comando ... In *noi* l'amarci | delitto è tal, ch'*io* col *morir* lo ammendo; | col *viver*, *tu*» (ivi, 324-326). La brevità della chiosa offerta anziché essere sinonimo di compostezza e chiarezza si traduce in oscurità («*Brevis esse laboro | obscurus fio*»²⁰). Gli ostacoli che si frappongono ai sentimenti dei due innamorati sono taciuti; le parole della protagonista sono interrotte da silenzi allusivi²¹. La soppressione dell'incidentale avvicina il pronome personale al verbo enclitico,

¹⁸ PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 155.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ HOR. *Ars* 25-26 (cito da ORAZIO, *Poetica*, trad. it. a cura di A. Rostagni, Torino, Loescher, 1972).

²¹ PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 129.

racchiudendolo in una sorta di abbraccio grammaticale, tragico surrogato di un reale contatto fisico fra gli amanti, evidentemente impossibile. Ma i due frammenti di quell'unità, appena costituitasi, sono come due poli uguali di un magnete. Quando pare che per un solo istante si sfiorino, si accarezzino, già sono allontanati da un'irresistibile forza repulsiva. Il chiasmo scinde l'«io» dal «tu»: in mezzo si inserisce materiale linguistico, oggettivazione dell'incompatibilità dei destini di Antigone ed Emone, separati dall'indelebile solco tracciato dai misfatti della stirpe tebana.

La grande prova della protagonista contro sé stessa è terminata. Il dialogo fra gli amanti si chiude con una presa di posizione intransigente, senza possibilità di deroghe: «A non più mai vederti» (ivi, 333). Ora Antigone fissa la morte con uno sguardo sereno. La pace interiore e il raggiungimento dell'identità non sono mai state così vicine. Un'identità che coincide tuttavia con la sua stessa negazione. Antigone nasce dal torbido nucleo edipico con cui si deve continuamente e dolorosamente confrontare. Ma proprio in ragione del fatto che il suo passato è così oscuro, il suo sforzo di elevarsi al di sopra di esso, verso la luce, verso la realizzazione sicura e definitiva della sua grandezza, coincide, necessariamente, con la cancellazione della sua individualità. Ciò spinge la fanciulla in direzione di un'ascesi impersonale. La morte, luminosissima, tanto più accecante proprio in confronto alla fitta oscurità che avvolge i personaggi, rappresenta allora il raggiungimento personale nell'impersonalità. La fine collima con l'affermazione, che in questo caso è negazione del sé.

2. *Agamennone*

*Nel crepuscolo dell'immaginazione
e appena nei vestiboli della coscienza.
(Coleridge, Ballate liriche)*

L'*Inchiesta sul bello e sul sublime* codifica minuziosamente gli aspetti psico-fisiologici che accompagnano l'esperienza emotiva di chi osserva la realtà. Il trattato filosofico di Burke si concentra sul sublime, di cui offre un'attenta disamina fenomenologica. Fra le numerose cause che provocano tale sentimento individua il terrore:

Per rendere un oggetto molto terribile, sembra in generale necessaria l'oscurità. Quando conosciamo l'intera estensione di un pericolo, quando possiamo ad essa abituare il nostro sguardo, gran parte del timore svanisce²².

²² BURKE, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, p. 86.

La suggestione viene colta e approfondita lungo tutto il corso dell'*Agamennone*, ma in particolare, è messa in pratica nella costruzione del personaggio di Egisto. Le sue parole ne offrono una testimonianza. Il suo apparire e scomparire è reso ancora più inquietante dal linguaggio indefinito, oscuro, ambiguo, allusivo che lo connota. L'intera scena terza del terzo atto è stata concepita per mettere in rilievo il fremito di paura che coglie Agamennone ed Elettra alla vista del Tiestide. Il re, dubbioso, confessa alla figlia: «Il crederesti, Elettra? Al sol suo aspetto, | un non so qual terrore in me sentiva, | non mai sentito pria» (vv. 247-249). E la fanciulla non può che convenire, aggiungendo: «ed io neppur nol veggio, | senza ch'io frema» (vv. 250-251)²³. Un brivido che l'Atride avverte muoversi dentro di sé e che si estende agli spettatori che odono le cupe anfibologie di Egisto. Le sue battute acquistano note sinistre, risonanze precise che la sola Clitennestra sembra ignorare. L'ingenuità della regina si palesa, ad esempio, quando afferma: «Ben altro padre Egisto, | stato saresti ai figli miei»; a cui l'amante si affretta a rispondere: «Potessi, | deh, pure un dì nelle mie mani tenerli!» (I 2, 130-133). Senza dubbio non si tratta di un tenero abbraccio! Egisto confida nella protezione di Clitennestra al punto di farsi beffa di Elettra garantendole che «Il nome | d'Egisto spiace ad Elettra troppo: ancora | d'Egisto il cor noto non l'è» (II 1, 93-95). Parole ancora una volta duplici, che assumono significati diversi secondo la prospettiva in cui si pone chi interpreta. E, tuttavia, il bersaglio dell'ironia derisoria del Tiestide non è solo la fanciulla: anche Clitennestra viene colpita inconsapevolmente dagli strali dell'amante. L'uomo sibila nell'orecchio della donna: «Vedrai, ch'ei [Agamennone] non serba rimorso in sen della tua uccisa figlia. | Di securtà prendi da lui l'esempio»; ed Elettra lo condanna giustamente come «mortifera lingua» (II 2, 150-153). Ancor più insinuanti e taglienti sono le parole con cui Egisto informa Clitennestra della presunta tresca amorosa di Agamennone e Cassandra:

È ver; non merta
 D'esser tradito Atride: ei, che tant'ama
 la sua consorte: ei, che da Troja avvinta
 in sembianza di schiava, infra i suoi lacci
 Cassandra trae, mentr'ei n'è amante, e schiavo
 ei stesso, sì ... (IV 1, 129-133).

²³ L'edizione di riferimento è V. ALFIERI, *Agamennone*, a cura di C. Jannaco, R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967. Per il timore degli altri personaggi nei confronti di Egisto, cfr. III 2, 149-151 e 187-188.

Se il re attinge il proprio potere dalle armi, Egisto, al contrario, può contare su un sapiente uso della parola e su una profonda conoscenza della retorica. Egli stesso, rivolto all'amante, spiega che l'autorità dell'Atride poggia su «Dovizia, e regno, ed arroganti modi» (I 2, 45), ripetendo poi a Clitennestra che «la ragion sua son l'armi» (IV 1, 21). Lo spettatore nel soliloquio d'apertura, ancor prima della donna, ha conosciuto le capacità affabulatorie di Egisto. Si tratta di un vero e proprio prologo che, oltre a fornire informazioni sull'antefatto, assolve a una funzione etopoietica. Sembra quasi che il figlio di Tieste, prima di entrare in scena e di calarsi davvero nel ruolo, ammicchi allo spettatore, fornendo la chiave di lettura per intendere la vera natura dei suoi discorsi: «Ma, pria che il ferro, l'arte l'oprar conviemmi» (I 1, 17-18).

Egisto, che ha frequentato diligentemente la scuola di Gorgia e Protagora, ora ne mette in pratica le retoriche narrative. Egli apre continui scorci verso la dimensione passata ma soprattutto verso quella futura, così da non lasciare il tempo all'amante di restare sola con sé stessa e di riflettere con razionalità sugli accadimenti del presente. Nel primo atto il Tiestide racconta²⁴ una fiaba lontana, quella della guerra di Troia, dell'ira di Achille, del valore di Ettore, consacrati già all'immutabilità del mito. Nel quarto atto ripercorre invece una vicenda che Clitennestra sente più vicina, quella della sorella Elena e di Paride. Egisto coglie il piccolo indizio fornitogli dalla donna («Ferma son di seguire d'Elena i passi, l che abbandonarti mai ...», II 1, 39-40²⁵) per approfondire l'argomento:

[...] Rapita Elena fu: la trasse
figlio di re possente entro al suo regno;
ma al rapitor che valse aver baldanza,
ed armi, e mura, e torri? A viva forza
dentro la reggia sua, su i paterni occhi,
ai sacri altari innanzi, infra le grida,
fra i pianti e il sangue e il minacciar de' suoi,
non gli fu tolto e preda, e regno, e vita?
D'ogni soccorso io privo, esul, ramingo,
che far potrei? (IV 1, 45-54).

La digressione, in primo luogo, permette al Tiestide di istituire un parallelo fra la propria condizione e quella del principe troiano, confronto dal

²⁴ Cfr. E. ROSSI, *Teatro, persuasione e potere: l'«Agamennone» di Alfieri*, «Italianistica», XXXVII, 1998, 1, pp. 19-33: 27.

²⁵ Per il tema della parentela con Elena cfr. I 3, 251-252.

quale ancora una volta emerge come il più debole. In secondo luogo, crea in Clitennestra la convinzione che il delitto e la colpa siano ineluttabili perché iscritti nel destino della sua stirpe. Inutile quindi scontrarsi con una forza superiore, tanto vale abbandonarsi alla fatalità degli eventi. L'amante, in un caleidoscopio di immagini, disegna, cancella, dipinge per la regina futuri panorami di rosea felicità, ma anche oscuri scenari in cui la coppia troverà la morte per mano del furente marito (ivi, 42-43).

L'uso di complesse perifrasi e circonlocuzioni rende difficile l'identificazione dei soggetti a cui Egisto si riferisce acuendo così il clima di incertezza e di oscurità che avvolge il suo discorso. Per riferirsi a sé stesso parla obliquamente dell'«abbominato figlio | dell'implacabil suo mortal nemico» (I 2, 50-51); anziché rivolgersi ad Agamennone con uno schietto «tu» opta per un faticoso giro di parole: il «glorioso domator di Troja» (III 2, 127). Neppure i riferimenti agli avi sono esenti da questa stilistica perifrastica, visto che Aeropa macchinosamente diventa «la infedel consorte | del troppo offeso e invendicato Atreo» (ivi, 199-200). Il vero pensiero di Egisto diventa impenetrabile grazie alla sua lingua torbida, scandita da negazioni e sogghignanti litoti. Egli parla moltissimo sulla scena; ma proprio quando si pensa di averne carpito l'essenza ci si accorge che in realtà non ha fatto altro che esprimersi negando il contrario di ciò che voleva dire. Si pensi, ad esempio, alle già ricordate professioni di inferiorità o agli ampollati elogi di Agamennone (specie in sua presenza). Che altro sono se non affermazione della propria superiorità e desacralizzazione dell'eroico re di Argo²⁶? Anche gli abbondanti incisi nell'eloquio del Tiestide sono proiezioni delle tenebre che serpeggiano nel suo animo. Essi presentano molteplici valenze e inseriscono nel discorso continue ipotesi alternative sullo svolgimento dei fatti, ottenendo così il consueto effetto di straniamento. Si legga a tal proposito il velato rimprovero:

Io, che sgombrar potea d'Argo poc' anzi,
senza tuo rischio almen, senza che macchia
la tua fama ne avesse, or dal cospetto
fuggir dovrò del re (II 2, 5-8).

Questi versi testimoniano l'incessante sforzo di Egisto di calibrare il proprio discorso e le proprie intenzioni sulla base della reazione che vede dipinta sul volto degli interlocutori. Durante l'incontro con Agamennone, lo straniero nota, prima ancora che l'altro proferisca parola, la fronte aggrottata del re, lo sguardo dubbioso suscitato dal suo ragionamento. Prontamente

²⁶ Cfr. Rossi, *Teatro, persuasione e potere*, p. 29.

aggiusta il tiro ed esclama: «Io fra queste mura | cercare osai, *se non soccorso*, asilo» (III 2, 137-138).

L'abilità di Egisto di mutare partito è elemento imprescindibile per la conquista di Clitennestra. Nel quarto atto balena nella mente della regina il progetto omicida; l'amante, come da copione, verbalizza la propria reticenza, «Io taccio»: la responsabilità dell'assassinio deve essere della sola regina. Clitennestra, irritata e insospettita, insinua: «Ma, tacendo, il chiedi» (IV 1, 109). «La situazione è difficilissima; la donna sta per ritirarsi spaventata dalla scelleratezza; un atto di imperio è necessario»²⁷. Il Tiestide allora afferma esattamente il contrario di ciò che desidera: «*Anzi*, tel vieto» (ivi, 110). Quell'«anzi» registra il repentino mutamento di programma, ma anche un'esitazione che permette ad Alfieri di svelare il retroscena, smascherando per un istante l'artificiosità dei discorsi del proprio personaggio. E tuttavia lo spettatore non fa in tempo a scrutare che cosa si nasconde dietro le quinte, perché Egisto prontamente chiude il sipario e ricomincia la farsa.

Eppure l'autocontrollo e la coerenza della recitazione si incrinano man mano che egli si avvicina all'obiettivo. Prima i soliloqui erano sufficienti a far riposare Egisto dalle fatiche di simulatore, a dare sfogo alle sue fantasie divoratrici. La tragedia si apre per l'appunto con uno scorcio notturno reso ancora più fosco dalle sanguinose parole del Tiestide che giura all'«orribil ombra» (I 1, 2) del padre:

Vendetta è guida ai passi miei: *vendetta*
intorno intorno al cor mi suona; il tempo
 se n'apressa; *l'avrai*: Tieste, *avrai*
 vittime qui più d'una; a gorghi il sangue
 d'Atreo: berai (ivi, 13-17).

Egisto non riesce a liberarsi dalla furia vendicatrice che gli si agita nel petto. La bocca schiumante di rabbia non fa che ripetere ossessivamente lo stesso ritornello. Dal fondo tenebroso della coscienza emergono distintamente solo alcuni suoni, insistite anafore che si rivelano il sintomo della circolarità del suo pensiero. Il secondo soliloquio si configura come un'altra pausa necessaria dopo il faticoso dialogo dello straniero con Elettra e Clitennestra. Anche in questo caso il Tiestide si abbandona a immagini macabre («Espiato, col sangue avrei tua sete | così, Tieste, io disbramata alquanto», II 3, 170-171) concludendo infine il monologo con un oscuro presagio: «Stranier qui sono | ad ogni festa, che non sia di sangue» (ivi,

²⁷ E. SANTINI, *L'«Agamennone»*, in ID., *Vittorio Alfieri*, Palermo, Palumbo, 1939, pp. 76-121: 108.

177-178). La parola «sangue», la cui insistenza è di derivazione senecchiana, diventa «lessema generatore di espansioni patetiche»²⁸, ma anche *Leitmotiv* dei discorsi di Egisto; se inizialmente è relegata nei soli *a parte*, in seguito dilaga anche nei colloqui con gli altri personaggi. La vera natura del figlio di Tieste a poco a poco si svela. Come una belva famelica che si appresta al pasto, poco prima dell'omicidio, ripete per tre volte in otto versi «sangue» (V 2, 125-133), in un crescendo di spasmodica concitazione. L'ansia guida le ultime azioni della tragedia ed è continuamente verbalizzata da Egisto, che, a partire dal suo ritorno sulla scena, coglie Clitennestra in preda ai rimorsi e all'indecisione ed afferma: «Intempestivo è il pianto; è tardo; e vano» (ivi, 37), per poi aggiungere: «E stringe il tempo» (ivi, 117). Ormai lo straniero ha gli occhi iniettati di sangue, dietro di sé percepisce l'ombra di Tieste, spinge dentro la camera nuziale l'amante, le arma la mano e le ordina: «Non indugiare; va, corri: istanti brevi | ti avanzan; va, corri» (ivi, 127-128).

La seduzione della parola è l'arma con cui Egisto intrappola la preda. Come un serpente, avvolge le spire del discorso attorno all'esile collo di Clitennestra, fino a soffocarla, fino a trascinarla nel suo antro oscuro. Il primo avvolgimento è costituito dalla persuasione. L'uomo riesce a convincere l'amante di trovarsi in una posizione debole, inferiore e indifeso rispetto al temibile Agamennone. A tale scopo si autodefinisce «straniero» (I 2, 25), «ramingo, errante, | avvilito» (ivi, 40-41), «infame» (ivi, 44), laddove l'Atride è il «fero | distruggitor di Troja» (ivi, 48-49), «re superbo» (ivi, 73), «re dei re» (ivi, 88) «altero e pingue» (ivi, 117). Nel modello senecchiano la nutrice di Clitennestra indirizza parole offensive ad Egisto. Alfieri, come di consueto, elimina il personaggio del confidente, ma non il ruolo che esso rivestiva. Lo stesso Tiestide rivolge verso di sé quell'invettiva, «abile e frodolenta ritorsione in un senso d'autocompianto»²⁹. L'obiettivo di Egisto è duplice. Innanzi tutto intende creare nella mente dell'amante due schieramenti opposti e assolutamente inconciliabili fra loro: quello del bene, della luce, a cui egli appartiene, e quello del male, del buio, di cui fa parte il marito di lei, il quale inizia così ad essere percepito come un ostacolo al loro amore. In secondo luogo, abile conoscitore dell'animo femminile, stimola nella donna un senso di protezione tipicamente materno garantendosi lo spazio per poter agire indisturbato. E da scaltrito seduttore quale egli è, sa anche

²⁸ A. TRAINA, *Alfieri traduttore di Seneca*, in *Seneca nella coscienza dell'Europa*, a cura di I. Dionigi, Milano, Mondadori, 1999, p. 250.

²⁹ E. PARATORE, *L'Agamemnon di Seneca e l'Agamennone di Alfieri*, in ID., *Seneca tragico. Senso e ricezione di un teatro*, a c. di C. Questa e A. Torino, postfazione di M. L. Doglio, Urbino, Quattro Venti, 2011, pp. 211-251: 229.

quali parole scegliere, con quali inflessioni della voce modularle, con quali gesti ed espressioni accompagnarle per conquistare il cuore di Clitennestra. Il suo discorso, ricco di frequenti interiezioni, assume toni melodrammatici colorandosi di un «vittimismo ostentatamente rassegnato»³⁰. Nel primo atto si legge: «Ma il giorno, *ahi lasso!* | Già già si appressa il giorno doloroso, | in cui partir tu men farai, ... tu stessa» (I 2, 29-31); e poco oltre: «Sfuggir tua vista | io dovia, se qui stessi; e d'ogni morte | vita trarrei peggiore» (ivi, 67-69). Nel secondo atto Egisto incalza con un'iperbole patetica: «Perir pria *mille volte*, che il tuo nome | contaminar io mai» (II 1, 42-44). È tuttavia nell'*incipit ex abrupto* del quarto atto, quando il Tiestide irrompe sulla scena fingendo un profondo sconvolgimento, che si raggiunge il culmine dell'artificio retorico. Egli esordisce esclamando: «Donna, quest'è l'ultimo nostro addio. | *Ahi lasso me!* Donde partire io volli, | cacciar mi veggo» (IV 1, 1-3). Le forme interietive, che solitamente sottolineano l'erompere violento della passione, concorrendo all'esito antimelodico della versificazione³¹, in questo caso rimarcano l'artificiosità dell'esclamazione giocata sullo studiato parallelismo dei tempi verbali. Si spiega così perché Alfieri nel *Parere* sostenga che quello di Egisto è «un finto amore per Clitennestra, il quale non solo agli spettatori, ma anche a lei stessa finto parrebbe, e mal finto, se non fosse ella meno cieca»³².

La seconda spira che avviluppa il corpo di Clitennestra è il sacrificio. Il sacrificio che Egisto compie ritardando la propria partenza da Argo, anche dopo l'arrivo di Agamennone. La permanenza appare pertanto un dono e una concessione alla donna sebbene sia a lui funzionale per ultimare il piano omicida³³. Il figlio di Tieste è consapevole che facendo mostra dell'incostanza dei propri propositi, dell'altalenare della propria volontà, possa sembrare alla regina un amante caldo e appassionato. Ecco allora che talvolta si rivela obbediente alle richieste di Clitennestra che lo implora di rimanere. Nel primo atto afferma sofferente: «Eppur qui aspetto | il mio destin, qual ch'egli sia; se il vuoi. | Io rimarrò» (I 2, 135-137); e ancora: «A ciò mi sforzi? – Io 'l giuro» (II 1, 74-76). Altre volte, invece, Egisto pare risoluto nel voler partire per potersi sacrificare come unica vittima della colpevole relazione con la regina, aumentando così il valore del martirio e

³⁰ V. BRANCA, *Introduzione all'Agamennone*, in *Agamennone – Mirra*, Milano, Bur Rizzoli, 2005, p. 94.

³¹ Cfr. A. DI BENEDETTO – V. PERDICHIZZI, *Alfieri*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 165-167.

³² ALFIERI, *Parere sulle tragedie ed altre prose critiche*, p. 295.

³³ Cfr. ROSSI, *Teatro, persuasione e potere*, p. 29.

accrescendo la misura del suo prestigio agli occhi dell'amante³⁴. Si leggano, ad esempio, i versi in cui egli con convinzione esclama: «A me non penso, | nulla temo per me; *d'amor verace* | darti bensì questa terribil prova» (I 2, 75-76) proseguendo con: «cader vittima sola | ben io saprò di un *infelice amore*» (ivi, 138-139). Gli epiteti stessi con cui accompagna la parola «amore» sono specchio di quella studiata oscillazione di pensiero. Egisto parla appunto di «amor verace», (ivi 76), «verace amor» (II 1, 16) ma anche di «basso amor» (I 2, 123). Lo scopo è quello di confondere completamente il già compromesso sistema assiologico di Clitennestra, facendole perdere del tutto l'orientamento. Il mite e fedele Atride diventa allora nelle parole di Egisto lo spietato omicida di Ifigenia, per di più lussurioso amante di Cassandra; il Tiestide è, al contrario, un uomo disinteressato che vive solo per l'amore di Clitennestra.

Menzogna e simulazione stringono nella terza spira l'esile gola della protagonista. Falsità che per altro diventano sempre meno architettate, sempre più inverosimili. Il sicuro colpo ad effetto costruito attorno al tradimento di Agamennone non riesce, poiché il re non solo confessa alla regina di amarla, ma le cede persino Cassandra come schiava. Il Tiestide, nel quinto atto, si vede allora costretto a ricorrere a uno stratagemma davvero improbabile. Giura all'amante che Elettra li ha traditi confessando al marito la loro tresca. Di fronte a questa illazione persino Clitennestra si mostra dubbiosa, al punto che, sgomenta ed incerta, afferma: «E deggio | credere?» (V 2, 89-90). Non pago, Egisto ricorre a un «espediente da repertorio» ancor più strabiliante: simula con «istrionica finzione»³⁵ il suicidio, forzando così la donna alla decisione finale. Egli dissemina il suo discorso di riferimenti temporali che «costituiscono il vero fulcro su cui si gioca l'inganno» e che determinano il ritmo teso dell'azione³⁶. Il tempo si assottiglia inesorabilmente, una cupa ansia e un'indefinita angoscia riempiono tutti gli angoli della tragedia. Egisto afferma di poter restare ad Argo «per poco ancora» (II 2, 105), puntualizzando poi che solo «un dì rimane» (ivi, 157) prima della sua partenza. C'è di più: il Tiestide, con parole sapientemente dosate, muta il giorno in notte. La luce diurna diventa infatti sinonimo di rovina: «Al dì nascente a sé davanti ei vuolmi» (V 2, 59). Così Egisto si confessa a Clitennestra con tono apocalittico. La sua è un'incapacità di vivere alla luce del sole tanto da aggiungere rassegnato: «L'aurora in breve sorge a trarti | dal dubbio fero: io non l'attendo» (ivi, 101-102). Il buio indistinto è al con-

³⁴ Cfr. *ibid.*

³⁵ M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero – La tragedia)*, Firenze, Sansoni, 1937, p. 174.

³⁶ ROSSI, *Teatro, persuasione e potere*, p. 27.

trario il suo *habitat* naturale; egli stesso lo riconosce quando esclama: «A favor delle tenebre ritorno» (ivi, 51). Egisto è animale notturno, nella notte e dalla notte è stato concepito: «*oscuro* io nacqui, | lascia che *oscuro* io pera» (II 1, 56-57). L'aggettivo ripetuto, che è di per sé spia della sua predilezione per le tenebre, condensa i tratti più importanti del suo carattere. Esso può riferirsi polisemicamente all'incapacità del Tiestide di vivere alla luce del sole, all'ignominia del suo concepimento, ma anche alla sua nascita tenuta nascosta in quanto frutto di un incesto³⁷.

Clitennestra, pur attratta da questa zona d'ombra da cui sente provenire la voce maliarda dell'amato, ha respirato per troppo tempo l'aria pura, conosciuto troppo a lungo la radiosa vita degli affetti familiari, per non avvertire un senso di soffocamento al contatto con Egisto. Ciò accade perché la sua natura non è notturna, ma crepuscolare, e dunque gravida di sospensione ed angoscia. Ella avanza con passo incerto verso le latebre della propria coscienza mentre il sole che tramonta alle sue spalle la riscalda per l'ultima volta. Il suo incedere titubante è caratterizzato dallo smarrimento, e dalla paura che le nasce nel cuore ogni volta che si gira all'indietro per contemplare la luce che si affievolisce e poi muore. Ella teme la «fera notte» (V 2, 92), le ombre che incombono sul cielo di Argo come sul suo destino; al contrario le speranze per il futuro sono collegate all'«alma luce» (V 1, 2), al nascere del giorno. «Il *nuovo sole* al partir tuo | egli ha prefissato; e il *nuovo sol* vedrammi | al tuo partir compagna» (ivi, 24-25) afferma con fiducia luminosa. La *variatio*, in questo caso, non è introdotta con lo scopo di attenuare una ripetizione, ma è applicata per ottenere un effetto di maggior efficacia drammatica³⁸ in corrispondenza di un tratto saliente del testo, quello in cui Clitennestra sogna un nuovo destino affianco dell'uomo che ama. È dunque solo di primo acchito che il modo di esprimersi della regina si può associare a quello dell'amato: ad un'analisi più approfondita si comprende che le parole della prima certificano un intimo travaglio, quelle del secondo, invece, sono frutto di una retorica infernale finalizzata alla manipolazione. Il linguaggio della donna è pertanto specchio della dicotomia fra il mondo luminoso del passato, che permane come ricordo indelebile, e la realtà fascinosa ed oscura che la circonda. Ecco perché il dettato «espositivo, ragionato, assertivo» si sfrangia inesorabilmente di verso in verso, dando luogo a uno stile «passionale, ansietato ma sempre sospeso e ambiguo»³⁹. Si noti come nel primo atto, quando Egisto inizia la sua opera

³⁷ Cfr. BRANCA, *Introduzione all'Agamennone*, p. 117 nota 12.

³⁸ Cfr. PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 87.

³⁹ BRANCA, *Introduzione all'Agamennone*, p. 93.

di persuasione per far credere alla Tintaride di essere in mortale pericolo, ella con logicità risponda che «re vincitor non serba odio a nemico, di cui non teme» (I 2, 52-55). Ciò dimostra come Clitennestra inizialmente trovi in sé la forza per opporsi all'offuscarsi della ragione. Progressivamente tuttavia la razionalità l'abbandona; la mente ottenebrata è schiarita soltanto da fugaci guizzi di luce che corrispondono ai dialoghi della donna con la figlia ed il marito. Elettra riesce per un istante a «trarre la madre dall'incantesimo passionale»⁴⁰ da cui è stregata, Clitennestra coglie il vero nelle parole della figlia e prorompe in un grido di disperazione di fronte alla terribile realtà sconosciuta:

*Ahi me infelice! Or ne' tuoi detti il vero
ben mi traluce: ma sì breve lampo
di ragion splende agli occhi miei, ch'io tremo* (I 3, 280-282).

L'esclamativa patetica sottolinea il fatto che la protagonista si percepisca debole, incapace di opporsi alla forza che la domina, a cui semplicemente si abbandona con avvilito. Il pronome personale testimonia come la sciagurata ne abbia la piena consapevolezza. Quell'«or» segnala la fugacità della conquista: Clitennestra già presagisce la vanità del risultato. Il primo atto si chiude così con l'immagine pensierosa della donna che, però, immediatamente raggiunta da Egisto, cade nuovamente in quel turbinio di emozioni che le impediscono un lucido ragionamento, in quel labirinto psicologico che trova quasi un corrispettivo artistico nelle *Carceri* di Piranesi. Sono dedali descritti da un angosciante linguaggio di luci e ombre, che non inquietano tanto per la presenza di mura, inferriate, catene, che sembrano puramente decorative, quanto per le scale che non conducono in nessun luogo, per gli inganni prospettici che distorcono la realtà e stravolgono le proporzioni, per l'affollarsi soffocante di figure, per il moltiplicarsi di arditissime visioni tridimensionali. Lo spettatore, disorientato, avverte che l'ordine è rappresentato solo come perdita, un sordo malessere lo affligge all'accorgersi che in ogni angolo si accampano figure di torturati e che proprio in quel mondo rinchiuso ermeticamente in sé, in quel brulichio oscuro della folla, si confondono giudici e condannati. Il sublime orrore piranesiano ha la capacità di suggerire, così pare, come nell'*Agamennone* di Alfieri le prospettive di fuga di Clitennestra, il «partir», il «morire», siano illusorie; come ogni strada che la sua mente prova a seguire sia in realtà un vicolo cieco, come la luce che scorge al fondo di essa sia un miraggio che si allontana quanto più lei cerca di avvicinarvisi.

⁴⁰ M. TROVATO, *Agamennone: la scelta tragica*, in ID., *Il messaggio poetico dell'Alfieri: la natura del limite tragico*, Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, 1978, pp. 69-81: 76.

Il destino di carnefice e vittima l'attende all'angolo. Barlumi di logicità subito soffocati riaffiorano ancora qua e là nel testo. Si pensi ad esempio al punto in cui la regina, esasperata dai continui tentennamenti dell'amante, prorompe esclamando: «Tu vedi appien gli ostacoli, e null'altro; | Verace amor mai li conobbe?» (IV 1, 61-62). Si tratta di uno scatto subitaneo, esternato quasi al solo scopo di dar la possibilità ad Egisto di professare ancora una volta il suo amore. Un bisogno di conferme preteso dall'amato che, pronto, non manca di dichiararsi «Amante | verace» (III 1, 63).

È tuttavia al colloquio con Agamennone che segue il più complesso momento di razionalità della tragedia. Il marito contro il quale Clitennestra aveva inveito, di cui aveva sperato la morte, su cui aveva riversato tutto l'odio di cui era capace, improvvisamente le dona una prova d'immenso amore. La magnanimità, l'alta virtù dell'eroe non possono lasciarla indifferente e la forzano ad un ultimo moto di ribellione di fronte all'iniquità dell'omicidio di un cuore a tal punto generoso. Il monologo della regina, specchio delle fluttuazioni del suo animo, si svolge in quattro momenti intervallati da lunghe pause⁴¹. Dapprima risuonano note di tenerezza per il marito che, ignaro del destino che lo attende, dorme placidamente. Poi una lunga sospensione a cui segue l'affacciarsi soffocante dell'inevitabilità: ella deve uccidere perché lo ha giurato all'amante. Si affaccia, però, un'altra interruzione dalla quale nasce l'orrore:

[...] Ahi lassa! Or che promisi? ...
 Ahi vil! Che imprendo? – Oh come in me il coraggio
 tutto sparisce allo sparir d'Egisto!
 Del mio delitto orribile sol veggo
 l'atrocitate immensa [...]
 Niuno ha delitto al mondo,
 che di esser mio consorte (V 1, 8-12).

L'assassinio non è più risolutivo, non garantisce la pace, ma è al contrario foriero di rimorsi e sensi di colpa. Le domande si accalcano senza trovare risposta. Con quale coraggio Egisto si fiderà di un'omicida? «Come oserà di parricida sposa | al fianco infame, in sanguinoso letto, | e non tremare per sé?» (ivi, 24-26). Clitennestra, come mai fino ad ora, illumina il proprio fondo oscuro con le torce della ragione. Ora anche la veridicità dell'amore di Egisto è messa in dubbio. Durante la quarta fluttuazione esclama:

Lungi da me, ferro esecrabil, *lungi*.
 Io perderò l'amante; in un la vita

⁴¹ Cfr. G. G. FERRERO, *L'anima e la poesia di Vittorio Alfieri*, Torino, Paravia, 1932, p. 300.

io perderò: ma non per me svenato
cotanto eroe cadrà (ivi, 28-31).

La ripetizione dell'avverbio di luogo incornicia e isola l'arma del delitto che viene scagliata, con un gesto iroso, il più lontano possibile. L'anafora del pronome personale è affermazione decisa della volontà della donna in cui tuttavia s'intravedono già le fratture in cui l'amante si potrà insinuare. Egisto bruscamente interrompe i ragionamenti, è già dietro le sue spalle, senza esitare soffia sul lume. La protagonista, avvolta dall'oscurità più densa, rabbiosa commenta il fatto: «Qual furia empia d'Averno ai passi tuoi | è scorta, o Egisto?» (V 2, 77-78).

Sono tenebre dalle quali questa volta la regina non potrà sfuggire, ma che non le sono affatto ignote. Clitennestra, anzi, ha già avuto modo di sondarle, vi si è già persa innumerevoli volte. Il suo primo brancolare nel buio si trova nell'atto iniziale durante il colloquio con la figlia:

CLI: Nuova ragion? Che parli? ... Inacerbito
contr'esso il cor sempr'ebbi ... Ah! Tu non sai ...
Che dico? ... O figlia, i più nascosi arcani
di questo cor, s'io ti svelassi ...

EL: Oh madre!
Così non li sapessi!

CLI: Oimè! Che ascolto?
Avria fors'ella penetrato? ... (I 3, 197-203).

Le frequenti interrogative spezzano la compattezza del verso creando pause eloquenti in cui si coagulano grumi di significato mai espressi. I puntini di sospensione rivelano dapprima la sorpresa, poi l'incertezza della donna, diventando infine espressione del vaneggiamento e della follia⁴² verso cui la protagonista si dirige a gran passi. Ne consegue un progressivo asciugarsi delle battute. Le apocopi serrano il discorso eliminando la dolcezza e la fluidità dell'incontro vocalico; esse sono specchio del segreto che Clitennestra vorrebbe sepolto nella propria coscienza: l'amore per Egisto che inconsapevolmente percepisce come indegno. E se Elettra «ha imparato a leggere nell'animo della madre»⁴³, non è certo per le confessioni che la regina le ha fatto in passato. La Tintaride raramente parla con gli altri personaggi, più di frequente conversa con sé stessa. I versi riportati fanno

⁴² Cfr. F. VAZZOLER, «...»: *La pausa nel verso delle tragedie alfieriane*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, a cura di G. Lonardi, S. Verdino, Padova, Esedra, 2005, pp. 295-332: 312.

⁴³ FUBINI, *Vittorio Alfieri*, p. 161.

parte dunque di un monologo deliberativo, più che di un dialogo, interrotto da una preoccupata voce fuori campo che la protagonista non sa ancora identificare e che la coglie di sorpresa. Si spiegherebbe così la presenza di quell'*ella*, in luogo del *tu*, incomprensibile altrimenti in una conversazione *vis-à-vis*.

Cambia l'interlocutore, ma la dinamica si ripete allo stesso modo: la regina si dimostra assente anche quando parla con Agamennone. Il re, appena tornato, si abbandona al ricordo della perduta figlia Ifigenia, dolente; confessa poi di essersi trovato coinvolto nella guerra di Troia. Giura però che, seppur distante, il suo pensiero era costantemente rivolto ai familiari:

[...] avea presenti
voi sempre, e il *palpitare*, e il *pianger* vostro,
e il dubitare e il non sapere. Io spesso
chiuso nell'*elmo* in silenzio piangeva (II 4, 240-244)⁴⁴.

La morbidezza suscitata dalle allitterazioni delle liquide e la presenza delle occlusive labiali rendono ancora più commovente il quadro del condottiero che piange murato nella corazza. Il luminoso profluvio di parole è troncato dalla secca risposta della regina che afferma: «Io mesta? ...» (ivi, 246). Clitennestra non è minimamente toccata dalle parole dell'Atride. Di più. Sembra aver udito solo l'ultima frase del discorso a cui risponde sovrappensiero. Agamennone si turba per l'indifferenza della moglie e affannosamente le chiede anche del piccolo Oreste, speranzoso così di poter riconquistare l'intimità perduta. La donna, in un balbettio demente e tragicamente esitante, risponde: «D'Oreste? ...» (ivi, 253). L'uomo poco dopo richiama a sé la sposa, cambia toni con l'illusione di ottenere finalmente una risposta circa un dubbio che lo assilla: la presenza di Egisto in Argo. Questa volta è da re e non da marito che interroga la regina. La Tintaride si perde di nuovo in una risposta confusa ed inquieta, le parole dello sposo si colorano nella sua mala coscienza di ambigua allusività: «*Signor*, ... fra tue tant'altre cure ... | Io non credea, ch'ei loco ...» (III 4, 266). La distanza che separa i coniugi è incolmabile. L'esordio, seguito per altro da un solco creato dai puntini di sospensione, ne è una spia. Clitennestra, impacciata, non avrà mai il coraggio di chiamare marito Agamennone, perché i sensi di colpa le

⁴⁴ Cfr. M. ORCEL, *La lingua di Saturno*, in Id., *Il suono dell'Infinito. Saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da Alfieri a Leopardi*, trad. it. a cura di P. Sodo, Napoli, Liguori, 1993, pp. 17-50: 38 nota 38. La lingua dell'Alfieri è secondo il critico come l'elmo di Agamennone: «[...] un'armatura destinata a contenere, reprimere, dissimulare la pulsione lirica».

pesano sul cuore come un macigno. Il flusso della comunicazione si spegne nei rigagnoli del non detto. La mancanza dell'articolo davanti all'aggettivo possessivo non dona maestà al sostantivo, non è *mimesis* della concentrazione epigrafica delle lingue antiche⁴⁵, ma è sincope dei nessi logici, espressione che stenta a prender forma nella mente aggrovigliata della protagonista.

Persino la linearità del progetto omicida è troppo coerente per Clitennestra e fatica a farsi strada nelle tortuosità dei suoi pensieri. Si prenda in considerazione la prima scena dell'atto quarto, quella in cui gli amanti decidono le sorti di Agamennone. Egisto cerca un interstizio nell'animo della donna in cui nascondere la sanguinosa idea dell'assassinio. Dovrà poi aspettare che questa maturi e prenda vita. Egli introduce la possibilità di una soluzione diversa da quelle fino ad allora proposte. La donna, ingenuamente, chiede allora quale essa sia:

CLI.	Ed è?	
EG.		Crudo.
CLI.		Ma certo?
EG.		Ah! certo,
	<i>pur troppo!</i>	
CLI.	E a me tu il taci?	
EG.		E a me tu il chiedi? (IV 1, 91-94).

L'endecasillabo franto in brachilogie esprime la velocità degli scambi, le frasi nominali semplificano il messaggio eliminando il superfluo a vantaggio di uno stile scabro ed essenziale. Sembra quasi che gli amanti si sottraggano l'un l'altro le battute, che tuttavia alludono più di quanto non dicano perché la loro «brevità è proporzionalmente inversa alla loro gravidanza»⁴⁶. Il dialogo si snoda attorno ai medesimi lessemi che rimbalzano dalla donna all'uomo, sulle cui labbra mutano di significato proprio quando lui stesso sembra volerli semplicemente ripetere ed assecondare. Ed infatti gli amanti sono nel cuore della costruzione di un pensiero comune, non ancora conquistato; solo apparentemente s'intendono. Ecco perché il «pur troppo», che per il Tiestide denuncia la dolorosa necessità di uccidere Agamennone, è frainteso dalla Tintaride che pensa che Egisto le voglia «affettuosamente insinuare l'idea del suicidio»⁴⁷. Se infatti la donna desidera «un mezzo, l'onde per sempre a lui sottrarmi» (ivi, 99-100), il pronome personale encli-

⁴⁵ Cfr. G. L. BECCARIA, *I segni senza ruggine*, «Sigma», IX, 1976, pp. 107-151: 139.

⁴⁶ A. DI BENEDETTO, *La passione e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*, Napoli, Liguori, 1994, p. 46.

⁴⁷ SANTINI, *L'«Agamennone»*, p. 107.

tico mostra come il piano della regina sia suicida piuttosto che omicida. Le risposte volutamente reticenti di Egisto sortiscono finalmente l'effetto sperato. Qualcosa si muove già nell'angolo più remoto del cuore di Clitennestra che stenta a dire di che cosa si tratti e che interroga l'amante nel tentativo di indurlo ad esprimerlo. Ma ormai le tenebre si impadroniscono del suo corpo, un grido rabbioso le squarcia il petto:

Or t'intendo. – Oh quale
lampeo feral d'orribil luce a un tratto
 la ottusa mente a me rischiara! Oh quale
 bollor mi sento entro ogni vena! – Intendo:
 crudo rimedio, ... e sol rimedio, ... è il sangue
di Atride (ivi, 103-107).

La pausa direzionale costituita dal trattino orienta il mutamento di interlocutore⁴⁸: la donna cessa di parlare a sé stessa e si rivolge ad Egisto che finora non sembra aver goduto di uno statuto autonomo in quanto mera proiezione degli oscuri sentimenti di Clitennestra. L'accumularsi degli aggettivi d'orrore dà rilievo sinistro al lampeggiare del delitto, sottolineando il terrore, l'iniquità, aprendo «abissi profondi e cupi»⁴⁹ nell'animo della protagonista. La dichiarazione tarda ancora ad arrivare. Le consuete sospensioni, questa volta precedute da inspiegabili virgole, la trattengono segmentando il verso in nuclei di silenzio e parola. L'*enjambement* consente allo spettatore di indugiare nell'attesa trepidante della rivelazione che abbisogna di uno spazio a sé per essere pronunciata. Clitennestra scandisce con gioia feroce ogni lettera del patronimico eliminando persino l'apostrofo richiesto dall'incontro vocalico proprio allo scopo di sillabare meglio il nome della vittima. Quanto diverso dal lampo di resipiscenza che aveva rischiarato la mente della donna durante il dialogo con Elettra! Questo è un «lampeo che non illumina la sciagurata, ma giova solo a mettere a nudo la mostruosità della colpa, ad accrescere l'orrore, come il baleno in una notte di tempesta»⁵⁰. Le ultime deboli luci si sono spente. È l'inizio della notte più nera.

⁴⁸ Cfr. VAZZOLER, «...»: *La pausa nel verso delle tragedie alfieriane*, p. 302.

⁴⁹ SERRA, *L'aggettivo alfieriano*, p. 475.

⁵⁰ SANTINI, *L'«Agamennone»*, p. 97. L'immagine alfieriana è a tal punto suggestiva da rimanere impressa nella memoria del Manzoni. Cfr. A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di L. Badini Confalonieri, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 20: «Questo nome [di don Rodrigo pronunciato dai bravi] fu, nella mente di don Abbondio, come nel forte d'un temporale notturno, un lampeo che illumina momentaneamente e in confuso gli oggetti, e accresce il terrore».

3. *Mirra*

Dice il vero chi dice l'oscuro.
(Celan, *Poesie*)

Ancora una volta Burke, ancora una volta le suggestive immagini del suo trattato fanno da sfondo all'ultima tragedia alfieriana. L'autore vi attinge, di nuovo e a piene mani, materiale per la costruzione dei suoi personaggi. I discorsi di Mirra, in particolare, paiono ritagliati dal diciannovesimo capitolo intitolato «L'intermittenza». Così si legge:

Ma una luce che ora appare ed ora scompare, e così di seguito, è anche più terribile di una totale oscurità; e certi suoni indistinti, quando concorrono le condizioni necessarie, sono più allarmanti di un silenzio totale⁵¹.

Il segreto di Mirra rompe gli argini della coscienza spezzando di continuo il faticoso silenzio che ella si impone. Parole ora sussurrate con un filo di voce, ora gridate con impeto fendono l'aria preoccupando i familiari che, allarmati, assistono alla catabasi dell'amata. Essi tuttavia non vogliono e non riescono a cogliere il senso dei ripetuti e mal celati indizi che la protagonista inconsciamente fornisce loro. Intermittenze che svelano la sua colpa, lampi di luce che illuminano per un istante l'oscuro coacervo dei conflitti interiori, fiaccole che scacciano per un attimo le ombre e i doppi sensi annidatisi nelle parole della protagonista. L'addentrarsi della fanciulla nell'intricata selva dei sensi di colpa è pertanto accompagnata da una serie di tracce che si infittiscono in corrispondenza della rivelazione finale, ma che sono disseminate per tutto il corso della tragedia. A questo proposito la prima scena è sintomatica:

Vieni, o *fida* Euriclea: *sorge* ora *appena*
l'*alba*; e sì tosto a me venir non suole
il mio consorte. *Or* della figlia nostra
misera tanto, a me narrar puoi tutto.
Già l'*afflitto* tuo volto, e i mal *repressi*
tuoi *sospiri*, mi annunziano ... (I 1, 1-6)⁵².

Cecri fa riferimento alle prime ore del mattino, le sue parole («fida», «sorge», «alba») appartengono a un registro diurno⁵³, volutamente dimes-

⁵¹ BURKE, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, p. 106.

⁵² L'edizione di riferimento è V. ALFIERI, *Mirra*, a cura di M. Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1974.

⁵³ Cfr. D. CUTINO, *Le strategie dei personaggi della Mirra*, «Annali alfieriani», VII, 1999, pp. 1-21: 3.

so⁵⁴, teneramente quotidiano. Ma l'alba, lungi dal richiamare idee positive di speranza, gioia, giovinezza, si rivela gravida d'affanno. Le aspettative dello spettatore vengono subito tragicamente disilluse. Il trapasso al codice notturno è tanto fulmineo quanto l'avverbio di tempo che spezza in due il terzo verso. Si crea un distacco fra il mondo della luce, di cui fanno parte i familiari, e quello delle tenebre, in cui si muove Mirra. Sul capo di Euriclea, sempre vicina alla sua protetta, si allungano ombre inquietanti: sul suo viso si possono leggere i segni di un malessere oscuro. L'aggettivo «repressi» in posizione metrica di rilievo come l'uscita del verso e per di più in *enjambement* ne è una spia. La narrazione assume un colorito sempre più cupo ed angosciato grazie alle scelte lessicali: «morte» (ivi, 10), «strugger» (ivi, 23), «pianto» (ivi, 33), «martir» (ivi, 73), «sospiri» (ivi, 77), «singhiozzi» (ivi, 81), «strida» (ivi, 82), «addentro» (ivi, 107), «oltre» (ivi, 107), «racchiude» (ivi, 117), «silenzio» (ivi, 126). Gli aggettivi che potrebbero apparire semplicemente esornativi in virtù della loro prevedibilità amplificano la qualità del nome circoscrivendone e specificandone le caratteristiche⁵⁵. Ed ecco che «infelice» diventa quasi epiteto formulare di Mirra, il suo stato è ovviamente «orribile», la sua angoscia non può che essere «mortale», la sua piaga «insanabile». Cecri parla di «una muta, una ostinata ed alta | malinconia *mortale*» (ivi, 14-15). Il termine chiave della tragedia, quello che meglio qualifica lo stato della protagonista, è accompagnato da un addensarsi aggettivale parossistico in cui l'allitterazione della nasale labiale e dell'occlusiva dentale sorda dislocano violentemente l'ultimo attributo, che raggiunge il massimo rilievo proprio in virtù del suo isolamento. La spezzatura fono-sintattica è correlativo oggettivo dell'emarginazione della fanciulla. L'animo di Mirra è impenetrabile, una sua definizione è possibile solo in negativo, così si spiega la copiosità di congiunzioni e avverbi di carattere negativo («no», «non», «mai»). Ancora una volta la madre si mostra incerta sulla maniera in cui comportarsi con la figlia:

Né appellarla vogl'io, né a lei venirme,
né turbata mostrarme. Non vuoi
in essa incuter né timor, né doglia (ivi, 165-167).

Ma la giovane, rivela a chi vuole e sa ascoltarla, qualcosa di più. Certo non lo fa con le espressioni nitide degli altri personaggi, ma con il linguag-

⁵⁴ Cfr. W. BINNI, *Lettura della «Mirra»*, in ID., *Studi alfieriani*, vol. II, a cura di M. Dondero, Modena, Mucchi, 1995, pp. 167-208: 167. Si considerino le forme discorsive della prima scena: «appena», «è ver», «pure», «chissà», «insomma».

⁵⁵ Cfr. PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 164.

gio tormentato ed oscuro dei pianti e dei sospiri. E neppure si pronuncia di giorno ma di notte, che è cassa di risonanza delle sue colpevoli emozioni. Quando le briglie del controllo psichico si allentano e le sensazioni si amplificano, un pensiero malato, sinistro, nascosto si agita al di sotto della coscienza tormentando il sonno della protagonista. Solo la fida nutrice se ne accorge:

[...] I suoi *sospiri* eran da prima
sepolti quasi: eran pochi; eran rotti:
 poi (non udendomi ella) in sì feroce
 piena crescean, che al fin, contro sua voglia,
 In *pianto* dirottissimo, in *singhiozzi*
 si cangiavano, ed anco in late *strida*.
 Fra il *lagrimar*, fuor del suo labro usciva
 una parola sola: «Morte ... morte;»
 e in *tronchi accenti* spesso la ripete (ivi, 77-86).

Infine Mirra entra in scena: il passo strascinato denuncia la malattia di un corpo eccessivamente magro e di un pallore cadaverico. Gli occhi sono velati di pianto, contornati da pesanti occhiaie nere che le notti insonni hanno impresso sul suo tenero viso. Le sue prime parole sono estremamente rivelatrici, orme che il misterioso tormento imprime sul terreno del linguaggio: «*Ei* con Pereo mi lascia? ... Oh rio cimento! | *Vieppiù* il cor mi si *squarcia* ...» (II 2, 107-108). Il pronome personale maschile in posizione incipitaria è una spia che mette all'erta ed innesca un'intricata serie di interrogativi. Quesiti che si impongono con prepotenza maggiore in coloro i quali, ignorando la favola delle *Metamorfosi*, si arrovellano alla ricerca dell'identità dell'uomo che, così pervasivamente, occupa i pensieri di Mirra. Il terzo atto incanala i sospetti nell'unica possibile direzione: «Oh ciel! Che veggo? | *Anco il padre!* ...» (III 2, 21-22), esclama la protagonista sconvolta. Poco oltre si rivolge a Ciniro appellandolo «... Signor ...» (ivi, 60)⁵⁶, non osa neppure chiamarlo padre. I puntini di sospensione incorniciano lo sforzo sovrumano con cui ella gli parla: una sola parola, piena di ambiguità e significa-

⁵⁶ Cfr. IV 4, 217, quando Mirra si rivolge al padre con il nome proprio, quasi possa estraniare dal cerchio familiare colui che ama. Inoltre, nella scena 2 dell'atto III, esclama: «La vita, | Madre, or mi dai per la seconda volta» (215-216). Al v. 100 si legge: «Piangete? ... Oh madre amata!». E più avanti Mirra, rivolta alla sola madre, benché il dialogo sia a tre voci, teneramente afferma: «Se il potrò pur, senza cadere, ... o madre, | infra tue braccia estinta» (164-165). Si verifica così quella che Momigliano, nel commento alla *Mirra*, definisce «un'omissione sinistra» che allerta lo spettatore (V. ALFIERI, *Mirra*, a cura di A. Momigliano, Milano, Mursia, 1985, p. 72 nota 4).

to, esce dal fondo magmatico della sua coscienza. Come interpretare il suo sospiro di sollievo, appena il re esce di scena (IV 7, 244-245), se non come una fondata prova di innocente colpevolezza? L'arrivo dell'uomo, come del resto quello degli altri personaggi, coglie sempre di sorpresa la protagonista. Sovrappensiero e quasi inghiottita in un'altra dimensione, di continuo ripiomba in una realtà buia e squallidamente desolata, dalla quale si sforza senza successo di uscire. Così deve essere interpretato il terrore di rimanere sola con sé stessa (II 3, 228-229), così l'assoluta mancanza di soliloqui. La presenza dei cari sulla scena e le domande che le rivolgono interrompono un'oscura elucubrazione, uno scontro fatale che ha ingaggiato con il suo *alter ego*. Di tale duello si intravedono tuttavia solo i contorni, dalle profondità dell'animo della protagonista risalgono in superficie solo frammenti. Lo spettatore è chiamato a ricostruire il mosaico, a congetturare laddove Alfieri non esplicita. Tale processo di integrazione semantica è autorizzato dall'uso della paratassi⁵⁷, che brucia i connettivi causali, spezzando così ogni legame logico. All'interno dei nuclei del non detto, di quelle pause intrise di echi e di mistero, nelle parole di Mirra a mezzo pronunciate, lo spettatore ha l'illusione di poter interpretare autonomamente gli eventi. Poiché il messaggio non viene esposto attraverso una rigida organizzazione, al destinatario sembra di collaborare alla costruzione del significato.

Di tutto ciò è una prova l'avverbio di frequenza «Vieppiù» (II 2, 2). Esso ha la funzione di un fermo immagine che puntella il verso e che guarda retrospettivamente alle sofferenze di Mirra inserendole in un processo di continua e allarmante degenerazione. Il crescendo del dolore coinvolge gli astanti nella vertiginosa caduta. Impossibile pertanto non immedesimarsi o almeno non sentirsi toccati dal funesto destino che incombe sopra il capo della protagonista. Il lessico crudo e feroce con cui viene descritto il tormento si avvale di *iuncturae* stranianti⁵⁸, in linea con la prassi alfieriana che consiste nel sostituire verbi o sostantivi triti a forme più vitali, non necessariamente auliche o desuete. L'autore, avendo come oggetto un lessema così pregnante come «cor» (ivi, 2), sostituisce a «spezzare» il più aggressivo «squarciare», per altro più aderente all'idea di una forza superiore che tiranneggia l'animo di Mirra. Non solo: il verbo fa parte della fitta schiera di termini dello svelamento. Il linguaggio della fanciulla riflette dunque la bipolarità che alberga nel suo cuore scisso fra *espressione* ed *oppressione*⁵⁹ dell'arcano.

⁵⁷ Cfr. PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 123.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 81.

⁵⁹ Cfr. ORCEL, *La lingua di Saturno*, p. 45 nota 49: «Lessico dell'oppressione: repressi, muta, tacita, nega, chiusa, tacitamente, sepolti, rattenuto, negar, oppressa, tacer, racchiude,

Il primo *lapsus* della protagonista viene immediatamente represso. La giovane sente un rumore dietro di lei, arriva qualcuno. È Pereò. Lo spettatore non può essere sicuro che il principe l'abbia sentita, possiamo solo sospettarlo. La donna, comunque, cerca di modificare l'espressione angosciata del volto, abbozza un sorriso, prontamente si schermisce dietro ad un'elaborata spiegazione del suo malessere. Le frasi si allungano e si complicano. L'ipotassi innalza una fortificazione murando il segreto che incessantemente cerca uno spiraglio per fuoriuscire. Il modo di esprimersi di Mirra è molto lontano da quello di un istante prima: ascolta le parole del principe e se ne impadronisce mimeticamente. Il suo linguaggio oscuro si appiattisce su tonalità grigiastre, incapace di assumere le luminose tinte della realtà che la circonda. Lo specchiarsi della fanciulla nelle parole degli altri non riflette un'immagine nitida ma crea un gioco di luci distorto ed allucinato. La sua personalità è franta come i mille pezzi di uno vetro rotto: ogni volta che dialoga con qualcuno dice e prova ad essere quella che l'altro desidera che sia. Ciò comporta un immenso sforzo, un logorio dettato dal profondissimo desiderio di purezza. Ma il corpo non regge la fatica di dover ricacciare il segreto al di sotto della coscienza⁶⁰: infine la protagonista ammutolisce. Per sempre. Nell'intera scena seconda non v'è ombra di tali versi tormentati, incerti. Anzi, il discorso si fa prosaico, di primo acchito potrebbe sembrare persino lucido e ragionato. Ma si tratta, appunto, solo di un'impressione perché la scena è, a ben vedere, un arabesco di contraddizioni ed ambiguità:

Mentre nega la verità del suo desiderio, usa le stesse espressioni che potrebbero rivelarlo. Pereò, destinatario inconsapevole, intende il suo sfogo nel senso lecito, ma affetto filiale e desiderio incestuoso usano le stesse espressioni per rivelarsi⁶¹.

Mirra, incalzata dalle domande del futuro sposo, dapprima tenta di sminuire il suo male: è l'accesa «fantasia» di Pereò a dipingerla più sofferente di quanto non sia. Poi, «con perizia psicologica non comune»⁶², tenta di depistare i sospetti del suo promesso: finge che le proprie insicurezze siano riverbero delle esitazioni di lui. Nel disperato tentativo di addossargli la colpa, insinuante gli chiede: «e *di me* dubita intanto | il *da me* scelto sposo?»

silenzio, involti, acchiude, immersa, albergasi, celar, frena, arcano, nascoso, ascondi, oscura, ecc. - Lessico dell'espressione: sospiri, pianto, sveli, prorompe, piangere, rotti, singhiozzi, taglia, schiudeva, aprir, traluze, svelar, squarciare, spira, sfogo, scoppiar, sfuggon, disvelar, schiudasi, dissi, strappasti, esce, ecc.».

⁶⁰ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 89.

⁶¹ P. AZZOLINI, *La negazione simbolica nella «Mirra» alfieriana*, «Lettere italiane», XXXIV, 1980, 3, pp. 289-311: 305.

⁶² FUBINI, *Vittorio Alfieri*, p. 299.

(ivi, 146-147); e poco oltre aggiunge: «come lieta | poss'io parer, se l'amor tuo non veggo | *mai* di me pago, *mai*?» (ivi, 172-174). Le ripetizioni si rivelano polisemiche. Innanzi tutto certificano un tentativo di deresponsabilizzazione e tradiscono altresì un leggero impaccio nella ricerca delle parole, sintomo questo della fatica che Mirra si impone per non far trapelare la rivelazione dell'amore incestuoso. Ma le anafore sono altresì come un'eco lunghissima che dà la misura della profondità della passione⁶³. Le ossessioni della fanciulla si agitano e cozzano contro le quattro pareti chiuse della sua coscienza: nel mondo in superficie se ne sente il fragore. Le insistenze grammaticali sottolineano inoltre l'instancabile ricerca linguistica alfieriana, che di frequente si intestardisce su una ridotta selezione lessicale.

Forse la fanciulla scorge nello sguardo dell'uomo un velo di disappunto per questo suo tentativo deresponsabilizzante. Aggiusta il tiro provando a fargli e farsi chiarezza nello spiegare che «spesso | quell'ostinato interrogar d'altrui, | senza chiarirne il fonte, in noi l'addoppia» (ivi, 151-153). Senza dubbio non sortisce l'effetto sperato. Un limite a quelle domande così insostenibilmente inquisitorie si impone allora con i caratteri della necessità. «Chi m'ama il più, di questa mia tristezza | il men parli, e svanirà, son certa» (ivi, 189-190), implora con un accento volutamente assertivo, ma in realtà disperato, la protagonista, nel tentativo di troncare l'interrogatorio. Lo sposo non è persuaso dalle spiegazioni ottenute, ma per amor di Mirra accetta la richiesta. La giovane di conseguenza riacquista sicurezza, in un conato volitivo ed imperioso dichiara senza possibilità di repliche:

No; questo è il giorno; ed oggi
sarò tua sposa. – Ma doman le vele
daremo ai venti, e lascerem per sempre
dietro noi queste rive (ivi, 201-204).

Il tempo presente è vissuto come un ostacolo ai progetti futuri, il matrimonio è un duro ma inevitabile pegno che Mirra deve pagare per poter abbandonare quel mondo in cui tutto le sembra contaminato dalla nefanda passione. Con impazienza e con manifesta insofferenza affretta le nozze per dilungarsi e cullarsi nelle onde di un vaneggiamento che, *a posteriori*, si palesa davvero irrealizzabile. Le allitterazioni delle nasali e delle liquide sottolineano la dolcezza di quel progetto. L'insistenza sulle vocali aperte allarga l'orditura del verso, un timido spiraglio di luce fa breccia in quel labirinto

⁶³ Cfr. P. BIGONGIARI, *Il tragico alfieriano come oscuro rispecchiamento dell'Io illuministico*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, t. IV/1. *Tra Illuminismo e Romanticismo*, a cura di A. Balduino, Firenze, Olschki, 1983, pp. 325-351: 342.

oscuro che è la mente di Mirra. Il suo fare risolutivo immediatamente vacilla nel luminoso mondo della speranza. Il mare, increspato dai venti, è l'emblema della purificazione. La terra di Epiro è così distante da poter essere innalzata a simbolo archetipico di serenità. L'immagine è stereotipata ma nello stesso tempo intensamente pura ed intima. Essa è a tal punto inebriante da riapparire nel colloquio della figlia con i genitori, in quello di Mirra con la nutrice, per poi espandersi nel dialogo fra i due sposi, quando la giovane cercherà nella partenza «la fermezza necessaria per le imminenti nozze»⁶⁴. Ed il «dare le vele ai venti» si carica di valenze più complesse. Lo spazio così povero e tipicizzato visualizza il dramma della protagonista così come si presenta in quel momento. Si crea pertanto una «connessione precisa e dinamica della parola-personaggio e dello spazio: quest'ultimo non contiene il personaggio, è una parte del personaggio stesso»⁶⁵.

Ma la speranza di una nuova vita altro non è che un rimpianto ed un anelito verso una purezza perduta ed impossibile: Mirra lo sa bene. Quando Pereo le fa notare le contraddizioni del suo piano ella subito ripiomba nel mondo oscuro da cui per un istante si era allontanata. È possibile catturare l'esatto istante della caduta quando, smarrita e terrorizzata, dichiara: «Il vo' ... per sempre | abbandonarli; e *morir* ... di *dolore* ...» (ivi, 208-209). La mente le si annebbia, la voce le trema, ogni parola articolata le costa un'immensa fatica. Il represso prende forza e si rivela seguendo percorsi foschi e tortuosi. Il verbo volitivo è interrotto dai puntini di sospensione, indici della figura retorica della reticenza, protagonista indiscussa del recitativo di Mirra. La punteggiatura frantuma la sillabazione conferendo al verso un andamento «scabro» ed «asmatico»⁶⁶ che diventa spia della sofferenza della fanciulla. Nello stesso tempo, l'interpunzione isola graficamente le parole-emblema che intrecciano fra loro una maglia ossessiva di cupi richiami, un vero linguaggio di morte e negazione⁶⁷. Le allitterazioni giocate sulla consonante vibrante alveolare conferiscono asprezza e durezza al verso, ma simultaneamente riecheggiano e reduplicano la parola «morte». Ed anche quando non è esplicitata, la volontà suicida di Mirra permane come sottofondo di ogni sua espressione, riemerge prepotente dalla tessitura verbale, si dibatte con violenza dentro l'armatura consonantica.

⁶⁴ BINNI, *Lettura della «Mirra»*, p. 170. Per il dialogo fra Mirra e i genitori, cfr. III 2, 177-191.

⁶⁵ RAIMONDI, *Le ombre sull'abisso*, in ID., *Le pietre del sogno*, pp. 65-89: 87.

⁶⁶ TRAINA, *Alfieri traduttore di Seneca*, p. 253.

⁶⁷ Cfr. V. BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile: con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli, 1981, p. 207.

Il principe rimane pietrificato dalla prima inconscia confessione dell'amata poiché legge nella voce e nei gesti della donna i segni di una malattia spaventosa ed incurabile. La sua reazione funge da didascalia implicita quando egli afferma: «Che ascolto? Il duol ti ha pur tradita; ... e muovi | *sguardi* e parole disperate» (ivi, 210-211). È infatti l'espressione del volto, prima ancora che la parola, a tradire Mirra. Se, con enorme sforzo, riesce a controllare ciò che dice, la protagonista non riesce mai a reprimere le reazioni di ordine fisico: sospiri, pianti, tremori, singhiozzi sono infatti atti involontari. I suoi canali di comunicazione sono pertanto due: la voce e la «lingua del corpo»⁶⁸, espressioni parallele e mai in conflitto fra loro. Il gesto non dice qualche cosa di diverso, ma svela in anticipo ciò che verrà reso chiaro solo dalla rivelazione verbale. Nella seconda scena dell'atto terzo si svolge il primo colloquio della figlia con i genitori. Il padre immediatamente si accorge del tremore di Mirra ed esclama: «Ma donde, | donde il tremar? del padre tuo? ...»; la fanciulla risponde: «Non tremo ...» (III 2, 64-66). Sembrerebbe dunque una contraddizione rispetto alla consonanza ed alla equipollenza del doppio sistema comunicativo: qui la parola nega ciò che il gesto afferma. Ma si tratta solo di attendere. La protagonista convalida in prima persona la tesi: immediatamente confida ai familiari la causa della sua reazione fisica. Il gesto è dunque la prima avvisaglia della tempesta verbale che sta per scatenarsi. Una situazione analoga si verifica nell'atto quarto, proprio durante lo svolgersi delle nozze. Il rito è scandito dai commenti preoccupati dei familiari che sottolineano il crescere della tensione. Ad Euriclea, che ansiosamente le chiede: «Figlia, che fia? Tu tremi? ... oh cielo!», Mirra disperata risponde: «No, non è ver; non tremo» (IV 3, 137 e 139). Anche Cecri interviene: «Ma che? Ti cangi | tutta d'*aspetto*? ... Oimè! *Vacilli*? E appena | su i piè *tremanti*? ...» (ivi, 159-161). Da ultimo Pereo, involontariamente, cimenta la precaria stabilità mentale dell'amata gridando «Oimè! Vieppìù turbarsi | la *veggo in volto*? ... Oh qual tremor mi assale!» (ivi, 166-167). La parola fin ora a viva forza trattenuta esplode con impeto incontrollabile sulle labbra di Mirra. Essa fa seguito al linguaggio fisico, chiarisce ed evidenzia ciò che già il corpo aveva confusamente confessato. La fanciulla, inorridita dalle sue stesse parole, si preme una mano sulla bocca, a mezza voce balbetta un «Che dissi? | Son io già sposa? Oimè! ...» (ivi, 183-184).

Ed è sempre e solo il gesto ad essere colto dai familiari, come dimostra l'abbondanza dei verbi di percezione visiva⁶⁹. Essi si affidano alla sola vista

⁶⁸ R. ALONGE, *Mirra l'incestuosa*, Roma, Carocci, 2005, p. 78.

⁶⁹ A tal proposito si considerino «veggo» (I 1, 14) e «veggi» (ivi, 22) in apertura di battuta.

perché gli occhi, abituati alla chiarezza di un mondo luminoso, hanno sviluppato una particolare attenzione per tutto ciò che si vede. È come se il dramma di Mirra fosse uno spettacolo a cui i cari stessi hanno tolto il suono, in cui si ritrovano quindi come spettatori⁷⁰ attoniti ed impotenti, spaventati dalla voce che potrebbe accompagnare gesti già di per sé tanto inquietanti. Le parole della fanciulla possono facilmente essere inascoltate perché bisbigliate, confuse, incerte, intervallate da lunghe pause. I rumori che giungono alle orecchie dei familiari sono così attenuati da poter essere compresi con la chiave di lettura meno perturbante, meno ambigua, meno problematica. Al contrario in Mirra si è acuito l'udito perché nella realtà in cui essa vive non c'è luce. Ecco dunque perché la giovane è sempre vigile sulle parole che pronuncia. Ogni cedimento è accompagnato da un «Che dissi», quasi un autocommento (ivi, 182-183)⁷¹ con cui Mirra sempre sottolinea la sua perdita di controllo e il suo accusarsi di delirio inconsapevole.

Il linguaggio della protagonista, costantemente teso fra rivelazione e repressione, fra voce e lingua del corpo, è riverbero di una condizione esistenziale anfibia. La stessa collocazione ambientale sembra essere specchio fedele degli ossimori fra cui si dibatte il suo animo. Cipro, terra di scontro fra razionale e irrazionale, fra Occidente ed Oriente, popolata da personaggi virtuosi ma dominata dalla passionale Venere, non poteva che essere il luogo deputato alla rappresentazione del dramma della fanciulla pura ed innocente, invasata e perversa⁷².

Non ancora del tutto donna, ma non più solo adolescente, Mirra appare alle volte completamente padrona di sé, risoluta, alle volte, esitante tal altre. La figlia convince i genitori della necessità di sposare Pereo, dicendo: «Io l'ho pur scelto: ed ora, | *io* di nuovo lo scelgo; *io* lo *bramo*; *io* *chiedgo* | lui solo»; e subito dopo aggiungendo: «poiché maggior del mio *dolore io* sono, | siatel pur voi» (III 2, 141-143 e 147-148). L'ostentata determinazione poggia sulla ripercussione martellante del pronome personale, sulla reiterazione della scelta dello sposo, nel passato come nel presente, nonché su una vistosa endiadi verbale. Segue una dichiarazione che condensa il tema dello scontro fra la soggettività di Mirra e l'oggettività di una realtà imm modificabile di cui ella percepisce l'effetto, il dolore appunto. La donna esige da sé stessa un'altezza morale, una fermezza pari a un campione dell'*epos* antico

⁷⁰ Cfr. BRANCA, *Introduzione alla Mirra*, p. 198 nota 5.

⁷¹ Cfr. II 3, 227; II 4, 307; V 2, 171 e 186-187.

⁷² Cfr. G. SEMOLA, *Alle radici della Mirra*, «Critica letteraria», III, 2000, pp. 589-606: 603-605.

«che, chiamato alla prova decisiva, si rivolge al proprio *thymos*»⁷³. L'etica severa che ella si impone è acuita ed esasperata dalla lucida consapevolezza della sua abiezione, che la irrigidisce in atteggiamenti intransigenti, l'arrocca su posizioni che non ammettono dialogo. La lingua s'innalza, assume una timbrica solenne: la protagonista è un'eroina che si sacrifica per preservare l'*ethos* naturale. L'ondata di sicurezza lambisce anche i versi successivi, al punto che la fanciulla dichiara:

In me più forte
tornar mi sento, in favellarvi. Appieno
tornar, sì, posso di me stessa io *donna*,
 (Ove il voglian *gli Dei*) pur che soccorso
voi men prestate (ivi, 151-155).

Il verbo *tornare*, per giunta ripetuto, mette in luce il fatto che l'autocontrollo sia una conquista ormai trascorsa, assoluto miraggio nel presente. Le condizioni per il suo raggiungimento poggiano su basi instabili che franano non appena Mirra vi si appoggia: la volontà degli dèi, che si è già appreso essere contraria, e la collaborazione dei familiari. Nel momento stesso in cui ella si dichiara «donna», cioè *domina*, padrona assoluta di sé, non lo è già più. Nessun risultato è duraturo, se fa affidamento sugli altri. Ed infatti la protagonista regredisce a toni adolescenziali, si impunta sul progetto delle nozze, che diventa il terreno di una prova di forza contro l'autorità paterna. Si legga ad esempio: «Vorreste voi qui pria morta vedermi | che felice sapermi in stranio lido?» (ivi, 175-176). Quasi un ricatto. L'energia e la pertinacia con cui si lascia trascinare nell'utopia delle nozze è inversamente proporzionale alla fiducia che ella vi ripone. La scelta è dicotomica: o Pereò o la morte.

Una morte annunciata prima ancora che Mirra entri in scena, da lei stessa vagheggiata, ma il cui sopraggiungere è continuamente ritardato dalle false speranze, dalle insicurezze giovanili che le impediscono di uccidersi subito e che cercano negli altri la fermezza che in lei continuamente si perde, tenna, vacilla. È come se la protagonista si ingegnasse di trovare ostacoli che rallentino e posticipino la scadenza: *vorrebbe* sposare Pereò, *sogna* di partire per l'Epiro, *cerca* di fuggire dal proprio padre. Ella chiede a tutti di toglierle la vita, quasi che non riuscisse a prendere una risoluzione tanto radicale ed assoluta, ma che sa essere l'unica possibile. La prima a cui domanda aiuto è la fida Euriclea: «amor, pietà verace, | fia 'l procacciarmi morte; a te la chieggio ...» (II 4, 299). Non è un caso che una supplica così spaventosa

⁷³ C. ANNONI, *L'«orrido arcano», saggio critico sulla Mirra*, «La rassegna della letteratura italiana», CXVII, 2013, 1, pp. 62-83: 67.

sia rivolta proprio alla nutrice, a colei che, quasi novello Chirone, l'aveva seguita in una sorta di *paideia* eroica, insegnandole «come antepor l'uomo debba | alla *infamia* la morte» (ivi, 306-307). È una reminiscenza estremamente indicativa, inconscia confessione di una vergogna, di un'empietà, ribadita anche nella chiusa dell'atto, quando Mirra parla delle nozze come del «partito, che solo *orrevol* resta» (ivi, 335). I termini nella loro schietta semplicità sono eloquentemente rivelatori. La richiesta di morte è reiterata anche in presenza del padre: «Entro al mio petto vibra | quella che al fianco cingi *ultrice* spada» (IV 5, 222-223)⁷⁴. Una casta ed inconsapevole connotazione erotica contraddistingue questa preghiera. L'iperbato prepara all'«impennata della parola nobile ed eletta»⁷⁵, all'aggettivo latineggiante che si configura come indizio dell'«orrido arcano». Per quale motivo la protagonista dovrebbe definire 'vendicatore' il brando del padre, se non per il fatto che sente quell'amore contro natura come una colpa, una nefandezza che deve essere punita? Mirra infine implora Cecri di darle «un ferro» (IV 7, 246-248), per porre fine alla sua esistenza di figlia «ingrata, iniqua, [...] indegna» (ivi, 273-274), «empia» e ancora per poco innocente (ivi, 297).

Tali scelte aggettivali sono preparatorie alla rivelazione finale, rimbalzano con perfetta corrispondenza nelle accuse di Ciniro, infatti le sue dichiarazioni d'affetto sono così dolci e caste da convertirsi, alla cattiva coscienza della fanciulla, in insidie amorose, seducenti e ammaliatrici. Il re viene trasfigurato in un implacabile torturatore infernale. Le sue parole fanno parte di un interrogatorio, di un gioco involontariamente sadico che stimola nella figlia i sensi di colpa. Le frasi si tingono di sfumature violentemente accusatorie, volutamente allusive, oscuramente demoniache: «In mezzo al dolor tuo traluce l'onta; | rea ti senti tu stessa» (V, 2, 53-54); «lo sdegno | quindi appien tu ne merti» (ivi, 54-55); «Pereo, sì, muore; e tu lo uccidi» (ivi, 67); «Ingrata ...» (ivi, 75); «il vergognarti» (ivi, 93); «la vergogna» (ivi, 110); «indegna» (ivi, 129); «iniqua» (ivi, 167); «empia» (ivi, 185)⁷⁶. La confessione è un lento ma inesorabile cedere alle insinuazioni dell'inconsapevole aguzzino⁷⁷. Dapprima la giovane ammette di amare, poi specifica che non si tratta di una passione

⁷⁴ Cfr. M. FRANKEL, *Mirra: non silenzio ma rivelazione calcolata*, «Italice», LIV, 1977, pp. 34-55: 42. La studiosa osserva come la spada sia un oggetto simbolico che nasconde un significato erotico. Ecco perché Mirra si uccide proprio con il brando paterno, ecco perché chiede a Ciniro di *vibrare* un colpo entro al suo petto mentre implora la madre di *darle* un ferro.

⁷⁵ BECCARIA, *I segni senza ruggine*, p. 128.

⁷⁶ Cfr. R. RAMAT, *Mirra*, in ID., *Alfieri tragico lirico*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp. 127-144: 136.

⁷⁷ Per la gradualità della confessione cfr. BINNI, *Lettura della «Mirra»*, p. 177.

vile ma iniqua, infine dichiara: «Raccapricciar d'orror vedresti il padre, | se la sapesse ... Ciniro ...» (ivi, 169-170). Il soggetto, triplicato nel personaggio del padre, di Ciniro e del *tu* sottinteso al verbo *vedere*⁷⁸, riempie l'intero verso. A questo punto gli indizi per ricostruire l'identità dell'amato sono incontrovertibili: il mistero prima intravisto è ora palese. Solo il re temporeggia, chiude gli occhi per il terrore, per non dover credere a quell'orribile verità che gli si impone con formidabile violenza e che distrugge per sempre il mondo solare e pacificato fino ad ora faticosamente, quasi ottusamente, preservato. Il suicidio finale rappresenta quindi lo sgretolarsi della realtà luminosa sotto i piedi dei personaggi. Mirra è come prigioniera in un stadio intermedio fra l'adolescente e l'adulto: è la giovane vittima di un «orrendo a un tempo ed innocente amore»⁷⁹, non ancora pronta ad essere pienamente «arbitra e donna». La morte non è che «rifugio dalla colpa e riparo dal dolore», effetto di un «brusco ingolfarsi della coscienza che non regge di fronte alla suprema prova dell'ammissione nitida ed inequivocabile»⁸⁰. Le ultime parole, poste a sigillo della tragedia, ne sono una dimostrazione:

Quand'io ... tel ... chiesi, ...

Darmi ... allora ... Euriclea, dovevi il ferro ...

Io moriva ... innocente; ... empia ... ora ... muojo ... (V 4, 219-221).

L'equilibratissimo chiasmo crea tre antitesi che si affastellano nel verso conclusivo. La prima contrapposizione è giocata sugli avverbi, la seconda sugli aggettivi, la terza sui tempi verbali. La fanciulla, anche in punto di morte, fatica ad assumersi completamente le proprie responsabilità: accusa la nutrice e la carica di sensi di colpa per non averla aiutata. La presenza di Euriclea è tutt'altro che casuale perché racchiude l'opera in una studiata circolarità. Se nel primo atto la balia aveva elegiacamente invocato il

⁷⁸ FRANKEL, *Mirra*, p. 43.

⁷⁹ Sonetto di apertura della *Mirra* dedicato «Alla nobil donna la signora contessa Luisa Stolberg D'Albania», v. 10.

⁸⁰ M. DE BERNARDIS, «In limine sacri». *La sfida al profano nell'Antigone e nella Mirra alfieriane*, «Critica letteraria», IV, 2007, pp. 773-778: 776. Uno dei primi a sostenere questa ipotesi fu FUBINI, *Vittorio Alfieri*, p. 302: «Nemmeno la morte [...] potrà ridonarle l'innocenza perduta; né alla morte si può affisare, vagheggiandola, simile ad Antigone». Vd. anche V. MASELLO, *La Mirra e la disfatta dell'umanesimo alfieriano*, in Id., *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, pp. 213-255: 248-249: «Una morte che vuol essere fuga, evasione, espiazione, squallido ed elementare annullamento. Ma neanche questa estrema via di scampo le sarà concessa, e la morte verrà solo a suggerire [...] l'estremo fallimento di Mirra, la definitiva disfatta, che, con Mirra, brucia e travolge in amaro disinganno l'astratto umanesimo alfieriano».

«benigno Sonno» (I 1, 73-77) affinché posasse sopra l'amata pupilla le sue placide ali, ora è richiamato un altro figlio della Notte, ben più temibile e gemello di *Hypnos*: *Thanatos*. Si tratta di una sorta di prolessi, una preziosa ed oscura gemma incastonata nelle segrete del testo che può scoprire solo chi sa ascoltare i confusi rantoli di Mirra, di colei che sin dall'inizio si rivela un personaggio radicalmente notturno. E nella notte eterna ella ora ritorna.

ANDREA CHEGAI

Vergini e vestali

Poligenesi e intersezioni di un soggetto operistico
franco-latino (Spontini, *La Vestale*, Parigi 1807)¹

Le fanatisme est la frénésie du zèle. La supersition est le délire de la piété. L'un est la maladie des esprits violens, l'autre celle des âmes foibles. Tous les deux outragent la religion, l'un par se fureurs, et l'autre par ses craintes.

(J.-F. MARMONTEL, *Les Incas*, 1777)

L'opera italiana dell'Ottocento si fonda di solito sull'appropriazione melodrammatica di un soggetto extraoperistico unitario – un'ode, un dramma, un racconto, un romanzo, un segmento delle sacre scritture – adottato integralmente o in parte e riconfigurato al fine di renderlo compatibile col nuovo contesto; il soggetto d'origine non perde la propria identità ed anzi la rafforza in virtù della cassa di risonanza garantita dalla scena melodrammatica. Al riguardo le pratiche nell'allestimento di un libretto d'opera differiscono da quelle esperite per buona parte del secolo antecedente, quando era ricorrente l'assemblaggio di spunti convergenti quanto a contenuti, ma di diversa origine e spesso arricchiti da un ampio tasso d'invenzione; il prodotto finito acquisiva così un suo profilo, non obbligatoriamente sovrapponibile a quello delle fonti impiegate. Questo modo di procedere lo si doveva soprattutto alla predilezione per soggetti storici o di storia miticizzata, non ancora teatrali e bisognosi di disporsi sul telaio di un drammaturgo che riducesse la “storia” a intreccio di situazioni e motivi². *La Vestale*, spesso indicata come

¹ Una prima versione di questo scritto, inedito, fu presentata al *Colloque International Gaspare Spontini et “La Vestale”: du mythe romain à la grandeur impériale* / *Convegno Internazionale Gaspare Spontini e “La Vestale”: dal mito romano alla grandeur imperiale*, Fondazione Pergolesi-Spontini, Université Paris Sorbonne (Paris IV), Freie Universität Berlin (Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 14-15 dicembre 2007). Il mio pensiero va nella presente occorrenza alle vittime dell'attentato del 13 novembre 2015 in quella stessa città.

² Si pensi all'*Olimpiade* di Metastasio, espressamente tratta da fonti storiche (l'onnipresente Erodoto e Pausania il Periegeta, autore d'epoca romana di trattazioni geografiche sulla

prima grande opera ottocentesca, emblematica anche in una prospettiva culturale duplice – opera francese di compositore italiano diffusa con successo per decenni sia in Francia sia in Italia –, manifesta dal punto di vista progettuale e per motivi in parte simili un articolato progetto combinatorio, affrancandosi in questo dalle consuetudini della *tragédie lyrique* francese del secolo appena concluso, ove si manteneva un forte radicamento al soggetto originario – perlopiù mitologico o favolistico: greco, latino, epico cavalleresco –, sempre ben individuato. L'impianto dell'opera spontiniana anticipa quindi la predilezione ottocentesca (più francese che italiana) per soggetti costruiti sulla base di “un'idea” raccolta da fonti ed esperienze culturali diverse (nei maggiori *grands opéras* la storia, le leggende, la filosofia, anche per il tramite della letteratura e del teatro)³, piuttosto che da un'unica fonte trasposta direttamente in opera: non vi fu nella *Vestale* adattamento di un soggetto letterario o teatrale antecedente, ma essa derivò piuttosto da una miscela di suggestioni di carattere mitico attinte da contesti diversi. Impiego qui l'accezione di mito non nel senso greco-tragico di vicenda organizzata, in sé compiuta e potenzialmente teatrale (come per le *Ifigenie* o le *Alcesti*), ma piuttosto, con Lévi-Strauss, come dispositivo essenziale incline a combinarsi con elementi diversi e a circolare, in senso sincronico e diacronico, in un “fascio di relazioni” alla cui base vi è nel nostro caso un dato storico: la figura della vestale, fanciulla che nella latinità consacra la propria esistenza alla custodia del fuoco della dea mantenendosi casta, pena il supplizio. Il “mitema” consiste nel combinato di stato virginal e dedizione votiva alla divinità, imposta dal sacrificio alla patria o dalle convenzioni sociali; è questo un apparato “di lunga durata”⁴ che origina nella latinità arcaica, si afferma in epoca repubblicana, ancora sussiste in epoca imperiale e quindi, attraverso il monachesimo medievale, giunge al mondo moderno di antico regime e infine all'Europa borghese dell'Ottocento. «Storie a pendenza lieve», le definì Foucault, che si perpetuano apparentemente indifferenti

Grecia classica), mitografiche (Natalis Comes, al secolo Natale Conti, umanista e storico: le *Mythologiae*, pubblicate a Venezia nel 1567, costituirono uno dei più ricchi serbatoi di miti per arti e letteratura), nonché dall'antecedente libretto di Zeno *Gl'inganni felici* (Venezia 1695), per altro non menzionato dal Poeta Cesareo.

³ Cfr. S. DÖHRING, *Giacomo Meyerbeer: il grand opéra come dramma d'idee*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 365-381.

⁴ Il concetto cade ripetutamente negli studi degli storici vicini alle «Annales»; cfr. ad es. M. VOVELLE, *Storia e lunga durata*, nel classico *La nuova storia* [1979], a cura di J. Le Goff, Milano, Mondadori, 1980, pp. 47-80, e più recentemente J. LE GOFF, *Il tempo continuo della storia*, Bari, Laterza, 2014.

nell'essenza al cambiamento degli scenari culturali⁵. Si tratta per l'appunto di apparenze; le nostre vestali si differenziano proprio in base al loro diverso modo di essere nel tempo, e come si vedrà alcune modifiche introdotte ai luoghi nevralgici del mito rispecchiano il cambiamento della mentalità e il mutato indirizzo sociale e politico.

La sussistenza di un soggetto classico di così lungo raggio riconduce *La Vestale* di Victor-Joseph Étienne de Jouy e Gaspard Spontini, in "prima" all'Académie Impériale de Musique il 15 dicembre 1807, alla tradizione della declinante *tragédie lyrique* cui di fatto appartiene; la sua storia esecutiva travalica tuttavia i confini temporali del genere-emblema dell'*Ancien Régime* borbonico, pur rigenerato in chiave napoleonica, sovrapponendosi al nascente *grand opéra* fino a confondersi con quello. Oltre 200 repliche all'Opéra fino al 1830 e messinscena nel 1834, 1835 e 1854 con relative repliche: diffusione e longevità considerevoli⁶. Claudio Toscani in un recente contributo dedicato all'opera ha sottolineato la matrice borghese dell'intreccio a partire dai temi della segregazione claustrale e del rifiuto dei voti per amore, che potrebbe aver favorito l'apprezzamento e la pronta recezione anche da parte del pubblico ottocentesco, avvezzo appunto al dramma borghese⁷. La prospettiva introdotta da Toscani è condivisibile, anche se occorre tener conto che le altre maggiori *tragédies lyriques* del secondo Settecento, quelle di Gluck, Sacchini e Salieri, ebbero pure una tradizione esecutiva assai vivace all'Opéra nell'Ottocento, determinando un dialogo ravvicinato con le nuove produzioni sulla base di una partecipazione di carattere identitario a prescindere dal contesto inscenato. Questo complesso di fattori rende articolato l'inquadramento storico della *Vestale*, da un lato afferente a genere nel 1807 già storicizzato (la *tragédie lyrique*), dall'altro concepita come opera di nuovo corso in un contesto imperiale-napoleonico, e aperta infine a tematiche borghesi che ne assicurano il perdurante successo e allontanano definitivamente il personaggio eponimo dalla sua dimensione originaria: l'elemento sentimentale e patetico, determinato dalla segregazione "claustrale" e dal dialogo amoroso condotto in colpevole segretezza, non ha alcuna rilevanza

⁵ M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* [1969], Milano, BUR, 2015, p. 6.

⁶ La ricognizione è oggi agevolata dalla banca dati al sito <http://chronopera.free.fr/>, esito di un progetto del CNRS in collaborazione con la Bibliothèque Nationale de France e il Ministère de la culture et de la communication (ultimo accesso 18 marzo 2016).

⁷ C. TOSCANI, "La vestale": una cornice classica per un conflitto borghese, in *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*, herausgegeben von D. Altenburg, A. Jakobshagen, A. Langer, J. Maehder, S. Woyke, Sinzig, Studio Verlag, 2015, pp. 69-83 e bibliografia.

nel mito classico e nelle fonti di riferimento, ove invece prevalgono il ruolo sociale tributato alle vestali e la conseguente riprovazione quando qualcuna di loro è colta in fallo mettendo a rischio il favore dei numi e la sicurezza della città⁸. La contrapposizione fra l'individuo portatore di affetti e aspirazioni e la collettività indifferente o ostile è una condizione moderna che per il soggetto qui discusso affiora gradualmente nel corso del Settecento e si consolida nell'opera spontiniana. Resta quindi da comprendere come essa abbia acquisito un suo profilo, rendendosi rappresentativa di un'epoca e di un *establishment* politico e sociale così peculiare a partire da un mito latino diffuso a teatro da un secolo e oltre.

Per l'identificazione delle fonti del libretto si è soliti dare credito alla prefazione di De Jouy, replicata nelle numerose impressioni successive alla prima e indirizzata alla dedicataria dell'opera Giuseppina di Beauharnais Bonaparte, dove ci si riconduce ai *Monumenti antichi inediti* di Winckelmann (1767), da cui deriverebbe il fondamento storico del dramma, ambientato nel 269 a.C.:

Le trait historique sur lequel cette pièce est fondée, remonte à l'an de Rome 269, et se trouve consigné dans l'ouvrage de Winckelman, intitulé: *Monumenti antichi inediti*. Sous le consulat de Q. Fabius et de Servilius Cornelius, la vestale Gorgia, éprise de la passion la plus violente pour Licinius, Sabin d'origine, l'introduisit dans le temple de Vesta, une nuit où elle veillait à la garde du feu sacré. Les deux amans furent découvertes: Gorgia fut enterrée vive, et Licinius se tua, pour se soustraire au supplice dont la loi punissait son crime⁹.

In realtà nei *Monumenti*, dove pure si accenna ad alcune vestali vere o presunte a seguito di ricognizioni sulla statuaria¹⁰, sembra non esservi alcun riferimento alla vicenda di Gorgia e Licinio per com'è esposta dal drammaturgo francese, vicenda che costituisce a suo dire lo scheletro dell'impianto narrativo. I personaggi sono assenti, in quella foggia, anche nelle fonti classiche, né Gorgia si ritrova nelle liste di vestali note a primo

⁸ La figura della vestale nell'universo sociale e femminile romano è stata recentemente riesaminata in R. L. WILDFANG, *Rome's Vestal Virgins. A study of Rome's Vestal priestesses in the late Republic and early Empire*, London-New York, 2006, e S. A. TAKÁCS, *Vestal Virgins, Sibyls and Matrons: Woman in Roman Religion*, Austin, University of Texas Press, 2008.

⁹ *Avant-propos de l'Auteur*, in *La Vestale, Tragédie-lyrique en trois actes, par M. de Jouy, musique de Spontini. Représentée, pour la première fois, à l'Académie-Royale de Musique, le 15 décembre 1807*, [Paris], s.e., 1807, p. 309.

¹⁰ Si menziona la vestale Claudia, artefice del trascinamento miracoloso di una nave con la cinta (J.-J. WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*, 2 voll., Roma, a spese dell'autore, 1767, I, pp. XXII-XXIII).

Ottocento e oltre¹¹; inoltre Gorgia (Gorgias) è nome di origine greca e di genere maschile e rinvia al sofista e retore di Leontini o all'omonimo dialogo platonico, con cui non è immediato riscontrare affinità¹². Altri dati introdotti dalla prefazione di De Jouy trovano invece qualche vago riscontro. I *Fasti Consulares Triumphalesque Romanorum* riportano effettivamente i consoli Servius Cornelius Cossus Maluginensis e Quintus Fabius Vibulanus per l'anno di Roma 268 (485 a.C.), ed essi sono nominati anche da Livio in *Ab Urbe condita* (II 41-42), ma in riferimento alla punizione di un individuo di sesso maschile reo di altro delitto. Nello stesso luogo si registra brevemente la condanna della vestale Oppia per impudicizia e si menziona poco oltre un Licinio che è però un magistrato romano certamente non coinvolto nella stessa vicenda (II 43)¹³. Maggiori similitudini teatrali si riscontrano semmai nel caso di Orbilia, narrato da Dionigi d'Alicarnasso (*Delle antichità romane*, IX 40), sepolta viva lei e i suoi amanti l'uno ucciso, l'altro suicida; elementi che possono aver giocato qualche ruolo non direttamente nell'opera spontiniana – sebbene nella prefazione si accenni a simili eventi luttuosi che coinvolgono anche l'amante di lei – bensì in alcune delle sue fonti francesi. Il succinto resoconto con cui si apre il libretto di De Jouy pare quindi frutto di un confuso collage ed è probabilmente da intendersi più che altro come espressione dell'esigenza di legittimazione storica quale che sia; in ogni caso non riconduce con precisione ad alcuna fonte classica, come il librettista sembra voler far credere, ma a diffusi luoghi comuni¹⁴.

¹¹ Nella compilazione erudita di F. CRIVELLI, *Storia cronologica dei romani con osservazioni*, 2 voll., Verona, Società Tipografica, 1823, si citano Rea Silvia, da cui il mito ebbe origine, Pinaria, Popilia, Minucia, Sestilia, Caparonia, Tuccia, Opimia, Floronia, Emilia, Licinia, Marcia, Varonilla, Cornelia, Elvezia, Aquilia, per la maggior parte inviate al supplizio o suicide. Quasi tutti i nomi indicati da Crivelli sono presenti anche nella maggiore fonte settecentesca francese sul tema delle vestali: A. NADAL, *Histoire des Vestales avec un Traité du luxe des dames romaines*, Paris, Veuve Pierre Ribou, 1725, pp. 186-187. Per una visione più aggiornata, vd. le fonti addotte in WILDFANG, *Rome's Vestal Virgins*, Appendix A, pp. 111-140, e la più ampia lista di vestali modernamente note ad Appendix B, pp. 142-143 (Gorgia è ovviamente assente).

¹² Nell'*Encomio di Elena* di Gorgia si dimostra l'innocenza della giovane donna in quanto il fallo che causa la guerra di Troia era stato determinato dall'amore per Paride, dalla persuasione esercitata da questi e soprattutto dalla volontà degli dei. Considerato lo sviluppo del dramma di De Jouy, non è possibile escludere che non vi fosse, nella scelta di un nome così improbabile per una vestale, l'intento di alludere a spunti condivisi col testo sofistico relativi alla giustificazione dell'amore provato dalla protagonista. Ma di sicuro il nesso è labile e incerto.

¹³ In VIII 15 Livio narra anche della condanna della vestale Minucia, databile al 337 a.C.

¹⁴ Ringrazio Michela Rosellini per avermi orientato nelle fonti classiche qui utilizzate.

Ciò che quindi appare rimarchevole ai nostri fini non è tanto la sussistenza o meno di quelle esatte vicende nelle fonti latine o in Winckelmann, quanto il fatto che De Jouy percepisse l'opportunità di uno sfondo storico in un genere, quello della *tragédie lyrique*, fondato sul mito. Inseguendo la verisimiglianza storica, mantenuta – tiene a precisare – anche nell'epilogo non funesto e nel matrimonio contratto dalla vestale¹⁵, De Jouy non cita quelle che sono tradizionalmente identificate come le fonti più o meno dirette del libretto (cfr. Tav. 1), ovvero le tragedie di parola *Cornélie*, *Vestale* di Charles-Jean-François Hénault (alla Comédie-Française nel 1713, ed. 1768), che ebbe una circolazione assai limitata e utilizzata da De Jouy solo in alcuni spunti, *Éricie ou la Vestale* di Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle (1768, rappresentata nel 1787), opera controversa e spesso indicata come una delle *pièces* ove si precorrono le tematiche del teatro rivoluzionario¹⁶, e la pantomima anonima in tre atti *Julia, ou la Vestale* (1786). Già Castil-Blaze aveva individuato in *Éricie* di Fontanelle il modello primario del librettista francese¹⁷; ma non mancano scarti significativi sul piano concettuale con questo e con gli altri testi di riferimento, indotti dal mutamento di prospettiva culturale. Il Gran Sacerdote da cui dipende la sorte di *Éricie*, che ama Osmide contravvenendo ai voti, è in Fontanelle di *Éricie* anche padre oppressivo, innescando così una tematica affettiva familiare – famiglia, dovere e potere intersecati – ben nota al Settecento teatrale; ma il dato è attenuato nel telaio della *Vestale* spontaniana, in cui il padre di Julia è morto (la sua è una volontà testamentaria) e Le Pontife è il custode del rito e della religione di Stato: sulla tematica familiare, in questo nostro caso, prevale la dimensione istituzionale, pubblica, a fianco di quella privata, che attiene però qui solo alla dimensione amorosa. Come pure manca, nell'opera,

¹⁵ De Jouy richiama le vestali graziate da miracoli e quelle maritate, prima fra tutte Aquilia Severa pretesa in sposa dall'imperatore Eliogabalo (*Avant-propos*, pp. 310-311). Per ulteriori sviluppi nelle scelte poetiche della librettistica francese d'epoca napoleonica vd. anche O. BARA, *Le livret d'opéra sous l'Empire, entre tragédie et épopée, ou «l'épique en action»*, in *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*, pp. 29-43.

¹⁶ La tragedia di Fontanelle ed altre di Favart, la Harpe, Voltaire, «mettent en lumière, et la vivacité de la lutte engagée entre les philosophes et l'Église, et l'activité énérgique que monseigneur de Beaumont [Christophe de Beaumont, vescovo della diocesi di Parigi] apporte dans la surveillance des attaques dirigées contre les croyances religieuses et contre les ministres du culte» (V. HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, E. Dentu, 1862, p. 89). A seguito di pareri sfavorevoli da parte della censura – all'opera furono addebitate invettive contrarie alla religione anche se si trattava, metaforicamente, di religione pagana – la tragedia fu interdetta e ne furono distrutte numerose copie; l'autore riuscì a darne un'unica rappresentazione nella più periferica Lione (ivi, pp. 92-93).

¹⁷ CASTIL-BLAZE, *L'Académie Impériale de musique*, t. II, Paris, Castil-Blaze, 1855, p. 118.

la componente autodistruttiva che attanaglia la vestale di Fontanelle, che vive il suo amore con rimorso, timore d'ignominia e senso di colpa verso Vesta e il genitore, e giunge ad invocare su di sé la vendetta della dea già prima che il tempio venga profanato, per altro contro la sua volontà (I 5). L'esito è nella tragedia un doppio suicidio di lei – per impedire che Osmida profani i luoghi sacri con le armi – e dell'amante. Nella pantomima *Julia, ou la Vestale*, che pure mostra alcune analogie con libretto spontiniano (ad esempio nel nome della protagonista), sulla tematica spirituale prevale quella avventurosa tipica del ballo, con la liberazione *in extremis* della vestale dalla tomba per intervento dell'amante Camillo, che difende Roma dall'assedio e chiede in cambio l'assoluzione di Julia; uno scambio sostenibile: colpa contro eroismo¹⁸. In ogni caso queste tre fonti francesi non coprono neppure combinate i contenuti della *tragédie lyrique* spontiniana, soprattutto per la messa a punto dell'individualità drammatica prevalente, quella della vestale.

La progettazione del testo di De Jouy si ascrive all'articolato processo di risemantizzazione del classico, già oggetto di ampie indagini nei suoi tratti costitutivi¹⁹; riguardo alla circolazione del mito, a fianco del filone latino-francese e di quello italico (lato sinistro di Tav. 1, rappresentato anche dall'*Innocenza giustificata* di Gluck, di cui si dirà più oltre), conviene però considerare il tema incaico della Vergine del sole, altrove *Alonso e Cora*, ma anche *Cora* oppure *Idalide*, ch'è lo stesso personaggio (e allora Alonso si chiamerà Enrico), accostato all'opera spontiniana per consuetudine, che manifesta più di una intersezione col soggetto latino e soccorre a chiarire alcune giunture altrimenti sfuggenti. Anche in questo caso non un soggetto unitario bensì un serbatoio di motivi insistentemente variati che – dopo prodromi francesi – attraversarono per oltre un trentennio il teatro d'opera seria italiano, dalla messa in musica di Sarti per la Scala nel 1783, alla musicazione pietroburghese di Cimarosa (1788)²⁰, fino alla ripresa napoletana della *Cora* di Mayr nel 1815 (poco dopo quelle partenopee della *Vestale*), andando così a costituire una tradizione diffusa e durevole. Il soggetto della *Vergine* prende posizione nella schiera settecentesca dei soggetti esotici,

¹⁸ Cfr. *Julia ou la Vestale, pantomime en trois actes. Représentée sur le Théâtre des Variétés, au Palais-Royal, au mois de Juin 1786*, Paris, de Lormel, 1786, atto II, pp. 16-22, e atto III, pp. 28-30.

¹⁹ Vd. almeno S. TATTI, *L'antico mascherato. Letteratura, melodramma, teatro. Studi su Roma antica e moderna nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2003, e EAD., *Classico. Storia di una parola*, Roma, Carocci, 2015.

²⁰ Vd. F. RIVA, *La "Vergine del Sole" di Ferdinando Moretti e Domenico Cimarosa*, in *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di M. Caraci Vela et al., Napoli, ESI, 1993, pp. 241-292.

vale a dire d'ambientazione non classica (amerindi, iberici, turcheschi, orientali e a vario titolo oceanici), individuati all'epoca come una possibile alternativa ai canoni metastasiani, dalla metà del secolo in progressivo accantonamento.

Nel caso della *Vergine del sole* l'impianto illuminista è fissato alla fonte, vale a dire, come ebbero cura di esplicitare i librettisti italiani che poterono leggerlo anche in traduzione (Venezia 1778), il "resoconto storico" *Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou*, pubblicato da Jean-François Marmontel con dedica a re Gustavo III di Svezia nel 1777 e a sua volta influenzato forse dagli scritti incaici di Algarotti e sicuramente dalle riprese de *Les Indes galantes, opéra-ballet* di Louis Fuzelier/Jean-Philippe Rameau (Académie Royale, 1735), in scena a Parigi ancora negli anni 1770-1772²¹. La *Seconde Entrée* dell'*opéra-ballet* mette in scena *Les Incas du Pérou*, in cui figurano l'intrigo amoroso (Dom Carlos e il crudele Huáscar si contendono la principessa Phani), l'aspirazione matrimoniale di Phani, la prepotenza e l'egoismo della casta sacerdotale che offusca il culto solare, la *Fête du Soleil*, la spettacolosa e roboante eruzione vulcanica: tutti elementi recuperati da Marmontel. Nel suo romanzo, che secondo un principio classicista accosta fatti storici ad altri liberamente inventati, la storia d'amore fra l'europeo e la donna indigena, sovrapposta allo sfondo storico sin dai primi capitoli, si definisce compiutamente al culmine della narrazione e va a costituire per il conquistatore ispanico una sorta di riabilitazione. Sul versante lirico-sentimentale egli manifesta generosità e coraggio, e riscatta la triste fama dell'invasore sbilanciando a suo vantaggio l'assunto di fondo, vale a dire la tracotanza (ma anche l'organizzazione e il pragmatismo) dell'europeo, contrapposta alla genuinità naturale (ma anche alle credenze più feroci) dell'indigeno americano, tema già diffuso nel contesto illuminista sin da Voltaire, la cui *Alzire ou Les Américains* (1736) è ritenuta a pieno titolo importante precedente dello scritto di Marmontel. Come nella tragedia di Voltaire, in cui il feroce spagnolo Gusmano perdona *in extremis* l'aggressore indigeno Zamoro, mentre questi finisce per riconoscere il Dio dei cristiani, quello fra europei e nativi americani è in Marmontel un rapporto dialettico: più che richiamare il mito del buon selvaggio, ancora caro a Rousseau, innesca un confronto virtuoso fra civiltà laddove l'europeo può ben guardare al modello naturale dell'indigeno, rispettandone le credenze rivelatrici di "solare" e universale verità, mentre l'indigeno americano finisce per beneficiare della versatilità dell'europeo, delle sue doti retoriche e del maggior raziocinio che gli deriva dall'esperienza e dalla "filosofia" che all'indigeno manca.

²¹ È forse di qualche interesse segnalare che *Cornélie, Vestale* di Hénault fu rappresentata alla Comédie-Française nel 1713 sotto il nome di Louis Fuzelier.

La figura delle sacerdotesse del sole è presente nelle fonti storiche utilizzate da Fuzelier prima e da Marmontel poi: Bartolomé de Las Casas e soprattutto Garcilazo de la Vega (*Comentarios reales de los Incas*, 1609), autori a più riprese richiamati dal filosofo ed enciclopedista francese; ma il ruolo strategico della saga amorosa nel quadro del romanzo sono tratti peculiari del programma ideale di Marmontel. Che questi avesse tenuto presente o meno anche il mito della vestale per configurare le sue vergini del sole (probabile che ciò avvenisse, data anche la prossimità temporale coi soggetti tragici di Hénault e Fontanelle), è fuor di dubbio che entrambe le tradizioni narrative, vergini e vestali, condividessero i motivi di fondo, identificabili nella critica ad ogni fanatismo religioso individuato in due diversi contesti pagani; considerando assieme le due filiere settecentesche latina e amerinda si pone al centro dell'indagine un medesimo assunto propriamente francese e illuminista, influente anche sul teatro d'opera italiano²². In Rameau e in Marmontel si identificano anche elementi massonici, a loro volta veicolo di temi illuministi. Marmontel apparteneva alla loggia *Noeuf Soeurs*, attiva dal 1772 al 1792, la stessa di Piccinni, Viotti e Cherubini, dei francesi Philidor, Mehul, Devienne e Rouget de Lisle, oltre che di Ginguené e di La Harpe, i più strenui difensori di Piccinni. Il paganesimo amerindo de *Les Incas* è infatti ibridato con una buona scorta di simbologie muratorie, palesi sin dal capitolo I, in cui si descrive l'alba sul Tempio del sole (*ex Oriente lux*) con "Choeurs des Incas" e "Choeurs de Vierges". Il tema del sacrificio individuale per la fede esce rigenerato in senso muratorio dal confronto con un mondo ancora incorrotto governato dallo stato di natura, e pronto, se ben guidato, ad abbattere la superstizione alla luce della ragione, come attesta la vicenda della Vergine del sole. Diversamente dall'epilogo della *Vestale*, affidato al *deus ex machina*, non interviene nel testo di Marmontel e nei libretti italiani derivati l'elemento del sovrannaturale, contratto alla formula del presagio occorso a preavvertire dell'illecito amore fra Alonso e la pretessa del sole, da cui possono derivare sciagure nazionali. L'oscuramento del sole è piuttosto un'ulteriore sottolineatura del sinistro

²² E, come è stato recentemente mostrato, anche sul teatro ispanico argentino, paese in rotta di collisione con la dominazione spagnola. *El triunfo de la naturaleza*, opera del portoghese Vicente Pedro Nolasco da Cunha concepita come adattamento de *Les Incas*, fu tradotta a Buenos Aires nel 1814 con prologo di Bernardo de Monteagudo, militare e rivoluzionario argentino, ma la rappresentazione fu proibita dalla Intendencia de Policía. Alcune *pièces* giacobine furono pure tradotte in spagnolo, mentre Luis Ambrosio Morante, attore e autore di origine afroamericana, propose la tragedia di Fontanelle in traduzione (*Ericia vestal ó los efectos de la tiranía paterna*); vd. al riguardo R. DI STEFANO, *El pulpito anticlerical. Ilustración, deísmo y blasfemia en el teatro porteño postrevolucionario (1814-1824)*, «Itinerarios», Anuario del Centro de Estudios "Espacio, Memoria e Identidad" (CEEMI), Universidad Nacional de Rosario, I, 2007, 1, pp. 183-227.

potere delle credenze, che non un elemento prodigioso di per sé, del resto inammissibile, perché si tratta di un soggetto di moderna ambientazione (il paganesimo amerindo non può essere avvalorato da alcuna manifestazione divina, contrariamente al *deus ex machina* della classicità, accettato in quanto antecedente ed estraneo al cristianesimo). La soluzione della vicenda spetta alla persuasione razionale effettuata da Alonso nei confronti dei sacerdoti: il sacrificio imposto alla fanciulla è contrario al culto solare e rappresenta una perversa inclinazione soltanto umana²³.

Siamo quindi in presenza di un mito unitario che incrocia la tradizione classica della vestale ad elementi di altra provenienza ma almeno in parte riconducibili alle medesime tradizioni classiche da cui finiscono per differenziarsi. In questo stesso senso andrà valutato il rapporto che sussiste fra i libretti operistici italiani su *Les Incas* e le fonti classiche e, ancora, l'eventuale rapporto fra la tradizione delle vergini incaiche e la *Vestale* spontiniana. Che si trattasse dello sviluppo di uno stesso tema era del resto ben chiaro ai librettisti italiani dell'epoca, forse a seguito di un esplicito asserto di Algarotti²⁴; lo comprova un passo dell'Argomento premesso all'*Idalide* di Ferdinando Moretti per Giuseppe Sarti data alla Scala nel carnevale del 1783, la prima messa in musica italiana del soggetto incaico:

Amava egli [Enrico] violentemente Idalide, Vergine del Sole (Deità de' Peruviani, da cui credevano que' popoli discesi i loro Monarchi) e benché fosse con egual tenerezza da lei corrisposto, un invincibile ostacolo opponeasi al loro comun desiderio. Doveano le Vergini consacrate al Sole viver per sempre lontane dal consorzio degli Uomini, ed era per un'antichissima legge sepolta viva quella, che osasse violarla, o che uscisse soltanto dal recinto del Tempio destinato per sua perpetua dimora. Legge presso a poco eguale a quella ch'eravi in Roma per le Vestali. Tanto la superstizione è possente, che fece nascere lo stesso pensiero ne' due Angoli più opposti della Terra²⁵.

Moretti fornisce una spiegazione a suo modo antropologica («Tanto la superstizione è possente, che fece nascere lo stesso pensiero ne' due Angoli

²³ Cfr. J.-F. MARMONTEL, *Les Incas, ou la destruction de l'empire du Pérou*, 2 tt., Paris, Lacombe, 1777, t. 2, chap. XL, pp. 173-177.

²⁴ «La maestà della religione era altresì accresciuta da una certa austerità, con che aveano saputo condirla. Del che ne sono un esempio quelle Vergini che co' più solenni voti si consecravano al servizio del Sole, le quali erano soggette a leggi così severe e forse anche più che non furono altre volte in Roma le Vestali» (F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'imperio degl'Incas*, in ID., *Opere varie*, Venezia, Pasquali, 1757, t. II, pp. 117-137: 124).

²⁵ *Argomento dell'Idalide, dramma per musica*, Milano, Bianchi, 1783, [p. 10]. Il dramma conobbe anche un'edizione letteraria nelle *Opere drammatiche di FERDINANDO MORETTI*, t. I, San Pietroburgo, Stamperia Imperiale, 1794, pp. 1-98.

più opposti della Terra»); a noi oggi pare un fenomeno spiegabile storicamente e riconducibile alla circolazione incrociata nel Settecento di temi affini diversamente travestiti, da cui un'antropologia storica nel senso di struttura ricorrente cui è affidata la rappresentazione di contenuti di volta in volta storicamente connotati. Non solo comportamenti umani, bensì comportamenti umani condizionati dalla storia, o facenti la storia²⁶.

Autore di altri libretti di una certa rilevanza come *Il conte di Saldagna e Cleopatra*, di Moretti si sa ben poco, se non che fu poeta di teatro presso la Scala e poi esule a S. Pietroburgo, dove ripropose il soggetto incaico – lì messo in musica da Cimarosa – e dove morì nel 1807. La paternità di Moretti di quello che fu il testo-radice della tradizione incaica nell'opera italiana è suffragata da gazzette dell'epoca, ma non la si può estendere, se non in minima parte, alla totalità delle versioni cui il soggetto originario fu sottoposto da lì a un trentennio. Fra i molteplici raffazzonatori conosciamo solo i nomi di Foppa, per Bianchi a Venezia nel 1786 (è forse la prima volta come *Alonso e Cora*), Boggio, per Rispoli a Torino, stesso anno, Lanfranchi Rossi (in *Arcadia Egesippo Argolide*), per Tritto a Napoli nel 1786, come *La vergine del sole*, Casòli, per Andreozzi a Livorno nel 1799. I libretti di Bernardoni per Mayr e Sografi per Farinelli hanno invece un alto tasso di autonomia, pur adocchiando ancora il vecchio testo di Moretti e riproponendone alcuni spunti. E come nel caso delle vestali francesi (tragiche, pantomimiche, operistiche), il trattamento subito dal soggetto incaico derivato da Marmontel nel quadro dell'opera seria di fine secolo porta il tema originario ad adattarsi a contingenze di volta in volta diverse. Rispetto alla tradizione metastasiana, in cui in uno stesso dramma a variare di volta in volta erano soprattutto le arie, mentre la linea narrativa – patrimonio comune di più generazioni di musicisti lettori e ascoltatori – veniva pur con gli scorciamenti del caso lasciata tendenzialmente intatta, le vicende di Alonso e Cora o loro *alias* subirono invece significative alterazioni, pur mantenendosi immutato l'epilogo lieto. Nella Tav. 2 si allineano con qualche approssimazione i più importanti temi drammatici della vicenda e se ne rintraccia la ricomparsa ove presenti in una serie di versioni fra loro sufficientemente diversificate, elette qui a campione (l'ingrigimento delle celle ha valore affermativo, il bianco indica invece l'assenza dell'elemento corrispondente; le varianti più significative vengono descritte). Il tema del conflitto fra amore dei sensi e amore paterno, un *tòpos* del teatro del Settecento, introdotto anche nel resoconto storico di Marmontel, è proposto nella quasi totalità dei casi, eccetto che nell'intonazione di Bianchi, tutta rivolta alle scene d'insieme e alla spettacolarità visiva e

²⁶ Cfr. A. BURGUIÈRE, *L'antropologia storica*, in *La nuova storia*, pp. 111-140.

sonora, in cui la figura paterna manca. Come pressoché ovunque è riproposta l'eruzione (già in Marmontel, da Rameau), di grande suggestione visiva e nello spirito della natura selvaggia dei luoghi, durante la quale l'amante iberico trae fuori dal Tempio del sole la Vergine determinandone la condanna; solo nel caso di Andreozzi la fuga è indotta da motivi esclusivamente sentimentali, forse per l'assenza a Livorno di soluzioni adeguate per realizzare l'eruzione. In un paio di versioni si inventa una trama amorosa alternativa. Nella musicazione di Tritto si immagina che la principessa Zima rinunci alla fine al Alonso, che ama, rassegnandosi a sposare Oreo e consentendo così, secondo un'antica legge tenuta celata dai Sacerdoti, di sospendere la pena di Cora, che dev'essere graziata in tempo di nozze regali. In quella di Andreozzi è Ataliba – non altri che l'ultimo sovrano Incas Atahualpa – ad essere invaghito di Cora: il farla Vergine del sole renderà possibili le nozze solo con lui, anche se pare una contraddizione²⁷; alla fine si commuoverà e concederà ad Alonso Cora e serto regale. In un solo caso gli spagnoli sono visti prevalentemente come il nemico da abbattere: si tratta dell'ultima delle versioni qui illustrate, quella di Sografi per Farinelli, la più "ottocentesca" in quanto a soluzioni: Alonso si imporrà al perfido Gran Sacerdote solo con la forza delle armi, decretando poi lui stesso la fine delle ostilità.

Sul piano propriamente ideologico, due sono quindi gli elementi portanti della vicenda, fra loro connessi, e sono i più insistentemente riproposti nelle versioni più autorevoli di questa plastica tradizione: il confronto fra lo "stato di natura" puro ma fragile, reso palese dall'amore illecito della pretesa inca per il baldo condottiero iberico, e il suo superamento in virtù della persuasiva retorica di Alonso. Ragione contro superstizione, uno dei grandi temi dell'Illuminismo sovranazionale, laddove la rinuncia da parte del sovrano Ataliba ad antiche barbare leggi mette in buona luce sia l'invasore europeo (che in questa vicenda è solido alleato di Ataliba, ossia Atahualpa, nella lotta contro il fratellastro Huáscar), capace di illuminare l'oscurantismo determinato dalla casta sacerdotale, sia la clemenza del sovrano, la cui solare genuinità rende possibile l'abbattimento delle forze maligne: linea già ampiamente anticipata dai contenuti massonici del soggetto di Marmontel e prima di lui, in modo succinto, dalla breve *Entrée* di Rameau. Eccetto che nella versione di Andreozzi, imperniata sul sottaciuto amore di Ataliba per Cora e sulla magnanimità finale, e in quella irredentista e avventurosa di Sografi, dove il Gran Sacerdote e Alonso danno luogo a un conflitto giocato sul potere personale e sull'ansia di vendetta, nella restante parte di questa

²⁷ In pratica, la stessa norma che permise a Eliogabalo di prendere in moglie Aquilia Severa.

produzione, incluse versioni non inserite in Tav. 2, il confronto fra il misticismo di ingiuste credenze e la verità garantita da ragione e diritto naturale costituiscono il presupposto per lo scioglimento della trama.

A parte l'intonazione di Naumann a Stoccolma nel 1782, in svedese, che costituisce un fatto a sé stante (quale estensione melodrammatica del romanzo marmonteliano, dedicato appunto a re Gustavo), limitandoci ai libretti a noi pervenuti si ravvisa come gli esiti drammatico-musicali di questo mito storicizzato siano in linea con le tendenze dell'opera seria del tempo: apertura alla spettacolarità visiva – cerimonie d'iniziazione, templi, vulcano e terremoto, marcia al supplizio, elementi quasi sempre musicalmente realizzati –, sviluppo di concertati e di finali d'azione seri (ad esempio nell'intonazione napoletana di Tritto), e in alcuni casi convergenza dei nodi primari della trama sui rondò dei protagonisti, costruiti secondo i principi che saranno di lì a poco quelli della “solita forma” dell'opera d'epoca rossiniana e successive. Brani quali *Ah tornar la bell'aurora* e *Mio tesoro in tal momento* rispettivamente di Idalide/Anna Pozzi e di Enrico/Domenico Bedini (Sarti 1783, III 3 e II 12), *Se di padre il cor non hai* e *Già vi lascio e vado a morte* di Alonso/Andrea Martini e Cora/Maria Marchetti (Tritto 1786, I 10 e II 12) rispecchiano l'intento di realizzare una progressione emotiva incalzante all'interno dei singoli pezzi chiusi, in quell'epoca perseguito con assiduità anche nell'opera seria, confidando anche nelle capacità attoriali dei migliori interpreti, e richiedono almeno un interlocutore in scena cui il personaggio cantante si rivolge. Il contenuto di questi brani capitali per le strategie melodrammatiche non è però mai specifico²⁸ e non può farsi carico di veicolare il messaggio politico qui dirimente per lo scioglimento razionale del nodo drammatico, che viene affidato al recitativo e quindi ben scolpito all'attenzione del pubblico, privato in quel caso della seduzione del canto ed incoraggiato alla comprensione dei concetti (è a suo modo una sottolineatura). Nella versione originaria di Moretti per Sarti – recuperata al luogo, con modifiche, in successive riprese del soggetto fra cui quella di Cimarosa – poco prima del *tableau* finale Enrico

²⁸ Cfr. il rondò al supplizio di Idalide, in cui la segmentazione del testo per coppie o terzine di versi, intonata dai compositori in tempo progressivamente accelerato, scandisce l'incremento di *pathos* secondo la successione retorica di compianto, rassegnazione, muto dialogo con gli astanti, invocazione finale, in ogni caso in assenza di elementi contestuali a vantaggio di un campionario di affetti di carattere universale, in simili contesti di addio, supplizio o sacrificio: «Ah tornar la bell'aurora | più nel Cielo io non vedrò! | Ma contenta moro ancora | se a voi cara morirò. | Padre ... Amici ... Addio ... Che pene! | Sento il cor che si divide, | e mancando in sen mi va. | Dov'è morte? A che non viene? | Quell'istante che m'uccide | più funesto non sarà» (*Idalide*, III 3, p. 64).

si rivolge al sovrano Ataliba in termini propriamente illuministi; sussistono infatti precise analogie nei contenuti rispetto al modello di Marmontel, che merita di esser letto comparativamente:

Idalide, III, ultima, *tirade* di Enrico, pp. 66-67:

Deh qual t'ingombra
Funesto error! Re, popoli, m'udite.
Onde sacra è la legge? Onde l'aveste?
Chi la dettò? L'istesso Nume a voi
forse la diede? Ei che nell'orbe intero
spande con larga mano
i benefici suoi, che tutto avviva
che a vantaggio comun mai della sua
luminosa carriera il corso allenta,
con barbaro piacere oggi sepolta,
vivente ancor, questa veder potrà
vittima sventurata, ed innocente?
Dell'astro il più clemente
fate un Nume crudele! Egli che padre
è di natura, punirà gli affetti,
che nascono da lei? Legge sì cruda
no, da lui non deriva. Aprite i lumi,
né la mente v'ingombri un falso zelo:
se a natura s'oppon non vien dal Cielo.
[...]
Signor m'avveggo,
che impietosito sei. Deh non opporti
a' moti del tuo cor. Qual più sicura
guida bramar tu puoi? Ti s'apre un
campo
di pietà, di clemenza,
di giustizia se vuoi, per cui più chiaro
si renda il nome tuo. Ciò che un Re fece
forse per esser pio, per esser giusto

MARMONTEL, *Gl'Incas o la distruzione dell'impero del Perù*, trad. it., Londra (?), s.e., 1778, t. II, cap. 40, p. 111:

Il Sole, la sorgente della fecondità, che per ogni dove si rigenera, formerà dell'amore un delitto. E l'amore non è egli medesimo se non l'influsso di quell'Astro che vi anima quell'istesso fuoco che è sparso in seno de' mortali, e delle piante, nelle vene degli animali, e specialmente nel cuore dell'uomo, fuoco che voi adorate nella sua inesausta sorgente? Voi venerate la sua influenza, e perché una vergine innocente, timida, e debole ceduto avrà a moti i più naturali e più dolci di un cuore che il Cielo le ha dato, il di lei padre, la madre, fratelli, e sorelle saranno con lei condannati a morire in mezzo a supplizi? No, popolo, io protesto che al vostro Dio, e al mio, poiché il Sole ne è l'immagine, questi orrori non piacciono, e la legge che gli comanda non può essere stata emanata da lui. Ella è fatta dagli uomini, e proviene forse da un Re geloso, superbo, e tiranno che attribuisce a un Dio un cuore come il suo. Vi è stato detto che il Sole imputava a delitto alla sua Sacerdotessa l'esser madre, e per espiar tal colpa vi erano d'uopo i più terribili supplizi; ciò vi è stato detto, e voi avete avuta la semplicità di crederlo!²⁹

²⁹ Marmontel a sua volta sembra ispirato da una battuta di Osmida rivolta al sommo Sacerdote Aurelio, in *Éricie* II 5, tragedia non ancora rappresentata a Parigi ma pubblicata nel 1768: «Religion! ... qual legge! Qual orrore! | Comandano gli Dei furore e strage? | Religion tu credi un empio zelo ...» (*Ericia o La Vestale. Dramma francese di Monsieur FONTANELLE*, in *Opere di FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI*, t. V, Venezia, Palese, 1784, pp. 177-230: 214).

distrugga un altro Re. S'illustri ormai
con memoria sì grande
il tuo regno felice. Abbia qui fine
questa barbara legge,
che il nume disonora, e reca oltraggio
a un popolo sì mite, a un Re sì saggio.

Una soluzione ben poco melodrammatica generata dalla sostanza razionale e retorica, non sentimentale, del messaggio di Enrico, europeo avveduto, all'indigeno Ataliba, disposto a lasciarsi guidare, forte di una condizione prossima alla semplicità "naturale"; ma anche una soluzione efficace nella trasmissione dei contenuti culturali di fondo, confinati alla parola declamata, che influiscono sullo scioglimento del nodo drammatico. Valga di riprova per opposti termini la versione musicalmente più evoluta di Lanfranchi Rossi per Tritto (nel 1786 al Teatro del Fondo, sede adeguata per spettacoli di respiro ridotto rispetto a quelli del San Carlo ma d'avanguardia nella scelta dei soggetti), il cui ampio secondo e ultimo finale proprio in quanto sezione destinata all'effetto musicale-drammatico fa del tutto a meno dell'elemento filosofico, recuperato qua e là nel libretto. Lo scioglimento dell'intrigo è lì affidato (lo si accennava sopra) alla generosità di Zima, sorella di Ataliba, che nel giorno delle sue nozze prima rifiutate con Oreo (amava Alonso) chiede in cambio di scagionare Cora e le salva la vita, secondo quanto disponeva l'antica legge. Un equilibrismo finalizzato a dar corso alla tradizionale peripezia secondaria (da cui il triangolo amoroso), che, se dà luogo a un finale multisezionale e dinamico, esteso per quattro scene (II 16-19), conferma quanto l'elemento retorico-politico – così rilevante nei recitativi, sin dal teatro di Metastasio – non si presti ad essere assimilato nelle forme liriche dell'opera seria settecentesca³⁰.

³⁰ Tritto non ha l'occasione, ad esempio, di mettere a reagire nel finale i motivi del potere, della superstizione, del disvelamento (né può giocare sugli interventi del coro, assente in quello spettacolo). Il testo poetico valorizza il personaggio-chiave di Zima – decisiva per l'epilogo ma estranea alla segregazione della vergine – e i legami famigliari; di conseguenza i passi concertati più significativi attengono a queste tematiche (cfr. ms. in I-Nc [= Napoli, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella], Rari 2.3.18-19, vol. II, cc. n.n.). Nella versione veneziana-repubblicana di Foppa/Bianchi (stesso 1786), dove si dispone anche del coro, Alonso – ancora Bedini, già Enrico in Sarti – canta verso l'epilogo un animato e patetico rondò, seguito da un'acclamazione politicamente significativa del popolo e dal democratico discorso di chiusura di Ataliba in recitativo: «Nella fede degli amanti | noi vivrem diletta speme: | soffri, o cara, i brevi istanti | d'un sì barbaro penar. | Deh signor pietade imploro... | Non mi guardi?... irato fremi?... | Resta, addio... mio bene io moro | nel doverti omai lasciar. | Ah straziar mi sento il seno | dagli affanni miei tiranni: | come mai sì gravi affanni |

Appurata la sussistenza di parallelismi e congiunture fra la tradizione tragica francese e quella incaica (italiana ma di derivazione francese), spiegabili vuoi col fatto che entrambe poterono ricondursi in qualche misura alle fonti classiche, vuoi con un flusso di idee che prende corpo sempre più convintamente nella seconda parte del secolo, resta da verificare se la lettura illuminista concepita da Marmontel non abbia inciso in qualche modo, con una sorta di effetto *boomerang*, sulla *Vestale* spontiniana. Marmontel, autore lui stesso di testi per l'opera, fu uno degli intellettuali più influenti sull'opera francese e italiana fra i due secoli, e i suoi scritti si tradussero in serbatoi di spunti scenici e narrativi. Pur con la prudenza del caso, anche alcuni spunti della *Vestale* sembrano provenire dal romanzo incaico o dai suoi precedenti: oltre a dispositivi drammaturgici generali (sia Enrico/Alonso sia Licinius sono condottieri che tornano vittoriosi dopo aver lasciata in sospenso una promessa) e a svariate situazioni caratteristiche – le cerimonie delle vergini, gli inni al sole a mattino e sera, la scena lugubre del supplizio, la spettacolarità visiva del vulcano (che diviene in *Vestale* «*un volcan de feu d'où la foudre s'échappe*», didascalia a III 5) – accomunano i due testi l'insistenza sul concetto di libero arbitrio e del prevalere della ragione su leggi oscurantiste, solo una velatura nelle tragedie francesi sul tema della vestale e invece temi assai sviluppati nel romanzo di Marmontel. L'invocazione alla sacralità del matrimonio con cui si conclude l'opera spontiniana («Amante fortunée, | Consacrez vos serments aux autels | d'Hyménée») ricorda da vicino i temi dell'arringa conclusiva di Alonso nel romanzo di Marmontel, ove il diritto della vergine del sole di avere figli, al di là e al di sopra del debito monastico contratto per obbligo familiare, costituisce uno degli argomenti di persuasione nei confronti del sovrano perché la prosciolga dai voti³¹.

può quest'alma tollerar! | [...] | [CORO] Viva Cora, Alonso viva | fido Sposo, fido amante. | L'empia legge in questo istante | perda tutto il suo vigor. | [ATALIBA] Voi della legge arbitri siete, e il vostro | voler ne forma. O me felice, | che un dovuto furor depongo al fine | troppo grave al cor mio. L'empie catene | togliete all'infelice: | viva al consorte unita in dolce amore, | e in giubilo si cangi un tanto orrore. | [...] segue in chiusura replica del coro]» (*Alonso, e Cora, dramma per musica*, Venezia, Fenzo, 1786, atto III, scena unica, p. 54).

³¹ «Jetez les yeux sur la nature: voyez son ordre et son dessein. Quel que soit le Dieu qui préside à cet ordre immuable, établi par lui-même, il y a conformé ses lois. Et qu'importe à l'ordre éternel, le vœu qu'a fait imprudemment une jeune et foible mortelle de sécher, comme une plante oisive, dans la langueur de la stérilité? Est-ce là ce qu'en la formant lui a recommandé la nature? Voyez, dit-il, en saisissant les voiles de Cora, et en les déchirant avec une audace imposante, voyez ce sein: voilà le signe des desseins de son Dieu sur elle. A ces deux sources de la vie reconnoissez le droit, le devoir sacré d'être mère. C'est ainsi que parle et s'explique ce Dieu qui n'a rien fait en vain» (MARMONTEL, *Les Incas*, t. II, p. 178).

Il processo di risemantizzazione del classico in atto nei testi scenici sulle vestali procede di pari passo con la diffusione di temi volti a esaltare lo stato di natura rispetto alle imposizioni derivate da falsi miti o da equivoco misticismo religioso. In entrambi i filoni amerindo e classico si guarda a un unico orizzonte, quello della separazione fra l'esercizio del potere politico e la devozione spirituale come antidoto a ingiustizia e fanatismo. Ma sul motivo del monachesimo virginale, di antiche origini e lunga durata, si innestano in *Vestale* spunti politici di nuovo corso. L'intervallo più sensibile fra l'opera napoleonica, frutto di tematiche illuministe ancora non estinte, e la gestione classicista del mito improntata alle logiche dell'*Ancien Régime* può essere rilevato al confronto col più importante antecedente italico, la versione di Giacomo Durazzo con la musica di Gluck al Teatro di Corte di Vienna nel dicembre del 1755; il titolo sintomatico de *L'innocenza giustificata* esprime una condizione primigenia (l'innocenza) che ancora si concilia senza frizioni con la devozione alla divinità. La breve *pièce*, che rientra nell'alveo arcadico (le arie sono del Poeta Cesareo, da opere diverse), recupera il motivo della vestale scagionata a seguito di manifestazione divina³², attestato in Dionigi d'Alicarnasso, Valerio Massimo e Ovidio, qui fonte diretta (*Fasti*, IV 2); sopravvissuta alla classicità, quella variante lieta era divenuta in Petrarca allegoria di castità e purezza virginale³³. L'adattamento viennese assume toni decisamente cortigiani, quali si addicono alla figura del conte genovese divenuto *Generalspektakeldirektor* dei due maggiori teatri viennesi, il Kärntnerthor ed il Burgtheater: l'amore della vestale Claudia³⁴ per Flavio è

³² Nel carnevale dello stesso anno al Teatro delle Dame di Roma era andato in scena il dramma di Anastasio Guidi *Livia Claudia vestale* con la musica di Nicola Conforto, caratterizzato da alcune analogie nell'epilogo della vicenda; fenomeno non inusuale data la vicinanza culturale di Roma e Vienna. Lo stesso soggetto fu ripreso alla Pergola di Firenze nella primavera del 1787 (*La Vestale* con musica di Giuseppe Giordani, protagonista nuovamente Livia Claudia).

³³ Per Tuccia la prova consisteva nel trasportare l'acqua del Tevere con un setaccio grazie all'intercessione di Vesta; cfr. VALERI MAXIMI *Factorum et Dictorum Memorabilium Libri Novem*, VIII 1, abs. 5. Petrarca menziona l'episodio nel *Trionfo della Pudicizia*, vv. 148-150: «Fra l'altre la vestal vergine pia | che baldanzosamente corse al Tibro, | e per purgarsi d'ogni fama ria | portò del fiume al tempio acqua col cribro». Anche in questo caso non mancano fonti di segno contrario; nei *Supplementi* al libro X di Livio approntati da Johann Freinsheim si dà una diversa lezione della vicenda di Tuccia, che finisce i suoi giorni suicida dopo gli illeciti amori con uno schiavo (cap. 16; cfr. anche LIVIO, *Periobae*, 20).

³⁴ Nelle fonti classiche, Ovidio compreso, non sembra certo che Claudia Quinta (forse figlia di P. Claudio Pulcro, console) fosse vestale o non piuttosto matrona devota e pia ad onta della propria bellezza ed eleganza. L'episodio si fa risalire al 204 a.C.

solo un lascito infantile ammantato di candore³⁵. Questo Claudia lo sa bene e dopo aver accettato suo malgrado di immolarsi per il bene dello Stato e per amore degli dèi («Fiamma ignota nell'alma mi scende | sento il Nume m'inspira, m'accende | di me stessa mi rende maggior»³⁶, II 3) affronta il giudizio della dea con la serenità del giusto, offrendosi per disarenare con la sola forza della cinta la nave che trasporta sul Tevere il simulacro di Cibele, dalla cui benevolenza dipendono le sorti della città. Col sostegno di Vesta, che conosce la purezza della fanciulla – sostegno invocato nell'«arietta» di preghiera «Ah rivolgì, oh casta diva», dove la sobrietà del linguaggio musicale e la vocalità spoglia³⁷ realizzano musicalmente la *pietas* della protagonista – l'impresa riesce e Claudia viene proclamata innocente. La tesi è quella della fedeltà allo stato nel rispetto degli dèi, un *tòpos* del teatro imperiale viennese metastasiano, spesso in quegli anni orientato al femminile in omaggio a Maria Teresa (oltre a Claudia vedi i casi di *Semiramide riconosciuta* a Vienna nel 1747 e *Alceste* nel 1767, sempre con la musica di Gluck)³⁸. E l'elemento del miracolo pagano, derivato da fonti classiche, aiuta a comprendere il mutato contrassegno filosofico e spirituale fra il mondo dell'Antico Regime di Durazzo e Gluck e il neoclassicismo di marca illuminista che contrassegna il periodo napoleonico imperiale. Sia nell'*Innocenza* sia nella *Vestale* la divinità s'intromette, ma lo fa in modo diametralmente opposto: nel primo caso per statuire che il fatto non sussiste (e difatti non sussiste), nella *Vestale* di Spontini per ratificare con una scarica di fulmini dal cielo che il fatto non costituisce reato: Julia infatti è a tutti gli effetti colpevole (agli occhi dei sacerdoti romani), perché il suo amore per Licinius è vero amore e perché ella è responsabile dello spegnimento della fiamma per aver scelto di incon-

³⁵ «Crebbimo quasi d'un ruscello in riva | due teneri arboscei, che mano amica | piantò vicini: qual germano ognora | lo riguardai: più che del sangue in noi | furono d'amistà posenti i nodi | le nostre alme a legar» (*L'innocenza giustificata*, I 3).

³⁶ L'aria proviene dall'*Olimpiade* di Metastasio, III 4. La canta Argene, che pur tradita trova in sé la forza per soccorrere Licida condannato. L'imprestito accosta due giovani donne mosse da slancio che rasenta l'eroismo e che le induce a superare i propri limiti confidando nell'aiuto degli dei.

³⁷ La breve preghiera di Claudia, strumentata ai soli archi, va priva di ritornello strumentale perché ne vengano esaltate spontaneità e candore (ovvero senza l'indugio psicologico che il ritornello introduttivo avrebbe determinato), e manifesta al canto una diastematica perlopiù per gradi congiunti, sviluppata nel registro centrale e con estensione non superiore all'ottava (cfr. CH. W. GLUCK, *L'innocenza giustificata*, Herausgegeben von J.-H. Lederer, Kassel etc., Bärenreiter, 1999, pp. 167-168).

³⁸ G. CROLL, *Glucks zweiter Estand in Wien, oder Semiramide, Claudia, Alceste, und Maria Theresia*, «Gluck-Studien», 4, Kassel, Bärenreiter, 2003, pp. 113-116, e J.-H. LEDERER, *Vorwort*, in GLUCK, *L'innocenza giustificata*, pp. VII-XXII.

trare Licinius nel tempio, anziché accudire al fuoco della dea; ma la cosa non determina più un giudizio divino di colpevolezza. Interrompendo con un evento stupefacente il supplizio di Julia, Vesta decreta la depenalizzazione dell'amore dei sensi e la sua separazione dalla devozione spirituale, mantenuta distinta dalle inclinazioni della natura. In questa prospettiva il lieto fine di De Jouy/Spontini è più avanzato e denso di significato sia del lieto fine di Durazzo, sia dei finali tragici di Hénault e di Fontanelle, che ritraggono un'umanità ancora ostaggio e vittima delle divinità.

L'apparizione del *deus ex machina* in De Jouy non è per altro priva di ambiguità per la tempistica con cui la dea si manifesta. La prima invocazione a Vesta, con esposizione del velo, viene disattesa:

LE PONTIFE

...

Sur l'autel profané de la chaste déesse
 Que le voile de la prêtresse
 Soit suspendu dans ce moment;
 Et si Vesta pardonne à son ardeur funeste,
 Aussitôt la flamme céleste
 Va consumer l'indigne vêtement.
*(Les vestales vont placer la robe sur l'autel, - tous
 les yeux y restent fixés.)*³⁹

CHOEUR DE FEMMES

Vesta, nous t'implorons pour la vierge coupable;
 Fais briller à nos yeux ta clarté secourable.
(Il se fait un long silence.)

LE PONTIFE (*remettant à Julia une lampe allumée.*)
 Les dieux ont prononcé son juste châtiment,
 La mort doit expier son crime.
 Licteurs, dans son tombeau descendez la victime.

Un silenzio che pare acconsentire alla condanna (sacerdotale) di Julia, ma che potrebbe anche doversi ricondurre ad una implicita negazione della punibilità dell'«ardeur» («funeste» solo per il Sacerdote), in quanto non c'è niente da perdonare. Solo in un successivo momento la dea interviene, e lo fa quando la vicenda sta per precipitare a causa del sopraggiungere

³⁹ Il rito del velo si modella a quanto descritto in Nadal in merito all'assoluzione della vestale Emilia: «Elle arrache en mêmetemps un morceau du Voile qui la couvroit. A peine l'avoit elle jetté sur l'Autel, que les cendres froides se réchauffèrent, & que le Voile fut tout enflammé, &c.» (NADAL, *Histoire des Vestales*, p. 157).

di Licinius, il quale, dopo essersi accusato per scagionare Julia, è deciso a scongiurare il sacrificio di lei con l'intervento armato che vede contrapporre i congiurati ai difensori dell'ordine sacerdotale:

LICINIUS (*aux siens.*)
Suivez-moi, compagnons.

(Au moment où l'on se prépare à en venir aux mains, le ciel s'obscurcit tout-à-coup, la foudre gronde avec fracas, - la scène n'est plus éclairé que du feu des éclairs.)

CHOEUR GÉNÉRAL
O terreur! ô disgrâce!
La nuit couvre ces lieux;
La foudre nous menace:
Est-ce justice ou grâce
Que vont faire les dieux?
Effroyables tempêtes!
L'air brûlant sur nos têtes
Roule en torrents de feux.
Ô terreur! ô disgrâce, etc.

(Les soldats, qui ne se voient plus, et qui sont glacés d'effroi, se mêlent sans combattre. Licinius et Cinna descendent dans la tombe, et à la fin de la dernière partie du chœur, le fond du théâtre s'ouvre dans sa partie élevée, et laisse voir un volcan de feu d'où la foudre s'échappe et vient embraser sur l'autel la robe de la prêtresse. Le feu reste allumé. Tout le peuple se disperse.)

LE PONTIFE
Soldats, peuple, arrêtez!
Quel ravissant spectacle!
Le ciel, par un miracle,
Manifeste ses volontés.

(Licinius et Cinna ont ramené sur le devant de la scène Julia évanouie; elle reprend insensiblement ses esprits.)

Voyez sur cet autel la flamme étincelante.

LICINIUS ET CINNA
Ô ciel!

Un'ambiguità che rafforza una certezza: l'intervento della dea non costituisce di fatto un giudizio sulla protagonista (non più di pertinenza divina), ma giunge ad interrompere una catena di eventi mortiferi in cui viene messa a repentaglio la sicurezza dello Stato. Stato che sta a cuore alla dea più delle inclinazioni naturali dei singoli⁴⁰.

La diversa manipolazione del concetto di colpa e la conseguente reazione della protagonista, fra *Innocenza giustificata* e *Vestale*, inquadra i nessi fra l'opera di Spontini e i tempi in cui essa fu composta, nonché l'epoca immediatamente antecedente. Julia ama Licinius e infrange così voti contratti contro voglia per rispettare un desiderio paterno *in articulo mortis*; la situazione richiama le tematiche del teatro rivoluzionario di orientamento anticlericale, perlopiù in altri generi (*drame*, *comédie*, *comédie mêlée d'ariettes*, *vaudeville*, più raramente *tragédie*), contraddistinto da ambientazioni conventuali, clausure forzate, fughe per amore⁴¹. In epoca napoleonica si era certamente attenuata la virulenza giacobina nei confronti di ordini e istituti religiosi⁴²; il Concordato del 1801 mantiene le nomine ai vescovi nelle mani del Primo Console (che sorveglia anche la composizione della curia), obbliga i vescovi al giuramento di fedeltà alla Repubblica e a rendersi delatori in caso di sedizioni, ma concede al clero alcuni benefici economici, moderando in parte la *Constitution civile du Clergé* promulgata dalla Costituente; ordini e conventi soppressi tuttavia rimasero tali. Le pratiche teatrali furono sottoposte a censura su questioni attinenti la morale, la religione e i suoi ministri, nonché su aspetti più strettamente connessi alla

⁴⁰ La condanna della violenza come strumento per raggiungere la salvezza dello Stato è anche fra gli argomenti di Licinius («Le salut des état ne dépend point d'un crime», all'indirizzo de Le Pontife, a III 3).

⁴¹ Cfr. la lista messa a punto in P. D. MURPHREE, *The Spectacle of the Cloister in French Revolutionary Drama*, Colloque CESAR (21-23 juin 2006), all'indirizzo http://www.cesar.org.uk/cesar2/conferences/cesar_conference_2006/confintro.html (verificato il 7 aprile 2016); il primo titolo rubricato è *Éricie*, l'ultimo *Le Moine* del 1797.

⁴² La recente pubblicazione in traduzione italiana del *Sentiment de Napoléon sur le christianisme. Conversations religieuses, recueillies à Sainte Hélène par M. le Général Comte de Montbolon [...] par M. le Chevalier de Beauterne*, Paris, M. Waille, 1843, proposta come scritto d'autore in NAPOLEONE BONAPARTE, *Conversazioni sul cristianesimo. Ragionare nella fede*, Bologna, ESD, 2013, e promossa dal cardinale Giacomo Biffi, che firma la prefazione, abbozza una riconsiderazione complessiva della spiritualità dell'imperatore in chiave di reclutamento cattolico. Ma difficilmente questa documentazione (per altro già nota, approntata da altri e pubblicata nella Francia restaurata), tutt'al più attinente alla religione come fatto privato, può incidere sulla valutazione storica dell'azione politica, da porsi in relazione con la Chiesa e il potere temporale, e non con la dimensione strettamente spirituale.

convenienza politica, sorvegliati da Napoleone in persona⁴³. Tuttavia nella percezione collettiva della vita religiosa restava memoria delle pratiche teatrali del decennio precedente, e alcuni dei titoli più rappresentativi vennero ripresi. *Les Visitandines* di Picard/Devienne, al Théâtre de la rue Feydeau nel 1792 e subito stampata in partitura e parti orchestrali, fu allestita nei primi anni di vita in svariati paesi europei e ne fu data una seconda versione in tre atti; a Parigi venne rappresentata anche in epoca napoleonica, in teatri minori ma con alcune importanti eccezioni⁴⁴, fino al 1815, anno del secondo esilio e della restaurazione borbonica, che segna la sua sparizione dalle scene, salvo riapparirvi poi in adattamenti normalizzati in chiave borghese: ne *Le Pensionnat de jeunes demoiselles*, all'Opéra-comique nel 1825, il convento diviene scuola femminile e la vicenda si svolge a Bruxelles. L'intreccio comico che nottetempo porta casualmente Belfort e Frontin in un convento femminile ruota attorno alla liberazione della novizia Euphémie, già amante del primo, ottenuta con travestimenti e peripezie di carattere satirico. Sui conventi si ride e si piange; in ogni caso nel corso del secondo Settecento il chiostro (ovvero il tempio) cessa di essere percepito come un sereno ricovero e si converte in misura punitiva e limitante sul piano individuale («[...] the *vocation forcée* became, in many respects, synonymous with the convent itself»⁴⁵), e la cosa viene espressa in forma

⁴³ HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure*, pp. 207-243.

⁴⁴ Vedi la ripresa «sur le Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, par les Comédiens ordinaires de S.M. l'Empereur et Roi, le 5 Février 1809» (Paris, Barba, 1809, versione in due atti). Nella prefazione a *Les Visitandines*, in L.-B. PICARD, *Œuvres*, t. I, Barba, 1821, pp. 79-80, l'autore attribuisce a François Andrieux (poeta e drammaturgo, 1759-1833) alcuni spunti di cui avrebbe profittato nella sua commedia, riconducendosi, con una certa malizia, ad un'operina sul soggetto delle vestali che il collega avrebbe concepito da giovane. Fornisce poi una bonaria giustificazione all'ipotetica immoralità del soggetto: «Je veux rendre à mon ami Andrieux ce qui lui appartient dans cet opéra-comique [...]. La date de la première représentation des *Visitandines* est déjà ancienne; mon amitié avec Andrieux est plus ancienne encore. Il n'avait pas donné, il n'avait pas même, je crois, composé *Anaximandre* [1782], lorsqu'il fit une petite pièce intitulée, *Les Vestales ou La Métamorphose d'Ovide*. Quelques années après il me la communiqua. Ovide, encore bien jeune, s'est introduit chez les Vestales, sous des habits de femme, pour y enseigner l'art d'aimer. Il y tombe malade; on envoie chercher un médecin. Ce médecin se trouve être son oncle. Andrieux n'a jamais pensé à faire usage de sa petite pièce. [...] Que les âmes timorées ne s'effraient pas de voir des religieuses en scène. Mon jeune homme est un peu libertin, son valet est bien effronté; mais je crois que mes *Visitandines* ne doivent effaroucher personne, puisque tout le monde lit sans scrupule les aventures du perroquet de Nevers [si riferisce al poemetto *Ver-Vert* di Jean-Baptiste-Louis Gresset, 1734]».

⁴⁵ M. CHOUDHURY, *Convents and Nuns in Eighteenth-Century French Politics and Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 2004, p. 126.

mediata prima (vedi *Éricie*, edita nel 1768, ma rappresentata circa un mese dopo la presa della Bastiglia), più esplicita poi: l'approdo a *Vestale* – figura già simpatetica con le vergini incaiche – sintetizza e condensa anche questi contenuti e, se vogliamo, segna il compimento di un percorso eterogeneo ma coeso, che parte da lontano e che raccoglie un movimento d'opinione sempre più partecipato. La forte determinazione con cui la Julia spontiniana difende il suo diritto di amare invocando le leggi di natura, violate dall'esercizio del potere sacerdotale, sarà parsa legittima e “naturale” in epoca di conventi soppressi e ateismo montante.

Ma non si trattò di un'opera di regime. Al pari di quanto avveniva in più antiche forme di governo assolutiste, l'esercizio del potere si avvale con Napoleone della cassa di risonanza del massimo teatro parigino, rinominato Académie Impériale de musique, la cui programmazione, controllata da giurì di esperti sul lato artistico, fu sotto il diretto controllo dell'imperatore dal lato politico ed economico⁴⁶. *La Vestale* si incuneò fra due opere espressamente progettate per assecondare il culto della personalità infuso da Napoleone. Ne *Le Triomphe de Trajan* di Esménard/Lesueur e Persuis, in prima all'Académie Impériale il 23 ottobre del 1807, a ridosso della *Vestale*, e ne *La mort d'Adam et son apothéose* di Guillard/Lesueur, nello stesso teatro il 21 marzo 1809, la magnificazione del sovrano si manifesta fin dai titoli e raggiunge vertici irripetuti dal lato dell'efficienza del programma encomiastico e della resa spettacolare; entrambe opere musicate da Jean-François Lesueur, già ispettore del Conservatoire, dal 1804 Directeur de la musique de la chapelle e dopo non poche difficoltà professionali divenuto il compositore ufficiale del regime e nelle aspettative dell'imperatore l'erede artistico di Paisiello. Nel caso dell'opera romana, il dispiego di apparati e cori raggiunge il culmine a II 9, finale d'atto; una scena di popolo sullo sfondo di vista trionfale («grande rue ornée de temples, de palais et d'édifices pompeux») in cui il plauso al “père de la patrie” si estende al Chœur des Prêtres, metafora di un Primo Stato ormai aggiogato al potere, che inneggia:

Honneur à Mars! Honneur à la vaillance,
Que guide la vertu, qu'adoucit la bonté!
Du trône et de la liberté,
Trajan victorieux consacre l'alliance.

⁴⁶ Cfr. D. CHAILLOU, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004, e ID., *À la gloire de l'Empereur: l'Opéra de Paris sous Napoléon I^{er}*, «Napoleonica. La Revue», 7, 2010, 1, pp. 88-105; versione online all'indirizzo <https://www.cairn.info/revue-napoleonica-la-revue-2010-1-page-88.htm#no13> (verificato il 7 aprile 2016).

L'innalzamento della colonna traiana con cui si chiude l'opera celebra la sottomissione dei sediziosi prigionieri di guerra cui la clemenza di Traiano risparmia il supplizio, evidente suggestione della recente vittoria di Jena e della vantaggiosa pace di Tilsit⁴⁷. Il disegno politico del *Triomphe* lo rese presenza ricorrente nella programmazione del maggiore teatro, che lo ripropose fino al 1815 un numero esorbitante di volte prima che l'opera scomparisse quasi del tutto. Difatti, mutati gli scenari politici, il *Triomphe* pagò pegno in alcune significative circostanze alla sua inequivocabile caratterizzazione bonapartista. Nel 1814, quando si trattò di proporlo allo zar di Russia Alessandro I, assieme al re di Prussia Federico Guglielmo III solennemente accolto nel massimo teatro (erano entrambi membri vincitori della Sesta coalizione, da cui l'esilio di Napoleone all'Elba), lo zar si rifiutò di entrare in sala se l'opera fosse rimasta quella, e *Trajan* venne allora sostituito proprio con *La Vestale*, evidentemente giudicata più neutra. L'anno successivo poi si resero necessari aggiustamenti per tararla non senza equilibrismi sulla figura del restaurato Luigi XVIII⁴⁸.

Se il titolo latino-imperiale seguì l'ascesa e il declino di Napoleone imperatore, *La mort d'Adam* fu un'operazione circoscritta, segnata dall'insuccesso del pubblico, ma anche ideologicamente più ambiziosa; nell'epilogo del terzo atto, aggiunto dagli autori all'impianto originale della tragedia di Klopstock, che circolava in francese dal 1770, si mise in scena la lotta di Satana con le schiere di Dio (ric conducendosi stavolta a Milton), e fu quella la prima apparizione di Satana, assente in Klopstock, sulle scene dell'opera. Adamo morente compendia la prospettiva allegorica del lavoro (III 7):

Dans cette nuit d'horreur quelle vive lumière! ...
 Un homme ... un Dieu consolateur,
 Rend à l'homme déchu sa dignité première.
 Comme l'astre des cieux, tout brillant de splendeur,
 Il répand dans son cours des torrens de lumière.

Sarà poi assunto in cielo dove lo attende l'anima di Abele. La profezia cristologica emessa da Adamo verrà replicata dai cori angelici, e in una ver-

⁴⁷ La sintesi dello spettacolo sull'*Almanach des Muses pour M.DCCCXVIII* (Paris, Didot, [1808], pp. 304-305) registra e manifesta un consenso plateale, caratteristico degli spettacoli ufficiali: «Le peuple admire sa clémence; et les rois captifs touchés de tant de grandeur d'ame, tombent à ses genoux et jurent de mourir pour lui. Spectacle magnifique; allusions que le public a vivement applaudies; de beaux vers, et plusieurs effets dramatiques habilement ménagés. Musique digne du sujet et du nom de ses auteurs». Conformemente all'opportunità politica, l'annata dell'*Almanach* si apre con un'ode a *La paix de Tilsit*.

⁴⁸ HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure*, pp. 233-237.

sione successiva, purgata della battaglia fra angeli e demoni, posta stentoreamente in chiusura⁴⁹. Questi contenuti ebbero l'effetto di far superare all'opera la censura ecclesiastica, che la avallò forse proprio in virtù dello slittamento dell'allegoria spirituale in allegoria politica (e sarebbe stato sconveniente procedere diversamente)⁵⁰.

Questo contesto pone l'opera di Spontini, temporalmente collocata fra le due opere summenzionate e a loro sopravvissuta di svariati decenni, sotto diversa luce rispetto a quelle; e alle sue distinte peculiarità possiamo ricondurre anche la sua maggiore durevolezza. Lì i contenuti piuttosto che attenersi a strategie di regime sono congiunti a temi filosofici illuministi di lungo corso, assimilabili anche in un'ottica borghese⁵¹; e conformemente all'incarico mantenuto all'epoca da Spontini, quello di «Compositore particolare della Cappella di S.M. l'Imperatrice e Regina», che gli consentì anche di raggiungere incarichi gestionali al Théâtre de l'Impératrice (l'Odéon)⁵², *La Vestale* si declina piuttosto, nuovamente, come opera al femminile, sul sentiero già tracciato fra Vienna e Parigi da *Olimpiade*, *Zenobia*, *Il trionfo di Clelia*, *Alceste*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, *Les Danaïdes* o da tanti altri drammi di antico corso diversi fra loro ma comunque indirizzati a regine o principesse (fra cui anche titoli di soggetto maschile con rilevanti ruoli femminili, come *Orphée et Euridice* ed *Cedipe à Colone*, dedicati a loro tempo alla regina in carica). In particolari condizioni le donne regnanti assumono una rilevanza singolare e distinta nel sistema della committenza, a vantaggio soprattutto di artisti non autoctoni o non ancora alle dirette dipendenze della corte, in quanto esse stesse espressione e depositarie del potere, senza però doverlo assecondare o amplificare in manifestazioni che

⁴⁹ «Un homme, un Dieu consolateur, | Doit rendre à l'homme un jour sa dignité première, | La foule des méchants fuira son œil vengeur, | Ils rentreront dans la poussière» (*La mort d'Adam*, Troisième édition, Paris, Gratiot, 1809, III. 9, p. 50).

⁵⁰ «Le but de l'auteur a été de consacrer cet acte tout entier à la gloire de l'Empereur, et y marche de deux manières: 1. Il met en scène l'âme de l'Empereur telle qu'il la suppose exister il y a six mille ans. Elle y paraît comme le conquérant, le génie prédestiné, le second sauveur promis au genre humain. 2. Il exprime dans des chants la prédiction du règne de Napoléon le grand caractérisé par plusieurs circonstances justes et brillantes tirées des livres hébraïques, et vérifiées par l'histoire de nos jours» (Procès-verbal de *La Mort d'Adam*, 12 avril 1808, cit. in CHAILLOU, *À la gloire de l'Empereur*, versione online).

⁵¹ Cfr. ancora il contributo di Toscani qui citato alla nota 7.

⁵² J. MONGRÉDIEN, *Spontini et les débuts de l'“opera seria” en France*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degradà*, a cura di C. Fertonani, E. Sala, C. Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 255-267; vd. anche, complessivamente, A. EVERETT, *Josephine's Composer. The Life Times and works of Gaspare Pacifico Luigi Spontini (1774-1851)*, Bloomington (Indiana), AuthorHouse, 2013.

implichino il governo dello Stato, e quindi con più ampi margini di autonomia per quanto riguarda i contenuti inscenati; secondo Fétis, l'opera di Spontini avrebbe avuto addirittura l'effetto di distogliere i parigini dagli avvenimenti politici di quei mesi tanto quanto il *Triomphe* li richiamava⁵³. Giuseppina sostenne il progetto e ne favorì il successo, ostacolato per un paio d'anni da cabale di teatro a cui non fu estraneo lo stesso Lesueur⁵⁴; e Napoleone, che pare apprezzasse l'opera a lui proposta in anteprima⁵⁵, non fu il diretto referente neppure alle prime rappresentazioni, giacché in quei giorni risulta essersi trovato a Milano, e non sarebbe tornato a Parigi prima del primo gennaio 1808⁵⁶.

Sulla scia delle figure femminili mitico-tragiche della tradizione lirica francese (*Armide*, *Proserpine*, *Hypermnestre*, *Alceste*, *Iphigénie*, *Didon*), e allontanandosi dalle pie e innocenti vestali classiche (Durazzo-Metastasio) e dalle tremanti vergini del sole, passivamente colpevoli perché prelevate dal tempio e salvate così dall'eruzione di un vulcano (Marmontel e derivati), Julia – con l'effigie esotica e la voce scura della soprano di origine haitiana Alexandrine-Caroline Branchu, da allora cantante spontiniana d'elezione – guadagna la scena drammatica prendendo in carico in prima persona il suo ruolo nella vicenda. Capita in tutta l'opera; nella sortita (I 2), prima di incontrare Licinius nel tempio, Julia ammette a sé stessa di aver tradito la sua missione staccandosi dal coro solidale delle vestali: le lacrime cantate da Julia sono già «larmes infidèles», contrapposte alla preghiera della Grande Vestale perché le consorelle, «vierges fidèles», conservino la purezza (il canto “a parte” è uno dei contrassegni del melodramma quando si tratti di marcare separazione ed isolamento: Fig. 1)⁵⁷. Nella celebre «Impitoyables dieux!» (II 2) supplica gli dei di sospendere la pena divina per poter amare

⁵³ Spontini, in F.-J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Didot, 1865, p. 91.

⁵⁴ Cfr. A. GHISLANZONI, *Gaspare Spontini. Studio storico-critico*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951, pp. 82-88, e P. FRAGAPANE, *Spontini*, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 23-26.

⁵⁵ CASTIL-BLAZE, *L'Académie Impériale de musique*, p. 120.

⁵⁶ A.-M. PERROT, *Itinéraire général de Napoléon, chronologie du Consulat et de l'Empire*, Paris, Bistor, 1845, pp. 289-291. Lo studio del *patronage* aristocratico femminile in quest'epoca è ancora da farsi; per un periodo di poco successivo vd. il caso discusso in J. A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792-1807*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

⁵⁷ Nella parodia in forma di *vaudeville* firmata dallo stesso De Jouy l'autore gioca ad invertire la prospettiva. La protagonista Julie («Ouvrière en robes») sta cucendo un abito bianco e si isola dalle colleghe ramaricandosi che non è per sé (*La marchande de modes, parodie de La Vestale*, Paris, Masson, 1808, I 1).

Julia.
Je sens cou - ler mes lar - mes in - fi - dè - les, et je frè.
Gr: Vest:
Sop: F:
Conser - veaux mains de tes vier - ges fi - dè - les le feu di -
ser - veaux mains de tes vier - ges fi - dè - les le feu di - vin,
Conser - veaux mains de tes vier ges fi - dè - les le feu di -

Fig. 1. «Hymne du matin» e «a parte» di Julia, I 3 (*La Vestale*, spartito per canto e pf., Paris, Épard, n.l. E. 1001, p. 26).

Licinius (replicando quindi ciò che l'ha condotta alla condanna); e la realizzazione melodrammatica in «Presto assai sempre agitato», do minore, sostenuta da travolgenti figurazioni ritmiche agli archi, esprime solo tormento e passione, che si sostituiscono a qualsiasi manifestazione di *pietas*. Logica conseguenza, la consacrazione dell'amore per Licinius sull'altare («funeste») della dea nel grande duetto a seguire (II 3), che ad altre vestali sarebbe ben parsa sacrilega («À l'amour seul mon coeur se livre: | Sur cet autel sacré viens recevoir ma foi. | [ENSEMBLE] Dans l'ivresse du bien suprême, | J'oublie et la terre ed les dieux»).

Infine, Julia stessa reagisce al “sacerdote di Giove” e alle accuse a lei mosse invocando il diritto naturale, contro la gestione dispotica della religione di Stato; una posizione decisa e rivendicata stavolta in piena autonomia che denota il mutato contesto sociale e politico (II 6, miei i corsivi):

JULIA
Qu'on me mène à la mort.
Je l'attends... Je la veux... Elle est mon espérance,
De mes longues douleurs l'affreuse récompense:
Le trépas m'affranchit de votre autorité,
Et mon supplice au moins sera ma liberté.
Prêtre de Jupiter, je confesse que j'aime.

Julia, *Lentement.*
 crime? repondez, Ju.li. a Qu'on me mè.ne à la mort *s.f.* je l'at.tends, je la
pp
F Tremolo.
pp
avec force.
 veux, elle est monespérance, de meslongues douleurs l'affreuse récompense le trépas m'alfran.
poco F
 (E. 1001.)

chit de votreauto.ri.té et mon supplice au.moins se.ra ma liber.té Prê.
sF F
Risoloto.
sF
F
All: con fierrezza.
G: Pontife.
 tre de Jupi.tre je con.fes:se que j'aime.
 Sous ces portiques
F P
F
sF
Tremolo, P
sF F
 (E. 1001.)

Figg. 2-3. «Scène et Chœur», ammissione di colpevolezza, II 6 (*La Vestale*, spartito per canto e pf., Paris, Érad, n.l. E. 1001, pp. 159-160).

LE PONTIFE

Sous ces portiques saints, quel horrible blasphème!
 Ainsi, du temple auguste outrageant tous les droits,
 À vos vœux infidèle, à vos serments parjure,
 Votre cœur a trahi la plus sainte des lois.

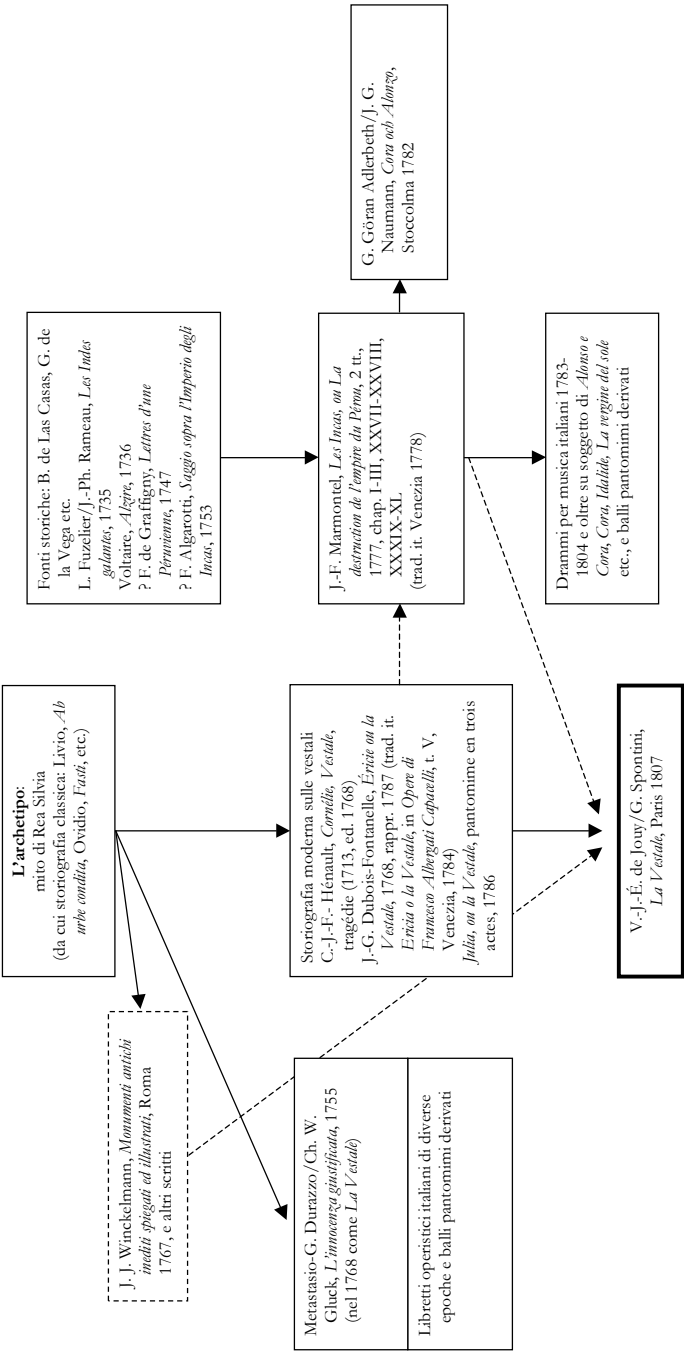
JULIA

Est-ce assez d'une loi pour vaincre la nature?

Le frasi chiave sono pronunziate, nel recitativo spontiniano, «con ferezza» e senza supplichevoli indugi. La forte accentazione a «*Prêtre* de Jupiter, je *confesse*» suona come un atto d'accusa (Figg. 2-3): due sillabe e due strappi alle ritorte della segregazione in nome di false credenze; una presa di coscienza della propria condizione tragica che fa di Julia una delle prime eroine dell'Ottocento. Che poi non seguisse espiatione tramite il sacrificio ma assoluzione mediante l'intervento del *deus ex machina*, con un finale⁵⁸ che l'Ottocento tedesco ammirò dal lato musicale (Weber ne fece un modello per il finale del *Freischütz*) ma deplorò come soluzione drammatica (Wagner), è da intendersi più come un atto politico che non come una conferma divina; è la stessa divinità che rassegna le proprie dimissioni, consegnando Julia al giudizio degli uomini e a un destino pienamente umano⁵⁹.

⁵⁸ Sulle scelte estetiche di Spontini e relative motivazioni nell'epilogo delle proprie opere cfr. M. BRZOSKA, "Sauver la victime par un miracle". *Die Finaldramaturgie in Spontinis Tragédies lyriques und die Kategorie der "vérité historique"*, in *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*, pp. 45-59.

⁵⁹ Le riprese italiane dell'opera di Spontini incoraggiarono, com'è noto, ulteriori riletture dello stesso soggetto, prima e dopo la *Norma* di Bellini (1831), contraddistinta da situazioni in parte simili. *La Vestale*, ballo tragico di Salvatore Viganò alla Scala nel 1818, adegua il libretto di De Jouy al nuovo genere e sperimenta il finale tragico (diversi i personaggi, ma simile il *plot* drammatico). Nel melodramma di Romanelli/Pacini (Scala 1823) si menziona in prefazione il ballo di Viganò, ma il modello resta primariamente De Jouy: l'epilogo lieto è affidato all'apparizione di Vesta, che cede all'intercessione di Atena, Venere e Amore. La tragedia lirica di Cammarano/Mercadante (Napoli 1840) guarda tanto al ballo – vedi il finale – quanto al vecchio libretto spontiniano, di cui sopravvivono alcuni contesti pur nella complessiva riscrittura dei versi. Nei tre casi però ben poco resta della riflessione filosofica a monte e delle tematiche sociali che avevano fatto da sfondo all'opera di Spontini, superate a beneficio di figure drammatiche vittime della «rea fortuna» (Romanelli).



Tav. 1. Diffusione nell'opera del mito della vestale: un'ipotesi ricostruttiva.

	Tema patriottico (oppressione spagnola)	Tematica paterna e filiale (conflitto amore/dovere, costrizione ai voti)	Presagio (oscuramento del sole)	Triangolo amoroso	Terremoto, eruzione e fuga	Marcia al supplizio di Cora/Coro funebre, assoluzione per l'europeo	Stato di natura ¹⁸ superstizione mistica esercitata dal potere sacerdotale	Persuasione dell'europeo sul sovrano attraverso la parola (canto o recitativo); prevalere della ragione sulla superstizione
<i>Idalide</i> Milano 1783, Moretti/Sarti				Ad Enrico, che ama Idalide, è offerta Alcloe				Recitativo di Enrico (=Alonso) e Coro finale «Più caro si rende»
<i>Alonso, e Cora</i> Venezia 1786, Foppa (da Moretti)/Bianchi								Rondò di Alonso «Nella fedè degli amanti» e Coro «Viva Cora, Alonso viva»
<i>La vergine del sole</i> Napoli 1786, Lanfranchi Rossi/Tritto				Zima ama Alonso			Antica legge celata dai Sacerdoti	Concertato in cui Zima comunica la sua rinunzia; sposa Oreo e le nozze reali salvano comunque Cora
<i>La vergine del sole</i> S. Pietroburgo 1788- 1789, Moretti/Cimarosa								Recitativo di Alonso e Coro «Più caro si rende»
<i>La vergine del sole</i> Livorno 1799, Casoli (da Moretti)/Andricozzi		Norambo non propizia l'iniziazione di Cora		Zima ama Alonso, Ataliba ama Cora: solo lui potrà sposarla se si farà Vergine	Fuga notturna volontaria, non a causa del terremoto	Alonso tenta di liberare Cora, è arrestato e condannato		Cora commuove Ataliba con il rondò «Caro Padre, caro bene»; poi recitativo e Coro finale in cui Ataliba cede trono e consorte ad Alonso
<i>Alonso e Cora</i> Milano 1804, Bernardoni/Mayr								Recitativo di Alonso e concertato finale «Teco, ben mio»
<i>La vergine del sole</i> Venezia 1805, Sografi/Farinelli		L'affetto di Isor (padre di Cora) per Alonso si muta in odio					Sfida di Alonso al Gran Sacerdote e vendetta di costui. Alonso s'impone <i>manu militari</i>	Recitativo e rondò di Alonso sul Sole «Dolci moti in sen d'amore» e Fine

Tav. 2. Variazioni al tema in libretti tratti da J.-F. MARMONTEL, *Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou*, 2 tt., Paris, Lacombe, 1777.

FABIO FORNER

Per una bibliografia ragionata degli ultimi studi sull'Arcadia (1991-2015)

Le celebrazioni per il terzo centenario dell'Arcadia, superata ormai la divisione ideologica tra sostenitori e detrattori dell'Accademia, diedero occasione alla stampa di un'abbondante messe di studi: alcuni contributi fecero sintesi delle conoscenze pregresse, altri segnarono un punto di svolta nella ricerca. Proprio da quel centenario – gli Atti del Convegno romano furono stampati nel 1994 – mi è parso bene far partire la presente rassegna bibliografica: si tratta, lo dichiaro in premessa, di un primo tentativo di raccogliere i contributi che a vario titolo, dal 1991 in poi, sono stati pubblicati sull'Arcadia; il presente saggio è dunque solo un primo capitolo, destinato esso stesso a ulteriori arricchimenti, di un lavoro più ampio, che dovrà raccogliere sistematicamente tutta la bibliografia sull'Arcadia¹.

Per l'occasione della celebrazione della nascita dell'Arcadia, almeno due furono in realtà gli eventi editoriali salienti: il primo, nel 1991, fu la pubblicazione della dotta ricostruzione di trecento anni di storia dell'Arcadia di Maria Teresa Acquaro Graziosi. Qui l'autrice metteva in evidenza la centralità delle istituzioni arcadiche nell'opera dei più grandi letterati ed eruditi italiani del Settecento, influenza che fu propagata anche attraverso la

¹ Per ovvi motivi, non tengo conto in questa rassegna dei contributi sui singoli arcadi, a meno che non si tratti di studi incentrati sui rapporti fra il letterato e l'Arcadia. Inoltre, mi sono limitato a considerare gli articoli di carattere letterario, tralasciando le pubblicazioni che trattavano del ruolo dell'Arcadia in altre discipline. L'arco cronologico preso in esame va dal 1991 al 2015, anche se non mancano riferimenti bibliografici precedenti. Ringrazio da subito tutti coloro che vorranno contribuire all'ampliamento di questa rassegna. Per una precedente rassegna bibliografica: A. FRANCESCHETTI, *Rassegna di studi sull'Arcadia*, «Lettere italiane», XIX, 1967, pp. 366-387. Ringrazio Cristina Cappelletti, Valentina Gallo e Corrado Viola per la loro attenta lettura e i loro suggerimenti. In particolare, Pietro Petteruti Pellegrino è stato prodigo di numerose e importanti segnalazioni. Il *Convegno di Studi (15-18 maggio 1991) III Centenario dell'Arcadia*, pubblicato in «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. IX, fasc. 2-4, 1991-1994, è abbreviato in *Atti III Centenario*.

rete delle sue colonie, come, per esempio, quelle di Bra, Verona e Bologna: quest'ultima certamente fra le più attive durante il Settecento². Ruolo cruciale ebbe l'Arcadia per Metastasio, che tuttavia non approvò sempre l'operato dell'Accademia³. Anche nella produzione letteraria di Parini e di Alfieri l'Arcadia ebbe non poca influenza⁴. Goldoni dedicò a Ranieri Bernardino Fabri, per esempio, *Il Servitore di due padroni*, ricordando i meriti dell'istituzione per la restaurazione in Italia del buon gusto letterario. Inoltre, i legami di Goldoni con l'Arcadia si approfondirono durante i soggiorni a Roma e a Pisa,⁵ certo è che Goldoni non mancò nemmeno, in alcune sue opere, di ironizzare sull'uso deterioro delle prassi arcadiche⁶. Va ricordato, infatti, anche il fiorire di critiche, pure violente, all'istituzione da parte degli stessi arcadi: basterà qui ricordare l'esperienza di Saverio Bettinelli. Se la

² M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia: trecento anni di storia*, Roma, Fratelli Palombi, 1991, pp. 38-48. La bio-bibliografia dell'autrice, che molti studi ha dedicato all'Arcadia, in M. SARNELLI, *Traditio memoriae. Ritratto di Maria Teresa Acquaro Graziosi*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 4, 2015, pp. 257-290.

³ Su questo tema: M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Pietro Metastasio e l'Arcadia*, in *Metastasio da Roma all'Europa. Tricentenario metastasiano. Incontro di studi*, 21 ottobre 1998. *Atti del Convegno*, a cura di F. Onorati, Roma, [Fondazione Marco Besso], 1998, pp. 49-61. Su Metastasio e l'Arcadia umbra: R. MARCHIONI JODI, *Metastasio, Assisi e l'Arcadia umbra*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio d'intesa con Arcadia – Accademia letteraria italiana, Istituto di studi romani, Società italiana di studi sul sec. XVIII (Roma, 25-27 maggio 1983)*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1985, pp. 223-243.

⁴ Per Alfieri e l'Arcadia: A. NACINOVICH, *Alfieri e i dibattiti arcadici: la recita del Saul*, in *Alfieri a Roma. Atti del convegno nazionale, Roma 27-29 novembre 2003*, a cura di B. Alfonzetti, N. Bellucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 385-404; sempre nello stesso volume di Atti: A. M. RYBKO, *Alfieri a Roma. Luoghi di «una vita veramente bella»*, pp. 285-312; B. ALFONZETTI – N. BELLUCCI, *Alfieri a Roma tra autobiografia e poetica*, pp. 239-281; D. ARMANDO, *Aristocrazia e vita culturale a Roma alla fine del Settecento*, pp. 71-106.

⁵ Sull'importanza del soggiorno romano e dell'esperienza arcadica per Goldoni: R. SCRIVANO, *Arcadia e Roma in Goldoni*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. X, fasc. 1, 1995-1997, pp. 107-118 (anche nel volume *In memoria di Salvatore Vivona. Saggi e studi*, a cura di G. Catanzaro, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1997, pp. 225-243).

⁶ Sulla casuale e provvidenziale presentazione di Goldoni in Arcadia: A. DI RICCO, *Gli anni pisani del Goldoni: Polisseno Fegejo in Arcadia*, in *Goldoni in Toscana. Atti del Convegno di studi, Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992*, Firenze, Cadmo, 1993, pp. 41-65. L'autrice ha notato come contro gli arcadi pisani Goldoni non abbia usato i toni sferzanti che troviamo nell'*Arcadia in Brenta* (p. 47) e ciò trova giustificazione nelle personalità di rilievo che popolavano quell'accademia e, più in generale, le colonie arcadiche toscane, dove erano spesso presenti anche personalità legate alla massoneria inglese. In sostanza, la presenza nelle colonie toscane, e pisane nella fattispecie, di intellettuali di alta levatura legati agli sviluppi dell'illuminismo europeo – si pensi al De Soria – diede un contributo essenziale all'apertura degli orizzonti culturali di Goldoni.

nomina arcadica fu accolta da alcuni, per esempio da Muratori, senza particolari entusiasmi, Vincenzo Monti, al contrario, sviluppò in Arcadia una intensa attività e Melchiorre Cesarotti espose in una seduta del 1775 la sua nozione di sublime presentando la traduzione dei *Canti* di Ossian⁷. In un panorama così eterogeneo, ciò che rimane costante, sottolineava l'autrice, è la centralità dell'Arcadia nella storia culturale del Settecento italiano, ruolo riconosciuto all'istituzione anche all'estero, per esempio da Denis Diderot⁸. Più legata alla storia della città di Roma è invece l'Arcadia del XIX secolo⁹; nel XX secolo l'istituzione visse un rinnovato slancio, non privo di contrasti interni, grazie all'opera di alcuni soci professori universitari e in particolare per merito di Nicola Festa che indirizzò l'attività dell'istituzione verso una più severa metodologia di ricerca¹⁰.

Di particolare interesse, ai fini di questo studio, il pur breve bilancio sulla critica dell'Arcadia tracciato dalla Acquaro Graziosi: erano ricordate qui le dure accuse di sterilità e vuotezza rivolte alla poesia arcadica

⁷ Particolare attenzione ha ricevuto il ruolo di Monti in Arcadia: A. ROMANO, *Vincenzo Monti a Roma*, Manziana, Vecchiarelli, 2001; F. CALITTI, *Vincenzo Monti e Roma*, in *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, a cura di G. Barbarisi, Cesena, Il ponte vecchio, 2001, pp. 215-237; A. BRUNI, *Monti nella Roma neoclassica*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXIII, 2004, pp. 23-42; i saggi in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di G. Barbarisi, II. *Monti nella Roma di Pio VI*, Milano, Cisalpino, 2006, in part. E. GRAZIOSI, *Recitare in Arcadia: ragioni di un successo*, pp. 21-44 (Monti, come Alfieri, spesso fece precedere alla pubblicazione di alcune opere la loro recita in Arcadia: è questo il caso della *Basvilliana*), A. NACINOVICH, *Monti e le poetiche arcadiche, gli esordi di Autonide Saturniano*, pp. 45-56. F. FEDI, «Il midollo dell'immagine»: *Monti e le prospettive teoriche del Neoclassicismo "romano"*, pp. 57-79, M. SARNELLI, *La Prosopopea di Pericle in Arcadia e oltre*, pp. 125-174, W. SPAGGIARI, *Monti e Metastasio*, pp. 215-233, L. FRASSINETI, *Il poeta e il philosophe: la fuga da Roma nel rapporto biografico-culturale Monti - De Azaria*, pp. 369-397, A. ROMANO, *In margine alle polemiche romane del Monti (1778-1797)*, pp. 277-297, che si aggiunge a ID., *Le polemiche romane di Vincenzo Monti (1778-1797). Con una appendice di testi*, Manziana, Vecchiarelli, 2005. Su Cesarotti: F. BROGGI-WÜTHRICH, 'Bello' e 'Sublime', 'femminile' e 'maschile' tra Ossian e l'Arcadia, in *Höfe Salons Akademien, Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, Herausgegeben von G. Stedman, M. Zimmermann, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2007, pp. 255-270.

⁸ Anche Goethe accettò di buon grado a Roma l'aggregazione all'Arcadia: vd. F. WAGNER, *Johann Wolfgang von Goethe e l'Accademia degli Arcadi*, «Arcadia - Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. X, fasc. 1, 1995-1997, pp. 99-105.

⁹ M. I. PALAZZOLO, *Gli stampatori romani del primo Ottocento e l'Arcadia*, in *Atti III Centenario*, pp. 429-438, analizza per esempio la situazione di crisi che nell'Ottocento coinvolge anche il mondo degli stampatori romani ai quali l'Arcadia faceva riferimento.

¹⁰ Sull'importante svolta impressa all'Accademia da Nicola Festa: A. VERGELLI, *L'Arcadia sotto il custodiatore Festa: rinnovamento e crisi di un'accademia itinerante*, in *Atti III Centenario*, pp. 449-488.

dai romantici; spiccava in particolare la posizione di Foscolo, Berchet e Mazzini; ma anche il più articolato giudizio di De Sanctis che sottolineava, pur nella congenita superficialità del movimento arcadico, il suo contributo innovativo, che metteva la nuova generazione «in comunicazione con l'Europa», e che «preparava la trasformazione dello spirito nazionale»¹¹. Sull'Arcadia e sulle forti diffidenze che verso l'istituzione provarono i primi romantici tornava negli *Atti* per il terzo centenario Giuseppe Izzi¹²: nel suo contributo ricordava, tuttavia, come la scuola storica, e Carducci *in primis*, non ebbe un atteggiamento di preventiva condanna verso la produzione arcadica, ammettendo anzi che occorreva parlarne «con un po' di creanza»¹³. La Acquaro Graziosi poneva giustamente in risalto il giudizio di Benedetto Croce che, seguito fra gli altri da Mario Fubini, ha visto nel movimento letterario dell'Arcadia «un antecedente necessario della filosofia illuministica»¹⁴. Sempre sulla scia della rivalutazione crociana del movimento arcadico si erano posti, con prospettive diverse, Umberto Bosco e Walter Binni; a quest'ultimo viene ascritto anche il merito di aver propiziato i primi studi sulle colonie arcadiche. Si ricordava inoltre come, in opposizione a Croce, un folto gruppo di critici (tra questi Sapegno, Spongano, Petronio), con una diversa metodologia, ha inteso ridimensionare il valore dell'istituzione nel XVIII secolo, relegando la produzione arcadica a semplice esercitazione classicheggiante.

Al 1994 risale la pubblicazione negli «Atti e Memorie» dell'Arcadia delle risultanze del *Convegno di Studi per il III Centenario dell'Arcadia*, sulle quali si tornerà più volte in seguito. Gli studi pubblicati dal 1991 ad oggi hanno ripreso e ampliato gli spunti offerti dai contributi ospitati negli *Atti* del predetto Convegno, sviluppando le prime intuizioni della critica novecentesca oppure, in alcuni casi, aprendo nuove e fruttuose piste di ricerca.

1. *La storia dell'Arcadia*

Gli studi sulla storia dell'Arcadia hanno in generale teso a mettere in risalto il valore nazionale dell'istituzione: la storia dell'accademia è in essi congiunta alle istanze di rinnovamento linguistico e culturale antibarocche; alcuni interventi hanno inoltre voluto ancora ribattere alle accuse dei critici romantici. Al convegno di studi per il III centenario dell'Arcadia Mario

¹¹ ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia*, p. 64.

¹² G. IZZI, *L'Arcadia nel giudizio dei primi romantici*, in *Atti III Centenario*, pp. 439-447.

¹³ ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia*, p. 64.

¹⁴ Ivi, p. 65.

Saccenti aveva sottolineato il valore dell'opera critica di Carlo Calcaterra, con particolare riguardo alla rivalutazione di tutta l'Arcadia settecentesca, e ciò contro le teorie di Giulio Natali che divideva il secolo fra una prima metà priva di vita letteraria originale e una seconda metà pervasa da spirito innovatore; Calcaterra aveva anzi evidenziato i collegamenti della poesia arcadica con parte importante della produzione secentesca¹⁵.

A questa linea tradizionale di studi si ricollegava la monografia di Pompeo Giannantonio¹⁶. Particolarmente attenta era qui la ricostruzione dei mutati orientamenti della critica che, dopo gli interventi di Calcaterra e soprattutto di Benedetto Croce, ha inserito l'apporto dell'Arcadia all'interno degli sviluppi culturali europei e non solo italiani, rivedendo le posizioni dei romantici¹⁷. Dopo un'agile presentazione dei temi principali e della produzione degli arcadi più famosi, lo studio si concentrava su alcuni autori, molto dissimili tra loro, nella cui esperienza culturale e produzione letteraria il Giannantonio ritrovava, tuttavia, fortissimi legami con l'Arcadia: Giuseppe Parini, Alfonso Maria de' Liguori e Giacomo Leopardi¹⁸. Sempre nel 1993, non casualmente, veniva riproposto in una moderna edizione, per le cure di V. E. Giuntella, il *Discorso filosofico sul fine ed utilità dell'Accademie* (1777) dell'Amaduzzi: questi lodava tutte le accademie e in particolare quella d'Arcadia, della quale si ricordava il vero scopo, quello di combattere lo stile barocco e di riportare la letteratura al fine dell'utilità sociale¹⁹. Francesca Santovetti, in un intervento del 1997,

¹⁵ M. SACCENTI, *Arcadia fra sentimento e ragione: gli studi di Carlo Calcaterra*, in *Atti III Centenario*, pp. 57-65.

¹⁶ P. GIANNANTONIO, *L'Arcadia: tra conservazione e rinnovamento*, Napoli, Loffredo, 1993. D. GIORGIO, *Gli studi sull'Arcadia*, «Critica letteraria», CXV-CXVI, 2002, pp. 233-246, rivalutava gli studi di Pompeo Giannantonio sull'Arcadia napoletana.

¹⁷ Ivi, pp. 15-27. Sulla considerazione dell'Arcadia da parte della Critica sono tornati anche F. FEDI, *L'orientamento degli studi sulla poesia italiana dall'Arcadia al Neoclassicismo*, in *Le forme della poesia: VIII Congresso dell'ADI, Associazione degli italianisti italiani, Siena, 22-25 settembre 2004. Atti*, a cura di R. Castellana, A. Baldini, presentazione di S. Carrai, R. Luperini, I, Siena, Università degli studi di Siena – [Brescia], Betti, 2006, pp. 157-168, che ha analizzato le motivazioni dell'esclusione di tanta poesia settecentesca e quindi anche arcadica dalle antologie contemporanee, motivazioni non condivisibili per la studiosa, ma riconducibili a un disagio, già tardo settecentesco, per forma e contenuto di quella produzione poetica; e A. MANGO, *L'Arcadia e gli Innominati di Bra*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, a cura di A. Mango, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 7-16.

¹⁸ GIANNANTONIO, *L'Arcadia*, parte seconda (Parini), terza (de' Liguori) e quarta (Leopardi) del saggio.

¹⁹ G. C. AMADUZZI, *Discorso filosofico sul fine ed utilità dell'Accademie*, a cura di V. E. Giuntella, Roma, Palombi, 1993.

opponendosi a una tradizione che l'autrice giudicava allora ben solida e che dava un'immagine stereotipata e patinata dell'Arcadia, sottolineava l'eterogeneità delle componenti culturali che stavano già all'origine dell'Arcadia: elementi culturali così diversi non avrebbero potuto convergere in un programma unitario, come ha eloquentemente mostrato anche la polemica tra Gravina e Crescimbeni. L'autrice elencava inoltre alcuni elementi di novità connessi a un inedito ruolo sociale ricoperto dagli arcadi²⁰. Manlio Pastore Stocchi, sempre nell'ottica della rivalutazione dell'attività dell'Arcadia, in un suo intervento del 2003, ribadiva il valore innovativo dell'accademia nella sua caratteristica trasversalità culturale, sociale e geografica che le dava gran vantaggio rispetto alle altre accademie di stampo tradizionale²¹. La centralità dell'istituzione arcadica per la cultura nazionale italiana, contro il pregiudizio romantico, è stata ribadita con forza da Pastore Stocchi: richiamando l'intervento di Croce per l'inaugurazione dell'attività accademica del 1945, lo studioso sottolineava l'infondatezza di alcuni pregiudizi che legavano l'Arcadia e i suoi adepti a stereotipi di frivola inconsistenza, sovente lontani dal vero²². Meriti dell'istituzione sono stati, indubbiamente, l'aver impresso un certo rinnovamento stilistico alla poesia, rinnovamento in parte riconosciuto dagli autori della stagione successiva, ma anche l'esser stata molto efficace, «nei tempi lunghi, per la formazione di quella identità nazionale più alta» cui De Sanctis, per esempio, la voleva estranea o indifferente²³. Al contrario, l'Arcadia fu l'unica istituzione veramente nazionale che l'Italia avesse avuto da secoli. Si riconosceva inoltre all'Arcadia l'indubbio merito di aver accolto in società le donne, anche di origine borghese²⁴. Gian Paolo Romagnani ha invece inserito la storia d'Arcadia nel più ampio contesto della formazione di una Repubblica delle lettere e con maggior precisione

²⁰ F. SANTOVETTI, *Arcadia a Roma Anno Domini 1690: accademia e vizi di forma*, «MLN. Modern Language Notes», 112, nr. 1 (Italian Issue), January 1997, pp. 21-37.

²¹ M. PASTORE STOCCHI, *L'Arcadia e le accademie letterarie del Settecento*, in *Cultura letteraria e sapere scientifico nelle accademie tedesche e italiane del Settecento*, a cura di S. Ferrari, Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 2003, pp. 39-52.

²² M. PASTORE STOCCHI, *Appunti per un'apologia dell'Arcadia*, in *La repubblica delle lettere, il settecento italiano e la scuola del secolo XXI. Atti del Congresso Internazionale, Udine, 8-10 aprile 2010*, a cura di A. Battistini, C. Griggio, R. Rabboni, Pisa, Serra, 2011, pp. 19-26: 21, 25. Su Croce in Arcadia: A. VERGELLI, *Croce in Arcadia a lume di candela*, in *Tre secoli di storia dell'Arcadia. Catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 1990*, Roma, La Meridiana, 1991, pp. 91-113.

²³ M. PASTORE STOCCHI, *L'Arcadia e le accademie letterarie del Settecento*, in ID., *Forme e figure: retorica e poetica dal Cinquecento all'Ottocento*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 287-300.

²⁴ PASTORE STOCCHI, *Appunti per un'apologia dell'Arcadia*, p. 24.

nel dibattito nato dalla proposta dei *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia* di Ludovico Antonio Muratori, con particolare attenzione alla risposta di Scipione Maffei²⁵.

Si è occupata della storia sociale dell'Arcadia Maria Pia Donato²⁶. Il saggio da lei pubblicato ha il pregio di porre la storia della nostra istituzione in rapporto con quella di tutte le altre accademie romane²⁷. L'autrice affermava che, nei primi anni di vita, «nella sua realtà sociale l'Arcadia altro non era che la riunione di giovani e brillanti avvocati, di abati senza arte né parte, di poeti in cerca di pubblico»²⁸. Durante il Settecento la composizione sociale mutò progressivamente: aumentò il numero degli stranieri e delle donne, ma, al contempo, sotto il custodiato del Morei, gli autori delle *Rime degli arcadi* furono sempre più romani e per di più appartenenti ai ruoli minori della burocrazia di Curia. Sintomo di crisi, questo, che si esplicitò con il custodiato di Brogi²⁹. Attenzione è poi riservata alla riforma voluta da Gioacchino Pizzi al fine di «ripristinare il prestigio dell'Arcadia reinnestandola sul fusto vivo della cultura contemporanea», aprendo così la strada a un'Arcadia della scienza. La linea di Pizzi fu alla fine vincente e portò a una modifica nella composizione sociale degli arcadi: crebbero i laici e le donne³⁰. Il saggio si concludeva sottolineando le crescenti difficoltà dell'Arcadia con l'approssimarsi della fine del secolo; in epoca napoleonica essa assunse una funzione eminentemente celebrativa³¹. Proprio del periodo napoleonico dell'Arcadia si è occupata anche Maria Iolanda Palazzolo. Secondo l'autrice, durante tale fase storica l'Arcadia non smise di vivere: le fonti presentate autorizzano a parlare di un interesse francese per il rinnovamento dell'accademia che tuttavia non superò mai i confini di

²⁵ G. P. ROMAGNANI, *L'idea di "Repubblica delle lettere" tra Ludovico Antonio Muratori e Scipione Maffei*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 109-125.

²⁶ *Accademie romane: una storia sociale, 1671-1824*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, in part. pp. 68-76, 108-111, 155-162, 180-185, 193, 207-208.

²⁷ Utilissimo in questo senso, anche se con un taglio storico-artistico, per gli stretti rapporti fra l'Accademia dell'Arcadia e quella di San Luca, l'articolo di L. BARROERO – S. SUSINNO, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, «Studi di Storia dell'Arte», X, 1999, pp. 89-178; vd. inoltre l'Introduzione di A. CIPRIANI a *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*. Roma, Accademia di San Luca, 22 settembre-31 ottobre 2000, a cura della medesima, Roma, De Luca, 2001, pp. IX-X, e, in questa pubblicazione, L. BARROERO, *L'Accademia di San Luca e l'Arcadia: da Maratti a Benefial*, pp. 11-13.

²⁸ DONATO, *Accademie romane*, p. 68.

²⁹ Ivi, pp. 108-111.

³⁰ Ivi, pp. 155-162.

³¹ Ivi, pp. 207-208.

quell'attività encomiastica alla quale si è accennato³². Ancora al custodiatore del Pizzi, e alla sua corrispondenza, è dedicato lo studio di Anna Vergelli³³. Proprio dall'epistolario del Pizzi emerge «tutto l'interesse del custode per la nuova poetica suffragata da interessi scientifico-filosofici che contesta Petrarca e la sua autorità»³⁴.

Anche Annalisa Nacinovich si è occupata in particolare del custodiatore di Gioacchino Pizzi e ha esaminato le polemiche connesse alla coronazione di Corilla Olimpica, riservando un capitolo agli anni Ottanta e alle molteplici vicende culturali che hanno vivacizzato quel decennio che annovera fra i protagonisti Martin Sherlock e Giovanni Cristofano Amaduzzi³⁵.

Con un taglio di carattere storico-artistico si è occupata della storia dell'Accademia anche Susan M. Dixon³⁶. La monografia della studiosa si apre con una ricostruzione storica dell'evoluzione delle prassi arcadiche: anche in quest'ottica, momento di svolta è considerata la divisione dell'Accademia nel 1711; Dixon ha dedicato particolare attenzione alla definizione di buon gusto, «good taste», elaborata in Arcadia e cioè la preferenza per l'imitazione del vero e l'uso di chiare similitudini³⁷. Il nucleo più importante dello studio, tuttavia, è dedicato alla storia del Bosco Parrasio, dalla sua ideazione fino alle sue diverse realizzazioni³⁸. Chiude il volume un'agile appendice con le biografie di alcuni dei personaggi citati³⁹. Ancora un approccio di carattere storico-artistico presenta la monografia di Vernon Hyde Minor.⁴⁰ L'autore ha illustrato il ruolo dell'Arcadia nell'elaborazione del concetto di buon gusto, opposto al barocco cattivo gusto⁴¹; offrendo anche una breve storia dell'Accademia, l'autore si è soffermato in modo

³² M. I. PALAZZOLO, *L'Arcadia romana nel periodo napoleonico*, «Roma moderna e contemporanea», I, 1993, pp. 175-188.

³³ A. VERGELLI, *Letteratura e costume in Arcadia attraverso l'epistolario di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, «Roma moderna e contemporanea», I, 1993, pp. 155-174.

³⁴ Ivi, p. 157.

³⁵ A. NACINOVICH, «Il sogno incantatore della filosofia». *L'Arcadia di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, Firenze, Olschki, 2003.

³⁶ S. M. DIXON, *Between the real and the ideal: the Accademia degli Arcadi and its garden in eighteenth-century Rome*, Newark (Delaware), University of Delaware Press, 2006.

³⁷ Ivi, in part. pp. 30-31.

³⁸ Ivi, pp. 54-104. Sulla storia del Bosco Parrasio era intervenuta in precedenza D. PREDIERI, *Bosco Parrasio: un giardino per l'Arcadia*, Modena, Mucchi, 1990.

³⁹ Ivi, pp. 117-126.

⁴⁰ V. H. MINOR, *The death of the baroque and the rhetoric of good taste*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

⁴¹ Ivi, pp. 61-95.

particolare sul concetto di architettura arcadica e sull'analisi della progettazione e realizzazione del Bosco Parrasio⁴².

Due importanti voci dell'*Atlante della letteratura italiana* si occupano della storia dell'Arcadia e, più in particolare, della scissione del 1711⁴³. Sullo scisma d'Arcadia e precisamente sulle figure di Eugenio di Savoia e dell'abate Lorenzini si è concentrata la ricerca di Beatrice Alfonzetti⁴⁴: la studiosa ha messo in evidenza nella sua analisi la complessità dello sfondo storico e culturale sul quale avvenne lo scisma, complessità tale da rendere necessaria una più cauta valutazione dei fatti, in particolare per quanto riguarda il ruolo di Gravina e, per diversi rispetti, di Eugenio di Savoia. Su questo tema, sottolineando l'importanza, pur sottotraccia, di Gravina anche dopo la scissione del 1711, ha scritto Alviera Bussotti che si è concentrata sugli stretti rapporti fra l'Arcadia e l'Accademia di San Luca⁴⁵. Ancora sullo scisma d'Arcadia, ma in relazione al «Giornale de' letterati d'Italia» è intervenuta Silvia Tatti, che ha rimarcato certo la prudenza del periodico nel giudicare i fatti, ma ha anche chiarito la particolare posizione di Maffei, più vicino a Gravina, e d'altro canto la maggiore attenzione del «Giornale», non sempre benevola tuttavia, nei confronti delle opere di Crescimbeni, posizione stimolata fra gli

⁴² Ivi, pp. 127-169. Sui luoghi romani dell'Arcadia, con altre osservazioni circa l'eredità culturale dell'Accademia: N. LONGO, *Roma alla fine del Settecento. Cultura, storia e urbanistica*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, 2014, pp. 313-340.

⁴³ B. ALFONZETTI – S. CANNETO, *L'Accademia dell'Arcadia*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedullà, II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, pp. 591-596, e B. ALFONZETTI, *Et in Arcadia ego*, ivi, pp. 585-590. Aspetti di carattere storico e giuridico connessi alla scissione del 1711 in rapporto con l'applicazione delle *Leges Arcadum* sono trattati in G. INCORVATI, *Diritti politici e tragedia. Da Gian Vincenzo Gravina a Jean-Jacques Rousseau*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», n.s., VII, 2012, pp. 75-94.

⁴⁴ B. ALFONZETTI, *Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini (1711-1743)*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 23-62; EAD., *Voci del tragico nel Viceregno austriaco: Gravina, Marchese, Pansuti*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, 2014, pp. 209-241, che si concentra in particolare sulla produzione tragica dei tre autori citati nel titolo; sulla collocazione filo-imperiale dei Quirini: EAD., *Eugenio eroe perfettissimo. Dal canto dei Quirini alla rinascita tragica*, «Studi storici», XLV, 2004, pp. 259-277. Inoltre: EAD., *Controfigure di Eugenio nella tragedia eroica: l'Orazia di Pansuti*, in EAD., *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 75-107; EAD., «Bruto»: «perfetta tragedia» del mito asburgico, in *Bruto il Maggiore nella letteratura francese e dintorni. Atti del convegno internazionale, Verona, 3-5 maggio 2001*, a cura di F. Piva, Fasano, Schena, 2002, pp. 173-206.

⁴⁵ A. BUSSOTTI, 'Ut Virtus pictura et poesis'. *Forme della virtù tra Arcadia e Accademia di San Luca (1702-1716)*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pubblicazione on-line (<http://italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20Bussotti.pdf>).

altri dallo Zeno⁴⁶. Sull'eredità di Gravina in Arcadia, ma non solo, ha scritto anche Annalisa Nacinovich, in particolare in rapporto alla rifondazione arcadica di Morei⁴⁷.

Stefania Baragetti ha recentemente pubblicato un'ampia monografia di tema arcadico. Nelle pagine introduttive la studiosa ha ripercorso la storia dell'Arcadia partendo dall'Accademia fondata da Cristina di Svezia per arrivare fino al 1790, al custodiato del Pizzi, con ampia e aggiornata bibliografia. Abbondante bibliografia evidenzia del resto i forti legami fra l'accademia di Cristina e l'Arcadia⁴⁸. Baragetti ha sottolineato il progressivo distacco dell'Accademia delle correnti di pensiero più innovative e di successo, in particolare nella seconda metà del secolo, nonostante i tentativi di

⁴⁶ S. TATTI, *Il "Giornale" e Roma: lo scisma d'Arcadia*, in *Il Giornale de' letterati d'Italia trecento anni dopo: scienza, storia, arte, identità (1710-2010). Atti del Convegno, Padova, Venezia, Verona, 17-19 novembre 2010*, a cura di E. Del Tedesco, Pisa-Roma, Serra, 2012, pp. 311-320.

⁴⁷ A. NACINOVICH, *"Nel laberinto delle idee confuse". La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012, in part. cap. IV; la monografia è dedicata in realtà alle prime opere di Gravina. Del mito nelle poetiche arcadiche, confrontando le posizioni di Crescimbeni e Gravina, ha scritto G. PRANDOLINI, *Il mito nelle poetiche e nella poesia dell'Arcadia*, in *Mito e letteratura dall'Arcadia al Romanticismo*, a cura di P. Gibellini, Città di Castello, Tibergraph, 1993, pp. 53-79; sul tema vd. anche la prefazione al volume dello stesso Gibellini.

⁴⁸ Si veda per esempio l'analisi di M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Cristina di Svezia fra letteratura e cronaca*, in *Cristina di Svezia e Roma. Atti del Simposio tenuto all'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, 5-6 ottobre 1995*, a cura di B. Magnusson, Stockholm, Swedish Institute in Rome, 1999, pp. 21-26. Su Cristina di Svezia e Alessandro Guidi, uno degli arcadi più illustri, vd. A. PERELLI, *Alessandro Guidi e la regina di Svezia*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie. Atti del Convegno internazionale, Macerata-Fermo, 22-23 maggio 2003*, a cura di D. Poli, Roma, Il calamo, 2005, pp. 297-314 (p. 306: «Ne risulta che l'idea dell'*Endimione* fu della stessa Cristina, la quale ne commissionò a Guidi l'esecuzione»). Il contributo sottolinea la forte influenza della regina sulla poetica di molti futuri arcadi, rendendo ancora più evidenti i legami dell'Arcadia con l'accademia della regina, legami ribaditi in molti degli interventi presentati negli Atti del convegno. Ancora, più in generale su Cristina di Svezia, fra l'abbondante letteratura: *Cristina di Svezia e Roma. Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia. Atti del Convegno di studi, Lumsa, Roma, 4 novembre 2003*, a cura di R. M. Cairà, S. Fogelberg Rota, Roma, Aracne, 2005, e qui in particolare per il ruolo di Cristina di Svezia nell'ideazione dell'*Endimione*: G. IZZI, *L'Endimione di Alessandro Guidi tra Cristina di Svezia e Gian Vincenzo Gravina*, pp. 163-171, e sull'eredità culturale di Cristina in Arcadia: A. GRECO, *Cristina dopo Cristina*, pp. 173-179; M. CAFFIERO, *Un'amazzone fra i prelati*, in *Atlante della letteratura italiana, II. Dalla Controriforma alla Restaurazione*, pp. 514-21. V. GALLO, *Cristina di Svezia e Decio Azzolini: tentativi di riforma del melodramma sulla scena romana di fine Seicento*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, a cura di J. Gutierrez Carou, Venezia, Lineadacqua, 2015, pp. 43-52. Infine, per le cure di V. Gallo, un Panel del Convegno dell'ADI del 2015 è stato dedicato a Cristina di Svezia.

ammodernamento di alcuni illuminati custodi, fra i quali il Pizzi, che introdussero fra le prassi arcadiche anche la lettura di prose di carattere erudito e aprirono la porta dell'Arcadia alla scienza e alla poesia filosofica⁴⁹.

Oggetto di studio, in un ordine di avvenimenti di minore importanza per la storia d'Arcadia in generale, è stata l'adunanza per le nozze fra Luigi Braschi Onesti e Costanza Falconieri: oltre a rivisitare le biografie degli illustri sposi, l'autore ha messo in evidenza la centralità dell'istituzione arcadica nell'alta società romana prima della Rivoluzione e al contempo lo sconvolgimento sociale successivo, con i suoi riflessi su tanti arcadi romani⁵⁰.

Marco Cerruti ha ripreso il tema dell'Arcadia patriottica, ossia di quel gruppo di arcadi che si appassionarono alle idee della Rivoluzione in una prospettiva nazionale; in particolare nel suo intervento si insiste sul valore della produzione poetica del torinese Carlo Bossi⁵¹.

Francesco Bruni ha studiato il periodo di passaggio tra Settecento e Ottocento mettendo invece a fuoco l'esperienza in Arcadia di Madame de Staël, valutata ancora tutto sommato positivamente dalla stessa nobildonna ginevrina, come si può evincere dall'esame del suo romanzo *Corinne*. Decisamente negativi invece, ribadisce Bruni, gli accenni all'Arcadia in Foscolo, nel *Conciliatore*, in Berchet, e in generale nei romantici milanesi; a Roma, invece, resisteva il prestigio dell'Arcadia, sebbene in calo; ma la valutazione negativa di De Sanctis nella sua *Storia della letteratura* fu decisa, come quella che si ricava, lo ha ben mostrato Bruni, da alcuni accenni presenti nelle opere di Tommaseo e Leopardi⁵². Per finire, ancora sul problema della valutazione dell'Arcadia in De Sanctis è tornato Gennaro Savarese, che ha inteso ricostruire la genesi, non sempre lineare, del sentimento anti arcadico nel grande intellettuale e politico napoletano⁵³.

Sulla figura di Luigi Pietrobono è incentrato il contributo di Daniele Metelli: l'autore ha inteso ricostruire la biografia dello studioso di Dante e Pascoli, ricordando al contempo la sua attività di custode che si inserisce pienamente nello spirito riformista di Nicola Festa, del quale continuò e

⁴⁹ S. BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, in part. pp. 13-143.

⁵⁰ E. RAGNI, *9 agosto 1781: un'adunanza nuziale in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 4, 2015, pp. 189-217.

⁵¹ M. CERRUTI, *L'Arcadia patriottica*, in *Atti III Centenario*, pp. 69-73.

⁵² F. BRUNI, *Tra due secoli: l'Arcadia alla svolta dell'Ottocento*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 4, 2015, pp. 219-256.

⁵³ G. SAVARESE, *De Sanctis e l'Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2015, pp. 231-249.

portò a compimento numerose iniziative, aprendo con sapiente cautela le porte dell'Arcadia al nuovo mondo letterario e artistico⁵⁴. Rilevante per la storia dell'Arcadia è il catalogo della mostra allestita in occasione dell'ultimo centenario⁵⁵: qui, oltre un contributo su Domenico Gnoli⁵⁶ e ad altri già regestati in questo contributo, trovano spazio anche alcune informate biografie dei custodi d'Arcadia⁵⁷.

Della biblioteca dell'Arcadia e della sua storia ha scritto Gianni Bonazzi. Nel suo contributo ha ricostruito la storia degli spostamenti dell'archivio, il *Serbatoio*, che sta all'origine della biblioteca che oggi, con forti mutilazioni, è ospitata presso la Biblioteca Angelica; lo studioso ha sottolineato il valore della raccolta in particolare in relazione allo studio della letteratura del Settecento⁵⁸. Sul fondo manoscritto oggi conservato presso la Biblioteca Angelica, fondamentale è il catalogo dei primi 41 volumi a cura di Barbara Tellini Santoni⁵⁹. La biblioteca del Crescimbeni, che fu per volontà testamentaria affidata all'Arcadia, è stata studiata da Concetta Ranieri, che ne ha descritto storia e contenuto⁶⁰.

Qualche contributo ha indagato il rapporto fra l'Arcadia e il modo editoriale⁶¹. William Spaggiari ha presentato la complessa posizione di Giambattista Bodoni nei confronti dell'Arcadia: il celebre stampatore fu arcade, ma il suo catalogo non è affatto ricco di opere riconducibili al clima arcadico; anzi, la vicenda di un codice di Metastasio proposto al Bodoni per la stampa, ma che andò perso, dichiara il sostanziale disinteresse dello stampatore per l'autore e per un certo tipo di letteratura⁶². Un aspetto interes-

⁵⁴ D. METELLI, *Luigi Pietrobono, custode dell'Arcadia, a cinquant'anni dalla morte*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 251-264.

⁵⁵ *Tre secoli di storia dell'Arcadia*.

⁵⁶ V. D'URSO, *Il carteggio di Domenico Gnoli (Amiro Ismeneo) nella Biblioteca Angelica. Note introduttive*, in *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, pp. 115-121.

⁵⁷ Ivi, pp. 127-177.

⁵⁸ G. BONAZZI, *Dal Serbatoio alla biblioteca dell'Arcadia*, «Accademie e biblioteche d'Italia», LVIII, 1990, pp. 16-29.

⁵⁹ *Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Inventario dei manoscritti (1-41)*, a cura di B. Tellini Santoni, Roma, La Meridiana, 1991.

⁶⁰ C. RANIERI, *Giovan Mario Crescimbeni e la sua "libreria". Un'accademia in una biblioteca*, in «Roma moderna e contemporanea», IV, 1996, pp. 577-594.

⁶¹ Sui contatti dell'Arcadia con gli stampatori romani dell'Ottocento si sofferma M. I. PALAZZOLO, *Gli stampatori romani*, in EAD., *Editoria e istituzioni a Roma tra Settecento e Ottocento: saggi e documenti*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1994, pp. 55-68. Sugli stampatori De Romanis vd. EAD., *Arcadi e stampatori. I De Romanis nella Roma dei Papi*, in *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, pp. 59-74.

⁶² W. SPAGGIARI, *Bodoni e l'Arcadia*, in *Bodoni, i Lumi, l'Arcadia, Atti del convegno, Parma 20 ottobre 2006*, a cura di A. Gatti, C. Silva, Parma, Museo bodoniano, 2008, pp.

sante della storia d'Arcadia è stato messo in luce da Marina Caffiero, che ha evidenziato lo stretto rapporto tra le «Efemeridi letterarie», giornale fondato nel 1772, e l'Arcadia di Gioacchino Pizzi: il giornale sostenne la voce di chi voleva rinnovare l'Arcadia, indirizzandola verso scopi di «utilità pubblica»⁶³.

Fra le ultime ricostruzioni della storia d'Arcadia, inserite in storie generali della letteratura, o in raccolte antologiche, va ricordata quella di Anna Laura Bellina, impreziosita anche dagli aggiornamenti bibliografici del volume XIV curato da Giorgio Masi e Marzia Minutelli⁶⁴; e ancora, sempre nello stesso genere di pubblicazioni, gli articoli di Marco Cerruti⁶⁵, Lucio Felici⁶⁶ e Gianmarco Gaspari⁶⁷.

2. Le colonie

Dopo i lavori di Walter Binni e Amedeo Quondam⁶⁸, un folto gruppo di studiosi si è dedicato alle indagini sulle colonie arcadiche, soprattutto negli ultimi anni⁶⁹. Fra i contributi più cospicui, quello dedicato alla Colonia Renia di Bologna, la cui importanza per la storia dell'Arcadia e della cultura settecentesca in generale è stata più volte sottolineata negli

61-77. Cenni su questo tema anche in M. PAOLI, *L'Appannato Specchio. L'autore e l'editoria italiana nel Settecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2014, pp. 103, 137.

⁶³ M. CAFFIERO, *Accademie e autorappresentazioni dei gruppi intellettuali a Roma alla fine del Settecento*, in *Naples, Rome, Florence: une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, sous la direction de J. Boutier, B. Marin, A. Romano, Rome, Publications de l'École Française de Rome, 2005, pp. 277-292: 280-87. Nello stesso volume anche M. FORMICA, *Rivoluzione e milieux intellectuels*, pp. 294-327: 315-325, tornava sul tema degli scopi di pubblica utilità, anche nel senso di incitamento allo spirito patriottico, che alcuni arcadi volevano dare all'Accademia.

⁶⁴ In A. L. BELLINA – C. CARUSO, *Oltre il Barocco: la fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 239-312: 248-278.

⁶⁵ *Il Settecento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, dir. da G. Barberi Squarotti, IV. *Il Settecento e il primo Ottocento*, Torino, Utet, 1992, pp. 3-296.

⁶⁶ L. FELICI, *La poesia del Settecento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, VII. *Il secolo riformatore. Poesia e ragione nel Settecento*, dir. da N. Borsellino e W. Pedullà, Milano, Motta, 1999, pp. 116-244.

⁶⁷ G. GASPARI, *Poeti dell'Arcadia*, in *Antologia della poesia italiana*, dir. da C. Segre e C. Ossola, vol. II, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998, pp. 1210-1216.

⁶⁸ Per quest'ultimo rimando solo ad A. QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, I. *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898.

⁶⁹ L'esigenza di una storia dell'Arcadia che includesse le colonie era stata chiaramente espressa da M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Nuove ricerche per la storia dell'Arcadia*, in «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, VIII, 1981-1987, pp. 251-298.

studi usciti nel 1988 per cura di Mario Saccenti⁷⁰. I due ricchissimi volumi, come ben ricordato nel saggio-recensione di Bruno Maier⁷¹, hanno permesso di arricchire le conoscenze sui singoli arcadi, come Eustachio Manfredi, Ludovico Savioli, oppure Giampietro e Francesco Maria Zanotti: fondamentali in questo senso sono le schede bio-bibliografiche del primo volume. Non soltanto: dagli studi è uscita una rinnovata immagine dell'Accademia Renia, certo colonia arcadica, ma non priva di una propria indipendenza culturale e caratterizzata da uno spirito più severo ed erudito rispetto alla mondana accademia romana. Come ben sottolineava sempre il Maier, dai due volumi emergeva chiaramente la fisionomia di una colonia Renia divenuta centro di raccordo e di convergenza, o punto di comune riferimento, per quegli autori bolognesi che erano mossi da spirito riformatore in senso arcadico o antiseccentistico. Del resto, gli obiettivi dei due volumi sull'Accademia Renia sono stati ben chiariti anche da Elisabetta Graziosi⁷²: indicare le specificità della colonia bolognese e, d'altro canto, sottolineare quanto da Bologna arrivò fino a Roma, e cioè un rinnovato canone del petrarchismo. In questo senso, dagli studi sulla colonia bolognese ha senz'altro ricevuto nuova luce la polemica del marchese Orsi, vicecustode della Colonia Renia, contro i gesuiti francesi: come ha mostrato Maria Grazia Accorsi, la risposta dell'arcade bolognese, e cioè il ritorno ad un rinnovato petrarchismo, diventò la risposta di tutta l'Arcadia e di gran parte degli eruditi italiani al mondo francofono, acquisendo così un rilievo internazionale⁷³. *Un tema per altri studi* fu il titolo, profetico, del contributo della Accorsi proprio sulla polemica Orsi-Bouhours. E in effetti Ettore Bonora, nel suo articolo per gli *Atti III Centenario*, nel quale metteva in luce i rapporti tra l'Arcadia, per meglio dire, tra alcuni aderenti all'Arcadia e i grandi movimenti culturali europei, ricordava come primo importante esempio di confronto culturale a livello europeo proprio la polemica dell'accademico bolognese Orsi con i francesi⁷⁴. Nel giro di pochi anni la polemica ha suscitato l'attenzione di molti

⁷⁰ *La Colonia Renia: profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, Modena, Mucchi, 1988, con i saggi di M. G. Accorsi, M. G. Bergamini, M. Cavazza, A. Cottignoli, E. Graziosi, I. Magnani Campanacci, F. Montefusco Bignozzi.

⁷¹ B. MAIER, *L'Arcadia a Bologna: la colonia Renia*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, IX, 1988-1989, pp. 137-149.

⁷² E. GRAZIOSI, *Obiettivi e risultati di una ricerca*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, IX, 1988-1989, pp. 151-155.

⁷³ M. G. ACCORSI, *Un tema per altri studi: la Colonia Renia e la polemica Orsi-Bouhours*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, IX, 1988-1989, pp. 157-161.

⁷⁴ E. BONORA, *L'Arcadia e l'Europa*, in *Atti III Centenario*, pp. 3-13.

studiosi che hanno via via ampliato e approfondito le nostre conoscenze sul tema con interventi puntuali⁷⁵. Nel 2001 uscì l'ampia e approfondita monografia di Corrado Viola dedicata alla polemica antifrancese dell'Orsi: lo studio, a sua volta seguito da altri interventi, ha messo ancor di più in luce il valore sovranazionale della controversia⁷⁶.

Ancora sull'accademia felsinea si soffermava un contributo del 2003: Alfredo Cottignoli mostrava qui, esaminando le opere di Pier Jacopo Martello⁷⁷, Giampietro Zanotti e Gian Lodovico Bianconi, che fra gli arcadi bolognesi ha trovato largo ascolto il detto simonideo «pictura est poesis tacens, poesis pictura loquens» e quindi l'affermazione del principio di fondo dell'unità delle arti, con la sottolineatura del ruolo di modello letterario non solo di Petrarca ma anche di Dante⁷⁸.

Ma non solo sulla colonia bolognese si è concentrata l'attenzione degli studiosi. Già nel 1990 la Acquaro Graziosi dedicava un intervento ai rapporti tra l'Arcadia e la Ciociaria⁷⁹; e di lì a poco, fra le relazioni al Convegno per il terzo centenario dell'Arcadia, non poche furono quelle dedicate alle colonie. Fra queste, spiccava l'intervento di Maria Luisa Doglio sulla colo-

⁷⁵ S. BENASSI, *Definizione di gusto: la polemica Orsi-Boubours*, in *Estetica e Arte. Le concezioni dei "moderni"*, a cura di S. Benassi, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, pp. 107-126; S. GENSINI, *Polemiche linguistiche in Arcadia: Orsi vs. Boubours*, in *Id.*, *Volgar favella. Percorsi del pensiero linguistico italiano da Robortello a Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 51-97; F. P. A. MADONIA, *Osservazioni in margine alla polemica Orsi-Boubours*, «Esperienze letterarie», XXIII, 1998, 1, pp. 77-89; A. BATTISTINI, *Il Seicento nella polemica Orsi-Boubours*, in *Id.*, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 253-261.

⁷⁶ C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Boubours*, Verona, Fiorini, 2001. In seguito uscì M. G. ACCORSI, *Le raccolte teatrali del Settecento fra scena e lettura*, in *EAD.*, *Scena e lettura. Problemi di scrittura e recitazione dei testi teatrali*, Modena, Mucchi, 2002, pp. 126-134; A. BATTISTINI, *Bologna, 1703. Alla ricerca di un'identità nazionale*, in *Atlante della letteratura italiana*, II, pp. 571-576.

⁷⁷ Sull'importanza dell'esperienza accademica per Pier Jacopo Martello: I. MAGNANI CAMPANACCI, *Un Bolognese nella repubblica delle lettere: Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994, *passim*, in part. la prima parte. Ha ben tratteggiato i caratteri della poetica di Martello l'intervento di M. LEONIO, *Pier Jacopo Martello fra suggestioni barocche e prospettive arcadiche*, in *La letteratura degli italiani: rotte confini passaggi, Atti del XIV Congresso dell'Associazione degli italianisti italiani (ADI), Genova, 15-18 settembre 2010*, a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, http://italianisti.it/upload/userfiles/files/Leonio_Miriam_1.pdf.

⁷⁸ A. COTTIGNOLI, *Orazio tra i pastori: 'pictura' e 'poësis' nell'Arcadia bolognese*, «Studi e problemi di critica testuale», LXVI, 2003, pp. 121-127.

⁷⁹ M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia e la Ciociaria*, in *L'Arcadia in Ciociaria. Atti delle Giornate di studio: Ferentino, 27-28 ottobre 1990, Ferentino, Centro di studi internazionali Giuseppe Ermini*, Roma, Sintesi informazione, 1991, pp. 29-41.

nia innominata di Bra⁸⁰. L'autrice delineava non solo la storia dell'istituzione, svelando anche l'origine del nome, per nulla bizzarro come invece era stato scritto; anzi, nella seconda parte del contributo forniva un utilissimo repertorio bio-bibliografico degli arcadi di quella colonia, sulla scia di quanto si era fatto per la più numerosa colonia Renia. Fra gli autori emergeva, secondo la Doglio, la figura di Carlo Derossi di Ceva, fine petrarchista, dedito alla lirica encomiastica, morale e religiosa, e lontano da quella amorosa, caratteristiche, queste, comuni a tutta la produzione degli arcadi di Bra. Nel 2007 usciva un intero volume di studi sull'Accademia di Bra. Accanto a saggi di carattere più generale e divulgativo, alcuni si concentravano in particolare sulla storia dell'Accademia⁸¹. Fra questi interventi spiccava nella parte terza del volume quello di Maria Luisa Reviglio della Veneria e Giuseppe Reviglio della Veneria che ricostruiva la storia dell'Accademia di Bra con preziosi elenchi degli accademici⁸². Giovanni Paglieri, dopo aver sottolineato che non si può parlare di un'egemonia dell'Arcadia nell'accademismo subalpino, con particolare riferimento a Torino, si è soffermato sui rapporti problematici fra le accademie periferiche di Bra e di Fossano e quelle di Torino⁸³. Della presenza di alcuni cappuccini fra gli Innominati si è occupato Ferruccio Bortolozzo⁸⁴, mentre Anna Fanigliulo ha trattato della storia degli Innominati e della loro sede⁸⁵. Andrea Merlotti ha sottolineato la coincidenza fra il ceto dirigente di Bra e gli arcadi innominati; inoltre, l'autore ha messo in evidenza come in Piemonte, durante il regno di Carlo Emanuele III, non vi fosse un clima favorevole alle accademie, che erano

⁸⁰ M. L. DOGLIO, *Dall'Accademia alla Colonia Arcadica: la colonia innominata di Bra*, in *Atti III Centenario*, pp. 217-237.

⁸¹ Un intervento di carattere bibliografico che riguardava in parte l'Accademia di Bra era quello di M. CERRUTI, *Studi recenti, fra tesi di laurea e di dottorato su accademie e letterati del Settecento (in particolare piemontesi)*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 103-108.

⁸² *I promotori dell'Accademia degli Innominati di Bra, il conte Pier Ignazio della Torre e l'abate Bartolomeo Reviglio*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 263-315.

⁸³ G. PAGLIERO, *Periferie e capitale: relazioni e contatti tra i gruppi intellettuali torinesi e le accademie di Bra e di Fossano*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 317-330; tema ampliato da ID., *L'Accademia Fossanese e l'Arcadia degli Innominati di Bra*, in ID., *Cavalieri erranti: gli spiemontizzati nel declino degli antichi regimi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 13-37.

⁸⁴ F. BORTOLOZZO, *La presenza dei cappuccini nell'Accademia degli Innominati*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 331-342.

⁸⁵ A. FANIGLIULO, *L'Accademia degli Innominati di Bra*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 343-360.

osteggiate in quanto istituzioni fuori dal controllo statale⁸⁶. Gino Benzoni sottolineava come anche per l'accademia di Bra grande importanza avesse la sua funzione di luogo nel quale i nobili, dedicandosi a degne attività, potevano fuggire la malinconia, ruolo questo particolarmente sentito nelle città più periferiche; anche per tale motivo, forse, nonostante le critiche alla stereotipa prassi arcadica e alla futile produzione letteraria, non disdegnarono d'entrare a far parte dell'accademia di Bra, per esempio, Muratori e Maffei⁸⁷. Su Teobaldo Ceva, ascritto all'Accademia degli Innominati, è intervenuto Corrado Viola, trattando in particolare della sua *Scelta di sonetti* e della polemica con Girolamo Tagliazzucchi⁸⁸. Gian Paolo Marchi ha invece con attenzione esaminato la *Raccolta di poesie italiane dedicata agl'illustrissimi signori Principe ed Assistenti dell'illustrissima Accademia de' signori Innominati di Bra*, Venezia, Gabriello Erz, 1717. Dopo una breve ricostruzione della storia dell'Accademia di Bra, lo studioso ha messo in rilievo la presenza di numerosi poeti veronesi e fra questi, in particolare, di Scipione Maffei, Bertoldo Pellegrini e Girolamo Spolverini – del quale si pubblica un racconto inedito –, evidenziando così il nesso fra questi intellettuali veronesi, l'ambiente piemontese e, ovviamente, l'Accademia degli Innominati⁸⁹.

Interamente dedicato all'Accademia piemontese di Fossano è lo studio di Paolo Gerbaldo. La storia di questa colonia arcadica, della quale l'autore sottolineava la produttività, non solo in campo poetico ma anche in quello scientifico, e la longevità, è divisa in due periodi: quello arcadico (1777-1787), che vide la nascita dell'istituzione per opera di Guglielmo Della Valle, e quello accademico (1787-1799), che si chiuse con l'arrivo dei francesi⁹⁰.

L'Arcadia veronese al tempo di Scipione Maffei è stata oggetto di un intervento di Corrado Viola⁹¹; si metteva qui in risalto la scarsità dei risul-

⁸⁶ A. MERLOTTI, *Sociabilità, rituali letterali e istituzioni didattiche. Stato e accademie nel Piemonte del primo Settecento*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 27-57.

⁸⁷ G. BENZONI, *A proposito d'accademia: qualche osservazione tra divagazioni e considerazioni*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 59-66.

⁸⁸ C. VIOLA, *L'Innominato Teobaldo Ceva lettore di poeti e teorico della poesia*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli innominati di Bra*, pp. 67-102.

⁸⁹ G. P. MARCHI, *Veronesi a Bra in una raccolta poetica del 1717*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 153-182.

⁹⁰ P. GERBALDO, *Tra Arcadia e riforme: storia dell'Accademia di Fossano nel Settecento*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, 1998.

⁹¹ C. VIOLA, *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, ETS, 2009, pp. 81-110.

tati letterari dei suoi aderenti, scarsità testimoniata dall'esiguo numero di componimenti accolti nelle *Rime degli Arcadi*. Inoltre, negli ultimi anni di vita di Maffei, superato il fervore dei primi momenti, fervore vivificato dalla volontà di redimere la poesia dal turgido gusto secentesco, e, con il terzo decennio del secolo, affermatasi la voga dell'erudizione, l'esercizio della poesia non era più considerato il vettore trainante di una cultura nuova: tale mutata congiuntura rappresentò un ulteriore elemento di debolezza per lo sviluppo della colonia Veronese⁹².

Nell'ambito del rifiorire di studi sulle colonie arcadiche ha trovato spazio anche la ristampa di un importante contributo della prima metà del novecento sull'*Arcadia Romano-Sonziaca* di Camillo de Franceschi, ristampa preceduta da un saggio di Elvio Guagnini nel quale si traccia un bilancio degli studi sulla colonia triestina: il saggio ha messo in evidenza la centralità del ruolo dell'accademia per la promozione della cultura di lingua italiana a Trieste e Gorizia⁹³. Certo avrebbe qui veramente giovato un indice dei nomi.

Già nel 1975 – ma il saggio è stato riproposto con profonde modifiche nel 1990 – William Spaggiari dedicava un suo intervento all'Accademia degli Sconosciuti di Guastalla, animata da Alessandro Pegolotti: l'accademia non riuscì a diventare una vera colonia arcadica, ma ne adottò i metodi. Soprattutto, lo studioso ha legato la ricostruzione della storia di questa accademia di provincia alle vicende dell'arcade sconosciuto Carlo Cantoni, precettore per un breve periodo dell'irrequieto Giuseppe Baretta⁹⁴.

Vera colonia arcadica fu invece la Trebbiense di Piacenza, fondata nel 1715 per opera, fra altri, di Ramindo Telamonio: l'istituzione ebbe il forte

⁹² Ivi, pp. 106-107. Su Maffei e il mondo delle accademie erudite: G. BENZONI, *Scipione Maffei e il mondo delle accademie*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento. Atti del convegno, Verona, 23-25 settembre 1996*, a cura di G. P. Romagnani, Verona, Cierre – Consorzio editori veneti, 1998, pp. 241-57; Maffei preferiva un'accademia «indagante e non sonettante» (p. 254).

⁹³ C. DE FRANCESCHI, *L'Arcadia romano-sonziaca e la Biblioteca civica di Trieste*, presentazione di E. Guagnini, Trieste, Società di Minerva, 2011. Guagnini ricorda i contributi di A. TRAMPUS, *Tradizione storica e rinnovamento politico, la cultura nel litorale austriaco e nell'Istria tra Settecento e Ottocento*, Gorizia, Istituto giuliano di storia cultura e documentazione, 1990; F. DONÀ, *L'Arcadia nel Litorale austriaco all'epoca di Giuseppe II*, «Quaderni Giuliani di Storia», 2 luglio 1994; E. GUAGNINI, *Letteratura, scienza e aspetti interculturali nella vita accademica goriziana e triestina del Settecento*, in *Gelehrsamkeit in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert = Letterati, erudizione e società scientifiche negli spazi italiani e tedeschi del '700*, a cura di G. Cusatelli et al., Tübingen, M. Niemeyer, 1999.

⁹⁴ W. SPAGGIARI, *L'Armonico tremore, cultura settentrionale dall'Arcadia all'età napoleonica*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 11-34.

sostegno della nobiltà locale, che vide in essa anche un mezzo di rivalsa nei confronti di Parma⁹⁵.

Attenti studi ha meritato la vita intellettuale e la storia della Colonia Ligustica, in particolare per le cure di Alberto Beniscelli. Dopo il fondamentale intervento su Giovan Bartolomeo Casaregi⁹⁶, lo studioso ha trattato, con una indagine ad ampio spettro, dell'importanza della villa e, al suo interno, del giardino nella produzione arcadica genovese⁹⁷.

Trattando di Goldoni e della sua appartenenza all'Arcadia, si è accennato alla vitalità delle istituzioni arcadiche toscane. Alla Colonia Fisiocritica senese ha dedicato uno studio Costanza Ghirardini, gettando nuova luce sulla storia dell'istituzione: fondata il 7 gennaio del 1700 sotto gli auspici dello stesso Crescimbeni, la colonia annoverò fra i suoi soci personaggi non secondari come Uberto Benvogli⁹⁸.

Alla marchigiana colonia Elvia, fondata a Macerata il 18 giugno 1693, è stato dedicato l'intervento di Marcello Verdenelli, che ha sottolineato la scarsa autonomia della colonia, proprio in virtù dell'influenza del suo fondatore, il Crescimbeni appunto. Pochissimi, e non è dunque un caso secondo l'autore, sono i nomi degli arcadi marchigiani nelle *Vite degli arcadi illustri* (1708)⁹⁹.

All'accademia Truentina di Ascoli Piceno, fondata nel 1731 da Cassio Vicci, ha riservato un suo intervento Antonio D'Isidoro: pur nel forte municipalismo che caratterizzò l'istituzione, l'autore ha sottolineato il ruolo svolto dall'accademia nella formazione della classe dirigente locale¹⁰⁰.

Ricca vita accademica ebbe anche la città di Chieti, dove nel 1720 fu fondata da Federico Valignani, allievo di Antonio Genovesi, l'Accademia

⁹⁵ P. PARETI – M. BAUCIA, *Per la storia dell'Arcadia: gli esordi della colonia trebbiense*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXXVIII, 1993, pp. 165-210, e in seguito G. RABONI, *La letteratura in età farnesiana*, in *Storia di Piacenza*, IV/1. *Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1999, pp. 260-310: 299-305.

⁹⁶ A. BENISCELLI, *Su Giovan Bartolomeo Casaregi e la prima Arcadia genovese*, «La rassegna della letteratura italiana», III, 1973, pp. 362-385.

⁹⁷ A. BENISCELLI, *Committenza, accademie e letteratura di villa nella Genova settecentesca*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 127-151.

⁹⁸ C. GHIRARDINI, *La Colonia Fisiocritica e il Bosco Parrasio: equilibri e squilibri*, in *I cantieri dell'italianistica*, on-line (<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20Ghirardini.pdf>).

⁹⁹ M. VERDENELLI, *Essere arcade nelle Marche*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie. Atti del Convegno internazionale, Macerata-Fermo, 22-23 maggio 2003*, a cura di D. Poli, Roma, Il calamo, 2005, pp. 343-362.

¹⁰⁰ A. D'ISIDORO, *L'Accademia Truentina di Ascoli Piceno*, in *Quei monti azzurri: le Marche di Leopardi*, a cura di E. Carini, P. Magnarelli, S. Sconocchia, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 449-460.

Tegea, che rimase operativa fino al 1789¹⁰¹: qui fu attivo fra gli altri Stefano Moretti, con il nome di Terisbo Cratideo¹⁰².

Tornando agli *Atti per il III Centenario*, un intervento di Giorgio Santangelo proponeva un abbozzo di storia dell'Arcadia di Sicilia: qui venivano sottolineate le molte affinità con l'Arcadia romana e le particolarità legate al retaggio culturale isolano, così come si evincono dalla produzione di alcuni arcadi siciliani¹⁰³.

Ancora, Stefania Baragetti, nella sua ricostruzione della storia dell'Arcadia, dà un dettagliato elenco della fondazione delle colonie arcadiche con aggiornata bibliografia¹⁰⁴. In precedenza la studiosa aveva affrontato il tema delle colonie arcadiche in Lombardia¹⁰⁵.

Per finire, sempre negli *Atti per il III centenario*, si segnalavano due interventi sulla presenza di letterati stranieri in Arcadia: il primo trattava degli arcadi croati, molti dei quali scrissero in latino e in italiano oltre che in croato¹⁰⁶. Il secondo, invece, sottolineava la forza di irradiazione culturale che l'Arcadia ebbe a più livelli nell'Europa orientale e in particolare nelle zone oggi polacche e ungheresi. Tale successo ebbe più cause e fra queste, oltre al gran numero di ungheresi che studiavano a Roma, la moderazione della proposta di rinnovamento della letteratura italiana e la consonanza della produzione arcadica con gli insegnamenti della Chiesa Cattolica¹⁰⁷.

3. La produzione arcadica

L'attenzione di molti studiosi si è rivolta alla vera e propria produzione arcadica, che è stata esaminata sotto diversi aspetti. Per i suoi caratteri precipui e per altre motivazioni ancora, un'anticipazione dei prodotti letterari arcadici è stato considerato lo *Iesus puer* del gesuita Tommaso

¹⁰¹ V. MORETTI, *Il calamo e la feluca. Accademie, Arcadia e sodalizi culturali a Chieti*, in *400 anni di stampa a Chieti, Chieti, 15-16 aprile 1997, Atti del convegno di studi*, L'Aquila-Roma, Japadre, 1998, pp. 231-246, in part. pp. 33-35.

¹⁰² V. MORETTI, *Il diritto naturale in versi. Stefano Ferrante fra Arcadia e Illuminismo*, «Studi medievali e moderni», I, 2000, pp. 299-313: 302.

¹⁰³ G. SANTANGELO, *L'Arcadia in Sicilia*, in *Atti III Centenario*, pp. 331-343.

¹⁰⁴ BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia*, in part. pp. 37-47.

¹⁰⁵ S. BARAGETTI, *Colonie d'Arcadia nella Lombardia austriaca*, in *La letteratura degli italiani. Centri e periferie. Atti del XIII Congresso dell'Associazione degli italianisti italiani (ADI), Pugnochiuso (Foggia), 16-19 settembre 2009*, a cura di D. Cofano e S. Valerio, Foggia, Edizioni del Rosone, 2011, CD ROM.

¹⁰⁶ I. GOLUB, *Gli arcadi in Croazia*, in *Atti III Centenario*, pp. 293-315.

¹⁰⁷ P. SÁRKÖZY, *Ungheresi nell'Arcadia romana*, in *Atti III Centenario*, pp. 317-330.

Ceva, pubblicato nel 1690¹⁰⁸; mentre, passando alla produzione arcadica vera e propria e agli ambiti precipui della sua formazione, un momento importante di confronto fra i componimenti degli arcadi è stato certamente individuato nei giochi olimpici. Nell'ampio articolo di Bronislaw Biliński, che pure costituisce dichiaratamente solo una premessa a studi futuri, si ricostruivano le affinità e le differenze dei giochi arcadici con gli antichi giochi olimpici, attribuendo comunque all'*Arcadia* il merito di aver richiamato in vita l'olimpiade, sebbene, da un punto di vista meramente cronologico, ciò fosse avvenuto dopo i giochi olimpici organizzati in Inghilterra all'inizio del Seicento dall'ammiraglio inglese Robert Dover. Il contributo si concentrava soprattutto sull'analisi dell'*Arcadia* del Crescimbeni, il quale, però, sottolineò più volte le differenze tra gli antichi giochi olimpici e quelli d'*Arcadia*, che erano solo intellettuali¹⁰⁹. Biliński ha poi sviluppato il tema in un successivo contributo che ha fatto tesoro del materiale d'archivio custodito presso la Biblioteca Angelica: tali fonti sono state fatte qui interagire con *L'Arcadia* di Crescimbeni¹¹⁰. Secondo Silvia Tatti, che ha ribadito la centralità delle olimpiadi nella vita dell'Accademia, i giochi sono

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 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 letterario¹¹¹.

La Tatti ha ricostruito nel suo intervento anche l'evoluzione storica dei giochi arcadici, che subirono i contraccolpi delle divisioni interne all'istituzione.

¹⁰⁸ M. M. LOMBARDI, *Prime avvisaglie d'Arcadia nel "Iesus puer" di Tommaso Ceva. In margine a una recente edizione*, «Strumenti critici», XXV, 2010, pp. 425-435. Un altro "precursore" molto amato in *Arcadia* fu senza dubbio Jacopo Sannazzaro: C. RANIERI, *Jacopo Sannazzaro e l'Arcadia interpretazioni critiche e fortuna editoriale nel secolo XVIII*, in *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, pp. 23-38.

¹⁰⁹ B. BILIŃSKI, *Dall'agone ginnico alle contese di poesia nei «Giochi Olimpici»*, in *Atti III Centenario*, pp. 135-168.

¹¹⁰ B. BILIŃSKI, *Giocchi olimpici del 1697 e L'Arcadia di G. M. Crescimbeni*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. X, fasc. 1, 1995-1997, pp. 91-97.

¹¹¹ S. TATTI, *I Giocchi olimpici in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 63-80: 63-64, 67.

Sempre sull'*Arcadia* del Crescimbeni verteva il contributo di Françoise Waquet, la quale, contrapponendosi all'opinione di Quondam¹¹², sottolineava come la dotta conversazione in ambiente bucolico tra pastori e pastorelle descrivesse in realtà una società di eruditi che volevano coltivare non solo le arti più leggere ma tutte le scienze¹¹³. Alessandra Di Ricco ha invece proposto una rilettura de *Le tre Arcadie* (edita la prima volta a Venezia nel 1746, e poi nel 1756 e nel 1784) alla luce degli scritti teorici dei primi arcadi e nel contesto del progressivo declino dell'istituzione romana, anche in confronto alla longeva vitalità di alcune colonie come quella bolognese¹¹⁴.

Un taglio tematico ha la monografia di Tiziana Matteucci: dopo una precisa introduzione di carattere storico, l'autrice precisava che «oggetto di questo studio [...] è quella porzione di elaborati lirici che s'ispira a temi – e talvolta a modelli – poetici meno in voga tra quelli professati dagli arcadi. In particolare, abbiamo rintracciato quei versi che utilizzano motivi apocalittici»¹¹⁵. Si tratta di un'abbondante produzione, dalle caratteristiche eterogenee, in parte legata a una tradizione dantesca, in parte al nuovo gusto transalpino per la poesia sepolcrale. L'autrice notava, in conclusione, una massiccia presenza di versi ispirati all'*Apocalisse*, in particolare nei volumi curati dal Morei e dal Pizzi; prevaleva, in tali componimenti, il modello dantesco rispetto a quello petrarchesco¹¹⁶.

Una svolta negli studi sulla poesia degli arcadi è stata segnata, negli ultimi anni, dalla pubblicazione di due importanti strumenti di ricerca. Stefania Baragetti si è accollata l'onere di presentare un indice di tutti i XIV tomi

¹¹² A. QUONDAM, *L'Arcadia e la Repubblica delle Lettere*, in *Immagini del Settecento in Italia*, a cura della Società italiana di studi sul secolo XVIII, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 198-211.

¹¹³ F. WAQUET, *La conversation en Arcadie, Traités de savoir-vivre en Italie = I trattati di saper vivere in Italia*, sous la direction de A. Montandon, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1993, pp. 71-89.

¹¹⁴ A. DI RICCO, *Le 'Arcadie' settecentesche*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. Comboni, A. Di Ricco, Trento, Università degli studi – Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2000, pp. 463-487, poi in EAD., *Scorci di Settecento*, Lucca, PubliEd, 2012, pp. 25-48. Il tema è stato ripreso da A. NACINOVICH, *Arcadia/Arcadie nel Settecento: Sannazaro, Menzini, Morei*, in *La letteratura degli italiani: centri e periferie. Atti del XIII Congresso dell'Associazione degli italianisti italiani (ADI), Pugnoliuso (Foggia), 16-19 settembre 2009*, a cura di D. Cofano, S. Valerio, Foggia, Edizioni del Rosone, 2011, CD ROM: l'autrice ha inserito la pubblicazione nell'ambito del dibattito arcadico e intellettuale di quegli anni, legandola in particolare all'intenzione del Morei di riportare l'argomento sacro al centro dell'attenzione.

¹¹⁵ T. MATTEUCCI, *L'apocalisse in Arcadia*, Firenze, Atheneum, 2001, p. 55. Ringrazio Cristina Cappelletti per la segnalazione di questo studio.

¹¹⁶ Ivi, pp. 125-26. Il volume è corredato da una nutrita bibliografia.

delle *Rime degli Arcadi*: come già ricordato, il dettagliato lavoro è preceduto da una storia dell'Accademia fino al 1790 che dà ragione delle contingenze nelle quali furono pubblicati i singoli volumi e delle prassi che gli arcadi seguirono per la scelta dei componimenti da inserire nella raccolta. Inoltre l'autrice si è soffermata sulla produzione dei custodi d'Arcadia, con particolare attenzione ai componimenti inclusi nelle *Rime* pubblicate durante il loro custodiatore. Ulteriore merito della pubblicazione è quello di presentare un utile indice dei nomi e un dettagliato incipitario¹¹⁷.

Quasi in contemporanea al lavoro della Baragetti usciva un altro utile strumento per gli studiosi della produzione poetica dell'Arcadia, con caratteristiche diverse rispetto al testo prima citato: un repertorio delle *Rime degli Arcadi*, che inaugurava la collana «Studi e testi» della «Biblioteca dell'Arcadia»¹¹⁸. Gli indici numerati, l'accuratezza della regestazione ed altri pregi rendono anche questa pubblicazione un'ulteriore chiave d'accesso al vasto corpus di testi pubblicati nelle *Rime*¹¹⁹.

Passando invece alle opere dei singoli arcadi, grande attenzione ha guadagnato la produzione in poesia e prosa di Maria Maddalena Morelli (Corilla Olimpica). Dopo la riproposizione del suo epistolario con Giovanni Cristofano Amaduzzi¹²⁰, Annalisa Nacinovich, in appendice alla sua monografia sul custodiatore del Pizzi, ha edito il *Capitolo a Metastasio* e la lunga *Lode* in ottave a Maria Teresa d'Austria della Morelli; chiudevano l'appendice della pubblicazione alcune prose di Luigi Godard, Luigi Gonzaga, Antonio Scarpelli e Vincenzo Monti, tutte comunque già edite nel Settecento¹²¹. I versi di Corilla per Alessio Orlow e per Caterina di Russia sono invece stati editi per la prima volta da Michele Feo¹²². Infine, ha rico-

¹¹⁷ BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia, ad indicem*.

¹¹⁸ M. L. DOGLIO – M. PASTORE STOCCHI, *Rime degli Arcadi I-XIV. 1716-1781. Un repertorio*, Roma, Storia e Letteratura, 2013.

¹¹⁹ F. ARATO ha pubblicato una dettagliata *Presentazione* di questo lavoro: <http://www.cresverona.it/seminari/127-arcadia-nuove-prospettive-2-ottobre-2013>.

¹²⁰ *Il carteggio tra Amaduzzi e Corilla Olimpica: 1775-1792*, a cura di L. Morelli, prefazione di E. Biagini, S. Merendoni, Firenze, Olschki, 2000. I saggi introduttivi mettono in luce le personalità dei due corrispondenti così come emergono dal loro epistolario. Entrambi erano uniti dall'avversione per i gesuiti; l'Amaduzzi manifestava moderate posizioni gianseniste e Corilla l'insoddisfatta necessità di un degno riconoscimento culturale assieme alla sua mai sopita nostalgia per un ritorno a Roma. L'edizione è arricchita da un utile indice biografico e da un'appendice documentaria con altre lettere dell'Amaduzzi.

¹²¹ NACINOVICH, *“Il sogno incantatore della filosofia”*, pp. 175-227.

¹²² M. FEO, *Versi ritrovati di Corilla Olimpica per Alessio Orlow e Caterina di Russia*, in *Studi per Gian Paolo Marchi*, a cura di R. Bertazzoli, F. Forner, P. Pellegrini, C. Viola, Pisa, ETS, 2011, pp. 393-408. Sui versi improvvisati di Corilla e in generale sulla sua produzione

struito la complessa storia di Corilla in Arcadia Beatrice Alfonzetti, che ha descritto con attenzione le complesse vicende della sua incoronazione¹²³.

Una antologia di rime scelte, pubblicata da Pellegrino Frediani a Lucca nel 1709, è stata studiata da Concetta Ranieri, anche alla luce del carteggio tra Crescimbeni e Bartolomeo Lippi: secondo l'autrice l'evento editoriale metterebbe in discussione l'immagine di una Arcadia crescimbeniana tutta accentratrice: lo scambio epistolare con il Lippi metterebbe in risalto, invece, l'ampiezza dell'autonomia delle colonie¹²⁴.

Al mondo arcadico è stata collegata la messa in verso di alcune novelle del *Decameron* di Boccaccio ad opera di Riccardo Petroni e tramandateci dal ms. cod. 348 della University of Pennsylvania¹²⁵. Victoria Kirkham,

poetica: *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo. Atti del Convegno (Pistoia, 21-22 ottobre 2000)*, a cura di M. Fabbri, Pistoia, Maschietto, 2002, in particolare i contributi di F. FINOTTI, *Improvvisazione e poetica della voce* (pp. 31-42), E. BIAGINI, *Corilla, Corinne e "L'improvisation poétique en Italie"* (pp. 43-54), A. DI RICCO, *L'improvvisazione poetica nel Settecento* (pp. 55-58) e P. GIULI, *Corilla Olimpica improvvisatrice: Toward a Reappraisal of Her Life and Work* (pp. 155-172); A. DI RICCO, *Women Poets and Improvisers: Cultural Assumptions and Literary Values in Arcadia*, «Studies in Eighteenth-Century Culture», 32, 2003, pp. 62-92: si sottolinea qui come la storia dell'Arcadia dovrebbe essere riletta mettendo al bando il concetto tradizionalmente negativo di "feminized" (effemminata) Arcadia; EAD., "Monster of talent". *Fame and Reputation of Women Improvisers in Arcadia*, in *Italy's eighteenth century: gender and culture in the age of the Grand Tour*, edited by P. Findlen, W. W. Roworth, C. M. Sama, Stanford (California) Stanford University Press, 2009, pp. 301-30. Sui poeti improvvisatori che si esibivano anche in Arcadia importante il saggio di A. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere: poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1990, che illustra in particolare l'attività di Francesco Gianni e Teresa Bandettini. Vd. C. CARUSO, *Pietro Giordani e la poesia all'improvviso*, in *Giordani Leopardi 1998. Convegno nazionale di studi*, Piacenza, Palazzo Farnese, 2-4 aprile 1998, a cura di R. Tissoni, Piacenza, Tip.Le.Co, 2000, pp. 161-183, che riporta la pratica dell'improvvisazione poetica in un più ampio quadro letterario che parte dal Rinascimento, collocandola anche in ambienti culturali esterni all'Arcadia. Inoltre: F. WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes: Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIIIe siècle*, Florence, Olschki, 1992, pp. 173-209. Per la dimensione europea del fenomeno dell'improvvisazione poetica e per la sua rilevanza culturale vd. gli studi di A. ESTERHAMMER, in particolare il volume *Romanticism and Improvisation, 1750-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

¹²³ B. ALFONZETTI, *Corilla e Corinna, due poetesse in Campidoglio*, in *Atlante della letteratura italiana*, II, pp. 755-760; vd. anche *Corinne e l'Italia di Mme de Staël. Atti del Convegno internazionale, Roma 13-15 novembre 2008*, a cura di B. Alfonzetti, N. Bellucci, Roma, Bulzoni, 2010.

¹²⁴ C. RANIERI, *Un'edizione di poeti arcadi nel carteggio tra G. M. Crescimbeni e B. Lippi in Santa Maria in Cosmedin*, «Roma moderna e contemporanea», I, 1993, pp. 139-154.

¹²⁵ V. KIRKHAM, *The "Decameron" in Arcadia: Riccardo Petroni's Blanck Verse Anthology of 1731 (University of Pennsylvania, Ms. Cod. 348)*, «Studi sul Boccaccio», XLI, 2013, pp. 339-77.

ricostruita la biografia dell'autore e del destinatario dell'opera, Giovan Battista Alberti, con la loro carriera accademica, ha messo in luce l'eterogeneità dei modelli del Petroni che recuperava tutta la tradizione letteraria precedente, e dava particolare spazio al modello petrarchesco.

Al prosimetro *Autunno tiburtino* di Michele Giuseppe Morei, custode d'Arcadia, è dedicato un intervento di Antonio Grimaldi che ha inserito l'opera in un positivo momento di rilancio della vita accademica, prodromico all'intensa attività del custodiato del Morei stesso¹²⁶.

Particolare attenzione ha ricevuto negli ultimi anni anche l'opera di Giovan Mario Crescimbeni. Concetta Ranieri ha studiato il passaggio dalla prima alla seconda edizione dell'*Istoria della volgar poesia* alla luce dei contributi forniti da alcune lettere indirizzate al Crescimbeni stesso¹²⁷. Enrico Zucchi ha messo in evidenza in un suo contributo l'importanza dell'elaborazione critica crescimbeniana circa lo statuto della lirica nel trattato *La Bellezza della volgar poesia*: il custode d'Arcadia avrebbe infatti mostrato la sua capacità di fare sintesi teorica di prassi poetiche già consolidate nel Cinquecento e soprattutto nel Seicento, rivendicando al genere lirico un carattere multiforme, che comprende tutti gli stili, dall'umile al sublime. Zucchi concludeva inoltre che «andrà riconosciuto al Crescimbeni il merito di attuare ne *La Bellezza della Volgar Poesia* una semplificazione della scrittura e dell'approccio critico ai problemi letterari che prelude alla nascita di una storiografia letteraria vivace e autenticamente moderna, coraggiosamente capace di allontanarsi dalla ricca e fortunata tradizione esegetica aristotelica»¹²⁸.

¹²⁶ A. GRIMALDI, *L'Autunno tiburtino di Mireo Rofeatico*, in *Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di M. Savini, Roma, Aracne, 2002, pp. 179-206.

¹²⁷ C. RANIERI, *Eruditi e "valentuomini"*. "Il virtuoso conversare" intorno all'*Istoria della volgar poesia di Giovan Mario Crescimbeni*, in *Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, pp. 259-279.

¹²⁸ E. ZUCCHI, *Generi e stili in Arcadia: lo statuto del lirico ne La bellezza della volgar poesia di Crescimbeni*, «Seicento & Settecento», X, 2015, pp. 81-97: 97. Sul ruolo di Crescimbeni e della sua opera nel dibattito fra intellettuali francesi e italiani: R. L. WALSH, *Defensio Italiae: Exploring Rhetorical Strategies in the Writings of L. A. Muratori and P. J. Martello*, «Italica», XC, 2013, pp. 548-566. Sulle valutazioni di Crescimbeni circa i poeti e la poesia delle corti padane: G. DILEMMI, *L'inondante barbarie. Giovan Mario Crescimbeni e la poesia nelle corti padane del Quattrocento*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», IV, 2001, pp. 227-290, dove si sottolinea anche la somiglianza del canone crescimbeniano con quello della *Perfetta poesia* di Muratori (p. 279); P. GROSSI, *Le Quattrocento dans les histoires de la littérature italienne de Crescimbeni à Ginguené*, in *Routes du langage. Codes, enjeux, avatars, études réunies et présentés par A. Colombo, Préface de S. Fabrizio-Costa*, Caen, Presses Universitaires, 2000, pp. 43-64.

Dopo la pubblicazione nel 2009 dei già citati studi di Corrado Viola dedicati ai canoni d'Arcadia¹²⁹, usciva, tutto centrato sulla poetica del Quadrio e sulla sua «consonanza con le linee teoriche e letterarie di alcuni dei maggiori esponenti dell'Arcadia nel primo cinquantennio della sua storia», il contributo di Mauro Sarnelli. Emergono qui, nell'analisi della produzione del Quadrio, la cui poetica si ribadiva saldamente di matrice arcadica, luci e ombre delle teorie e delle prassi poetiche dell'Arcadia¹³⁰.

Ancora nell'ottica di una rivalutazione della produzione arcadica si innestava una rinnovata proposta di lettura dell'*Andromeda* di Gravina. Zucchi, riprendendo le valutazioni di alcuni critici, sottolineava la valenza polemica dell'opera nei confronti del dramma pastorale che invece Crescimbeni elevava al rango di nuova tragedia riformata¹³¹. Va ricordato che proprio questa tragedia fu oggetto dell'attenzione della Congregazione dell'Indice¹³².

Al Congresso dell'ADI del 2014 una intera sezione, a cura di Silvia Tatti, era dedicata all'Arcadia: *L'Arcadia nella Repubblica dei letterati: relazioni, scambi, giornali*¹³³. Fra gli interventi presentati, quello di Alessandro Ottaviani trattava delle *Rime* del Della Casa, sottolineando la non proprio positiva considerazione di quell'opera sia da parte di Crescimbeni sia da parte di Gravina¹³⁴.

¹²⁹ VIOLA, *Canoni d'Arcadia*; la raccolta di saggi alzava però lo sguardo, nel primo capitolo, oltre i confini dell'istituzione, verso un'Arcadia settentrionale o "muratoriana", come la definisce l'autore.

¹³⁰ M. SARNELLI, *Quadrio e le poetiche arcadiche*, in *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, a cura di C. Berra, Ponte in Valtellina, Biblioteca Comunale "Libero Della Briotta", 2010, pp. 133-166. Nello stesso volume trattano della poetica del Quadrio e, in limine, dei rapporti con l'Arcadia gli interventi di F. ARATO, *Quadrio e la questione del barocco*, pp. 313-325; A. BENISCELLI, *Quadrio e la tradizione della pastorale nel Settecento*, pp. 327-351; C. VIOLA, *Quadrio e la letteratura contemporanea*, pp. 353-387; L. SANNIA NOWÉ, *Quadrio e il teatro, fra retorica e spettacolo*, pp. 389-421.

¹³¹ E. ZUCCHI, «Or che sta sotto il pericolo, | quant'è dolce la reina!». Una proposta di lettura dell'*Andromeda* di Gravina, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 4, 2015, pp. 155-187.

¹³² P. DELPIANO, *Il governo della lettura: Chiesa e libri nell'Italia del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2007; A. PLACELLA, «*Ipsi cauda scorpionis in ictu fuit*»: la congregazione dell'Indice e le Tragedie cinque di Gianvincenzo Gravina, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XXXVIII, 2008, pp. 63-119.

¹³³ *I cantieri dell'italianistica*, on-line (http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581).

¹³⁴ A. OTTAVIANI, *Dentro e fuori l'Arcadia: la lirica di Giovanni Della Casa nella Repubblica delle lettere* (<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20Ottaviani.pdf>). Nella stessa sessione congressuale due interventi riguardavano singoli arcadi: F. SINOPOLI, *Dalla repubblica letteraria alla letteratura europea: Paolo Rolli tra Italia e Inghilterra* (<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20sinopoli.pdf>); V. VARANO, *L'Apologia per le*

La produzione arcadica in lingua latina non ha suscitato, fino a pochi anni fa, particolare interesse negli studiosi. A diradare le nebbie ha provveduto solo recentemente un contributo di Maurizio Campanelli e Alessandro Ottaviani che ha messo a fuoco l'importanza della produzione latina nella prima Arcadia¹³⁵. Il solo Maurizio Campanelli ha in seguito ripreso l'argomento, soprattutto in una serie di interventi sul Settecento latino pubblicati dalla rivista «L'Ellisse»¹³⁶.

4. *Il petrarchismo*

Il rapporto complesso degli arcadi con il modello della poesia petrarchesca è stato oggetto di molteplici interventi. Francesco Tateo, analizzando l'opera di Alessandro Guidi, ha sottolineato «il contraddittorio atteggiamento nei riguardi di Petrarca e del petrarchismo»¹³⁷, un atteggiamento in parte analogo a quello del Muratori della *Perfetta poesia*, che predicava un giusto equilibrio fra l'imitazione e l'eccessivo ossequio, giudizio poi espresso in modo più circostanziato anche nella sua *Vita di Carlo Maria Maggi*. Altro esempio di questa non facile sequela petrarchesca da parte degli arcadi, anche per motivi di carattere filosofico e religioso, è dato dalla posizione di Gregorio Caloprese, che però si risolse, come mostrato nell'analisi della Syska-Lamparska, a favore del modello petrarchesco¹³⁸. Centrale è il ruolo di Petrarca come modello nell'*Istoria della volgar poesia* di Crescimbeni¹³⁹.

stampe d'Italia: Giuseppe Maria Bianchini vs la «bella Margherita» di Scipione Maffei (<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20Varano.pdf>).

¹³⁵ M. CAMPANELLI – A. OTTAVIANI, *Settecento latino I*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», II, 2007, pp. 169-203, in part. § III.

¹³⁶ Con particolare riferimento all'Arcadia: M. CAMPANELLI, *Settecento Latino III. L'inflazione dei poeti e il monte di Testaccio in un'epistola di Contuccio Contucci*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», VIII/1, 2013, pp. 159-195; Id., *Settecento Latino IV. Due frammenti della preistoria poetica di G. B. Casti*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», IX/1, 2015, pp. 101-114; Id., «Hoc tu videris, o bone custos»: un autoritratto in Arcadia di G. B. Casti, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Albaigue Pettinelli*, a cura di S. Benedetti, F. Lucio, P. Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 139-157.

¹³⁷ F. TATEO, *Arcadia e petrarchismo*, in *Atti III Centenario*, pp. 19-31: 24, poi, con il titolo *La retorica del petrarchismo in Arcadia*, in Id., *Per dire d'amore: reimpiego della retorica antica da Dante agli arcadi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 221-242.

¹³⁸ R. A. SYSKA-LAMPARSKA, *Gregorio Caloprese e il Petrarca*, in *Studies for Dante: essays in honor of Dante Della Terza*, edited by F. Fido, R. A. Syska-Lamparska, P. D. Stewart, Fiesole, Firenze, Cadmo, 1998, pp. 165-198; articolo ripreso con modifiche alle pp. 209-243 di EAD., *Letteratura e scienza: Gregorio Caloprese teorico e critico della letteratura*, introduzione di F. Lomonaco, Napoli, Guida, 2005.

¹³⁹ Come si vince anche dall'analisi di DILEMMI, *L'inondante barbarie*, pp. 227-290.

Anche in virtù del suo petrarchismo fu salvata l'opera di Gabriello Chiabrera, che gli arcadi percepivano lontana dal turgore barocco¹⁴⁰.

Sul tema del petrarchismo è tornato Giuseppe Nicoletti con un intervento dedicato agli esordi del petrarchismo arcadico¹⁴¹. Riprendendo la letteratura precedente¹⁴², lo studioso sottolineava il carattere morale e religioso del petrarchismo arcadico lombardo e si soffermava in particolare sulla produzione di Pier Jacopo Martello; a questa impostazione si contrapponevano l'interpretazione del petrarchismo più mondana dell'Arcadia romana e quella più erudita che gravitava intorno alle figure di Maffei e Zeno. Grande attenzione ha ottenuto la produzione poetica di Eustachio Manfredi, uno dei migliori interpreti del petrarchismo arcadico¹⁴³. Nicoletti sottolineava come con il passare degli anni anche il petrarchismo fu soggetto a una progressiva laicizzazione, particolarmente visibile nella produzione di Faustina Maratti Zappi e di Petronilla Paolini Massimi e in molta poesia dell'area napoletana, già alcuni anni prima della fondazione dell'Arcadia¹⁴⁴.

Del minor successo di Dante rispetto all'incontestata supremazia petrarchesca in Arcadia si è occupato Andrea Battistini, che ha ribadito come la poetica classicistica dell'Arcadia fosse poco disposta ad accogliere l'opera «dell'irregolare Dante»¹⁴⁵. Successivamente, proseguendo sulla stessa linea e per spiegare il minor fascino dantesco sugli arcadi, Davide Colombo ha

¹⁴⁰ Cfr. G. RABONI, *Introduzione* a G. CHIABRERA, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di G. Raboni, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 1998, pp. XV-XLIII: XXXI-XXXII. In generale, sul ruolo della lingua volgare in Arcadia e in particolare in Gravina: F. CHIUSAROLI, *La concezione di lingua volgare nelle accademie del Seicento*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie. Atti del Convegno internazionale, Macerata-Fermo, 22-23 maggio 2003*, a cura di D. Poli, Roma, Il calamo, 2005, pp. 117-131: 119-122.

¹⁴¹ In G. NICOLETTI, *Dall'Arcadia a Leopardi: studi di poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 13-54.

¹⁴² Basterà qui ricordare E. GRAZIOSI, *Vent'anni di petrarchismo, 1690-1710*, in *La colonia Renia*, II, pp. 71-225.

¹⁴³ Cfr. per es. A. DONNINI, *Eustachio Manfredi rimatore*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXVIII, 2001, fasc. 582, pp. 205-57. Fra gli altri valenti petrarchisti sono ricordati Benedetto Menzini e Tommaso Crudeli.

¹⁴⁴ NICOLETTI, *Dall'Arcadia a Leopardi*, pp. 46-50.

¹⁴⁵ A. BATTISTINI, *Rozzo poeta o genio sublime? L'alterna fortuna di Dante nel Settecento*, in *Da Dante a Montale: studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di G. M. Anselmi *et al.*, Bologna, Gedit, 2005, pp. 491-504: 491. La fortuna di Dante in Arcadia tra fine dell'Ottocento e inizio del Novecento, soprattutto per opera dei custodi Agostino Bartolini ed Enrico Salvadori, è stata studiata da G. IZZI, *Et in Arcadia Dante (Lo studio di Dante in Arcadia durante i custodiati del Bartolini e del Salvadori)*, in *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, pp. 75-90.

messo in risalto l'influsso della lettura più tradizionale di Dante sviluppata da Crescimbeni: il successo di questa teoria ha finito per legare l'autore della *Commedia* al gruppo dei poeti oscuri e per questo più lontani dalla perfezione¹⁴⁶. Luca Danzi ha infine precisato cronologicamente il trionfo del petrarchismo, spostandolo dopo la morte del Quadrio, individuando tuttavia anche tracce dantesche nel Quadrio arcadico¹⁴⁷.

5. *L'eredità della poesia arcadica*

Maurizio Dardano ha messo in rilievo la persistenza di alcuni versi e di alcune scelte formali documentate nella poesia arcadica anche nei grandi del nostro Ottocento e in particolare nella lingua poetica di Manzoni, pur non dimenticando la forte opposizione, anche ideologica, all'Arcadia da parte di Leopardi¹⁴⁸. Tuttavia altri studi hanno ribadito come pure la poesia di Leopardi abbia risentito della suggestione di moduli arcadici¹⁴⁹. Fra gli arcadi di maggior successo – la componente popolare non era estranea al poetare arcadico – ancora Dardano ricordava Ludovico Savioli: i suoi *Amori* furono ristampati più volte e gli procurarono fama anche all'estero. In sostanza, secondo Dardano, la cifra della poesia arcadica, e la chiave del suo successo, «sta nel giudizioso equilibrio tra razionalismo e classicismo» messo in pratica nella poesia degli arcadi maggiori¹⁵⁰. Il forte legame con la classicità, presente durante tutta la vita dell'Arcadia, è stato del resto ribadito da Ettore Paratore già durante il Convegno per i trecento anni d'Ar-

¹⁴⁶ D. COLOMBO, *Dante a Roma tra Sei e Settecento*, «Rivista di Studi danteschi», IX, 2009, pp. 114-153.

¹⁴⁷ L. DANZI, «Tuttoché licenziosissimo...». *Il Quadrio e Dante*, in *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, pp. 261-294: 262-263. Sul petrarchismo del Quadrio anche D. PICCINI, *Quadrio lettore di Petrarca*, ivi, pp. 295-311.

¹⁴⁸ M. DARDANO, *La lingua della lirica degli Arcadi*, in *Atti III Centenario*, pp. 43-56. Vd. anche M. SANTAGATA, «Il Risorgimento», in *Leopardi a Pisa*, a cura di F. Ceragioli, Milano, Electa, 1997, pp. 138-39, che ricorda anche la distanza tra Leopardi e la poesia arcadica.

¹⁴⁹ NICOLETTI, *Dall'Arcadia a Leopardi*, pp. 213-239: 213-216, sulle orme di Binni (*Il Leopardi e l'Arcadia*, in *Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1962)*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 49-76, poi ristampato in Id., *La genesi del «Canto notturno» e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967) ha ricordato i punti di tangenza tra Leopardi e i poeti d'Arcadia toscani; BRUNI, *Tra due secoli*; C. GEDDES DA FILICAIA, *In margine ad alcune suggestioni arcadiche nella poesia di Leopardi*, in *Le forme della poesia: VIII Congresso dell'ADI, Associazione degli italianisti italiani: Siena, 22-25 settembre 2004*, Atti, a cura di R. Castellana, A. Baldini, presentazione di S. Carrai, R. Luperini, Siena, Università degli studi di Siena – [Brescia], Betti, 2006, pp. 331-337.

¹⁵⁰ DARDANO, *La lingua della lirica degli Arcadi*, pp. 43-56.

cadia¹⁵¹. Sull'influenza, per attrazione o repulsione, del modello arcadico di rappresentazione delle realtà campestri, tutto incentrato nella riproduzione di un irreale mondo classico, ha scritto importanti pagine Alessandra Di Ricco¹⁵².

6. *Il teatro*

Negli ultimi cinque lustri, oggetto di particolari attenzioni è stato il contributo offerto da alcuni arcadi alla riforma del teatro settecentesco¹⁵³. Maria Grazia Accorsi si è a più riprese occupata di questo tema in una serie di interventi poi riuniti nel volume *Pastori e teatro, poesia e critica in Arcadia*¹⁵⁴. Nel primo capitolo, *Pastori e dèi della prearcadia*, l'autrice ricostruiva l'importanza delle proposte poetiche e soprattutto teatrali di Lemene, sulla scorta della nota muratoriana che vedeva nei lombardi Maggi e Lemene i primi rinnovatori della poesia italiana¹⁵⁵. Tuttavia nel secondo capitolo¹⁵⁶, pur sottolineando il forte interesse degli appartenenti alla prima Arcadia per il teatro – ricordava a questo proposito l'opera di Antonio e Pietro Ottoboni –, la Accorsi valutava come un sostanziale insuccesso la proposta delle favole arcadiche senza amori o con amori moralizzati per le scene; al contrario, evidenziava il successo di lunga durata della riproposizione delle favole antiche nel teatro francese, le cui rappresentazioni si rivolgevano a un pubblico ampio e non solo a una ristretta aristocrazia intellettuale, come avveniva per il teatro arcadico. Particolare importanza anche in campo

¹⁵¹ E. PARATORE, *Il mondo classico nella genesi dell'Arcadia*, in *Atti III Centenario*, pp. 15-17.

¹⁵² A. DI RICCO, *Tra idillio arcadico e idillio "filosofico": studi sulla letteratura campestre del '700*, Lucca, Pacini Fazzi 1995, *passim*, ma in part. cap. I. Su un argomento vicino è tornato A. DI BENEDETTO, *Dal tramonto dei Lumi al Romanticismo: valutazioni*, Modena, Mucchi, 2000, pp. 9-37.

¹⁵³ L'importanza dell'Arcadia in questo campo è testimoniata anche da S. FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede, con la collaborazione di O. Sartori, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1988, il particolare il vol. II. 1701-1750, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1997, e soprattutto da ID., *Drammaturgia romana II (1701-1750). Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750 [...]*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con O. Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, *ad indicem*.

¹⁵⁴ Modena, Mucchi, 1999. Faccio riferimento qui solo a questa pubblicazione che riunisce saggi apparsi in altre sedi tra la fine degli anni '80 e la prima metà degli anni '90 del secolo passato.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 11-36.

¹⁵⁶ Già pubblicato con lo stesso titolo, *Il teatro nella prima Arcadia: il modello pastorale e le «antiche favole»*, in *Atti III Centenario*, pp. 107-124.

teatrale, specialmente per quanto riguarda il melodramma pastorale, hanno avuto le esperienze legate agli arcadi dell'Accademia Renia, e fra questi è ricordato Pier Jacopo Martello, che con i suoi componimenti ha saputo far sintesi dell'esperienza francese e delle istanze religiose e morali autoctone; la produzione melodrammatica trovava del resto appoggi teorici sia in Gravina sia in Crescimbeni. La Accorsi si soffermava inoltre sul problema del vero e del verosimile nel teatro, sottolineando ancora l'importanza del contributo anche teorico dei bolognesi¹⁵⁷. Nell'ultimo capitolo del suo saggio, la studiosa metteva in evidenza come anche nelle diverse fasi dalla polemica fra Orsi e Bouhours emergesse, infine, l'insostenibilità della proposta arcadica di un linguaggio teatrale ancorato alla tradizione¹⁵⁸.

L'importanza del teatro nella visione arcadica è confermata anche dal numero di interventi sul tema al Congresso per i trecento anni d'Arcadia. Il contributo di Antonio Grimaldi rivalutava sia i componimenti teatrali sia l'attività teorica di Giovanni Antonio Bianchi, in Arcadia dal 1724 col nome di Laurisio Tragiense¹⁵⁹. Pur criticando la lascivia e il mal costume riscontrabili in molte rappresentazioni teatrali, Bianchi si opponeva alle rigide posizioni del Concina, che arrivava fino a chiedere la chiusura di fatto dei teatri e, nel suo saggio *Dei vizi e dei difetti del moderno teatro* (1753), indicava Metastasio come esempio da seguire, e proponeva l'uso della prosa al posto del verso, al contrario del Maffei. Elena Sala Di Felice riportava l'attenzione ai contributi dati alla riforma del teatro da alcuni esponenti dell'Arcadia, in particolare dall'attore Luigi Riccoboni, dai bolognesi Giovan Gioseffo Orsi, dal suo discepolo e amico Pier Jacopo Martello, dal Gravina, dal Muratori e dal Maffei: quest'ultimo, soprattutto, autore della *Merope* e non solo di contributi teorici. Oggetto della discussione degli arcadi era la moralità del teatro, ovvero la sua utilità in una concezione cristiana della vita, alla luce della quale veniva anche discussa la validità della poetica di Aristotele.

¹⁵⁷ Ivi, pp. 73-239.

¹⁵⁸ ACCORSI, *Pastori e teatro*, pp. 241-296. In un panorama più ampio, che ha per oggetto tutto il teatro tragico del Settecento, P. LUCIANI, *Le passioni e gli affetti: studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999, sottolineava l'importanza dei contributi teorici di Gravina e Crescimbeni. Si è concentrato invece sul dibattito in ambito meridionale E. FILIERI, *Teatro tragico e Lumi europei tra Salento e nazione*, in *Letteratura meridionale. Contesti nazionali e sovranazionali, Atti del Convegno di Studi ADI Puglia e Basilicata* (Lecce, 17-19 maggio 2012), a cura di R. Nicolì, Roma, Adi editore, 2014, pubblicazione on-line (http://italianisti.it/upload/userfiles/files/emilio_filieri.pdf); inoltre ID., *Luci del mito nella storia. F. B. Cicala tra Arcadia e Rivoluzione*, in *Puglia mitica*, a cura di F. De Martino, Bari, Levante, 2012, pp. 796-797.

¹⁵⁹ A. GRIMALDI, *Note sul teatro arcadico*, in *Atti III Centenario*, pp. 205-220.

Altro oggetto di discordia era l'uso della musica, in particolare nel melodramma. L'autrice metteva in risalto la tensione di fondo che animò questi dibattiti, cioè in particolare la bassa considerazione degli attori da parte dei letterati; una tensione che fu sciolta solo dall'umile coraggio di Goldoni¹⁶⁰. Un'impostazione "teatrale" è stata anche riscontrata nella produzione di Francesco Trevisani, un pittore vicino all'Arcadia¹⁶¹.

Si soffermava sulle rappresentazioni teatrali promosse dall'Arcadia anche Susan Dixon, che dedicava al tema un lungo capitolo della sua monografia già ricordata¹⁶². La studiosa poneva particolare attenzione a Pietro Ottoboni e, soprattutto, si soffermava sulla descrizione dei luoghi destinati alla rappresentazione teatrale arcadica, la cui costruzione coinvolgeva artisti, architetti e pittori¹⁶³.

Sull'*Elvio* del Crescimbeni si sono concentrati più studi: delle sue valenze programmatiche ha trattato Giuseppe Colicchia¹⁶⁴; Annalisa Nacinovich ha invece indagato le origini pastorali della prima polemica connessa all'opera di Crescimbeni¹⁶⁵.

Di estetica del teatro si è occupata Camilla Guaita¹⁶⁶. Nel suo saggio l'autrice affrontava sia l'opera di Gravina sia quella di Crescimbeni, mettendole a confronto e riconoscendo al primo, per l'ampiezza progettuale e la carica innovativa, la preminenza¹⁶⁷.

Del dibattito teorico interno all'Arcadia, con al centro il problema dell'imitazione dei classici e il rapporto con la Francia, ha dato conto Giuseppe A.

¹⁶⁰ E. SALA DE FELICE, *La moralità del teatro*, in *Atti III Centenario*, pp. 75-106.

¹⁶¹ A. ZANELLA – F. TREVISANI, *L'Arcadia e il teatro*, in *Atti III Centenario*, pp. 125-134.

¹⁶² DIXON, *Between the real and the ideal*, pp. 32-53.

¹⁶³ Ivi, pp. 40-53.

¹⁶⁴ G. COLICCHIA, *L'Elvio di G. M. Crescimbeni: alle origini della poetica d'Arcadia*, Roma, IBN, 1994. L'autore fa precedere l'analisi dell'*Elvio* da una disamina della critica che ha rivalutato il ruolo dell'Arcadia e la produzione arcadica, citando in particolare Benedetto Croce e, in seguito, Walter Binni, Mario Fubini e Amedeo Quondam (pp. 7-34). Lo studio critico dell'*Elvio* avviene in particolare alla luce di quanto scritto dallo stesso Crescimbeni nel dialogo V de *La bellezza della volgar poesia*.

¹⁶⁵ A. NACINOVICH, *L'Elvio di Crescimbeni: le origini pastorali della prima polemica arcadica*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi. Atti del convegno di studi (Genova 29-30 novembre - 1 dicembre 2012)*, a cura di A. Beniscelli, M. Chiarla, S. Morando, Bologna, CLUEB 2013, pp. 477-491.

¹⁶⁶ C. GUAITA, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009.

¹⁶⁷ Alcune conclusioni della Guaita sono però discusse da ZUCCHI, «Or che sta sotto il pericolo, | quant'è dolce la reina!». Il saggio è preceduto da alcuni capitoli che trattano dello scontro in Arcadia fra Crescimbeni e Gravina.

Camerino¹⁶⁸. Più in generale, non solo con riguardo alla teoria e alla pratica della rappresentazione teatrale, dell'impostazione culturale di Gravina si è invece occupata Valentina Gallo. La studiosa ha messo in evidenza le convergenze, d'interessi e di metodo, che emergono dagli scritti del Gravina non solo con le prime pubblicazioni degli scritti arcadici, ma anche con quelle di appartenenti ad altre accademie pontificie. Nel primo periodo romano del Gravina fra gli autori a lui più vicini sono ricordati Benedetto Menzini e, sulla scorta degli studi di Quondam e Accorsi, Alessandro Guidi; mentre già dai primi anni si delineano le divergenze teoriche con Crescimbeni¹⁶⁹.

In Arcadia trovò ospitalità anche una ricca produzione teatrale in lingua latina legata, tuttavia, per forma e contenuto, alla tradizione, anche barocca. Su questi temi e in particolare sulla figura e sulle opere di Giuseppe Enrico Carpani si è soffermato Valerio Sanzotta: nel suo intervento ha messo in risalto gli stretti rapporti tra l'Arcadia e la Compagnia di Gesù, oltre che il ruolo diplomatico di mediazione svolto dai gesuiti in Arcadia tra la Santa Sede e il Portogallo. Il valore delle tragedie di Carpani, che – si afferma nel contributo – ebbero grande successo soprattutto in terra tedesca e furono invece oggetto di contestazione in Francia, meglio si comprende alla luce del dibattito teologico di quegli anni¹⁷⁰.

Infine, l'importanza dell'Arcadia e dei suoi affiliati negli sviluppi del teatro settecentesco è ben descritta in molti contributi riuniti nel recente e ponderoso volume di Atti del convegno di Santiago de Compostela, 15-17 aprile 2015, a cura di J. Gutierrez Carou¹⁷¹.

7. Le donne e l'Arcadia

Il contributo offerto dalle pastorelle alla nostra letteratura, e più in particolare alla vita dell'Arcadia, ha da sempre ottenuto cospicua attenzione e

¹⁶⁸ G. A. CAMERINO, *Dall'età dell'Arcadia al Conciliatore: aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*, Napoli, Liguori, 2006, in part. cap. 1. *Gusto letterario e teatrale da Gravina a Metastasio*, pp. 1-28. Il testo era già apparso in forma ridotta col titolo *Tra antico e moderno. Da Gravina a Metastasio in Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997)*, a cura di P. Andrioli, G. A. Camerino, G. Rizzo, P. Viti, Galatina, Congedo, 2000, pp. 351-366.

¹⁶⁹ G. V. GRAVINA, *Delle antiche favole*. In appendice *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di V. Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012: si veda in particolare l'introduzione. Ancora, su Gravina e il teatro: S. ZOPPI GARAMPI, *La traduzione inedita di Gianvincenzo Gravina di Due dissertazioni sulla comedia e sugli spettacoli. Principi di poetica e strategie di comunicazione*, in *Goldoni «avant la lettre»*, pp. 53-62.

¹⁷⁰ V. SANZOTTA, *Giuseppe Enrico Carpani e il teatro gesuitico in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, 2014, pp. 243-274.

¹⁷¹ *Goldoni «avant la lettre»*.

rappresenta certamente uno dei filoni di ricerca più vivaci degli ultimi venticinque anni. In questo quadro si segnalavano già negli Atti del Convegno per i trecento anni dell'Arcadia più contributi. Il più ampio fu quello di Elisabetta Graziosi, che mise in luce la folta presenza femminile in Arcadia, in opposizione all'assenza quasi totale di donne nelle accademie europee del Seicento. Si sottolineava qui come in Arcadia non vi fosse la tendenza a rimarcare l'eccezionalità della presenza femminile, bensì si volesse dare spazio a un'élite aristocratica femminile in cui la cultura, in un primo tempo solo letteraria, andava diffondendosi, e ciò anche in ossequio agli intenti educativi dell'Arcadia, che voleva salvare il pubblico femminile dai "nefasti" influssi della cultura francese. La presenza delle donne, tuttavia, secondo l'autrice, non si riscontra negli atti fondativi ed è molto rara nel primo decennio: la decisione di accogliere pastorelle non fu dunque presa subito agli inizi, ma nei primi anni del Settecento. Anche il ruolo delle donne a Roma e nelle colonie non rimase sempre immutato: dopo le famose figure delle prime donne arcadi, si riscontrò un periodo di stasi, dovuto anche alla crisi del modello platonico e petrarchista; crisi che si risolse con l'opera di Maria Maddalena Morelli, ovvero Corilla Olimpica, maestra nell'arte dell'improvvisazione. Merito indiscusso dell'Arcadia, secondo la Graziosi, fu quello di aver creato un nuovo ambiente comune nel quale le donne potevano direttamente venire a contatto con le novità culturali¹⁷². Anche Anna Teresa Romano Cervone sottolineava come l'Accademia avesse riconosciuto alle donne «la capacità di essere soggetto, oltre che oggetto di cultura», dando quindi un contributo a un cambiamento di carattere sociale e non solo retorico¹⁷³; simili erano anche le osservazioni di Antonio Grimaldi in un contributo sulla produzione poetica dell'arcade forzata Faustina degli Azzi¹⁷⁴. Ancora negli Atti per il terzo centenario Maria Luisa Angrisani Sanfilippo tornava, in premessa a un contributo su Teresa Bandettini, ovve-

¹⁷² Il testo di E. GRAZIOSI, *Arcadia femminile: presenze e modelli*, uscì prima nella rivista «Filologia e critica», XVII, 1992, pp. 321-358, e successivamente in *Atti III Centenario*, pp. 247-273.

¹⁷³ A. T. ROMANO CERVONE, *Presenze femminili nella prima Arcadia romana: per una teoria dei modelli*, in *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, pp. 47-57. La stessa autrice, ancora negli stessi *Atti III Centenario* dell'Arcadia (*Faustina Maratti Zappi e Petronilla Paolini Massimi: l'«universo debole» della prima Arcadia romana*, pp. 169-176) si concentrava sulle due più famose poetesse della prima Arcadia: Petronilla Paolini Massimi, caratterizzata da una poesia severa e lontana dalle tematiche amorose, e Faustina Maratti, della quale si sottolinea il gusto classicistico.

¹⁷⁴ A. GRIMALDI, *La poesia di Selvaggia Eurinomia (Faustina degli Azzi) arcade della Colonia Forzata*, «Arcadia - Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. X, fasc. 1, 1995-1997, pp. 61-75.

ro Amarilli Etrusca, a lamentare l'assenza di uno studio complessivo sulle donne in Arcadia, pur evidenziando l'innovativo contributo dell'Accademia romana alla promozione della donna¹⁷⁵. Tatiana Crivelli, in un recente e innovativo studio che riprende alcune conclusioni di Paola Giuli¹⁷⁶, ha ricordato che l'Arcadia fu il «luogo che più di ogni altro, in Italia, ha dato voce all'arte delle donne italiane fra Sette e Ottocento»¹⁷⁷. In particolare, la studiosa ha inquadrato nell'ampio contesto della cultura letteraria europea il ruolo delle poetesse improvvisatrici che diventano, così, l'espressione precipua del carattere nazionale agli occhi degli osservatori non italiani; inoltre, la studiosa ha osservato come l'Arcadia «tutta apparentemente volta all'indietro verso il parnaso di un'età mitica» sia invece stata il luogo «di una prima ma significativa esplorazione di modalità di costruzione di un profilo culturale nazionale». E ciò proprio in relazione alla centralità del ruolo delle pastorelle che trovarono in Arcadia «un luogo di mediazione culturale» istituzionalizzato e senza restrizioni legate al loro essere donne, che dava anche la possibilità di rendere pubblici attraverso la stampa i loro componimenti. Dallo studio della Crivelli nasce dunque l'immagine per certi versi nuova di «un'Arcadia esplicitamente attiva nella creazione di processi culturali autonomi», che diventa soggetto di studio privilegiato nell'ottica della formazione di un canone più inclusivo della nostra letteratura¹⁷⁸.

Secondo Susan Dixon, il ruolo della donna fu apprezzato all'interno dell'Arcadia già nei primi anni della sua esistenza. Tuttavia, dopo la creazione

¹⁷⁵ M. L. ANGRISANI SANFILIPPO, *Donne in Arcadia: nitore classico nella lingua di Amarilli Etrusca*, in *Atti III Centenario*, pp. 275-291: nel dotto contributo l'autrice sottolineava non solo la grazia dell'espressione poetica di Amarilli, esperta improvvisatrice, ma anche l'importanza del retaggio culturale classico espresso nella sua lingua. Sulla Bandettini, oltre al già citato DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cfr. T. CRIVELLI, *Le memorie smarrite di Amarilli*, «Versants», XLVI, 2003, pp. 139-190, dove si sottolineava ancora l'importanza dell'Arcadia nella sua carriera; F. CASPANI MENGHINI, *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio: poesie estemporanee di Teresa Bandettini raccolte dal concittadino Tommaso Trenta (1794-1799)*, Lucca, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 2011, con una prefazione di T. Crivelli.

¹⁷⁶ Vd. nota 122.

¹⁷⁷ T. CRIVELLI, *La donzelletta che nulla temea. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma, Iacobelli, 2014, p. 69. Lo studio è ricco di riferimenti a testi inediti delle pastorelle. La studiosa sviluppa qui studi aperti in pubblicazioni precedenti, fra questi, non ancora citato: EAD., *Esperienze di mediazione culturale e creazione di simbologie nell'Accademia dell'Arcadia – L'Arcadia femminile*, in *Höfe Salons Akademien, Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, Herausgegeben von G. Stedman, M. Zimmermann, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2007, pp. 241-254.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 71, 72-86. Il cap. 5 è invece dedicato alla ricostruzione della vita e dell'opera di Pellegra Bongiovanni e il 6 soprattutto a Fortunata Sulgher Fantastici.

del Bosco Parrasio come luogo pubblico nel quale le donne potevano più liberamente esprimersi, esse vennero percepite come una presenza minacciosa e sinistra, e fatte oggetto di critiche che coinvolgono alla fine tutta l'Arcadia¹⁷⁹.

Ancora Elisabetta Graziosi è tornata più volte in seguito sul tema del ruolo della donna in Arcadia. La studiosa ha messo in evidenza una sorta di evoluzione del ruolo delle donne nell'Accademia; dopo un'iniziale esclusione, molte donne furono accolte in Arcadia, ma si trattava quasi sempre di una sorta di omaggio a famiglie altolocate. Nel 1700 la svolta, con l'emanazione di regole – diverse da quelle per i maschi – per l'accoglimento delle donne: la loro presenza non era più un'eccezione, ma la norma; le donne costituivano un elemento essenziale del salotto arcadico. Tuttavia l'ingresso delle donne non fu uniforme in tutte le realtà fuori da Roma. Con l'età delle improvvisatrici alcune donne divennero vere e proprie protagoniste della scena, fra queste la pastorella Corilla Olimpica. Anche senza tali eccezioni, l'Arcadia svolse sempre il suo ruolo di semplice acculturazione delle donne, in modi diversi nelle varie colonie¹⁸⁰. Speciale attenzione ha avuto l'Accademia di Bra: nel volume di Atti curato da Alfredo Mango e dedicato all'istituzione arcadica piemontese, un'intera sezione era dedicata alle pastorelle. Il primo intervento era proprio di Elisabetta Graziosi: si trattava qui di Aurelia d'Este Gambacorta, autrice di una serie di sonetti di contenuto cartesiano, che fu cooptata anche nell'Accademia di Bra con il nome di Concentrata: non si trattava di una letterata di spicco; la d'Este Gambacorta proprio per il fatto di essere una fra le tante, metteva in risalto il contributo dell'Arcadia

¹⁷⁹ Ivi, pp. 105-112. Più in generale, sulle donne letterate del XVIII, con alcuni riferimenti al ruolo dell'Arcadia: L. RICALDONE, *La scrittura nascosta: donne di lettere e loro immagini tra Arcadia e Restaurazione*, Paris, Champion – Fiesole-Firenze, Cadmo, 1996; i saggi di EAD., in *Dodici studi: margini del settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2006, in part. pp. 7-152; M. CERRUTI, *La donna nella letteratura tra Sei e Settecento*, in ID., *Le rose di Aglaia. Classicismo e dinamica storica fra Settecento e Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 33-45: 42-45.

¹⁸⁰ E. GRAZIOSI, *Presenze femminili: fuori e dentro l'Arcadia*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia. Tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di M. L. Betri, E. Brambilla, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 67-96. Alla stessa autrice si devono altri interventi che nel corso degli anni hanno illustrato aspetti specifici della presenza femminile in Arcadia, a cominciare dal fondamentale *Arcadia femminile: presenze e modelli*, già citato, e da *Revisiting Arcadia. Women and Academies in Eighteenth-Century Italy*, in *Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, edited by P. Findlen, W. W. Roworth e C. M. Sama, Stanford, Stanford University Press, 2009, pp. 103-124. Sempre nel volume *Salotti e ruolo femminile in Italia*, vd. il contributo di M. P. DONATO, *I salotti Romani del Settecento*, pp. 189-212, dove si ribadisce l'importanza dell'Arcadia nel processo di emancipazione femminile (pp. 190-191).

nella promozione del ruolo della donna nel Settecento¹⁸¹. Anche Cristina Bracchi, trattando della più tarda attrice e poetessa d'occasione di origini borghesi Camilla Lampo (1779-1850), sottolineava il ruolo di trampolino di lancio svolto dalle accademie sabaude legate all'Arcadia nella carriera teatrale della Lampo. Sulla biografia di alcune innominate illustri si è soffermata Allegra Alacevich: Benedetta Clotilde Lunelli, la già citata Aurelia d'Este Gambacorta, Maria Selvaggia Borghini e Aurora Sanseverino, erano state tutte ritratte in pitture della casa del conte Reviglio a Bra¹⁸². Chiudeva la rassegna un intervento sulla poesia di Petronilla Paolini Massimi, che si segnala anche per la ricca bibliografia sulla poetessa, e che metteva in evidenza come il tema dell'autonomia culturale delle donne, presente nelle sue composizioni, rappresenti un fatto eccezionale e non certo conforme alle politiche arcadiche¹⁸³.

Del concetto di "sorellanza", ossia il legame che unisce le potesse di ogni tempo, ha trattato Tatiana Crivelli, ricordando una riunione d'Arcadia del 12 maggio 1845. Nelle poesie recitate per l'inaugurazione di un busto di Vittoria Colonna, l'autrice ha visto la presenza del ricordo della Colonna non come eccezione – ciò che avveniva nelle poesie dei poeti maschi – ma come naturale modello da seguire¹⁸⁴. Di poesia di argomento lugubre delle pastorelle si è occupata ancora la Crivelli¹⁸⁵. Nel suo intervento l'autrice, dopo aver affermato in premessa che i componimenti di questo tipo sono comunque una esigua minoranza nei volumi delle *Rime degli Arcadi*, ricordava le caratteristiche dei versi di alcune poetesse che qui elenco: Gaetana Passerini (Silvia Licoatide, da Spello, 1694), Prudenza Gabrielli Capizucchi (Elettra Citeria, da Roma, 1695), Petronilla Paolini Massimi

¹⁸¹ E. GRAZIOSI, *Arcade, innominata, incognita: la duchessa di Limatola*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 185-202 (intervento anticipato in rivista: *Ritratto d'Arcadia in un salotto: la sconosciuta e benemerita duchessa di Limatola*, «Genesis», IV, 2005, 2, pp. 159-182).

¹⁸² A. ALACEVICH, *Erudite ed arcadi del Settecento: le quattro innominate del conte Reviglio*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 215-224.

¹⁸³ M. VOLANTE, *Consonanze e divergenze, rispetto ai dettami dell'Accademia d'Arcadia, nella poesia di Petronilla Paolini Massimi*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 225-240.

¹⁸⁴ T. CRIVELLI, *La sorellanza nella poesia arcadica femminile tra Sette e Ottocento*, «Filologia e critica», XXVI, 2001, pp. 321-349; il testo è poi rielaborato in *La donzelletta che nulla teme*, pp. 88-119.

¹⁸⁵ T. CRIVELLI, «*Figli, vi lascio! e nel lasciarvi tremo*». *Sui domestici lutti poetici delle "pastorelle" d'Arcadia*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXIX/XXX, 2007, pp. 109-124; il testo è poi rielaborato in *La donzelletta che nulla teme*, pp. 119-140.

(Fidalma Partenide, da Tagliacozzo, 1697), Faustina Maratti Zappi (Aglauro Cidonia, da Roma, 1704), Fortunata Sulgher Fantastici (Temira Parraside, da Livorno, 1770), Teresa Bandettini Landucci (Amarilli Etrusca, da Lucca, 1794), Diodata Saluzzo Roero (Glaucilla Eurotea, da Torino, 1795). Si sottolineava qui una particolarità dei componimenti delle poetesse: davanti alla morte queste usano toni intimi e familiari, quando gli arcadi sono autori di componimenti a carattere epidittico¹⁸⁶.

Su un prezioso e cospicuo volume di poesie scritte dalle pastorelle, organizzato da Giovanni Battista Recanati, ha recentemente posto la sua attenzione Gilberto Pizzamiglio, che ha ricordato la preminenza del modello petrarchesco pure in questi versi¹⁸⁷. Sempre all'ambiente arcadico veneziano apparteneva anche Giulia Lama, filosofa, poetessa e pittrice, alla quale ha dedicato un saggio Pietro Delpero, ricollegando la sua esperienza a quella di Clelia Borromeo Arese¹⁸⁸.

8. *Arcadi ribelli, arcadi devoti*

L'Arcadia non suscitò in tutti i letterati uguali sentimenti: a fronte delle lodi di alcuni, stanno le posizioni anche apertamente molto critiche di altri, come hanno messo in luce anche gli interventi al Congresso per i trecento anni d'Arcadia. Mentre, infatti, la centralità dell'esperienza arcadica per Tommaso Gargallo e Giovanni Bartolomeo Casaregi, poeta petrarchista e fondatore della Colonia Ligustica, fu sottolineata negli interventi, rispettivamente, di Sipala e Ranieri¹⁸⁹, Aldo Vallone, che dedicava a Baretti il suo

¹⁸⁶ Ivi, pp. 111-112.

¹⁸⁷ G. PIZZAMIGLIO, *Poetesse d'Arcadia nel solco di Petrarca*, «Quaderni veneti», III, 2014, pp. 169-175. Ringrazio Cristina Cappelletti per la segnalazione dell'articolo.

¹⁸⁸ P. DELPERO, *Giulia Lama: "Fra gl'arcadi Lisalba molto erudita nelle filosofie, ed assai valorosa pittrice..."*, in *Clelia Grillo Borromeo Arese: un salotto letterario settecentesco tra arte, scienza e politica*, II. Sezione di storia dell'arte, storia e storia della letteratura italiana, a cura di A. Spiriti, Firenze, Olschki, 2011, pp. 83-92.

¹⁸⁹ P. M. SIPALA, *Tommaso Gargallo e l'Arcadia*, in *Atti III Centenario*, pp. 195-199; C. RANIERI, *Giovanni Bartolomeo Casaregi. Un petrarchista arcade della Colonia Ligustica*, in *Atti III Centenario*, pp. 201-216. A. PIROMALLI analizzò tutta la produzione di Aurelio Bertola alla luce dei suoi rapporti con l'Arcadia e con gli Arcadi (*Aurelio Bertola e l'Arcadia*, in *Atti III Centenario*, pp. 189-194). Un intervento recente di D. GENTILE LORUSSO – G. MASCIA, *Tra Oratino e Arcadia: Giorgio Gizzarone, poeta del Seicento: nel III centenario della morte (1712-2012)*, Campobasso, Regia, 2012, ha sottolineato come in alcuni ritratti di letterati minori e provenienti da aree culturalmente periferiche, si evidenzia il deciso contributo offerto dall'Arcadia, anche tramite le sue colonie, alla loro crescita e formazione: è questo il caso di Giorgio Gizzarone, nato a Oratino, che, divenuto arcade a Roma, proprio dalla vita accademica

intervento, metteva in rilievo certo il suo atteggiamento fortemente critico verso l'istituzione, ma anche alcune importanti affinità ideologiche¹⁹⁰. Il tema è stato recentemente ripreso e ampliato da Paolo Procaccioli: partendo dalle parole di Fubini, lo studioso ha sottolineato, come almeno agli inizi della carriera poetica e certamente durante il periodo degli studi, Baretti contrasse più di un debito con la cultura arcadica. Secondo lo studioso, all'esasperazione dei rapporti con l'istituzione romana, criticata del resto anche dagli illuministi lombardi, contribuì certamente il carattere iroso e polemico del Baretti. Ma Procaccioli ha legato la polemica antiarcadica in particolare all'esperienza della «Frusta» e quindi a un periodo ben circoscritto della sua biografia; infatti, mutati i tempi e i modi, nelle sue ultime opere Baretti assunse posizioni molto più concilianti nei confronti dell'Arcadia e del suo mondo¹⁹¹.

Fra gli arcadi ribelli è stato ricordato anche Bartolomeo Nappini, detto don Polipodio. Salvatore Canneto ne ha ricostruito la biografia e soprattutto i rapporti con l'Arcadia e con Crescimbeni, del quale egli contestò apertamente la politica culturale. Nonostante ciò, Crescimbeni inserì un breve profilo del Nappini nel secondo tomo delle *Notizie storiche degli Arcadi morti*. Gli stessi intenti polemici animavano la produzione di un altro Arcade Infecondo in stretto contatto con Nappini, per altro suo conterraneo, Arcangelo Spagna: Crescimbeni veniva accusato di farsi arbitro unico dell'ammissione nel mondo letterario e, in virtù della posizione di forza ottenuta dall'Arcadia, di vendere per denaro la patente di letterato¹⁹².

Per terminare, varrà la pena di ricordare alcuni siti web che pubblicano testi o documenti d'interesse per l'Arcadia: il sito dell'Accademia stessa¹⁹³, la banca dati online *Donne in Arcadia (1690-1800)* che censisce nomi di autrici socie dell'Accademia¹⁹⁴ e il sito del *Centro di Ricerca sugli Epistolari del*

ricavò le conoscenze gli stimoli necessari a uno svecchiamento, anche se solo parziale, della sua produzione poetica, prima del ritorno in patria.

¹⁹⁰ A. AVALLONE, *Baretti antiarcade*, in *Atti III Centenario*, pp. 177-187.

¹⁹¹ P. PROCACCIOLI, *Baretti antiarcade. Temi, modi e tempi di una fustigazione*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, 2014, pp. 275-292.

¹⁹² S. CANNETO, Pastoral-iter: *Bartolomeo Nappini, Arcangelo Spagna e la politica culturale di Crescimbeni*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 2, 2013, pp. 139-164. Fra i critici non tanto dell'Arcadia ma di un certo classicismo è ricordato anche il poeta Jacopo Durandi: F. LUCIOLI, *Scrittura e riscrittura nella poesia di Jacopo Durandi*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 187-217: 189-193.

¹⁹³ <http://www.accademiadellarcadia.it/>.

¹⁹⁴ <http://www.arcadia.uzh.ch/>. Questo sito è di particolare interesse anche per la ricca bibliografia posta nelle schede delle poetesse d'Arcadia.

Settecento di Verona (*Centro* che il 2 ottobre 2013 ha dedicato un incontro alle nuove prospettive di studio sull'*Arcadia*, le cui risultanze sono state in parte pubblicate¹⁹⁵).

¹⁹⁵ <http://www.cresverona.it/seminari/127-arcadia-nuove-prospettive-2-ottobre-2013>.

BIBLIOGRAFIA¹

1967-1990

- W. BINNI, *Il Leopardi e l'Arcadia*, in *Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1962)*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 49-76 (poi ristampato in ID., *La genesi del «Canto notturno» e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967).
- A. FRANCESCHETTI, *Rassegna di studi sull'Arcadia*, «Lettere italiane», XIX, 1967, pp. 366-387.
- A. BENISCELLI, *Su Giovan Bartolomeo Casaregi e la prima Arcadia genovese*, «La rassegna della letteratura italiana», III, 1973, pp. 362-385.
- A. QUONDAM, *L'Arcadia e la Repubblica delle Lettere, Immagini del Settecento in Italia*, a cura della Società italiana di studi sul secolo XVIII, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 198-211.
- A. QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, I. *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898.
- R. MARCHIONI JODI, *Metastasio, Assisi e l'Arcadia umbra*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio d'intesa con Arcadia – Accademia letteraria italiana, Istituto di studi romani, Società italiana di studi sul sec. XVIII (Roma, 25-27 maggio 1983)*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1985, pp. 223-243.
- M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Nuove ricerche per la storia dell'Arcadia*, in «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, VIII, 1981-1987, pp. 251-298.
- La Colonia Renia: profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, 2 voll., Modena, Mucchi, 1988.
- E. GRAZIOSI, *Vent'anni di petrarchismo, 1690-1710*, in *La Colonia Renia*, II, pp. 71-225.
- S. FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede, con la collaborazione di O. Sartori, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1988.
- M. G. ACCORSI, *Un tema per altri studi: la Colonia Renia e la polemica Orsi-Bouhours*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, IX, 1988-1989, pp. 157-161.

¹ Riprendo qui in ordine cronologico ascendente e, per ogni anno, in ordine alfabetico per autore, la bibliografia citata nell'articolo. Nel primo blocco elenco anche titoli pubblicati prima del 1991, riferendomi esclusivamente alla letteratura citata nell'articolo e ovviamente senza alcuna pretesa di completezza.

- E. GRAZIOSI, *Obiettivi e risultati di una ricerca*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, IX, 1988-1989, pp. 151-155.
- B. MAIER, *L'Arcadia a Bologna: la colonia Renia*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, IX, 1988-1989, pp. 137-149.
- G. BONAZZI, *Dal Serbatoio alla biblioteca dell'Arcadia*, «Accademie e biblioteche d'Italia», LVIII, 1990, pp. 16-29.
- A. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere: poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- D. PREDIERI, *Bosco Parrasio: un giardino per l'Arcadia*, Modena, Mucchi, 1990.
- W. SPAGGIARI, *L'Armonico tremore, cultura settentrionale dall'Arcadia all'età napoleonica*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 11-34.
- A. TRAMPUS, *Tradizione storica e rinnovamento politico, la cultura nel litorale austriaco e nell'Istria tra Settecento e Ottocento*, Gorizia, Istituto giuliano di storia cultura e documentazione, 1990.

1991

- M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia: trecento anni di storia*, Roma, Fratelli Palombi, 1991.
- M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia e la Ciociaria*, in *L'Arcadia in Ciociaria. Atti delle Giornate di studio: Ferentino, 27-28 ottobre 1990*, Ferentino, Centro di studi internazionali Giuseppe Ermini, Roma, Sintesi informazione, 1991, pp. 29-41.
- Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Inventario dei manoscritti (1-41)*, a cura di B. Tellini Santoni, Roma, La Meridiana, 1991.
- S. BENASSI, *Definizione di gusto: la polemica Orsi- Bouhours*, in *Estetica e Arte. Le concezioni dei "moderni"*, a cura di S. Benassi, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, pp. 107-126.
- V. D'URSO, *Il carteggio di Domenico Gnoli (Amiro Ismeneo) nella Biblioteca Angelica. Note introduttive*, in *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, pp. 115-121.
- G. IZZI, *Et in Arcadia Dante (Lo studio di Dante in Arcadia durante i custoditi del Bartolini e del Salvadori)*, in *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, pp. 75-90.
- M. I. PALAZZOLO, *Arcadi e stampatori. I De Romanis nella Roma dei Papi*, in *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, pp. 59-74.
- C. RANIERI, *Jacopo Sannazzaro e l'Arcadia interpretazioni critiche e fortuna editoriale nel secolo XVIII*, in *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, pp. 23-38.
- A. T. ROMANO CERVONE, *Presenze femminili nella prima Arcadia romana: per una teoria dei modelli*, in *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, pp. 47-57.
- Tre secoli di storia dell'Arcadia. Catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 1990*, Roma, La Meridiana, 1991.

- A. VERGELLI, *Croce in Arcadia a lume di candela*, in *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, pp. 91-113.

1992

- M. CERRUTI, *Il Settecento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. Bàrberi Squarotti, IV. *Il Settecento e il primo Ottocento*, Torino, Utet, 1992, pp. 3-296.
- E. GRAZIOSI, *Arcadia femminile: presenze e modelli*, «Filologia e critica», XVII, 3, 1992, pp. 321-358; poi in *Atti III Centenario*, pp. 247-273.
- F. WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIIIe siècle*, Florence, Olschki, 1992.

1993

- G. C. AMADUZZI, *Discorso filosofico sul fine ed utilità dell'Accademie*, a cura di V. E. Giuntella, Roma, Palombi, 1993.
- A. DI RICCO, *Gli anni pisani del Goldoni: Polisseno Fegejo in Arcadia*, in *Goldoni in Toscana. Atti del Convegno di studi*, Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992, Firenze, Cadmo, 1993, pp. 41-65.
- S. GENSINI, *Polemiche linguistiche in Arcadia: Orsi vs. Bouhours*, in ID., *Volgar favella. Percorsi del pensiero linguistico italiano da Robortello a Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 51-97.
- P. GIANNANTONIO, *L'Arcadia: tra conservazione e rinnovamento*, Napoli, Lofredo, 1993.
- M. I. PALAZZOLO, *L'arcadia romana nel periodo napoleonico*, «Roma moderna e contemporanea», I, 1993, pp. 175-188.
- P. PARETI – M. BAUCIA, *Per la storia dell'Arcadia: gli esordi della colonia trebbiense*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXXVIII, 1993, pp. 165-210.
- G. PRANDOLINI, *Il mito nelle poetiche e nella poesia dell'Arcadia*, in *Mito e letteratura dall'Arcadia al Romanticismo*, a cura di P. Gibellini, Città di Castello, Tibergraph 1993, pp. 53-79.
- C. RANIERI, *Un'edizione di poeti arcadi nel carteggio tra G. M. Crescimbeni e B. Lippi in Santa Maria in Cosmedin*, «Roma moderna e contemporanea», I, 1993, pp. 139-154.
- A. VERGELLI, *Letteratura e costume in Arcadia attraverso l'epistolario di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, «Roma moderna e contemporanea», I, 1993, pp. 155-174.
- F. WAQUET, *La conversation en Arcadie, Traités de savoir-vivre en Italie = I trattati di saper vivere in Italia*, sous la direction de A. Montandon, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1993, pp. 71-89.

1994

- M. G. ACCORSI, *Il teatro nella prima Arcadia: il modello pastorale e le "antiche favole"*, in *Atti III Centenario*, pp. 107-124.
- M. L. ANGRISANI SANFILIPPO, *Donne in Arcadia: nitore classico nella lingua di Amarilli Etrusca*, in *Atti III Centenario*, pp. 275-291.
- Atti III Centenario = Convegno di Studi (15-18 maggio 1991) III Centenario dell'Arcadia*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. IX, fasc. 2-4, 1991-1994.
- A. AVALLO, *Baretti antiarcade*, in *Atti III Centenario*, pp. 177-187.
- E. BONORA, *L'Arcadia e l'Europa*, in *Atti III Centenario*, pp. 3-13.
- B. BILIŃSKI, *Dall'agone ginnico alle contese di poesia nei «Giochi Olimpici»*, in *Atti III Centenario*, pp. 135-168.
- M. CERRUTI, *L'Arcadia patriottica*, in *Atti III Centenario*, pp. 69-73.
- G. COLICCHIA, *L'Elvio di G. M. Crescimbeni: alle origini della poetica d'Arcadia*, Roma, IBN, 1994.
- M. DARDANO, *La lingua della lirica degli Arcadi*, in *Atti III Centenario*, pp. 43-56.
- M. L. DOGLIO, *Dall'Accademia alla Colonia Arcadica: la colonia innominata di Bra*, in *Atti III Centenario*, pp. 217-237.
- F. DONÀ, *L'Arcadia nel Litorale austriaco all'epoca di Giuseppe II*, «Quaderni Giuliani di Storia», 2 luglio 1994.
- E. GRAZIOSI, *Arcadia femminile: presenze e modelli*, in *Atti III Centenario*, pp. 247-273.
- A. GRIMALDI, *Note sul teatro arcadico*, in *Atti III Centenario*, pp. 205-220.
- G. IZZI, *L'Arcadia nel giudizio dei primi romantici*, in *Atti III Centenario*, pp. 439-447.
- I. MAGNANI CAMPANACCI, *Un Bolognese nella repubblica delle lettere: Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994.
- E. PARATORE, *Il mondo classico nella genesi dell'Arcadia*, in *Atti III Centenario*, pp. 15-17.
- M. I. PALAZZOLO, *Gli stampatori romani del primo Ottocento e l'Arcadia*, in *Atti III Centenario*, pp. 429-438, poi in EAD., *Editoria e istituzioni a Roma tra Settecento e Ottocento: saggi e documenti*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1994, pp. 55-68.
- A. PIROMALLI, *Aurelio Bertola e l'Arcadia*, in *Atti III Centenario*, pp. 189-194.
- C. RANIERI, *Giovanni Bartolomeo Casaregi. Un petrarchista arcade della Colonia Ligustica*, in *Atti III Centenario*, pp. 201-216.
- A. T. ROMANO CERVONE, *Faustina Maratti Zappi e Petronilla Paolini Massimi: l'«universo debole» della prima Arcadia romana*, in *Atti III Centenario*, pp. 169-176.

- M. SACCENTI, *Arcadia fra sentimento e ragione: gli studi di Carlo Calcaterra*, in *Atti III Centenario*, pp. 57-65.
- E. SALA DI FELICE, *La moralità del teatro*, in *Atti III Centenario*, pp. 75-106.
- G. SANTANGELO, *L'Arcadia in Sicilia*, in *Atti III Centenario*, pp. 331-343.
- P. SÁRKÖZY, *Ungheresi nell'Arcadia romana*, in *Atti III Centenario*, pp. 317-330.
- P. M. SIPALA, *Tommaso Gargallo e l'Arcadia*, in *Atti III Centenario*, pp. 195-199.
- F. TATEO, *Arcadia e petrarchismo*, in *Atti III Centenario*, pp. 19-31, poi con il titolo *La retorica del petrarchismo in Arcadia*, in Id., *Per dire d'amore: reimpiego della retorica antica da Dante agli arcadi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 221-242.
- A. VERGELLI, *L'Arcadia sotto il custodiato Festa: rinnovamento e crisi di un'accademia itinerante*, in *Atti III Centenario*, pp. 449-488.
- A. ZANELLA – F. TREVISANI, *L'Arcadia e il teatro*, in *Atti III Centenario*, pp. 125-134.

1995

- A. DI RICCO, *Tra idillio arcadico e idillio "filosofico": studi sulla letteratura campestre del '700*, Lucca, Pacini Fazzi 1995.
- F. TATEO, *La retorica del petrarchismo in Arcadia*, in *Per dire d'amore: reimpiego della retorica antica da Dante agli arcadi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 221-242.

1996

- C. RANIERI, *Giovan Mario Crescimbeni e la sua "libreria". Un'accademia in una biblioteca*, in «Roma moderna e contemporanea», IV, 1996, pp. 577-594.
- L. RICALDONE, *La scrittura nascosta: donne di lettere e loro immagini tra Arcadia e Restaurazione*, Paris, Champion – Fiesole-Firenze, Cadmo, 1996.

1997

- B. BILIŃSKI, *Giuochi olimpici del 1697 e L'Arcadia di G. M. Crescimbeni*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. X, fasc. 1, 1995-1997, pp. 91-97.
- S. FRANCHI, *Drammaturgia romana II (1701-1750). Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750 [...]*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con O. Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997.
- A. GRIMALDI, *La poesia di Selvaggia Eurinomia (Faustina degli Azzi) arcade della Colonia Forzata*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. X, fasc. 1, 1995-1997, pp. 61-75.

- M. SANTAGATA, «Il Risorgimento», in *Leopardi a Pisa*, a cura di F. Ceragioli, Milano, Electa, 1997, pp. 138-139.
- F. SANTOVETTI, *Arcadia a Roma Anno Domini 1690: accademia e vizi di forma*, «MLN. Modern Language Notes», 112, nr. 1 (Italian Issue), January 1997, pp. 21-37.
- R. SCRIVANO, *Arcadia e Roma in Goldoni*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. X, fasc. 1, 1995-1997, pp. 107-118; anche nel volume *In memoria di Salvatore Vivona. Saggi e studi*, a cura di G. Catanzaro, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1997, pp. 225-243.
- F. WAGNER, *Johann Wolfgang von Goethe e l'Accademia degli Arcadi*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. X, fasc. 1, 1995-1997, pp. 99-105.

1998

- M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Pietro Metastasio e l'Arcadia*, in *Metastasio da Roma all'Europa. Tricentenario metastasiano. Incontro di studi, 21 ottobre 1998. Atti del Convegno*, a cura di F. Onorati, Roma, [Fondazione Marco Besso], 1998, pp. 49-61.
- A. L. BELLINA – C. CARUSO, *Oltre il Barocco: la fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 239-312.
- G. BENZONI, *Scipione Maffei e il mondo delle accademie*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento, Atti del convegno, Verona, 23-25 settembre 1996*, a cura di G. P. Romagnani, Verona, Cierre – Consorzio editori veneti, 1998, pp. 241-57.
- G. GASPARI, *Poeti dell'Arcadia*, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre, C. Ossola, vol. II, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998, pp. 1210-1216.
- P. GERBALDO, *Tra Arcadia e riforme: storia dell'Accademia di Fossano nel Settecento*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, 1998.
- F. P. A. MADONIA, *Osservazioni in margine alla polemica Orsi-Boubours*, «Esperienze letterarie», XXIII, 1998, 1, pp. 77-89.
- V. MORETTI, *Il calamo e la feluca. Accademie, Arcadia e sodalizi culturali a Chieti*, in *400 anni di stampa a Chieti, Chieti, 15-16 aprile 1997, Atti del convegno di studi*, L'Aquila-Roma, Japadre, 1998, pp. 231-246.
- G. RABONI, *Introduzione a G. CHIABRERA, Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di G. Raboni, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 1998, pp. XV-XLIII.
- R. A. SYSKA-LAMPARSKA, *Gregorio Caloprese e il Petrarca*, in *Studies for Dante: essays in honor of Dante Della Terza*, edited by F. Fido, R. A. Syska-Lam-

parska, P. D. Stewart, Fiesole, Firenze, Cadmo, 1998, pp. 165-198; poi ripreso in EAD., *Letteratura e scienza: Gregorio Caloprese teorico e critico della letteratura*, introduzione di F. Lomonaco, Napoli, Guida, 2005, pp. 209-243.

1999

- M. G. ACCORSI, *Pastori e teatro, poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999.
- M. T. ACQUARO GRAZIOSI, *Cristina di Svezia fra letteratura e cronaca*, in *Cristina di Svezia e Roma, Atti del Simposio tenuto all'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, 5-6 ottobre 1995*, a cura di B. Magnusson, Stockholm, Swedish Institute in Rome, 1999, pp. 21-26.
- L. BARROERO – S. SUSINNO, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, «Studi di Storia dell'Arte», X, 1999, pp. 89-178.
- 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, Swedish Institute in Rome, 1999.
- E. GUAGNINI, *Letteratura, scienza e aspetti interculturali nella vita accademica goriziana e triestina del Settecento*, in *Gelehrsamkeit in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert = Letterati, erudizione e società scientifiche negli spazi italiani e tedeschi del '700*, a cura di G. Cusatelli et al., Tübingen, M. Niemeyer, 1999.
- L. FELICI, *La poesia del Settecento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, VII. *Il secolo riformatore. Poesia e ragione nel Settecento*, dir. da N. Borsellino e W. Pedullà, Milano, Motta, 1999, pp. 116-244.
- P. LUCIANI, *Le passioni e gli affetti: studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999.
- G. RABONI, *La letteratura in età farnesiana*, in *Storia di Piacenza*, IV/1. *Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1999, pp. 260-310: 299-305.

2000

- A. BATTISTINI, *Il Seicento nella polemica Orsi-Bouhours*, in ID., *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 253-261.
- G. A. CAMERINO, *Tra antico e moderno. Da Gravina a Metastasio in Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997)*, a cura di P. Andrioli, G. A. Camerino, G. Rizzo, P. Viti, Galatina, Congedo, 2000, pp. 351-366.
- Il carteggio tra Amaduzzi e Corilla Olimpica: 1775-1792*, a cura di L. Morelli, prefazione di E. Biagini, S. Merendoni, Firenze, Olschki, 2000.

- C. CARUSO, *Pietro Giordani e la poesia all'improvviso*, in *Giordani Leopardi 1998. Convegno nazionale di studi, Piacenza, Palazzo Farnese, 2-4 aprile 1998*, a cura di R. Tissoni, Piacenza, Tip.Le.Co, 2000, pp. 161-183.
- A. DI BENEDETTO, *Dal tramonto dei Lumi al Romanticismo: valutazioni*, Modena, Mucchi, 2000, pp. 9-37.
- A. DI RICCO, *Le 'Arcadie' settecentesche*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. Comboni, A. Di Ricco, Trento, Università degli studi – Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2000, pp. 463-487.
- M. P. DONATO, *Accademie romane: una storia sociale, 1671-1824*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.
- P. GROSSI, *Le Quattrocento dans les histoires de la littérature italienne de Crescimbeni à Ginguené*, in *Routes du langage. Codes, enjeux, avatars, études réunis et présentés par A. Colombo, Préface de S. Fabrizio-Costa*, Caen, Presses Universitaires, 2000, pp. 43-64.
- V. MORETTI, *Il diritto naturale in versi. Stefano Ferrante fra Arcadia e Illuminismo*, «Studi medievali e moderni», I, 2000, pp. 299-313: 302.

2001

- Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*. Roma, Accademia di San Luca, 22 settembre-31 ottobre 2000, a cura di A. Cipriani, Roma, De Luca, 2001.
- B. ALFONZETTI, *Controfigure di Eugenio nella tragedia eroica: l'Orazia di Pansuti*, in EAD., *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 75-107.
- L. BARROERO, *L'Accademia di San Luca e l'Arcadia: da Maratti a Benefial*, in *Aequa potestas*, pp. 11-13.
- F. CALITTI, *Vincenzo Monti e Roma*, in *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, a cura di G. Barbarisi, Cesena, Il ponte vecchio, 2001, pp. 215-237.
- A. CIPRIANI, *Introduzione a Aequa potestas*, pp. IX-X.
- T. CRIVELLI, *La sorellanza nella poesia arcadica femminile tra Sette e Ottocento*, «Filologia e critica», XXVI, 2001, pp. 321-349.
- G. DILEMMI, *L'inondante barbarie. Giovan Mario Crescimbeni e la poesia nelle corti padane del Quattrocento*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», IV, 2001, pp. 227-290.
- A. DONNINI, *Eustachio Manfredi rimatore*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXVIII, 2001, fasc. 582, pp. 205-57.
- T. MATTEUCCI, *L'apocalisse in Arcadia*, Firenze, Atheneum, 2001.
- A. ROMANO, *Vincenzo Monti a Roma*, Manziana, Vecchiarelli, 2001.
- C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Boubours*, Verona, Fiorini, 2001.

2002

- M. G. ACCORSI, *Le raccolte teatrali del Settecento fra scena e lettura*, in EAD., *Scena e lettura. Problemi di scrittura e recitazione dei testi teatrali*, Modena, Mucchi, 2002, pp. 126-134.
- B. ALFONZETTI, "Bruto": "perfetta tragedia del mito asburgico", in *Bruto il Maggiore nella letteratura francese e dintorni. Atti del convegno internazionale, Verona, 3-5 maggio 2001*, a cura di F. Piva, Fasano, Schena, 2002, pp. 173-206.
- E. BIAGINI, *Corilla, Corinne e "L'improvisation poétique en Italie"*, in *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, pp. 43-54.
- Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo. Atti del Convegno (Pistoia, 21-22 ottobre 2000)*, a cura di M. Fabbri, Pistoia, Maschietto, 2002.
- A. D'ISIDORO, *L'Accademia Truentina di Ascoli Piceno*, in *Quei monti azzurri: le Marche di Leopardi*, a cura di E. Carini, P. Magnarelli, S. Sconocchia, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 449-460.
- A. DI RICCO, *L'improvvisazione poetica nel Settecento*, in *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, pp. 55-58.
- F. FINOTTI, *Improvvisazione e poetica della voce*, in *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, pp. 31-42.
- D. GIORGIO, *Gli studi sull'Arcadia*, «Critica letteraria», CXV-CXVI, 2002, pp. 233-246.
- P. GIULI, *Corilla Olimpica improvvisatrice: Toward a Reappraisal of Her Life and Work*, in *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, pp. 155-172.
- A. GRIMALDI, *L'Autunno tiburtino di Mireo Rofeatico*, in *Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, pp. 179-206.
- C. RANIERI, *Eruditi e "valentuomini"*. "Il virtuoso conversare" intorno all'Istoria della volgar poesia di Giovan Mario Crescimbeni, in *Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, pp. 259-279.
- Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di M. Savini, Roma, Aracne, 2002.

2003

- A. COTTIGNOLI, *Orazio tra i pastori: 'pictura' e 'poësis' nell'Arcadia bolognese*, «Studi e problemi di critica testuale», LXVI, 2003, pp. 121-127.
- T. CRIVELLI, *Le memorie smarrite di Amarilli*, «Versants», XLVI, 2003, pp. 139-190.
- P. GIULI, *Women Poets and Improvisers: Cultural Assumptions and Literary Values in Arcadia*, in «Studies in Eighteenth-Century Culture», 32, 2003, pp. 62-92.

- A. NACINOVICH, *“Il sogno incantatore della filosofia”. L’Arcadia di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, Firenze, Olschki, 2003.
- M. PASTORE STOCCHI, *L’Arcadia e le accademie letterarie del Settecento*, in *Cultura letteraria e sapere scientifico nelle accademie tedesche e italiane del Settecento*, a cura di S. Ferrari, Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 2003, pp. 39-52.

2004

- B. ALFONZETTI, *Eugenio eroe perfettissimo. Dal canto dei Quirini alla rinascita tragica*, «Studi storici», XLV, 2004, pp. 259-277.
- A. BRUNI, *Monti nella Roma neoclassica*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXIII, 2004, pp. 23-42.
- M. P. DONATO, *I salotti Romani del Settecento*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia*, pp. 189-212.
- E. GRAZIOSI, *Presenze femminili: fuori e dentro l’Arcadia*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia*, pp. 67-96.
- Salotti e ruolo femminile in Italia. Tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di M. L. Betri, E. Brambilla, Marsilio, Venezia, 2004.

2005

- A. BATTISTINI, *Rozzo poeta o genio sublime? L’alterna fortuna di Dante nel Settecento*, in *Da Dante a Montale: studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di G. M. Anselmi et al., Bologna, Gedit, 2005, pp. 491-504.
- M. CAFFIERO, *Accademie e autorappresentazioni dei gruppi intellettuali a Roma alla fine del Settecento*, in *Naples, Rome, Florence*, pp. 277-292.
- F. CHIUSAROLI, *La concezione di lingua volgare nelle accademie del Seicento*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, pp. 117-131.
- Cristina di Svezia e la cultura delle accademie. Atti del Convegno internazionale, Macerata-Fermo, 22-23 maggio 2003*, a cura di D. Poli, Roma, Il calamo, 2005.
- M. FORMICA, *Rivoluzione e milieux intellectuels*, in *Naples, Rome, Florence*, pp. 294-327.
- E. GRAZIOSI, *Ritratto d’Arcadia in un salotto: la sconosciuta e benemerita duchessa di Limatola*, «Genesis», IV, 2005, 2, pp. 159-182.
- A. GRECO, *Cristina dopo Cristina*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, pp. 173-179.
- G. IZZI, *L’Endimione di Alessandro Guidi tra Cristina di Svezia e Gian Vincenzo Gravina*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, pp. 163-171.

- Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia. Atti del Convegno di studi, Lumsa, Roma, 4 novembre 2003*, a cura di R. M. Caira, S. Fogelberg Rota, Roma, Aracne, 2005.
- Naples, Rome, Florence: une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, sous la direction de J. Boutier, B. Marin, A. Romano, Rome, Publications de l'École Française de Rome, 2005.
- G. NICOLETTI, *Dall'Arcadia a Leopardi: studi di poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.
- A. PERELLI, *Alessandro Guidi e la regina di Svezia*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, pp. 297-314.
- A. ROMANO, *Le polemiche romane di Vincenzo Monti (1778-1797): con una appendice di testi*, Manziana, Vecchiarelli, 2005.
- R. A. SYSKA-LAMPARSKA, *Letteratura e scienza: Gregorio Caloprese teorico e critico della letteratura*, introduzione di F. Lomonaco, Napoli, Guida, 2005.
- M. VERDENELLI, *Essere arcade nelle Marche*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, pp. 343-362.

2006

- Alfieri a Roma. Atti del convegno nazionale, Roma 27-29 novembre 2003*, a cura di B. Alfonzetti, N. Bellucci, Roma, Bulzoni, 2006.
- B. ALFONZETTI – N. BELLUCCI, *Alfieri a Roma tra autobiografia e poetica*, in *Alfieri a Roma*, pp. 239-281.
- D. ARMANDO, *Aristocrazia e vita culturale a Roma alla fine del Settecento*, in *Alfieri a Roma*, pp. 71-106.
- G. A. CAMERINO, *Dall'età dell'Arcadia al Conciliatore: aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*, Napoli, Liguori, 2006.
- S. M. DIXON, *Between the real and the ideal: the Accademia degli Arcadi and its garden in eighteenth-century Rome*, Newark, Del., University of Delaware Press, 2006.
- F. FEDI, «Il midollo dell'immagine»: *Monti e le prospettive teoriche del Neoclassicismo "romano"*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, II, pp. 57-79.
- F. FEDI, *L'orientamento degli studi sulla poesia italiana dall'Arcadia al Neoclassicismo*, in *Le forme della poesia*, 1, pp. 157-168.
- Le forme della poesia. VIII Congresso dell'ADI, Associazione degli italianisti italiani, Siena, 22-25 settembre 2004. Atti*, a cura di R. Castellana, A. Baldini, presentazione di S. Carrai, R. Luperini, I, Siena, Università degli studi di Siena – [Brescia], Betti, 2006.
- L. FRASSINETI, *Il poeta e il philosophe: la fuga da Roma nel rapporto biografico-culturale Monti – De Azaria*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, II, pp. 369-397.

- C. GEDDES DA FILICAIA, *In margine ad alcune suggestioni arcadiche nella poesia di Leopardi*, in *Le forme della poesia*, 1, pp. 331-337.
- E. GRAZIOSI, *Recitare in Arcadia: ragioni di un successo*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, II, pp. 21-44.
- V. H. MINOR, *The death of the baroque and the rhetoric of good taste*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- A. NACINOVICH, *Alfieri e i dibattiti arcadici: la recita del Saul*, in *Alfieri a Roma*, pp. 385-404.
- A. NACINOVICH, *Monti e le poetiche arcadiche, gli esordi di Autonide Saturniano*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, II, pp. 45-56.
- L. RICALDONE, *Dodici studi: margini del settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- A. ROMANO, *In margine alle polemiche romane del Monti (1778-1797)*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, II, pp. 277-297.
- A. M. RYBKO, *Alfieri a Roma. Luoghi di «una vita veramente bella»*, in *Alfieri a Roma*, pp. 285-312.
- M. SARNELLI, *La Prosopopea di Pericle in Arcadia e oltre*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, II, pp. 125-174.
- W. SPAGGIARI, *Monti e Metastasio*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, II, pp. 215-233.
- Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di G. Barbarisi, II. *Monti nella Roma di Pio VI*, Milano, Cisalpino, 2006.

2007

- A. ALACEVICH, *Erudite ed arcadi del Settecento: le quattro innominate del conte Reviglio*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 215-224.
- L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, a cura di A. Mango, Milano, Franco Angeli, 2007.
- A. BENISCELLI, *Committenza, accademie e letteratura di villa nella Genova settecentesca*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 127-151.
- G. BENZONI, *A proposito d'accademia: qualche osservazione tra divagazioni e considerazioni*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 59-66.
- F. BORTOLOZZO, *La presenza dei cappuccini nell'Accademia degli Innominati*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 331-342.
- F. BROGGI-WÜTHRICH, *'Bello' e 'Sublime', 'femminile' e 'maschile' tra Ossian e l'Arcadia*, in *Höfe Salons Akademien*, pp. 255-270.
- M. CAMPANELLI – A. OTTAVIANI, *Settecento latino I*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», II, 2007, pp. 169-203.

- M. CERRUTI, *Studi recenti, fra tesi di laurea e di dottorato su accademie e letterati del Settecento (in particolare piemontesi)*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 103-108.
- T. CRIVELLI, "Figli, vi lascio! e nel lasciarvi tremo". *Sui domestici lutti poetici delle "pastorelle" d'Arcadia*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXIX/XXX, 2007, pp. 109-124.
- T. CRIVELLI, *Esperienze di mediazione culturale e creazione di simbologie nell'Accademia dell'Arcadia – L'Arcadia femminile*, in *Höfe Salons Akademien*, pp. 241-254.
- P. DELPIANO, *Il governo della lettura: Chiesa e libri nell'Italia del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- A. FANIGLIULO, *L'Accademia degli Innominati di Bra*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 343-360.
- E. GRAZIOSI, *Arcade, innominata, incognita: la duchessa di Limatola*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 185-202.
- Höfe Salons Akademien, Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, Herausgegeben von G. Stedman, M. Zimmermann, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2007.
- A. MANGO, *L'Arcadia e gli Innominati di Bra*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 7-16.
- G. P. MARCHI, *Veronesi a Bra in una raccolta poetica del 1717*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 153-182.
- A. MERLOTTI, *Sociabilità, rituali letterali e istituzioni didattiche. Stato e accademie nel Piemonte del primo Settecento*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 27-57.
- G. PAGLIERO, *Periferie e capitale: relazioni e contatti tra i gruppi intellettuali torinesi e le accademie di Bra e di Fossano*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 317-330.
- M. L. REVIGLIO DELLA VENERIA – G. REVIGLIO DELLA VENERIA, *I promotori dell'Accademia degli Innominati di Bra, il conte Pier Ignazio della Torre e l'abate Bartolomeo Reviglio*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 263-315.
- G. P. ROMAGNANI, *L'idea di "Repubblica delle lettere" tra Ludovico Antonio Muratori e Scipione Maffei*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 109-125.
- C. VIOLA, *L'Innominato Teobaldo Ceva lettore di poeti e teorico della poesia*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 67-102.
- M. VOLANTE, *Consonanze e divergenze, rispetto ai dettami dell'Accademia d'Arcadia, nella poesia di Petronilla Paolini Massimi*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, pp. 225-240.

2008

- M. PASTORE STOCCHI, *L'Arcadia e le accademie letterarie del Settecento*, in ID., *Forme e figure: retorica e poetica dal Cinquecento all'Ottocento*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 287-300.
- A. PLACELLA, «*Ipsi cauda scorpionis in ictu fuit*»: la congregazione dell'Indice e le Tragedie cinque di Gianvincenzo Gravina, «*Bollettino del Centro di Studi Vichiani*», XXXVIII, 2008, pp. 63-119.
- W. SPAGGIARI, *Bodoni e l'Arcadia*, in *Bodoni, i Lumi, l'Arcadia. Atti del convegno, Parma 20 ottobre 2006*, a cura di A. Gatti, C. Silva, Parma, Museo bodoniano, 2008, pp. 61-77.

2009

- D. COLOMBO, *Dante a Roma tra Sei e Settecento*, «*Rivista di Studi danteschi*», IX, 2009, pp. 114-153.
- A. ESTERHAMMER, *Romanticism and Improvisation, 1750-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- P. GIULI, "Monster of talent". *Fame and Reputation of Women Improvisers in Arcadia*, in *Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, edited by P. Findlen, W. W. Roworth, C. M. Sama, Stanford (California), Stanford University Press, 2009, pp. 301-330.
- E. GRAZIOSI, *Revisiting Arcadia. Women and Academies in Eighteenth-Century Italy*, in *Italy's Eighteenth Century*, pp. 103-124.
- C. GUAITA, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009.
- C. VIOLA, *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, ETS, 2009.

2010

- F. ARATO, *Quadrio e la questione del barocco*, in *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, pp. 313-325.
- A. BENISCELLI, *Quadrio e la tradizione della pastorale nel Settecento*, in *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, pp. 327-351.
- M. CERRUTI, *La donna nella letteratura tra Sei e Settecento*, in ID., *Le rose di Aglaia. Classicismo e dinamica storica fra Settecento e Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 33-45.
- Corinne e l'Italia di Mme de Staël. Atti del Convegno internazionale. Roma 13-15 novembre 2008*, a cura di B. Alfonzetti, N. Bellucci, Roma, Bulzoni, 2010.
- L. DANZI, "Tuttoché licenziosissimo...". *Il Quadrio e Dante*, in *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, pp. 261-294.

- La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, a cura di C. Berra, Ponte in Valtellina, Biblioteca Comunale "Libero Della Briotta", 2010.
- M. M. LOMBARDI, *Prime avvisaglie d'Arcadia nel "Iesus puer" di Tommaso Ceva. In margine a una recente edizione*, «Strumenti critici», XXV, 2010, pp. 425-435.
- G. PAGLIERO, *L'Accademia Fossanese e l'Arcadia degli Innominati di Bra*, in ID., *Cavalieri erranti. Gli spiemontizzati nel declino degli antichi regimi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 13-37.
- D. PICCINI, *Quadrio lettore di Petrarca*, in *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, pp. 295-311.
- L. SANNIA NOWÉ, *Quadrio e il teatro, fra retorica e spettacolo*, in *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, pp. 389-421.
- M. SARNELLI, *Quadrio e le poetiche arcadiche*, in *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, pp. 133-166.
- C. VIOLA, *Quadrio e la letteratura contemporanea*, in *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, pp. 353-387.

2011

- B. ALFONZETTI – S. CANNETO, *L'Accademia dell'Arcadia*, in *Atlante della letteratura italiana*, II, pp. 591-596.
- B. ALFONZETTI, *Et in Arcadia ego*, in *Atlante della letteratura italiana*, II, pp. 585-590.
- B. ALFONZETTI, *Corilla e Corinna, due poetesse in Campidoglio*, in *Atlante della letteratura italiana*, II, pp. 755-760.
- Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedullà, II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, 2011.
- S. BARAGETTI, *Colonie d'Arcadia nella Lombardia austriaca*, in *La letteratura degli italiani: centri e periferie*, CD ROM.
- A. BATTISTINI, *Bologna, 1703. Alla ricerca di un'identità nazionale*, in *Atlante della letteratura italiana*, II, pp. 571-576.
- M. CAFFIERO, *Un'amazzone fra i prelati*, in *Atlante della letteratura italiana*, II, pp. 514-521.
- F. CASPANI MENGHINI, *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio: poesie estemporanee di Teresa Bandettini raccolte dal concittadino Tommaso Trenta (1794-1799)*, Lucca, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 2011.
- C. DE FRANCESCHI, *L'Arcadia romano-sonziaca e la Biblioteca civica di Trieste*, presentazione di E. Guagnini, Trieste, Società di Minerva, 2011.
- P. DELPERO, *Giulia Lama: "Fra gl'arcadi Lisalba molto erudita nelle filosofie, ed assai valorosa pittrice..."*, in *Clelia Grillo Borromeo Arese: un salotto lette-*

- rario settecentesco tra arte, scienza e politica*, II. Sezione di storia dell'arte, storia e storia della letteratura italiana, a cura di A. Spiriti, Firenze, Olschki, 2011, pp. 83-92.
- M. FEO, *Versi ritrovati di Corilla Olimpica per Alessio Orlow e Caterina di Russia*, in *Studi per Gian Paolo Marchi*, a cura di R. Bertazzoli, F. Forner, P. Pellegrini, C. Viola, Pisa, ETS, 2011, pp. 393-408.
- La letteratura degli italiani. Centri e periferie. Atti del XIII Congresso dell'Associazione degli italianisti italiani (ADI), Pugnoliuso (Foggia), 16-19 settembre 2009*, a cura di D. Cofano e S. Valerio, Foggia, Edizioni del Rosone, 2011.
- A. NACINOVICH, *Arcadia/Arcadie nel Settecento: Sannazaro, Menzini, Morei*, in *La letteratura degli italiani: centri e periferie*, CD ROM.
- M. PASTORE STOCCHI, *Appunti per un'apologia dell'Arcadia*, in *La repubblica delle lettere, il settecento italiano e la scuola del secolo XXI. Atti del Congresso Internazionale, Udine, 8-10 aprile 2010*, a cura di A. Battistini, C. Griggio, R. Rabboni, Pisa, Serra, 2011, pp. 19-26.

2012

- B. ALFONZETTI, *Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini (1711-1743)*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 23-62.
- S. BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012.
- A. DI RICCO, *Le 'Arcadie' settecentesche*, in EAD., *Scorci di Settecento*, Lucca, PubliEd, 2012, pp. 25-48.
- E. FILIERI, *Luci del mito nella storia. F. B. Cicala tra Arcadia e Rivoluzione*, in *Puglia mitica*, a cura di F. De Martino, Levante, Bari 2012, pp. 796-797.
- D. GENTILE LORUSSO – G. MASCIA, *Tra Oratino e Arcadia: Giorgio Gizzarone, poeta del Seicento: nel III centenario della morte (1712-2012)*, Campobasso, Regia, 2012.
- G. V. GRAVINA, *Delle antiche favole*. In appendice *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di V. Gallo, Roma, Antenore, 2012.
- G. INCORVATI, *Diritti politici e tragedia. Da Gian Vincenzo Gravina a Jean-Jacques Rousseau*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», n.s., VII, 2012, pp. 75-94.
- M. LEONIO, *Pier Jacopo Martello fra suggestioni barocche e prospettive arcadiche*, in *La letteratura degli italiani: rotte confini passaggi. Atti del XIV Congresso dell'Associazione degli italianisti italiani (ADI), Genova, 15-18 settembre 2010*, a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, pubblicazione on line (http://italianisti.it/upload/userfiles/files/Leonio_Miriam_1.pdf).
- F. LUCIOLI, *Scrittura e riscrittura nella poesia di Jacopo Durandi*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 187-217.

- D. METELLI, *Luigi Pietrobono, custode dell'Arcadia, a cinquant'anni dalla morte*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 251-264.
- A. NACINOVICH, *"Nel laberinto delle idee confuse". La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012.
- G. SAVARESE, *De Sanctis e l'Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 231-249.
- S. TATTI, *Il "Giornale" e Roma: lo scisma d'Arcadia*, in *Il Giornale de' letterati d'Italia trecento anni dopo: scienza, storia, arte, identità (1710-2010). Atti del Convegno, Padova, Venezia, Verona, 17-19 novembre 2010*, a cura di E. Del Tedesco, Pisa-Roma, Serra, 2012, pp. 311-320.
- S. TATTI, *I Giuochi olimpici in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 63-80.

2013

- F. ARATO, *Presentazione di S. BARAGETTI, I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, on-line (<http://www.cresverona.it/seminari/127-arcadia-nuove-prospettive-2-ottobre-2013>).
- M. CAMPANELLI, *Settecento Latino III. L'inflazione dei poeti e il monte di Testaccio in un'epistola di Contuccio Contucci*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», VIII/1, 2013, pp. 159-195.
- S. CANNETO, *Pastoral-iter: Bartolomeo Nappini, Arcangelo Spagna e la politica culturale di Crescimbeni*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 2, 2013, pp. 139-164.
- M. L. DOGLIO – M. PASTORE STOCCHI, *Rime degli Arcadi I-XIV. 1716-1781. Un repertorio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.
- V. KIRKHAM, *The "Decameron" in Arcadia: Riccardo Petroni's Blanck Verse Anthology of 1731 (University of Pennsylvania, Ms. Cod. 348)*, «Studi sul Boccaccio», XLI, 2013, pp. 339-377.
- A. NACINOVICH, *L'Elvio di Crescimbeni: le origini pastorali della prima polemica arcadica*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi. Atti del convegno di studi (Genova 29-30 novembre – 1 dicembre 2012)*, a cura di A. Beniscelli, M. Chiarla, S. Morando, Bologna, CLUEB, 2013, pp. 477-491.
- R. L. WALSH, *Defensio Italiae: Exploring Rhetorical Strategies in the Writings of L. A. Muratori and P. J. Martello*, «Italica», XC, 2013, pp. 548-566.

2014

- B. ALFONZETTI, *Voci del tragico nel Viceregno austriaco: Gravina, Marchese, Pansuti*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, 2014, pp. 209-241.

- A. BUSSOTTI, 'Ut Virtus pictura et poesis'. *Forme della virtù tra Arcadia e Accademia di San Luca (1702-1716)*, in *I cantieri dell'italianistica*, pubblicazione on-line (<http://italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20Bussotti.pdf>).
- T. CRIVELLI, *La donzelletta che nulla temea. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma, Iacobelli, 2014.
- I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza 18-21 settembre 2013)*, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pubblicazione on-line (http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581).
- E. FILIERI, *Teatro tragico e Lumi europei tra Salento e nazione*, in *Letteratura meridionale. Contesti nazionali e sovranazionali. Atti del Convegno di Studi ADI Puglia e Basilicata (Lecce, 17-19 maggio 2012)*, a cura di R. Nicoli, Roma, Adi editore, 2014, pubblicazione on-line (http://italianisti.it/upload/userfiles/files/emilio_filieri.pdf).
- C. GHIRARDINI, *La Colonia Fisiocritica e il Bosco Parrasio: equilibri e squilibri*, in *I cantieri dell'italianistica*, pubblicazione on-line (<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20Ghirardini.pdf>).
- N. LONGO, *Roma alla fine del Settecento. Cultura, storia e urbanistica*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, 2014, pp. 313-340.
- A. OTTAVIANI, *Dentro e fuori l'Arcadia: la lirica di Giovanni Della Casa nella Repubblica delle lettere*, in *I cantieri dell'italianistica*, pubblicazione on-line (<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20Ottaviani.pdf>).
- M. PAOLI, *L'Appannato Specchio. L'autore e l'editoria italiana nel Settecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2014.
- G. PIZZAMIGLIO, *Poetesse d'Arcadia nel solco di Petrarca*, «Quaderni veneti», III, 2014, pp. 169-175.
- P. PROCACCIOLI, *Baretti antiarcade. Temi, modi e tempi di una fustigazione*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, 2014, pp. 275-292.
- V. SANZOTTA, *Giuseppe Enrico Carpani e il teatro gesuitico in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, 2014, pp. 243-274.
- F. SINOPOLI, *Dalla repubblica letteraria alla letteratura europea: Paolo Rolli tra Italia e Inghilterra*, in *I cantieri dell'italianistica*, pubblicazione on-line (<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20sinopoli.pdf>).
- V. VARANO, *L'Apologia per le stampe d'Italia: Giuseppe Maria Bianchini vs la «bella Margherita» di Scipione Maffei*, in *I cantieri dell'italianistica*, pubblicazione on-line (<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20Varano.pdf>).

2015

- F. BRUNI, *Tra due secoli: l'Arcadia alla svolta dell'Ottocento*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 4, 2015, pp. 219-256.
- M. CAMPANELLI, *Settecento Latino IV. Due frammenti della preistoria poetica di G.B. Casti*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», IX/1, 2015, pp. 101-114.
- M. CAMPANELLI, «*Hoc tu videris, o bone custos*»: un autoritratto in Arcadia di G. B. Casti, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Alhaique Pettinelli*, a cura di S. Benedetti, F. Luciola, P. Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 139-157.
- V. GALLO, *Cristina di Svezia e Decio Azzolini: tentativi di riforma del melodramma sulla scena romana di fine Seicento*, in Goldoni «avant la lettre», pp. 43-52.
- Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750), a cura di J. Gutierrez Carou, Venezia, Lineadacqua, 2015.
- E. RAGNI, *9 agosto 1781: un'adunanza nuziale in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 4, 2015, pp. 189-217.
- M. SARNELLI, *Traditio memoriae. Ritratto di Maria Teresa Acquaro Graziosi*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 4, 2015, pp. 257-290.
- S. ZOPPI GARAMPI, *La traduzione inedita di Gianvincenzo Gravina di Due dissertazioni sulla comedia e sugli spettacoli. Principi di poetica e strategie di comunicazione*, in Goldoni «avant la lettre», pp. 53-62.
- E. ZUCCHI, *Generi e stili in Arcadia: lo statuto del lirico ne La bellezza della volgar poesia di Crescimbeni*, «Seicento & Settecento», X, 2015, pp. 81-97.
- E. ZUCCHI, «*Or che sta sotto il pericolo, | quant'è dolce la reina!*». Una proposta di lettura dell'*Andromeda* di Gravina, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 4, 2015, pp. 155-187.

Abstracts

PIERO BOITANI

Ombre di eterodossia nell'Inferno dantesco

Il saggio esplora la possibilità che alcuni episodi e alcune figure dell'*Inferno* possano riflettere dottrine giudicate eterodosse o estreme nel XIII secolo. Gli epicurei di *Inferno* X, «che l'anima col corpo morta fanno», sono la prima categoria: e qui il rapporto con il pensiero eterodosso è diretto e acclarato. L'altro episodio, quello di Ulisse in *Inferno* XXVI, è legato per via dell'immagine – e della punizione – del fuoco a *Inferno* X. È possibile che dietro la figura dell'eroe greco, da lui interpretato come esempio di chi vuole oltrepassare ogni limite dell'umana conoscenza, Dante abbia intravisto le imprese dei pensatori averroisti contemporanei Sigieri di Brabante e Boezio di Dacia, secondo un'intuizione di Maria Corti? Un esame esteso dei loro scritti e delle oscillazioni di Dante stesso nei riguardi della conoscenza pare confermarlo, mentre la comparsa di Sigieri in *Paradiso* X testimonia della grande stima che Dante ha per lui.

Parole chiave: Dante, *Commedia*, eterodossia, epicurei, Ulisse, averroismo, Sigieri di Brabante, Boezio di Dacia.

Shades of Heterodoxy in Dante's Inferno

In this essay I explore the possibility that certain episodes and characters of the *Inferno* might reflect doctrines which were considered heterodox in the thirteenth century. The Epicureans of *Inferno* X, "who hold that the soul dies with the body", are the first category, and here the relationship is direct and explicit. The other episode, that of Ulysses in *Inferno* XXVI, is tied by means of the image – and the punishment – of fire to *Inferno* X. Is it reasonable to imagine – following Maria Corti's intuition – that in the Greek hero, whom Dante interpreted as symbolising those who want to surpass the boundaries of human knowledge, he may have seen an archetype of contemporary Averroist thinkers such as Siger of Brabant and Boethius of Dacia? An extended examination of their writings, and of Dante's own oscillations regarding knowledge, appears to provide an affirmative answer to this question, while the presence of Siger in *Paradiso* X indicates the great consideration in which Dante held him.

Keywords: Dante, *Commedia*, heterodoxy, Epicureans, Ulysses, Averroism, Siger of Brabant, Boethius of Dacia.

GIANCARLO PANI

L'affissione delle Tesi di Wittenberg nel 1517: storia o leggenda?

La Riforma inizia il 31 ottobre 1517, quando Lutero, secondo la vulgata protestante, avrebbe affisso le 95 Tesi sull'indulgenza a Wittenberg. Il fatto è attestato da un solo documento, redatto da Melantone nel 1546, dopo la morte del riformatore. Ma nel 1517 egli non era a Wittenberg. Inoltre diversi particolari del testo sono smentiti dai fatti. Lo storico Erwin Iserloh ha dimostrato che l'affissione non è storia, ma leggenda, e per di più contraddice lo spirito e l'intenzione di Lutero. Il 31 ottobre egli scrive ai vescovi interessati per un problema di fede, di coscienza e di pastorale: la predicazione delle indulgenze per la fabbrica di San Pietro è ingannevole perché garantisce la sicurezza della salvezza. Si devono piuttosto predicare il Vangelo e le opere di carità, che sono la missione principale di ogni vescovo. La leggenda dell'affissione oscura la vera intenzione del riformatore.

Parole chiave: Riforma, Lutero, Tesi di Wittenberg, Melantone, indulgenze.

The Nailing of the Theses of Wittenberg: Myth or History?

The Reformation began on 31 October 1517 when, according to the Protestant tradition, Luther nailed his 95 Theses regarding indulgences to the door of a church in Wittenberg. This fact is confirmed by only one document, drafted by Melanchthon in 1546 after the death of the Reformer. However, in 1517 Melanchthon was not even in Wittenberg. Furthermore, several details in the text are contradicted by the facts. The historian Erwin Iserloh has demonstrated that there is no historic proof of the nailing-up of the theses, which is pure legend and indeed would have conflicted with the spirit of Luther and his intentions. On 31 October what he actually did was write to the bishops concerned regarding a question of faith, conscience and pastoral care. He argued that preaching the sale of indulgences for the construction of St Peter's was misleading since it guaranteed the certainty of salvation. The subject of sermons ought instead to be the Gospels and works of charity, which are the primary mission of all bishops. The legend of the nailing-up of the theses confounds the true intentions of the reformer.

Keywords: Reformation, Luther, Theses of Wittenberg, Melanchthon, indulgences.

FRANCO PIGNATTI

Ancora sulla belle matineuse di Annibal Caro

Lo studio ricostruisce la storia del sonetto incipitale delle *Rime* di Annibal Caro (1569), di cui sono tramandate quattro redazioni con varianti cospicue. La prima di esse è attribuita a Francesco Maria Molza da un testimone inaffidabile. La redazione più evoluta è individuata nelle *Rime di diversi illustri signori napoletani* (1552), poi accantonata nelle *Rime* del 1569 per privilegiare una redazione d'autore intermedia. Ampio spazio è dato alla fortuna del testo nella lirica italiana del XVI secolo e al suo successo Oltralpe, legato a un celebre saggio del letterato francese *italianisant* Gilles Ménage. In particolare, è studiata la genesi del sonetto nell'ambiente farnesiano romano degli anni Trenta-Quaranta, con riferimento specifico alla produzione in rima per Faustina Mancini e Livia Colonna. Attenzione ricevono anche un sonetto di Molza, di cui non era stata sinora indicata la fonte in Cicerone, *De natura deorum*, e un passo del *Palagio d'Amore* di Ludovico Paterno dedicato a Caro e Molza, di cui si propone una nuova lettura.

Parole chiave: Annibal Caro, Francesco Maria Molza, poesia lirica, Gilles Ménage, Faustina Mancini, Livia Colonna, Cicerone, Ludovico Paterno.

More on Annibal Caro's belle matineuse

The essay retraces the story of the opening sonnet from the *Rime* by Annibal Caro (1569). Four different versions of this sonnet have been preserved, all with considerable variations. The first version is ascribed by an unreliable witness to Francesco Maria Molza. The version included in the *Rime di diversi illustri signori napoletani* (1552) is considered to be the most fully-evolved: this draft was later discarded and replaced in the *Rime* of 1569 by an intermediate version by the author. The essay also examines the popularity of the text in 16th-century Italian lyric poetry and its reception in France in the wake of a famous essay by the *italianisant* French scholar Gilles Ménage. In particular, the origin of the sonnet in the Roman milieu gravitating around the Farnese family in the years 1530-1540 is explored, with specific reference to the poetry dedicated to Faustina Mancini and Livia Colonna. In addition, Cicero's *De natura deorum* is identified for the first time as the source of a sonnet by Molza. Finally, a new interpretation is offered of a passage from the *Palagio d'Amore* by Ludovico Paterno dedicated to Caro and Molza.

Keywords: Annibal Caro, Francesco Maria Molza, lyric poetry, Gilles Ménage, Faustina Mancini, Livia Colonna, Cicero, Ludovico Paterno.

PIETRO GIULIO RIGA

Sulla paternità del Dialogo dell'honore di Giovan Battista Possevino

L'articolo affronta la dibattuta questione relativa alla paternità del *Dialogo dell'honore* di Giovan Battista Possevino, uno dei testi più importanti della tradizione rinascimentale di scritti sul tema della nobiltà e del duello, stampato postumo a Venezia nel 1553 (Giolito) per le cure di Antonio Possevino. Benché sia stato accusato, anche in tempi recenti, di aver plagiato un testo di Antonio Bernardi della Mirandola, Giovan Battista Possevino viene ritenuto l'autore effettivo dell'opera, avvalendosi delle notizie emerse in un testo poco noto di Antonio Possevino del 1556 (*Due discorsi [...] l'uno in difesa di M. Gio. Battista suo fratello dove si discorre intorno all'Honore et al Duello [...]*) che veicola un resoconto dettagliato e convincente della storia redazionale dell'opera, diradando ragionevolmente ogni dubbio sulle accuse di plagio. In appendice viene dato conto di un esemplare romano del *Dialogo dell'honore* (BNCR, Duel.C.2.I.8) recante postille erroneamente attribuite alla mano di Benedetto Varchi.

Parole chiave: trattatistica rinascimentale, onore, duello, plagio, Giovan Battista Possevino, Antonio Possevino, Benedetto Varchi, Antonio Bernardi della Mirandola.

On the Authorship of the Dialogo dell'honore by Giovan Battista Possevino

This essay focuses on the authorship of the *Dialogo dell'honore* by Giovan Battista Possevino, posthumously printed in Venice in 1553 (Giolito) by Antonio Possevino, which is considered one of the most important Renaissance texts dealing with aristocracy and the duel. Although often interpreted as a plagiarism of a text by Antonio Bernardi of Mirandola, the *Dialogo dell'honore* is now attributed to Giovan Battista Possevino on the basis of a little-known text written by Antonio Possevino in 1556 (*Due discorsi [...] l'uno in difesa di M. Gio. Battista suo fratello dove si discorre intorno all'Honore et al Duello [...]*). This work contains a very detailed and compelling account of the editorial history of the *Dialogo dell'honore* which erases all doubts regarding the charges of plagiarism. The appendix contains an analysis of a Roman copy of the *Dialogo dell'honore* (BNCR, Duel.C.2.I.8) which contains annotations mistakenly attributed to Benedetto Varchi.

Keywords: Renaissance treatises, honour, duel, plagiarism, Giovan Battista Possevino, Antonio Possevino, Benedetto Varchi, Antonio Bernardi di Mirandola.

MAURO SARNELLI

*Versi cinquecenteschi in lode ed in morte di Torquato Tasso.
Quattro schede (con l'edizione di due testi) ed una Postilla*

Il lavoro è incentrato sull'indagine intorno a quattro testi poetici (di due dei quali viene procurata l'edizione, in un caso rinnovata, nell'altro *princeps*), prescelti in quanto offrono la possibilità d'introdurci nella configurazione del mito tassiano – un mito, come ha illustrato Maria Luisa Doglio, che ha preso l'abbrivio dall'autore stesso –, non solo nel *milieu* storico-culturale in contatto epistolare e letterario col Tasso (e sono i casi di Angelo Grillo e Fabio Orsini), o comunque gravitante attorno ad esso (ed è il caso di Cesare de' Franchi); ma altresì in una realtà “laterale” ed appartata – connotazioni che in questo caso *non* sono eufemistici sinonimi di provinciale ed attardata –, dove la portata dell'ultima produzione tassiana viene accolta in tutta la sua complessità, e con uno spirito critico e letterario in grado di adattarla alle esigenze del particolare contesto di ricezione (ed è il caso di Pietro Delitala).

Parole-chiave: Torquato Tasso, Pietro Delitala, Angelo Grillo, Cesare de' Franchi, Fabio Orsini, poesia del XVI secolo, tradizione classica.

Sixteenth-Century Poems in Praise of Torquato Tasso and Commemorating his Death. Four Records (with the Edition of Two Sonnets) and an Appendix

The essay focuses on the examination of four poems and includes the edition of two of them, one revised and the other the *princeps*. These texts were selected since they allow us to penetrate the myth of Torquato Tasso, a myth which – as Maria Luisa Doglio has shown – was set in motion by the writer himself. This is explored within the cultural milieu that was in epistolary and literary contact with Tasso, comprising Angelo Grillo and Fabio Orsini, and among the figures gravitating around the same (such as Cesare de' Franchi). The study also extends beyond this closer network to consider the case of Pietro Delitala, who inhabited a remote and lateral dimension, which was nevertheless anything but provincial or backward. Indeed he was able to fully appreciate the scope of Tasso's latest production in all its complexity, demonstrating a critical and literary acumen capable of adapting it to the demands of the specific context of its reception.

Keywords: Torquato Tasso, Pietro Delitala, Angelo Grillo, Cesare de' Franchi, Fabio Orsini, 16th-century poetry, classical tradition.

ALVIERA BUSSOTTI

*Biagio Garofalo, il Circolo del Tamburo e la colonia Sebezia:
la riforma poetica dalla prospettiva filoimperiale*

Il contributo intende ricostruire i rapporti tra l'ambiente romano del Circolo del Tamburo di Giusto Fontanini e Domenico Passionei, operante nei primi anni del Settecento, e la *humus* culturale napoletana legata alla colonia arcadica *Sebezia*, a partire dalla figura di Biagio Garofalo, letterato napoletano attivo nella Roma di inizio secolo. Attraverso l'esame del suo importante trattato *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci* (1707) e con particolare attenzione ai due dedicatari di questa sua opera, ci si soffermerà sulla convergenza tra i progetti di riforma poetica sei-settecentesca e la linea politica filoimperiale che inaugura il secolo con la guerra di Successione spagnola (1700-1714), nel tentativo di gettare una maggiore luce sullo scenario culturale di questi anni. A tale fine verranno presi in esame soprattutto i legami che l'opera di Garofalo intrattiene con le riflessioni di Ludovico Antonio Muratori e Gianvincenzo Gravina e i punti di contatto con la linea arcadica degli scismatici.

Parole chiave: Settecento, poesia, Arcadia, Circolo del Tamburo, Garofalo, Gravina, Muratori, Passionei, politica filoimperiale.

*Biagio Garofalo, the Circolo del Tamburo and the Sebezia colony:
Poetic Reform from a Pro-Imperial Perspective*

The aim of this essay is to reconstruct the relations between the Roman ambience of Giusto Fontanini and Domenico Passionei and the Circolo del Tamburo in the early years of the 18th century and the Neapolitan cultural *humus* connected with the *Sebezia* Arcadian colony. This colony gravitated around Biagio Garofalo, a Neapolitan intellectual active in Rome at the beginning of the century. Examining Garofalo's important treatise, *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci* (1707), the study pays particular attention to the two dedicatees of this work. It focuses on the convergence between the 17th-18th-century projects for poetic reform and the pro-imperial political stance that ushered in the century with the War of the Spanish Succession (1700-1714), in an attempt to cast further light on the cultural scenario of the time. In order to do this, the study examines above all the connections of Garofalo's work with the reflections of Ludovico Antonio Muratori and Gianvincenzo Gravina and the points of contact with the Arcadian line of the schismatics.

Keywords: 18th century, poetry, Arcadia, Circolo del Tamburo, Garofalo, Gravina, Muratori, Passionei, pro-imperial politics.

RAIMONDO GUARINO

*L'incoronazione di Corilla Olimpica e l'improvvisazione in Arcadia
nel Settecento*

Il 31 agosto del 1776, l'improvvisatrice Maria Maddalena Morelli (Corilla Olimpica in Arcadia) fu incoronata con l'alloro poetico in Campidoglio. Il saggio riprende il filo degli studi che hanno visto nell'evento un episodio determinante nella ricerca di nuovi valori estetici e culturali nella cosiddetta "seconda Arcadia". La trattazione è focalizzata sul rapporto tra improvvisazione e incoronazione poetica, e sulla definizione e la ricezione della poesia estemporanea nell'Arcadia settecentesca. Nei testi che documentano le celebrazioni di Corilla in Arcadia e in Campidoglio, e nelle testimonianze che descrivono le sue improvvisazioni, una generazione di accademici si propone come osservatorio della creazione poetica, considerata alla luce dei fattori (estro, entusiasmo, sensibilità) valorizzati e discussi in quei decenni in ambito italiano ed europeo.

Parole chiave: Arcadia, improvvisazione, entusiasmo, poetesse, Settecento, laurea poetica.

*The Coronation of Corilla Olimpica and Improvisation in Arcadia
in the Eighteenth Century*

The *improvvisatrice* and extemporaneous poetess Maria Maddalena Morelli (Corilla Olimpica in the Arcadian Academy) was crowned poet laureate in the Campidoglio on 31 August 1776. This essay takes up the thread of studies that have seen this event as a milestone in the quest for new aesthetic and cultural values by what was known as the "Seconda Arcadia". The approach focuses on the relation between improvisation and the poetic laurels and on the definition and reception of extempore poetry in the 18th-century Arcadian Academy. In the texts documenting Corilla's celebrations in Arcadia and in Campidoglio, and in the accounts describing her improvisations, a generation of academicians put themselves forward as observers of poetic creation, considered in the light of factors that were deemed important and debated at the time in Italy and the rest of Europe (including inspiration, enthusiasm and sensitivity).

Keywords: Arcadia, improvisation, enthusiasm, poetesses, 18th century, poet laureate.

LUCA SERIANNI

Sulla fisionomia stilistica della poesia arcadica

L'articolo si propone una ricognizione stilistica della poesia arcadica minore, per coglierne costanti ed escursioni individuali rispetto ai gusti dominanti. Si confermano, ma si ridimensionano, alcune acquisizioni precedenti, come la complessiva prevedibilità del lessico, il gusto dei diminutivi, alcuni segni di continuità col barocco; d'altra parte emergono scelte marcate, sia individuali (il lessico sostenuto dell'improvvisatrice Teresa Bandettini), sia più largamente condivise (ampliamento del lessico botanico tradizionale, modulo *ahi* + *che*: *ahi, che s'innalza e cresce il mar* ecc.). La capacità degli arcadi di variare la struttura del dominante sonetto è illustrata attraverso il commento di altrettante poesie di Antonio Zampieri, Eustachio Manfredi, Faustina Maratti Zappi, Giacomo Sardini.

Parole chiave: poesia italiana, sonetto, letteratura del Settecento, Arcadia, analisi stilistica.

On the Stylistic Physiognomy of Arcadian Poetry

This article proposes a stylistic appraisal of the minor poetry of the Arcadia with a view to grasping the constants and the individual deviations from dominant tastes. Certain features previously identified are confirmed but downsized. These include the overall predictability of the lexicon, the taste for diminutives, certain signs of a continuation with the Baroque. On the other hand, distinct choices also emerge. These are both individual (the lexicon sustained by the improviser Teresa Bandettini), and more widely shared (expansion of the traditional botanical lexicon, the module using *ahi* + *che*: *ahi, che s'innalza e cresce il mar* etc.). The capacity of the Arcadians to vary the structure of the dominant sonnet is illustrated in the commentary on a number of poems by Antonio Zampieri, Eustachio Manfredi, Faustina Maratti Zappi and Giacomo Sardini.

Keywords: Italian poetry, sonnet, 18th-century literature, Arcadia, stylistic analysis.

STEFANO BENEDETTI

«*Ut pictura philosophia*»: fortuna settecentesca della *Tabula Cebetis*

A partire da una menzione dell'arcade Vincenzo Santini, che nel 1708 se ne serviva a introdurre una sua orazione capitolina in lode delle belle arti, il contributo ripercorre il *Fortleben* settecentesco della *Tabula Cebetis*, dialoghetto apocrifo della tarda filosofia stoico-cinica, che nel quadro del rinascente ellenismo conosce una notorietà legata alla tradizione dell'allegorismo morale e favorita dalla singolare costruzione in *ekphrasis*. Si illustrano così gli specifici contesti culturali in cui la simpatia di filosofi e pensatori verso una *picta philosophia* utile «pour éveiller l'esprit» (dal Leibniz ad Antonio Conti, dal Vico ad Appiano Buonafede), veniva ad affiancarsi al gusto di eruditi e letterati – quasi tutti di appartenenza arcadica – per cimenti di traduzioni variamente “rielaborate”, spesso in forma versificata, dell'antico testo (da Cornelio Pepoli a Gasparo Gozzi, da Giuseppe Maria Pagnini ai minori Pietro Guadagnoli e Onofrio Gargiulli).

Parole chiave: *Tabula Cebetis*, Cebete Tebano, allegoria, *ekphrasis*, traduzioni, Settecento, Leibniz, Vico, Antonio Conti.

«*Ut pictura philosophia*»: the Eighteenth-Century Reception of the *Tabula Cebetis*

Starting with the Arcadian Vincenzo Santini, who mentioned the *Tabula Cebetis* to introduce his speech in praise of the fine arts delivered on the Capitoline (1708), the article traces the 18th-century *Fortleben* of this *Tabula*. It is a short apocryphal Greek dialogue of late Stoic-Cynic philosophy which, within the framework of the Hellenistic revival, encountered a popularity linked to the tradition of moral allegory and favoured by its striking formulation as an *ekphrasis*. The specific cultural contexts in which philosophers and thinkers make reference to the *Tabula* as a “depicted philosophy” capable of “activating the imagination” are illustrated (referring to citations from Leibniz, Vico, Antonio Conti, and Appiano Buonafede). After this the author makes a survey of the 18th-century Cebes' Italian translations, variously reworked and often versified by scholars and intellectuals (in most cases associated with the Arcadian Academy), such as Cornelio Pepoli, Giuseppe M. Pagnini, Gasparo Gozzi, Pietro Guadagnoli and Onofrio Gargiulli.

Keywords: *Tabula Cebetis*, Cebes of Thebes, allegory, *ekphrasis*, translations, 18th century, Leibniz, Vico, Antonio Conti.

KENICHI TAKAHASHI

*Pindaro in Arcadia. Pier Jacopo Martello e Vittorio Maria Bigari
nella galleria di Palazzo Ranuzzi in Bologna*

Pier Jacopo Martello elaborò il programma dell'iconografia dell'affresco realizzato, negli anni 1724-1725, da Vittorio Maria Bigari sulla volta della galleria di Palazzo Ranuzzi in Bologna. Secondo gli studi precedenti, questa decorazione – che paragona le terme di Porretta a Castalia, la fonte santa del Parnaso – fu progettata durante l'espansione dello stesso feudo dei Ranuzzi. Il nostro saggio tenta una lettura più profonda di questa iconografia, considerando le *Pitiche* di Pindaro come una fonte dell'ispirazione dietro al programma presentato da Martello. L'opera di Bigari, che usa il *Parnaso* di Raffaello come intertesto, differisce da precedenti dipinti su soffitto per quanto riguarda la “delicatezza” della forma e del metodo di comunicare il messaggio. Essa si accorda con la retorica martelliana e si inserisce nel nuovo “buon gusto” che supera il Barocco.

Parole chiave: Parnaso, Porretta Terme, Asclepio, buon gusto, Barocco, petrarchismo, marinismo, manierista.

*Pindar in Arcadia. Pier Jacopo Martello and Vittorio Maria Bigari
in the Gallery of Palazzo Ranuzzi in Bologna*

Pier Jacopo Martello developed the iconographic programme of the fresco executed in 1724-1725 by Vittorio Maria Bigari in the vault of the gallery of Palazzo Ranuzzi in Bologna. According to previous studies, this painting – which compares the thermal springs of Porretta with Castalia, the sacred fountain of Parnassus – was planned during the expansion of this fief of the Ranuzzi dynasty. This paper attempts a deeper reading of this iconography, considering Pindar's *Pythian Odes* as a source of inspiration behind the programme presented by Martello. Bigari's work, which uses Raphael's *Parnassus* as an intertext, differs from previous ceiling paintings in terms of the “delicacy” of form and the method of communicating the message. It is attuned to Martello's rhetoric and complies with the new “good taste” surpassing the Baroque.

Keywords: Parnassus, Porretta Terme, Asklepios, good taste, Baroque, Petrarchism, Marinism, Mannerist.

GIUSEPPE CRIMI

*Osservazioni sull'epistolario di Metastasio:
a proposito di editi, inediti e dimenticati*

Sulla scorta di un recente saggio di Corrado Viola, il contributo intende segnalare alcuni casi di lettere metastasiane pubblicate in sedi periferiche o poco note, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento: si tratta, nello specifico, di missive che figurano come inedite nell'edizione curata da Bruno Brunelli (Milano, Mondadori, 1951-1954). Nelle pagine ci si sofferma, inoltre, su alcuni contributi, apparsi per lo più in periodici, nei quali sono pubblicate per la prima volta lettere del Trapassi che non appaiono nell'edizione brunelliana.

Parole chiave: Metastasio, lettere, edizione.

*Observations on the Correspondence of Metastasio:
Published, Unpublished and Neglected letters*

In the wake of a recent essay by Corrado Viola, this contribution is intended to address several cases of letters from Metastasio published in marginal or little-known contexts between the end of the 19th century and the first half of the 20th. More specifically we are talking about letters that appear as unpublished in Bruno Brunelli's edition (Milano, Mondadori, 1951-1954). The author also addresses several contributions which appeared mostly in periodicals, in which letters from Trapassi which do not appear in Brunelli's edition are published.

Keywords: Metastasio, letters, edition.

ALESSIA TADDEO

«Alba di un nuovo stile»: Alfieri e la notte

Il presente articolo traccia il percorso dei notturni in tre tragedie alfieriane: *Antigone*, *Agamennone* e *Mirra*. La notte è trattata dal punto di vista stilistico: le tragedie seguono un *iter* quasi imitativo del movimento del sole dall'alba al tramonto. Ciò trova il suo riflesso nel modo di esprimersi delle protagoniste. Le parole di Antigone sono luminose, al punto da apparire innaturali e forzatamente controllate. I suoi discorsi sono velati da una patina arcaica e mascolina, la sua dizione è scandita e pausata; solo in alcuni passi si può intravedere qualche venatura oscura. Clitennestra è crepuscolare, scissa tra il chiaro modo di parlare dei familiari e il seducente e torbido eloquio dell'amante. Lo stile della regina diviene sempre più ambiguo, esitante e ansietato. Con il procedere del dramma, la notte si impadronisce della sua volontà. I discorsi di Mirra sono tragicamente notturni, come dimostrano le abbondanti negazioni, i puntini di sospensione, le pause pregne di eco e di mistero. Queste considerazioni stilistiche nascono dal confronto fra l'estetica di Alfieri e quella di Burke, soprattutto in relazione alla dialettica di luce e ombra.

Parole chiave: Mirra, Antigone, Clitennestra, donne, luce, tenebre, notte, Burke, stile, sublime.

«Alba di un nuovo stile»: Alfieri and the Night

This article traces the course of the nocturnes through three of Alfieri's tragedies: *Antigone*, *Agamennone* and *Mirra*. The night is discussed from the stylistic point of view: Alfieri's tragic journey follows a path that mimics the movement of the sun from dawn to sunset. This aspect can be appreciated in the wording employed by the main characters. Antigone's language is so luminous that it appears unnatural and deliberately controlled. Her speeches are veiled with an archaic and masculine patina and her diction is rhythmically punctuated. In only a few passages of the dialogues can the reader glimpse the dark overtones of her words. Clytemnestra is vague, torn between her relatives' clear way of talking and her lover's seductive and cloudy eloquence. The style of the queens's dialogue becomes increasingly ambiguous, hesitant, moody and anguished. While the drama is taking place, the night masters her will. Myrrha's addresses are tragically nocturnal, as shown by the abundant negations, ellipsis dots and pauses dense with echoes and mystery. These stylistic observations are sparked by the comparison between Alfieri's and Burke's aesthetics, especially in relation to the light-darkness dialectic.

Keywords: Myrrha, Antigone, Clytemnestra, women, light, darkness, night, Burke, style, sublime.

ANDREA CHEGAI

Vergini e vestali. Poligenesi e intersezioni di un soggetto operistico franco-latino (Spontini, La Vestale, Parigi 1807)

La *Vestale* di G. Spontini (Parigi, 1807), *tragédie-lyrique* di spicco dell'epoca napoleonica-imperiale destinata a restare a lungo sulle scene, fu l'esito di una miscela di suggestioni mitiche derivate dalla classicità latina. Tuttavia l'opera condivide i suoi temi fondanti con la tradizione illuminista della Vergine del sole, che tramite il romanzo di Marmontel (*Les Incas*, 1777) si diffuse in tutta Europa andando a influenzare anche il teatro musicale. Il tema della segregazione claustrale e dei voti forzati risente inoltre del teatro anticlericale degli anni rivoluzionari. Tutto ciò concorre alla definizione del profilo drammatico di Julia, la protagonista, che difende il suo diritto naturale all'amore e alla famiglia fino a sfidare l'ira dei sacerdoti. Il saggio ricostruisce le fonti dirette e indirette del libretto di De Jouy, individua alcuni tratti salienti nella partitura di Spontini e inquadra l'opera nelle strategie spettacolistiche del regime bonapartista, ove, accantonato l'elemento strettamente propagandistico di altre opere di quegli anni, acquistò considerevole rilievo la figura di Giuseppina di Beauharnais Bonaparte, dedicataria dell'opera.

Parole chiave: opera, *tragédie-lyrique*, vestali, Illuminismo, Rivoluzione francese, giacobinismo, Napoleone

Virgins and Vestals. Polygenesis and Intersections of a Franco-Latin Opera Subject (Spontini, La Vestale, Paris 1807)

La Vestale by G. Spontini (Paris, 1807), a *tragédie-lyrique* which enjoyed a long season of popularity on the European stage in the Napoleonic imperial era, was the outcome of a mixture of mythical suggestions derived from classical culture. Nevertheless, the main themes of this opera are shared with the Enlightenment tradition of the "Virgin of the Sun", which spread across Europe through Marmontel's novel (*Les Incas*, 1777) even influencing musical theatre. The theme of cloistered segregation and enforced vows was also affected by the anti-clerical theatre of the revolutionary period. This context contributed to define the dramatic profile of the protagonist Julia, who defends her natural right to enjoy love and have a family to the point of confronting the anger of the priests. This essay reconstructs the direct and indirect sources of the libretto by De Jouy and highlights certain features of Spontini's score. The result is to place the opera within the context of the theatrical strategies of the Bonapartist regime, in which, differently from the strictly propagandistic elements of other operas of those years, the figure of Joséphine de Beauharnais Bonaparte, the dedicatee of the *Vestale*, acquired considerable importance.

Keywords: Opera, *tragédie-lyrique*, Vestal Virgins, Enlightenment, French Revolution, Jacobinism, Napoleon.

FABIO FORNER

*Per una bibliografia ragionata degli ultimi studi sull'Arcadia
(1991-2015)*

Il contributo intende dare conto della bibliografia sull'Arcadia uscita negli ultimi venticinque anni. Si individuano in particolare alcune linee di ricerca che sono state particolarmente frequentate dagli studiosi: la storia dell'istituzione romana, quella delle colonie, le indagini sulle caratteristiche precipue della produzione arcadica, nella quale la critica ha in generale sottolineato la preminenza del petrarchismo; fra i generi letterari, le opere teatrali risultano aver suscitato un notevole interesse. Forse la linea di ricerca più attiva e internazionale è tuttavia da identificarsi in quella che ha per oggetto lo studio del ruolo delle donne in Arcadia. Per finire, alcuni contributi hanno trattato in specifico dei rapporti tra alcuni autori e l'Accademia.

Parole chiave: Arcadia, bibliografia, storia, critica, autori, colonie, Roma, Bologna, Italia, nazione.

*An Annotated Bibliography of the Latest Studies on the Arcadia
(1991-2015)*

This paper intends to provide an exhaustive overview of the bibliography dealing with the Arcadia produced over the last twenty-five years. Moreover, it also identifies some lines of research that have been particularly frequented by scholars: the history of the Roman Academy and of the colonies founded in other Italian cities, the investigation of the specific characteristics of Arcadian production, in which criticism has generally emphasized the primacy of the imitations of Petrarch; among the literary genres, plays appear to have generated considerable interest. Perhaps the most active and international line of research, however, is that addressing study of the role of women in the Arcadia. Finally, several contributions have specifically explored the relationships between certain writers and the Academy.

Keywords: Arcadia, bibliography, history, criticism, authors, colonies, Rome, Bologna, Italy, nation.

Indici

a cura di Pietro Petteruti Pellegrino
con la collaborazione di Francesca Tosi

Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio

AIX-EN-PROVENCE

Bibliothèque Méjanès

C 877 (A. POSSEVINO, *Due discorsi*):
94n

BOLOGNA

Archivio di Stato

Fondo Ranuzzi, Carte politiche, LV:
233n, 236n, 237n

Fondo Ranuzzi, Carte politiche, XL:
245n

*Scritture diverse spettanti al feudo
della Porretta*, b. GG, fasc. 11: 239n
*Scritture diverse spettanti al feudo della
Porretta*, b. Q, fasc. 2: 241n, 253-254

Archivio privato della famiglia Ranuzzi

*Nota delle spese per la fabbrica del
palazzo fatta eseguire dal conte Ferdi-
nando Vincenzo Ranuzzi Cospi* [doc.
irreperibile]: 233n

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
A 2429 (rime di Caro [= BA]): 77

Biblioteca Universitaria
1208 (*Sonetti* in morte di Faustina
Mancini): 56

CAGLIARI

Biblioteca Universitaria

Sala piccola 6.10.2 (ARAOLLA, *Rime
diverse*, 1597): 116n

Sala piccola 6.10.22 (DELITALA,
Rime diverse, 1596 [= C]): 110n

CESENA

Biblioteca Malatestiana

Ces. 7.67.1 (lettera di Metastasio):
280

Ces. 7.67.2 (lettera di Metastasio):
280n

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Barb. lat. 3693 (*Compositioni* per
Livia Colonna): 63, 83

Barb. lat. 3997 (rime di Caro [= V₂]):
77-78

Capponi 152 (rime di Caro): 61n

Patetta 783 (rime di Caro): 78 e n

Vat. lat. 5339 (rime di Caro [= V₁]):
42, 52-53, 61, 77-78, 86-88

Stampati Capponi, IV 753 (misc. di
scritti cavallereschi): 89n

Stampati Barberini, Credenзино del
Tasso 2 (PLUTARCHI *Opuscula*, 1532):
139n

FIRENZE

Biblioteca Medicea Laurenziana

Ashburnham 410 (trad. di Caro
dell'Eneide di Virgilio): 120n

Laurenziano Alfieri 27: 289n

Biblioteca Nazionale

Magliabechiano VII 1403 (rime di
Caro [= FN₁]): 52-53, 77

Palatino 239 (rime per Faustina Man-
cini): 56, 61n

- Biblioteca Riccardiana*
2725 (rime di Caro [= FR₁]): 77
- FOLIGNO
Biblioteca Comunale
Fondo conventi soppressi e comunali, C 61 (A.IX.III.61) (rime di Caro [= FO]): 52-53, 61, 77
- LONDON
British Library
King's Manuscript 323 (T. Tasso [= Z₃]): 125
- LUCCA
Biblioteca Statale
638 (BANDETTINI, *Autobiografia*): 192n
- MILANO
Biblioteca Trivulziana
982 (H 139) (rime di Caro [= MI]): 52-53, 60-62, 64n, 77-78, 83
- NAPOLI
Archivio di Stato
Pignatelli Ferrara di Strongoli, Stanza 168, Parte Prima, b. 77-II, incartamento 73 (lettere di Metastasio): 286-287
Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella
Rari 2.3.18-19 (LANFRANCHI ROSSI, *La vergine del sole*): 341n
- NEW YORK
Pierpont Morgan Library
M 69 (*Officiolo della Vergine* miniato da Clovio): 83
- PALERMO
Biblioteca centrale della Regione siciliana «Alberto Bombace»
- Rari Sic. 142.6 (FRANCHI, *Canzone nella morte del Sig. Torquato Tasso*, 1597): 129n
- PARIS
Bibliothèque Nationale de France
Par. Lat. 6277 (*Confucius Sinarum philosophus*): 214 e n
- PARMA
Archivio di Stato
Epistolario scelto, cass. 14, *Porrino*: 62n
- PESARO
Biblioteca Comunale Oliveriana
885, fasc. IX (Fabio Orsini, *Dove giacque Maron, Tasso nascesti*): 135 e n
1904 (lettera di Crescentino Fiorini): 284n
- PHILADELPHIA
University of Pennsylvania
Rare Book and Manuscript Library Collections, 348 (Riccardo Petroni): 382
- ROMA
Biblioteca Angelica
Biblioteca dell'Arcadia, ms. 19 (Crescimbeni): 147n
Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana
Corsiniano 44 B 38: 64n
Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II»
Duel. C. 2. I. 10. 1 (A. POSSEVINO, *Due discorsi*): 94n
Duel. C. 2. I. 8 (G. B. POSSEVINO, *Dialogo dell'honore*, postillato): 103
Misc. Val. 630. 17 (PEREGRINI *Oratio*, 1597): 138n

TORONTO

Thomas Fisher Rare Book Library
3348 (*Raccolta* di Francesco Mas-
succi [= TO]): 77-78

TREVISO

Biblioteca Comunale
1597 (2893) (rime di Caro): 78

VENEZIA

Civico Museo Correr
Correr 15 (346) (rime di Caro [=
VeCo]): 77-78

VIENNA

Biblioteca Nazionale
10272, nr. 792 (lettera di Metasta-
sio): 282

10273, nr. 1055 (lettera di Metasta-
sio): 285n

10273, nr. 1076 (lettera di Metasta-
sio): 285n

10273, nr. 1117 (lettera di Metasta-
sio): 285n

10274, nr. 1428 (lettera di Metasta-
sio): 280

WROCLAW

Biblioteka Uniwersytecka
Milich iv 18 (Akz. 1951, 289 [18,
9350]) (*Sonetti* a Molza in morte di
Faustina Mancini): 56

Indice dei nomi e delle opere*

- Abbondio, don, personaggio dei *Promessi sposi* di Manzoni, 313n
 Abele, personaggio biblico, 350
 Abellio, Raymond, 21n
 Académie Française (Paris), 37n, 43n
 Académie Royale des Sciences (Paris), 150
 Accademia degli Infuriati (Napoli), 159 e n
 Accademia degli Innominati (Bra), 374-375, 394
 Accademia degli Intronati (Siena), 175n
 Accademia degli Oziosi (Napoli), 141n
 Accademia degli Sconosciuti (Guastalla), 376
 Accademia degli Sventati (Udine), 125n
 Accademia degli Umoristi (Roma), 141n
 Accademia dei Concili (Roma), 160
 Accademia dei Difettosi (Bologna), 245n
 Accademia dei Felsinei (Bologna), 373
 Accademia dei Pastori della Valle Tiberina, 134n, 140
 Accademia dei Quirini (Roma), 148-149, 367n
 Accademia del Disegno vd. Accademia di san Luca
 Accademia dell'Arcadia, 145-149, 151-152, 154-155, 157 e n, 159-160, 161n, 164-167, 169-175, 178-181, 183-186, 189n, 190-191, 192n, 195-196, 198, 209, 219, 222, 227, 229n, 245-246, 249, 359-379, 381-398: Archivio e Biblioteca (Serbatoio), 181, 188, 191, 370; Bosco Parrasio (Roma), 169n, 184, 191, 246 e n, 366-367, 394; Colonia Augusta (Perugia), 191; Colonia Crostolia (Reggio Emilia), 189n; Colonia Elvia (Macerata), 377; Colonia Fisiocritica (Siena), 377; Colonia Forzata (Arezzo), 227, 392; Colonia Innominata (Bra), 360, 374-375, 394; Colonia Ligustica (Genova), 377, 396; Colonia Renia (Bologna), 222, 246, 360, 371-374, 389; Colonia Romano-Sonziaca (Trieste), 376; Colonia Sebezia (Napoli), 145, 156, 157n, 159, 165, 166n; Colonia Tegea (Chieti), 377-378; Colonia Trebbiense (Piacenza), 376-377; Colonia Truentina (Ascoli Piceno), 377; Colonia Veronese (Verona), 360, 375-376; Colonia Virgiliana (Mantova), 191.
 Accademia della Crusca (Firenze), 43n
 Accademia di san Luca o del Disegno (Roma), 146, 209, 365n, 367
 Accademia Fossanese, 374-375

* Sono registrate tutte le occorrenze, anche indirette, sia dei nomi propri di persona, personaggi, luoghi e istituzioni sia dei titoli di opere e documenti, tranne quelle presenti nei titoli della bibliografia secondaria. Il nome arcadico è riportato in corsivo, di seguito a quello civile, soltanto se citato nel volume.

- Accademia palatina di Medinaceli (Napoli), 158-159
- Accademia Romana o Pomponiana (Roma), 174n
- Accorsi, Maria Grazia, 164n, 171n, 372 e n, 373n, 388-389, 391, 399, 402, 405, 407
- Achille, personaggio mitologico, 13, 70, 301
- Acidini Luchinat, Cristina, 243n
- Acquaro Graziosi, Maria Teresa, 107n, 359-362, 368n, 371n, 373 e n, 399-400, 404-405
- Adamo, personaggio biblico, 350
- Addison, Joseph, 146
- Ademollo, Alessandro, 176, 177n, 178n, 179n, 180 e n, 192 e n, 281
- Adimari, Alessandro, 240n: trad. delle *Odi* di Pindaro, 240n
- Adunanza tenuta dagli Arcadi* (1775), 181n, 182 e n
- Aeropa, personaggio dell'*Agamennone* di Alfieri, 302
- Agamennone, personaggio dell'*Agamennone* di Alfieri, 300-302, 304-306, 309, 311-313
- Agostino, Aurelio, santo, 16-17: *De beata vita*, 17; *De moribus Ecclesiae Catholicae*, 16 e n
- Agus, Luigi, 110n, 113n
- Alacevich, Allegra, 395 e n, 410
- Albanese, Gabriella, 15n
- Albani, Francesco, pittore, 249 e n, 250n
- Albani, Giovanni Francesco vd. Clemente XI
- Albergati Capacelli, Francesco, 340n
- Alberigo, Giuseppe, 30n, 89n
- Alberti, Giovan Battista, 383
- Alberto di Hohenzollern o Brandeburgo, arcivescovo elettore di Magonza, 26-27, 29, 31-33: *Istruzione*, 29, 32-33
- Alberto Magno, 9
- Albonico, Simone, 86n
- Alceo, 80-82
- Alcesti, personaggio mitologico, 328, 352
- Alciloe, personaggio dell'*Idalide* di Moretti e Sarti, 357
- Aldobrandini, Cinzio, 135 e n, 138n
- Aldobrandini, Pietro, 135n
- Alessandro di Afrodisia, 101
- Alessandro I Romanov, zar di Russia, 350
- Alfieri, Vittorio, 192 e n, 196, 203n, 289-326, 360 e n, 361n: *Agamennone*, 300-313; *Antigone*, 192 e n, 289-299; *Mirra*, 314-326; *Parere sulle tragedie*, 297 e n, 305 e n; *Timoleone*, 203n; *Vita*, 289n
- Alfonzetti, Beatrice, 108n, 145 e n, 146n, 147n, 148n, 149n, 157n, 165n, 166 e n, 167n, 192n, 217n, 360n, 367 e n, 382 e n, 406-409, 412-416
- Algarotti, Francesco, 188, 198, 334, 336 e n, 356: *Saggio sopra l'Imperio degli Incas*, 336n, 356
- Alghero, 118n
- Allegretti, Antonio, 54 e n
- Allegri, Alessandro, 203n
- Allegri, Antonio vd. Correggio
- Almanach del Muses pour M.DCCCXVIII*, 350n
- Alonge, Roberto, 290n, 321 e n
- Alonso, figura della mitologia incaica, 333, 337-338, 342, 357; personaggio di *Alonso e Cora* di Bernardoni e Mayr, 357; personaggio di *Alonso e Cora* di Foppa e Bianchi, 341n, 342n, 357; personaggio degli *Incas* di Marmontel, 335-336, 342; personaggio della *Vergine del sole* di Casoli e Andreozzi, 338, 357; personaggio della *Vergine del sole* di Lanfranchi Rossi e Tritto, 338-339, 341, 357; personaggio della *Vergine del sole* di Moretti e Cimarosa, 357; personaggio della *Vergine del sole* di Sografi e Farinelli, 338, 357

- Altenburg, Detlef, 329n
 Althann, Michele Federico, viceré di Napoli, 164n
 Altieri Pallavicini, Maria Vittoria, principessa di Civitella, 179
 Amadi, Antonio, 85
 Amaduzzi, Giovanni Cristofano (*Biante Didimeo*), 180, 184-188, 190, 363 e n, 366, 381 e n, 401, 405: *Discorso filosofico sul fine ed utilità dell'Accademie*, 184 e n, 185n, 363 e n, 401; *Filosofia alleata della Religione*, 185 e n; lettere, 185-188, 190 – carteggio con Maria Maddalena Morelli, 381 e n, 405
 Amat di San Filippo, Enrico, 111n
 Amenta, Niccolò (*Pisandro Antiniano*), 165n, 203: rime, 203
 Amici, Giulio, 121n
 Amleto, personaggio di Shakespeare, 21
 Amore (Cupido), dio, 42n, 45, 63, 84, 113n, 120n, 139n, 197, 205, 207, 209, 355n
 Anacreonte, 176, 196, 226n
 Andreini, Isabella, 190
 Andreozzi, Gaetano, 337-338, 357: *Vergine del Sole*, 337, 357
 Andria, Marcello, 139n
 Andrieux, François, 348n: *Anaximandre*, 348n; *Vestales*, 348n
 Andrioli, Paola, 391n, 405
 Angeli, Nicola degli, 140n
 Angelozzi, Giancarlo C., 89n
 Angiò, Filippo di Borbone, duca d' vd. Filippo V di Borbone, re di Spagna
 Angiolini, Gasparo, 282-283, 285: *Dido ne abbandonata*, 285
 Angrisani Sanfilippo, Maria Luisa, 196n, 392, 393n, 402
 Anguillara, Giovanni Andrea dell', 87
 Annibale Barca, 200
 Annoni, Carlo, 323 e n
 Anselmi, Gian Mario, 37n, 386n, 408
 Antaldi, Antaldo, 284n
 Antigone, personaggio dell'*Antigone* di Alfieri, 289-299, 325n
 Antioco, santo, 117n, 119n
 Antona Traversi, Camillo, 279n, 281 e n
 Apelle, 209
 Apollo (Febo), dio, 38, 46, 49, 58, 66-67, 69, 71-72, 74, 115n, 139, 182, 187, 197, 209 e n, 234, 237, 239-240, 243-244, 246n
 Appennini, 240
 Apuleio, Lucio, 217
 Aquila, Francesco Faraone, 242 e n, 267
 Aquilia Severa, vestale, 331n, 332n
 Aragona, Caterina d' (Catalina de Aragón y Sandoval), 157-158
 Araolla, Girolamo, 110n, 111n, 116 e n, 117n: *Rime diverse*, 116 e n, 117n
 Arato, Franco, 110n, 381n, 384n, 412, 415
 Arcadia, regione della Grecia, 174
 Ardizzone, Maria Luisa, 7n, 11 e n, 12n
 Arezzo, 184, 227
 Argelati, Filippo, 220 e n
 Argene, personaggio dell'*Olimpiade* di Metastasio, 344n
 Argento, Gaetano, 166n
 Argia, personaggio dell'*Antigone* di Alfieri, 291-293, 295-297
 Argo, 302, 305-307, 311
 Ariani, Marco, 141n, 216 e n
 Arienti, Giovanni Sabadino degli, 235 e n: *Porretane*, 235 e n
 Ariosto, Ludovico, 123, 134n, 137n, 142, 196n, 203: *Cassaria*, 203; *Orlando furioso*, 134n, 137n, 142
 Aristotele, 9-11, 14-17, 19-21, 96, 98 e n, 100-102, 112n, 389: *De anima*, 10; *De generatione et corruptione*, 21; *Etica Nicomachea*, 14, 16-17, 96, 98 e n, 101, 102n; *Metafisica*, 15n, 19; *Poetica*, 112n; *Retorica*, 98n
 Armando, David, 165n, 213n, 360n, 409
 Armida, personaggio letterario, 352
 Arnauld, Antoine, 160

- Arnigio, Bartolomeo, 91n: *Diece veglie*, 91n
 Arno, 228n
 Arullani, Vittorio Amedeo, 111n, 112n
 Asburgo, famiglia, 146, 159
 Asburgo, Carlo d', arciduca d'Austria vd. Carlo VI d'Asburgo, imperatore,
 Asburgo Lorena, Ferdinando Carlo Antonio di, arciduca, 275
 Asburgo Lorena, Maria Anna di, arciduchessa, 275
 Asburgo Lorena, Massimiliano di, arciduca, 275
 Aschaffenburg, 32
 Asclepio (Esculapio), dio, 234, 236-237, 240, 242-245, 251n
 Ascra, 111, 114
 Asor Rosa, Alberto, 112n, 191n, 371n, 399
 Asselineau, Charles, 42n
 Ataliba (Atahualpa), figura della mitologia incaica, 338; personaggio di *Alonso e Cora* di Foppa e Bianchi, 341n; personaggio dell'*Idalide* di Moretti e Sarti, 340-341; personaggio della *Vergine del sole* di Casoli e Andreozzi, 338, 357; personaggio della *Vergine del sole* di Lanfranchi Rossi e Tritto, 341
 Atanagi, Dionigi, 54n, 56-57, 58n, 61n, 84n, 86-87
 Atena, dea, 355n
 Atene, 180
 Atreo, personaggio dell'*Agamennone* di Alfieri, 302-303
 Attavanti, Paolo, 57
 Attems d', famiglia, 279
 Attems, Sigismondo d', 279
Atti della solenne coronazione fatta in Campidoglio della insigne poetessa Donna Maria Maddalena Morelli Fernandez pistoiese tra gli Arcadi Corilla Olimpica (1779), 181n, 183-185, 190
 «Atti e Memorie dell'Arcadia», 107n, 362
 Atzori, Antonio, 118n, 119n
 Aulizio, Domenico, 158, 162n
 Aurora (Alba), dea, 38-39, 41, 42n, 44, 46-49, 53, 55-56, 58, 66-69, 71-75, 235
 Austria, 161n, 165
 Auzzas, Ginetta, 243n
 Avallone, Aldo, 397n, 402
 Avalos, Francesco Ferdinando d', 51n
 Averno (Inferi), 310
 Averroè (Ibn Rushd), 9-11: comm. al *De anima* di Aristotele, 10
 Avicenna (Ibn Sina), 11
 Ayala, Sebastiano d', 279n, 280n, 281n
 Azzolini, Paola, 318 e n
 Bacchilide, 228n
 Baciocchi, Felice, 236n
 Bacone, Francesco, 183
 Badas, Mauro, 110n, 111n
 Baden, 151
 Badini Confalonieri, Luca, 313n
 Baglivi, Giorgio, 152n
 Baiardi, Giovanni Battista, 141
 Baille, Faustino, 116n
 Bakunin, Michail Aleksandrovič, 11
 Baldassarri, Guido, 114n, 217n, 367n, 416
 Baldini, Anna, 363n, 387n, 409
 Balduino, Armando, 319n
 Balsamo, Jean, 112n
 Balsamo, Luigi, 90n, 110n, 111n, 116n
 Balsano, Maria Antonella, 140n
 Balzac, Honoré de, 21 e n: *Les Proscrits*, 21n
 Bandettini Landucci, Teresa (*Amarilli Etrusca*), 191-192, 196-198, 382n, 392-393, 396: *Autobiografia*, 192n; *Poesie estemporanee*, 197-198 – *La maga d'Endor* (vol. II, p. 30), 198 – *Cesare al Rubicone* (vol. II, p. 49), 198 – *Gli Spartani alle Termopile* (vol. II, p. 64), 198

- Bara, Olivier, 332n
 Baragetti, Stefania, 146n, 196n, 368-369, 378 e n, 380-381, 413-415
 Barbarisi, Gennaro, 361n, 406, 410
 Bàrberi Squarotti, Giorgio, 199n, 371n, 401
 Barberini, Antonio il Giovane, 142n
 Barbone, Alessandro, 210n
 Baretti, Giuseppe, 199 e n, 376, 396-397. Vd. «Frusta letteraria»
 Bari, 90n
 Barocchi, Paola, 69n
 Barroero, Liliana, 365n, 405-406
 Barsotti, Anna, 291n
 Bartolini, Agostino (*Eristeno Nassio*), 386n
 Basile, Bruno, 20n, 81n, 138n, 139n, 141 e n, 235n
 Basilea, 34, 99n
 Bassi, Ferdinando, 235 e n, 237 e n: *Del le terme porrettane*, 235 e n, 237 e n
 Basso, Jeannine, 125n
 Battaglia, Salvatore, 108 e n, 199n
 Battistini, Andrea, 149n, 216 e n, 222n, 233n, 364n, 373n, 386 e n, 405, 408, 413-414
 Baucia, Massimo, 377n, 401
 Baviera, 176, 182
 Baviera, Violante Beatrice di, governatrice di Siena, detta gran principessa di Toscana (*Elmira Telea*), 176, 182
 Bazán, Bernardo C., 10n, 19n
 Beatrice, personaggio di Dante, 12, 14
 Beauperne, Robert Antoine de, 347: *Sentiment de Napoléon sur le christianisme*, 347
 Bebeide, Iago, 243
 Beccaria, Cesare, 180
 Beccaria, Gian Luigi, 312n, 324 e n
 Beccuti, Francesco, 86
 Beck, Marco, 8n
 Beda il Venerabile, santo, 9
 Bedini, Domenico, 339, 341n
 Belfort, personaggio di *Le Pensionnat* di Picard/Devienne, 348
 Bellegarde, Jean-Baptiste Morvan de, 210n
 Bellenger, Yvonne, 43n
 Belli, Filippo, 158n
 Bellina, Anna Laura, 371 e n, 404
 Bellini, Lorenzo (*Ofelte Nedeo*), 203: *rimme*, 203
 Bellini, Vincenzo, 355n: *Norma*, 355n
 Bellori, Giovan Pietro, 242 e n, 245 e n, 249: *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino*, 242 e n, 245 e n
 Bellucci, Novella, 108n, 165n, 192n, 360n, 382n, 409, 412
 Beltrami, Luca, 130n
 Bembo, Pietro, 96n, 116n: *Asolani*, 116n; *Rime*, 116n
 Benassi, Stefano, 373n, 400
 Bencini, Francesco Domenico, 152n
 Bendidio, Anna, 81n
 Benedetti, Stefano, 96n, 126n, 149n, 211n, 385n, 417
 Benedetto XIII (Vincenzo Maria Orsini), papa, 174, 182
 Beniscelli, Alberto, 110n, 248n, 249n, 373n, 377 e n, 384n, 390n, 399, 410, 412, 414-415
 Bentivenga, Marcello, 86
 Bentivogli, Bruno, 135n
 Bentivoglio, Ippolito, 122n
 Benvenuto Rambaldi da Imola, 8n, 73-74: *Comentum*, 8n, 73-74
 Benvoglianti, Uberto, 377
 Benzoni, Gino, 375 e n, 376n, 404, 410
 Berchet, Giovanni, 362, 369
 Bergamini, Maria Grazia, 372n
 Bergk, Theodor, 80 e n
 Bergonzi, Maria, 253
 Berlino (Berlin), 327n: Freie Universität, 327n
 Bernal, Martin, 162n
 Bernardi, Antonio, 90-93, 95-102: *De honore*, 90-91, 93, 99; *Disputationes*, 91 e n, 93, 99; *Institutio in universam logicam*, 99n

- Bernardoni, Giuseppe, 337, 357: *Alonso e Cora*, 337, 357
- Bernini Pezzini, Grazia, 242n
- Bernini, Gian Lorenzo, 141
- Berra, Claudia, 110n, 113n, 384n, 413
- Bertalotti, Giovanni Camillo, 254
- Bertana, Emilio, 221n
- Bertazzoli, Raffaella, 381n, 414
- Berti, Agostino, 253
- Bertini, Giuseppe, 82n
- Bertola, Aurelio de' Giorgi, 185, 186n, 190, 396n: lettere, 186n
- Bertolazzi, Giovanni Battista, 253
- Besomi, Ottavio, 130n
- Betri, Maria Luisa, 394n, 408
- Bettarini, Rosanna, 68n, 115n
- Bettinelli, Saverio (*Diodoro Delfico*), 189-192, 360: *Dell'entusiasmo delle belle arti*, 189-190
- Bevilacqua, Mario, 236n
- Biagini, Enza, 192n, 381n, 382n, 405, 407
- Biagioli, Chiara, 108n
- Bianchi, Angela, 76n
- Bianchi, Enrico, 133n
- Bianchi, Francesco, 337, 341n, 357: *Alonso e Cora*, 337, 341n, 357
- Bianchi, Giovanni (pseud. Iano Planco), 188
- Bianchi, Giovanni Antonio (*Laurisio Tragiense*), 389
- Bianchi, Luca, 19n, 22n
- Bianchi, Luciano, 148n
- Bianchi, Stefano, 52 e n, 78n
- Bianchini, Francesco, 152, 156 e n
- Bianconi, Giovanni Lodovico, 180, 373
- Bianconi, Lorenzo, 140n, 328n
- Bibbia* (*Biblia sacra vulgatam*), 14-18, 26-28, 30, 35 e n, 114n, 115n, 148, 162-163, 167, 180: *Genesis*, 163; *IV Regum*, 18 e n; *Iob*, 18 e n; *Psalmi*, 114n; *Canticum canticorum* (*Cantico di Salomone*), 162 e n; *Sapientia*, 14 e n; *Sirach seu ecclesiasticus*, 14 e n, 17 e n; *Hieremias*, 18 e n; *Hiezechiel*, 115n; *Evangelium secundum Mattheum*, 26; *Actus Apostolorum*, 30; *Epistula Pauli ad Romanos*, 17 e n, 26-27; *I Epistula Pauli ad Corinthios*, 16 e n; *Epistula Pauli Philippenses*, 28; *Epistula Pauli ad Colossenses*, 17 e n; *I Epistula Petri*, 28; *Apocalypsis*, 380
- «Biblioteca dell'Arcadia», 381
- Biffi, Giacomo, 347n
- Biffignaudi, Pier Giorgio, 78n
- Bigari, Vittorio Maria, 233-253, 255-262: *Allegoria delle terme di Porretta*, 233-251, 253, 255-262
- Bigongiari, Piero, 319n
- Biliński, Bronislaw, 379, 402-403
- Bindi, Giovanni Battista, 174
- Bingen, 219n: Cappella di san Rocco, 219n
- Binni, Lanfranco, 108n, 129 e n
- Binni, Walter, 107-108, 218n, 226n, 271 e n, 315n, 320 e n, 324n, 362, 371, 387n, 390n, 399
- Bione, 226n
- Bizzarrini, Giuseppe (*Motalgo*), 221n
- Blair, Hugh, 289n: *Lezioni di retorica e di belle lettere*, 289n
- Blänsdorf, Jürgen, 41n
- Blasis, Carlo, 282-283
- Blumenberg, Hans, 23 e n
- Boccaccio, Giovanni, 12 e n, 69n, 235, 382: *Decameron*, 12n, 69n, 235, 382; *Esposizioni sopra la Comedia*, 12n
- Boccadoro, Brenno, 141n
- Boccalini, Traiano, 244 e n: *Ragguagli di Parnaso*, 244 e n
- Bodoni, Giovanni Battista o Giambattista, 183, 226n, 370
- Boehmer, Heinrich, 25-26
- Boezio di Dacia, 9, 13, 19, 21-23: *De aeternitate mundi*, 22 e n; *De somniis*, 21 e n; *De summo bono*, 22 e n; *Modi significandi*, 22-23; *Quaestiones de generatione et corruptione*, 21 e n
- Boezio, Anicio Manlio Severino, 9
- Boggio, Giandomenico, 337: *Idalide*, 337

- Boiardo, Matteo Maria, 120n, 123, 137n:
Amorum libri, 120n; *Inamoramento de Orlando*, 137n
- Boileau, Nicolas, 245
- Boitani, Piero, 7n, 23n
- Bologna, 90n, 136n, 156n, 160, 179, 233-235, 237n, 238-247, 251n, 253-254, 274, 279n, 372: Colle di Sant'Onofrio, 246 e n; Palazzo Comunale – Torrione (sede del Tribunale criminale e del carcere), 253; Palazzo Monti, 251n; Palazzo Pepoli Campogrande, Stanza dell'Olimpo, 247, 268; Palazzo Ranuzzi o Ranuzzi Baciocchi (oggi sede della Corte d'Appello e della Procura Generale della Repubblica), 233-234, 239, 241, 243-247, 251n, 253 – Galleria, 233, 237n, 239, 241-242, 244-245, 248-249, 253, 255; Porta San Mamolo, 246
- Bolognini, Giacomo, 251n
- Bonaparte, Giuseppina di Beauharnais, 330, 352
- Bonazzi, Gianni, 370 e n, 399
- Bongiovanni, Pellegra, 393n
- Bonifacio VIII (Benedetto Caetani), papa, 7, 9
- Bonifacio, Achille, 129n
- Bonneval, Claude Alexandre, 155n
- Bonora, Ettore, 372 e n, 402
- Borbone, famiglia, 159
- Borghese, famiglia, 164
- Borghese, Flaminia, 164-165, 166n
- Borghese, Marcantonio, 164 e n
- Borghese, Maria Maddalena, 165n
- Borghese, Teresa, 165n
- Borghini, Maria Selvaggia (*Filotima Innia*), 197n, 395: rime, 197n
- Borromeo Arese, Carlo, viceré di Napoli, 149 e n
- Borromeo Arese, Clelia, 396
- Borsellino, Nino, 149n, 371n, 405
- Borsetto, Luciana, 93n
- Borsieri, Pietro 146n: *Programma del «Conciliatore»*, 146n
- Bortolozzo, Ferruccio, 374 e n, 410
- Bosa, 110, 111n, 113n, 118n
- Bosco, Umberto, 120n, 362
- Bossi, Carlo, 369
- Bossier, Philippe, 43n
- Bouhours, Dominique, 153n, 251, 372, 389: *Manière de bien penser*, 251
- Boutier, Jean, 371n, 409
- Bovero, Anna, 219n
- Boyde, Patrick, 15n
- Bozzetti, Cesare, 11 e n
- Bra, 395
- Bracchi, Cristina, 395
- Bracciano, 135n
- Bramanti, Vanni, 103n
- Brambilla, Elena, 394n, 408
- Branca, Vittore, 12n, 146n, 305 e n, 307 e n, 322n
- Branchu, Alexandrine-Caroline (Thimoléone-Rose-Caroline Chevalier Lavit), 352
- Brandolini, Arrigo, 86
- Braschi Onesti, Luigi, 369
- Brazzà, Fabiana di, 126n
- Briganti, Giuliano, 294 e n
- Brink, Charles Oscar, 132n
- Brizio, Alberto, 282
- Brocardo, Antonio, 84-85
- Broggi-Wüthrich, Francesca, 361n, 410
- Brogi, Giuseppe, 365
- Brosses, Charles de, 190 e n: *Lettres familières sur l'Italiae*, 190 e n
- Brunelli, Bruno, 177n, 188n, 271-273, 280-285
- Brunet, Jacques Charles, 103
- Bruni, Arnaldo, 141n, 220n, 361n, 408
- Bruni, Francesco, 196n, 369 e n, 387n, 417
- Bruwaene, Martin van den, 80n
- Bruxelles, 348
- Brzoska, Matthias, 355n
- Büchner, Karl, 41n

- Budapest, 83: Museo Nazionale Unghe-
rese (Magyar Nemzeti Múzeum), 83
Budé, Guillaume, 139n
Buenos Aires, 335n
Bulgarini, Giovan Francesco (*Elmante
Lirceate*), 203: rime, 203
Bulifon, Antonio, 159n
Buonacciuoli, Alfonso, 243n: trad. della
Geografia di Strabone, 243n
Buonafede, Appiano (*Agatopisto Croma-
ziano*), 219-220, 226n: *Della istoria e
della indole di ogni filosofia*, 219-220
Burckhardt, Jacob, 219 e n: *Rubens*, 219
e n
Burguière, André, 337
Burke, Edmund, 289 e n, 299 e n, 314
e n: *Inchiesta sul bello e sul sublime*,
289 e n, 299 e n, 314 e n
Burlini Calapaj, Anna, 154n, 155n
Burrini, Giovanni Antonio, 247
Busatti, Gasparo (Gaspere), 253
Bussi, Giulio (*Tirinto Trofeo*), 202: ri-
me, 202
Bussotti, Alviera, 367 e n, 416
Buzzoni, Andrea, 140n

Cabrini, Anna Maria, 113n
Caburacci, Francesco, 86: canz. *Alma
felice, che da questa oscura*, 86
Cacciaguida, 73
Cacciari, Roberto, 236n
Caetani, Antonio, 121n
Caetani, Bonifazio, 121n
Caffiero, Marina, 368n, 371 e n, 408, 413
Cagliari, 110 e n, 116n, 119n: Biblioteca
Universitaria di Cagliari [= BUC],
110n, 116n
Caira, Rossana Maria, 368n, 409
Caistro, 84n
Calbe an der Saale, 32
Calboli, Gualtiero, 132n
Calcaterra, Carlo, 363
Calepio, Pietro, 251n: *Descrizione de'
costumi italiani*, 251n
Caliaro, Ilvano, 126n
Calitti, Floriana, 82n, 361n, 406
Callimaco, 226n
Calliope, musa, 135n, 234
Caloprese, Gregorio, 149, 158-159:
Opere 159n – *Invenzione della favola
rappresentativa*, 159n – *Sopra la con-
cione di Marfisa a Carlo Magno*, 159n
Caloprese, Gregorio, 385
Camerino, Giuseppe A., 390-391, 405,
409
Camillo, personaggio della pantomima
anonima *Julia*, 333
Caminer, Elisabetta, 192
Cammarano, Salvatore, 355n: *Vestale*,
355n
Campanelli, Maurizio, 385 e n, 410,
415-416
Campello, Francesco Maria di (*Logisto
Nemeo*), 172, 200 e n: rime, 200 e n
Canali, Luca, 8n
Canestri, Duccio, 159n
Canevari, Antonio, 246n
Canfora, Luciano, 108n
Cannata (Cannata Salamone), Nadia,
116n, 119n
Canneto, Salvatore, 146n, 367n, 397 e n,
413, 415
Canti di Ossian, 195, 361
Canti, Giacomo (*Alisco Tortunio*), 201n,
202: rime, 201n, 202
Cantillo, Clementina, 160n
Cantoni, Carlo, 376
Caocci, Duilio, 110n, 115n
Caparonia, vestale, 331n
Capece, Porzia, 46
Capilupi, Camillo, 98n
Capilupi, Ippolito, 98n
Caporali, Carlo, 42n
Caporali, Cesare, 41-42, 59, 63n: *Rime*,
41-42 – *Esequie di Mecenate*, 41-42
Cappelletti, Cristina, 359n, 380n, 396n
Cappello, Bernardo, 45n, 54 e n, 56, 59-
60: *Rime*, 45n, 54 e n, 59-60

- Cappello, Bianca, 41
 Caprarola, 68, 82-83: Palazzo Farnese, 68,
 82-83 – Sala dei Fasti farnesiani, 82
 Capucci, Martino, 314n
 Capugnano, 253
 Caputo, Simone, 146n
 Caracciolo, Alberto, 149n, 151n, 155n
 Caracciolo, Carmine Nicolò, 159 e n
 Caraci Vela, Maria, 333n
 Carafa, Adriano, 165n
 Carafa, Tiberio, 150n, 159n: *Memorie*,
 150n
 Carapelli, Riccardo, 234n
 Carapezza, Paolo Emilio, 140n
 Caravita, Niccolò, 149, 158n
 Carducci, Giosue, 41 e n, 67 e n, 272 e n,
 273n, 279n, 280n, 281n, 362: *Lettere*,
 279n, 280n
 Caretti, Lanfranco, 109n, 128
 Cariati, Salvatore, 212n
 Cariddi, 131n
 Carini, Anna Maria, 139n
 Carini, Ermanno, 377n, 407
 Cariteo (Gareth), Benedetto, 49-50, 54:
Rime, 49-50, 54
 Carlini, Antonio, 219n
 Carlo VI d'Asburgo, imperatore del
 Sacro Romano Impero, 158, 164 e n
 Carlo II d'Asburgo, re di Spagna, 158
 Carlo III di Borbone, re di Spagna, 150n
 Carlo Emanuele III di Savoia, re di Sar-
 degna, 374
 Carminati, Clizia, 125n, 126n, 141n-142n
 Caro, Annibale, 37-46, 50-57, 59-79,
 82-84, 86-88, 120, 142, 197: *Lettere*
familiari, 68 e n; *Rime* (1569) [= R₁],
 37-43, 45n, 50-57, 59-79, 82-84, 86-
 88; volgarizzamento dell'*Eneide* di
 Virgilio, 120, 142
 Caro, Giovan Battista, 39, 42, 76 e n
 Carpané, Lorenzo, 122n
 Carpani, Giuseppe Enrico, 391
 Carracci, pittori (Agostino, Annibale,
 Ludovico, Paolo), 250 e n
 Carrai, Stefano, 99n, 120n, 363n, 387n,
 409
 Carrara, Eliana, 99n
 Carrillo, Giovanni (prob. Juan Carrillo
 Simó Comprat), 113n, 118n, 123
 Cartagine, 88, 200
 Cartari, Vincenzo, 242-243, 251n: *Imagi-
 ni de i dei de gli antichi*, 242-243, 251n
 Cartesio vd. Descartes (Cartesio), René
 Caruso, Carlo, 371n, 382n, 404, 406
 Casali Pedrielli, Cristina, 236n, 238-
 239, 247n, 251n
 Casaregi, Giovan Bartolomeo, 377, 396
 Casari, Umberto, 93n, 94n, 272n
 Casas, Bartolomé de las, 335, 356
 Caserta, 90 e n, 91n, 95, 98n
 Casio, Castel di, 253
 Casoli, Francesco, 337, 357: *Vergine del
 Sole*, 337, 357
 Casoni, Lorenzo, 152, 160-161, 163n,
 164, 165n
 Caspani Menghini, Franca, 393n, 413
 Cassandra, personaggio dell'*Agamemno-
 ne* di Alfieri, 300, 306
 Cassiani, Giuliano (*Acasto Larissiano*),
 197n, 200 e n: *Poesie scelte*, 197n,
 200 e n
 Cassirer, Ernst, 251-252: *Filosofia
 dell'illuminismo*, 251-252
 Castalia, fonte mitologica, 234, 236, 246
 Castellana, Riccardo, 363n, 387n, 409
 Castelletti, Cristoforo, 140n
 Castelvetro, Ludovico, 41n
 Casti, Giovan Battista, 385n
 Castil-Blaze (François-Henri-Joseph Bla-
 ze), 332 e n, 352n
 Catalano, Gabriella, 220n
Catalogo degli Arcadi: 157n
 Cataneo (Catani, Cattani), Baldo, 140n,
 141
 Cataneo, Maurizio, 126-128, 132
 Catanzaro, Giuseppe, 360n, 404
 Caterina (Catalina Micaela) d'Asburgo,
 duchessa di Savoia, 117n

- Caterina II di Russia, imperatrice, 381
 Catullo, Gaio Valerio, 176
 Catulo, Quinto Lutazio, 41-42, 43n, 44, 45n, 47, 49, 53-55, 57, 61, 63n, 65, 67, 71, 79-80
 Cavalcanti, Cavalcante, 8, 10-13, 23
 Cavalcanti, famiglia, 11
 Cavalcanti, Guido, 11-13, 23: *Rime*, 12n – *Donna me prega*, 11-12, 13n
 Cavazza, Marta, 372n
 Cavina, Marco, 90n
 Cebà, Ansaldo, 130 e n: *Rime*, 130 e n
 Cebete di Tebe, 209-229. Vd. *Tabula Ceбетis*
 Ceccarelli, Luciano, 284n
 Cecri, personaggio della *Mirra* di Alfieri, 314-315, 316n, 321, 324 e n
 Cefalotti, Federico, 86
 Celan, Paul, 314: *Poesie*, 314
 Celiano, Livio vd. Grillo, Angelo
 Cenci, Giacomo, 54 e n, 56, 58n, 83n, 84n
 Ceragioli, Fiorenza, 387n, 404
 Cerda, Luigi de la (Luis Francisco de la Cerda y Aragón), duca di Medinaceli, viceré di Napoli, 157
 Ceriotti, Luca, 125n
 Cerroni, Enrico, 196n
 Cerruti, Marco, 221n, 369 e n, 371, 374n, 394n, 400, 402, 411-412
 Cerutti, Giacinto (*Cronasto Barnichiano*), 180-182
 Cesare, Gaio Giulio, dittatore romano, 198
 Cesarino, Giuliano, 98n
 Cesarotti, Melchiorre, 195, 361 e n: trad. dei *Canti di Ossian*, 195, 361
 Cesena, 280
 Ceva, Teobaldo, 375: *Scelta di sonetti*, 375
 Ceva, Tommaso, 378-379: *Iesus puer*, 378
 Chaillou, David, 349n, 351n
 Cherchi, Paolo, 93n, 119 e n
 Cherubini, Luigi, 335
 Chiabrera, Gabriello, 199, 201, 386 e n, 404: *Maniere, scherzi e canzonette morali*, 386n, 404
 Chiaramonti, abate, corrispondente di Metastasio, 280
 Chiarla, Myriam, 125n, 126n, 390n, 415
 Chiavacci Leonardi, Anna Maria, 9n
 Chiavelloni, Giovanni, 86
 Chines, Loredana, 139n, 140n
 Chiodini, Fabio, 245n
 Chiodo, Domenico, 45n, 124-125, 127 e n, 129 e n, 134n
 Chirone, centauro, figura mitologica, 324
 Chiusaroli, Francesca, 386n, 408
 Choudhury, Mita, 348n
 Ciafardini Farina, Bianca, 199n-200n
 Ciamagnini Pelli Fabbroni, Teresa, 186n
 Ciampini, Giovanni Giustino, 160
 Cianfogni, Domenico, 175-176: *Prefazione ai Saggi di poesie* di Perfetti, 175-176
 Ciaralli, Antonio, 104n
 Cibebe, dea, 344
 Cicerone, Marco Tullio, 41, 57, 79-83: *nat. deor.*, 41, 79-82
 Cignani, Carlo, 249, 250n
 Cignani, Felice, 250n
 Cimarosa, Domenico, 333, 337, 339, 357: *Vergine del Sole*, 333, 337, 357
 Ciniro, personaggio della *Mirra* di Alfieri, 316-317, 321, 323-325
 Cinna, personaggio della *Vestale* di De Jouy e Spontini, 346
 Ciociaria, 373
 Cioni, Alfredo, 129n
 Cipriani, Angela, 365n, 406
 Cipriani, Antonio, 145 e n, 147 e n, 161n, 166n
 Cipro, 322
 Circolo del Tamburo (Roma), 145, 151-157, 160, 162, 167
 Città del Vaticano, 174, 242, 244, 265-266, 391: Palazzi Vaticani – Stanza della Segnatura, 242, 244, 265-266.
 Claro, Giulio, 141
 Claudia Quinta, 343n

- Claudia, vestale, 330n; personaggio dell'*Innocenza giustificata* di Durazzo e Gluck, 343-344;
- Claudio Pulcro, console, 343n
- Cleandro, personaggio di Zanotti, 245
- Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini), papa, 126n, 132, 139n
- Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), papa, 146, 150, 153, 155-156, 160, 200n
- Clemente XII (Lorenzo Corsini), papa, 149 e n, 175
- Clemente XIV (Giovanni Vincenzo Ganganelli), papa, 179-180, 188
- Clio, musa, 123, 124n, 135n, 234
- Clitennestra, personaggio dell'*Agamennone* di Alfieri, 300-313
- Clonico vd. Torquato Tasso
- Clori, dea, 38-39, 46, 66-67, 70 e n
- Clovio, Giulio, 54, 58, 82-83
- Cocco, Maria Bastiana, 110n
- Cochläeus (Dobneck o Dobeneck), Johann, 34
- Cofano, Domenico, 150n, 378n, 380n, 414
- Coleridge, Samuel Taylor, 299: *Ballate liriche*, 299
- Colicchia, Giuseppe, 390 e n, 402
- Colletet, Guillaume, 43n: *Traité du sonnet*, 43n
- Colombo, Angelo, 383n, 406
- Colombo, Davide, 386-387, 412
- Colonna, Livia, 46, 62-63, 64n, 70-71, 82-83
- Colonna, Marcantonio, 62
- Colonna, Marzio, 62
- Colonna, Pompeo, 63
- Colonna, Stefano, 174n
- Colonna, Vittoria, 51n, 395
- Colonne d'Ercole, località mitologica, 14-15
- Coltellini, Marco, 283
- Comacchio, 155 e n, 160-161
- Comboni, Andrea, 380n, 406
- Commendatore di San Leonardo de Siete Fuentes, cavaliere di Malta, 118n
- Como, 82: Musei Civici, 82
- Compagni, Primiero, 86
- Comparato, Vittor Ivo, 148n
- Componimenti in lode del nome di Filippo V* (1706), 165n
- Compositioni latine et volgari di diversi eccellenti authori sovra gli occhi della illustriss. S. Livia Colonna* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3693): 63, 83
- «Conciliatore», 369
- Concina, Daniele, 389: *Dei vizi e dei difetti del moderno teatro*, 389
- «Confederazione Latina», 279
- Conforto, Nicola, 343n: *Livia Claudia vestale*, 343n
- Confucio, 214 e n: *Confucius Sinarum Philosophus*, 214 e n
- Conrat, Valentin, 37n, 43
- Contarini, Silvia, 217n
- Conte, Gian Biagio, 120n, 121 e n
- Conti, Antonio, 216-218, 221-222: *Globo di Venere*, 217 e n; lettere, 216n, 217, 221n; *Trattato de' fantasmi poetici*, 217-218
- Conti, Giusto de', 49 e n: *Bella mano*, 49 e n
- Conti, Natale (Natalis Comes), 328n: *Mythologiae*, 328n
- Contini, Gianfranco, 9n, 204n
- Contini, Roberto, 247n
- Cora, figura della mitologia incaica, 337; personaggio della *Vergine del sole* di Casoli e Andreozzi, 338, 357; personaggio della *Vergine del sole* di Lanfranchi Rossi e Tritto, 338-339, 341, 357; personaggio della *Vergine del sole* di Sografi e Farinelli, 357; personaggio di *Alonso e Cora* di Foppa e Bianchi, 342n, 357; personaggio degli *Incas* di Marmontel, 342n
- Corbett, George, 12n, 13n

- Cordone, Gabriella, 191n
 Corelli, Arcangelo, 172
 Corifilo, dedicatore dell'*Acripanda* di Antonio Decio, 137n
 Corinne, personaggio di *Corinne ou l'Italie* di Madame de Staël, 192
 Cornelia, madre dei Gracchi, 197
 Cornelia, vestale, 331n
 Cornelio Cosso Maluginense, Servio, console romano, 330-331
 Cornelio Severo, 228n
 Cornificio, 132n. Vd. anche *Rhetorica ad C. Herennium*
 Coronide, figlia di Flegia re dei Lapiti, 243
 Corradini, Marco, 114n
 Corradini, Piero, 213n
 Correggio (Antonio Allegri), pittore, 250
 Correggio (Correggio Visconti), Niccolò (da), scrittore, 203n
 Corsini, Lorenzo, vd. Clemente XII
 Corso, Rinaldo, 87, 99-100, 102
 Cortese, Nino, 286
 Corti, Maria, 11-12, 15n, 20n, 23n
 Cosimo I de' Medici, granduca di Toscana, 87, 103n
 Cospi, famiglia, 247
 Cospi, Ferdinando, 241
 Costa, Gustavo, 163n, 215n
 Costa, Sandra, 149n
 Costantini, Antonio, 114n
 Costanzo Beccaria, Mario, 110 e n, 125n
 Cotta, Aurelio, 79-80
 Cotta, Giovanni Battista (*Estrio Cauntino*), 202 e n: rime, 202 e n
 Cottignoli, Alfredo, 156n, 372n, 373 e n, 407
 Coudert, Allison P., 213n
 Couplet, Philippe, 214n
 Courcelle, Pierre, 17n
 Couturat, Louis, 212n
 Covino, Luca, 286n
 Crasta, Francesca Maria, 156n, 222n
 Cremante, Renzo, 37n
 Cremonini, Cinzia, 149n
 Creonte, personaggio dell'*Antigone* di Alfieri, 290-294, 297
 Crescimbeni, Giovan Mario (*Alfesibeo Caro*), 146-148, 152, 154, 166n, 170-174, 176 e n, 178 e n, 182-183, 189n, 197n, 199 e n, 201 e n, 246n, 364, 367, 368n, 370, 377, 379-380, 382-385, 387, 389-391, 397: *Arcadia*, 170 e n, 172-173, 379-380 – *Accademia di musica fatta alle Ninfe*, 173; *Atti cavati dagli archivj capitolino e arcadico della solenne coronazione fatta in Campidoglio dell'illustrissimo signore Bernardino Perfetti* (1725), 174n, 176 e n; *Bellezza della volgar poesia*, 383, 390n; *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, 171-172; *Elvio*, 390 e n; *Istoria della volgar poesia*, 383, 385; lettere, 382; rime, 197n, 199 e n, 201 e n; *Stato della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma*, 246n
 Crespi, Giuseppe Maria, 246-247, 268: *Olimpo*, 268
 Crifò, Giuliano, 216n
 Cristiani, Andrea, 220n
 Cristiani, Francesco, 63-64
 Cristina di Svezia, 368 e n
 Cristofolini, Paolo, 215n
 Cristoforo, Giacinto vd. De Cristofaro (Cristoforo), Giacinto
 Crivelli, Francesco, 331n
 Crivelli, Tatiana, 178n, 186n, 191n, 192n, 201n, 393 e n, 394n, 395 e n, 396n, 406-407, 411, 416
 Crocchiante, Giovan Carlo (*Teone Cleonense*), 197n: rime, 197n
 Croce, Benedetto, 179n, 249n, 362-364, 390n
 Croce, Franco, 110 e n, 249n
 Croll, Gerhard, 344n
 «Cronaca bizantina», 273

- Cronos, dio, 209n, 211
 Crotti, Ilaria, 225n
 Crudeli, Tommaso, 386n
 Cuglieri, 118n
 Cuper, Gisbert, 151
 Cupido vd. Amore
 Cusatelli, Giorgio, 218n, 376n, 405
 Cutino, Daniela, 314n
- D'Agostino, Guido, 164n
 D'Amico, Silvio, 123n
 D'Intino, Franco, 133n
 D'Isidoro, Antonio, 377 e n, 407
 D'Urso Valentina, 370n, 400
 Da Collo, Latino, 141
 Dal Rio, Pietro, 85 e n
 Daniello, Bernardino, 41n
 Dante Alighieri, 7-23, 69n, 73-74, 113-115, 119 e n, 148, 162, 167, 196-197, 201-202, 224, 369, 373, 380, 386-387: *Commedia*, 12, 74n, 113-114, 115n, 119 e n, 201-202, 224, 387 – *Inferno*, 8, 10-11, 13-14, 18-19, 21, 23, 201 – *Purgatorio*, 9 e n, 13-15, 23, 69n, 73, 114, 119 e n, 202 – *Paradiso*, 9n, 15 e n, 20, 23, 73, 113-114, 115n, 201; *Convivio*, 7 e n, 10 e n, 15 e n, 17 e n, 19-21; *Rime*, 115, 197
 Danzi, Luca, 387 e n, 412
 Danzi, Massimo, 83n
 Dardano, Maurizio, 196n, 387 e n, 402
 Datini, Ercole Francesco, 280
 Davanzati, Chiaro, 203n
 David, Madeleine, 212n
 de Beaumont, Christophe, 332n
 De Bellis, Carla, 209n
 De Bello, Raffaele, 300n
 De Bernardis, Monia, 325 e n
 De Cristofaro (Cristoforo), Giacinto, 156, 158n
 De Franceschi, Camillo, 376 e n, 413
 de Graffigny, Françoise, 356: *Lettres d'une Péruvienne*, 356
 De Groof, Bart, 82n
- de Jouy, Victor-Joseph Étienne, 329-333, 345, 352n, 355n: *Marchande de modes*, 352n; *Vestale*, 329-333, 345 – *Avant-propos de l'Auteur*, 330-331, 332n
 De Liguori, Alfonso Maria, 363 e n
 De Martino, Francesco, 389n, 414
 de Monteagudo, Bernardo, 335n: prologo al *Triunfo de la naturaleza* di Vicente Pedro Nolasco, 335n
 De Robertis, Domenico, 7n, 9n
 De Romanis, stampatori, 370n
 De Rubertis, Achille, 281n
 de Sacy, Samuel S., 21n
 De Sanctis, Francesco, 362, 364, 369
 De Sanctis, Sante, 85n
 De Savio, Alfonso, 7n
 De Soria, Giovanni Gualberto, 360n
 De Tipaldo, Emilio, 282n
 De Tuoni, Paolo, 282n
 De' Rossi, Bastiano (Inferigno nella Crusca), 43n: *Diario*, 43n
 Debenedetti, Giacomo, 318n
 Decio da Orte, Antonio, 137n, 140-142: *Acripanda*, 137n, 141
 Décloquement, Valentin, 143n
 Degli Azzi, Faustina (*Selvaggia Eurinomia*), 392
 Del Gatto, Maddalena, 213n
 Del Negro, Pietro, 147n
 Del Pozzo, Paride, 89n: *De re militari et de duello*, 89n
 Del Rosso, Paolo, 138n: volgarizzamento del *Liber de viris illustribus Urbis Romae*, 138n
 Del Tedesco, Enza, 163n, 368n, 415
 Del Teglia, Francesco, 172
 Delcorno, Carlo, 114n
 Delfi, 38, 66-67, 71-72
 Delitala, Pietro, 107n, 109-124: *Rime diverse*, 112-124; *Rime diverse* (1596) [= C], 110 e n, 111n, 113n, 116 e n, 117n, 118n, 121n, 124n – 2. *Per la marquesa de Aytona* [Catalina

- de Moncada y Gralla], 118n – 3. *A don Francisco Fara vescovo di Bosa*, 113n, 118n – 4. *Al medesimo*, 113n, 118n – 5. *Nella morte di suo padre. Al medesimo*, 113n, 118n – 7. *Al medesimo*, 113n, 118n – 8. *Nella Natività di nostro Redentore*, 117n – 9. *A la Fortuna*, 113n, 118n – 12. *Canzone a la Fortuna*, 113n, 118n – 13. *Al comendator di santo Leonardo* [San Leonardo de Siete Fuentes] *cavaglier di Malta*, 118n – 14. *Al glorioso santo Antioco*, 117n – 15. *Al marchese de Aytona* [Gaston de Moncada y Gralla], 113n, 118n – 20. *Morale*, 113n – 22. *Navigando l'aut[re] di notte col conte di Guglieri* [Angelo Zatrillas y Sanjust] *in una fregata da Bosa a l'Alguerio* [Algheri] *quando il conte fu mandato dal marchese de Aytona per generale per la nova de l'armata turchesca*, 118n – 23. *A Torquato Tasso*, 111, 118n – 25. *Nella Reconciliatione della Chiesa de la Magdalena*, 117n – 26. *Per il Di de ramo*, 117n – 27. *Al marchese* [Ambrogio?] *Spinola de la città di Genova*, 113n, 118n – 28. *Al medesimo*, 113n – 35. *A l'inquisitor Osorio* [Juan o Diego Osorio de Sejas], 113n, 118n – 36. *A l'inquisitor Pegna* [Alonso de la Peña], 118n – 37. *A li inquisitori*, 118n – 38. *Il torneo di don Giovan Carrillo* [prob. Juan Carrillo Simó Comprat], 113n, 118n, 123 – *Madrigal a don Matthia*, 118n – 40. *Ottave sopra i miracoli de la Madonna de Mondovì a Vico* [Vicoforte], 117n, 122 – 41. *Ottave sopra un miracolo di nostra Donna del Mondevì a Vico, fatto nel fium[m]e de la città di Bosa*, 117n, 122 – 42. *Nella Natività*, 118n; *Rime diverse* (1911) [= A], 111n, 112n, 113n, 116n, 117n, 118n, 124n; *Rime diverse* (1987) [= M], 111n, 113n, 116n, 117n, 118n, 120n, 124n; *Rime diverse* (2015) [= B], 110n, 111n, 113n, 115n, 116n, 117n, 118n, 120n, 124n
- Dell'Amore, Rita, 280n
- Della Casa, Giovanni, 43n, 97-99, 142, 384: lettere, 99n; *Rime*, 43n, 99n, 384
- Della Stufa, Paolo (*Sileno Perrasio*), 154n: *Che a' pastori d'Arcadia non è sconvenevole trattar nel canto argomenti gravi, dotti et alti*, 154n
- Della Valle, Guglielmo, 375
- Della Volpe, Giovan Francesco (*Flamisto Termeo*), 203: rime, 203
- Delo, 44, 69n
- Delpero, Pietro, 396n, 413
- Delpiano, Patrizia, 384n, 411
- Democlide vd. Piccolomini, Francesco Maria
- Demostene, 210n: *Filippiche*, 210n
- Derossi di Ceva, Carlo, 374
- Descartes (Cartesio), René, 222: *Meditazioni metafisiche*, 222 – trad. di Pepoli della *Prima meditazione*, 222
- Dessena (de Sena, di Siena), Sibilla, 112n
- Deuchino, Evangelista, 133n
- Devienne, François, 335, 348 e n: *Pensionnat de jeunes demoiselles*, 348; *Visitandines*, 348 e n
- Di Benedetto, Arnaldo, 305n, 312 e n, 388n, 406
- Di Castiglione, Ruggiero, 229n
- Di Monte, Michele, 141n
- Di Noi, Chiara, 196n
- Di Ricco, Alessandra, 192 e n, 360n, 380 e n, 382n, 388 e n, 393n, 400-401, 403, 406-407, 414
- Di Rienzo, Eugenio, 148n, 157n
- Di Stefano, Roberto, 335n
- Diana, Rosario, 216n
- Diderot, Denis, 361
- Didone, personaggio mitologico, 352
- Digesto*, 21n

- Dilemmi, Giorgio, 116n, 383n, 385n, 406
 Dinomene, figlio di Ierone re di Siracusa, 240
 Dio (cristiano), 14-18, 20, 26, 28, 30, 59, 115n, 120n, 122n, 126n, 138 e n, 142, 163, 175, 186, 200-201, 223n, 253, 275, 334, 350, 351n
 Diomede, personaggio mitologico, 13
 Dionigi d'Alicarnasso, 139n, 331, 343: *Antiquitates Romanae*, 139n, 331
 Dionigi l'Areopagita, 9
 Dionigi, Ivano, 304n
 Dionisotti, Carlo, 105n, 116n, 169 e n, 179-180
 Distaso, Grazia, 137n, 249n
 Dixon, Susan M., 171n, 173n, 178n, 246n, 366 e n, 390 e n, 393, 409
 Dodi, Romolo, 240n, 241n, 245n, 248n, 250n
 Doglio, Maria Luisa, 107n, 109 e n, 114n, 196n, 304n, 373-374, 381n, 402, 415
 Döhring, Sieghart, 328n
 Dolce, Lodovico, 39, 85, 88, 97, 98n, 99, 103 e n: lettere, 103 e n; *Trasformazioni*, 103
 Dolfi, Anna, 141n, 244n
 Dolfi, Pompeo Scipione, 250n: *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, 250n
 Dolfi, Girolamo, 85
 Dolossia, personaggio del *Mondo morale* di Gozzi, 225n
 Domenichi, Ludovico, 138n, 141: *Facezie*, 141; volgarizzamento delle *Vite parallele* di Plutarco, 138n
 Domenichino (Domenico Zampieri), 250n
 Don Carlos, personaggio di *Les Indes galantes* di Fuzelier e Rameau, 334
 Donà, Franca, 376n, 402
 Donato, Maria Pia, 150n, 365 e n, 394n, 406, 408
 Dondero, Marco, 315n
 Donnini, Andrea, 43n, 116n, 386n, 406
 Doria, Paolo Mattia, 158, 165n
 Dorigo, Ermes, 281n
 Dover, Robert, 379
 Dresda, 278
 Drogheo, Laura, 271n
 Dubois-Fontanelle, Joseph-Gaspard, 332-333, 335, 340n, 345, 347n, 349, 356: *Éricie*, 332, 335, 340n, 345, 347n, 349, 356
 Dulard, Paul-Alexandre, 222 e n, 223n: *Trattato de' sistemi*, 222 e n, 223n – trad. di Pepoli, 222
 Durandi, Jacopo, 397n
 Durante, Elio, 127n, 131n, 140n
 Durazzo, Giacomo, 343-345, 347, 352, 356: *Innocenza giustificata* (poi *Vestale*), 343-345, 347, 356
 Edipo, personaggio dell'*Antigone* di Alfieri, 291-295, 297-298
 «Efemeridi letterarie», 180, 371
 Egisto, personaggio dell'*Agamennone* di Alfieri, 300-313
 Egitto, 118n
 Elam, Keir, 37n
 Elba, isola, 350
 Elena, personaggio dell'*Agamennone* di Alfieri, 301 e n
 Elettra, personaggio dell'*Agamennone* di Alfieri, 300, 303, 306, 308, 310, 313
 Elia, profeta, 18
 Elide, 172
 Eliogabalo (Marco Aurelio Antonino), imperatore romano, 332n
 Eliot, Thomas Stearns, 11n
 «Ellisse», 385
 Elsner, Jaś, 134n, 211n
 Elvezia, vestale, 331n
 Emanuele Filiberto, duca di Savoia, 90n
 Emanuele, Pietro, 212n
 Emilia, vestale, 331n, 345n
 Emiliani, Andrea, 247n
 Emone, personaggio dell'*Antigone* di Alfieri, 296-299

- Emser, Hieronymus, 34
 Endor, città biblica, 198
 Enrico, figura della mitologia incaica, 333, 342; personaggio dell'*Idalide* di Moretti e Sarti, 336, 339, 341 e n, 357
 Enriquez, Giovanni (*Simandro Inachio*), 203: rime, 203
 Epicuro di Samo, 7-8
 Epiro, 320, 323
 Epitteto, 210n, 225n, 227n
 Erasmo (Desiderio Erasmo) da Rotterdam (Geert Geerts), 141: *Apophthegmata*, 141
 Erato, musa, 135n, 234
 Erba Odescalchi, Baldassarre, 164-165, 166n
 Ercole, personaggio mitologico, 14
 Erfurt, 33: Convento agostiniano, 33; Università, 33
 Ergasto vd. Antonio Piccioli
 Éricie, personaggio dell'Éricie di Fontanelle, 332
 Eridano vd. Po
 Erinna, 226n
 Eritreo, Giano Nicio (Gian Vittorio Rossi), 137n, 140 e n: *Pinacotheca*, 137n, 140 e n
 Eritreo, Gioseffo, 86
 Erodoto, 327n
 Erspamer, Francesco, 89n, 91n, 94n
 Esculapio vd. Asclepio
 Esiodo, 114, 217, 243: *Teogonia*, 217
 Esménard, Joseph-Alphonse, 349-350, 352: *Triomphe de Trajan*, 349-350, 352
 Este Gambacorta, Aurelia d' (*Concentrata*), 394-395
 Este, famiglia, 155
 Este, Ippolito d', 91
 Esterhammer, Angela, 382n, 412
 Etna, città antica, 240
 Etna, monte, 228n, 240
 Ettore, personaggio mitologico, 301
 Eubel, Konrad, 119n
 Euphémie, personaggio di *Le Pensionnat* di Picard/Devienne, 348
 Euriclea, personaggio della *Mirra* di Alfieri, 314-316, 321, 323-325
 Eurimedonte, personaggio dell'*Antigone* di Alfieri, 291
 Europa, 7, 146, 151, 179, 328, 362, 378
 Euterpe, musa, 135n, 234
 Everett, Andrew, 351n
 Ezechiele, profeta, 115n
 Faà di Bruno, Carlo, 227n
 Fabbri, Moreno, 178n, 382n, 407
 Fabio Vibulano, Quinto, console romano, 330-331
 Fabri, Lorenzo, 130n
 Fabri, Ranieri Bernardino, 360
 Fabrizio-Costa, Silvia, 383n, 406
 Facci, Mario, 235n
 Faedo, Lucia, 134 e n
 Falconieri, Alessandro, 238n: *Bononien. seu Porrectana confinium*, 238n
 Falconieri, Costanza, 369
 Falzone, Paolo, 20n
 Fanigliulo, Anna, 374 e n, 411
 Fanti, Claudia, 220n
 Fanti, Mario, 234n
 Fantoni, Giovanni, 195
 Fantuzzi, Giovanni, 222n
 Fantuzzi, Marco, 133n
 Fara, Giovanni Francesco, vescovo di Bosa, 113n, 118n, 119n
 Farinelli, Giuseppe, 337, 357: *Vergine del Sole*, 337, 357
 Farnese, Alessandro il Giovane, cardinal nipote, detto Gran cardinale, 64, 82-83, 90n, 91, 97-98
 Farnese, Alessandro il Vecchio vd. Paolo III (Alessandro Farnese), papa
 Farnese, famiglia, 54-56, 58, 62, 82, 96n
 Farnese, Ottavio, 58 e n, 82
 Farnetti, Monica, 217n
 Fassò, Andrea, 139n

- Fasti Consulares Triumphalesque Romanorum*, 331
- Fattiboni, Francesco, 280, 282
- Fattori, Marta, 215n
- Favaro, Francesca, 226n
- Favaro, Maiko, 126n
- Favart, Charles Simon, 332n
- Favonio (Zefiro), dio, 38-39, 66-67, 70 e n
- Febo vd. Apollo
- Federico II di Svevia o Hohenstaufen, imperatore del Sacro Romano Impero, 8, 10-11
- Federico III il Saggio, elettore di Sassonia, 25-26, 31-32
- Federico Guglielmo III d'Hohenzollern, re di Prussia, 350
- Fedi, Francesca, 217n, 361n, 363n, 409
- Felici, Lucio, 371 e n, 405
- Feliciani, Porfirio, 140-142
- Felletti, Nicola, 210 e n
- Fénelon, François de Salignac de La Mothe, 151
- Fenzi, Enrico, 133n
- Feo, Michele, 113n, 381 e n, 414
- Fera, Vincenzo, 113n
- Ferr. [Ferro?], Giulio, 63n
- Ferrante, Fabio (*Florimbo Efirio*), 201n: rime, 201n
- Ferrara, 160, 282: Biblioteca comunale, 282
- Ferrari, Franco, 240n
- Ferrari, Luigi, 129n
- Ferrari, Oreste, 247n
- Ferrari, Severino, 41n, 67n
- Ferrari, Stefano, 364n, 408
- Ferrero, Giuseppe Guido, 309n
- Ferretti, Francesco, 114n, 125n, 131n
- Ferrone, Vincenzo, 157n
- Fertonani, Cesare, 351n
- Festa, Nicola, 361 e n, 369
- Fétis, François-Joseph, 352 e n
- Fetonte, personaggio mitologico, 51, 111, 115n
- Fido, Franco, 385n, 404
- Figari, Pompeo, 172, 178n
- Filieri, Emilio, 389n, 414, 416
- Filippo IV Capeto, detto il Bello, re di Francia, 9
- Filippo V di Borbone, re di Spagna, 158, 165, 166n
- Filosa, Carlo, 218n
- Findlen, Paula, 178n, 382n, 394n, 412
- Finotti, Fabio, 189n, 382n, 407
- Fioravanti, Gianfranco, 15n
- Fiore*, 9 e n
- Fiorelli, Giovanni Girolamo, 141
- Fiori delle rime de' poeti illustri* (1558) [= Fiori], 39, 77
- Fiorini, Crescentino, 284
- Firenze, 23, 73, 137n, 179, 184, 247-248, 269, 343n: Palazzo Medici Riccardi, 247; Palazzo Pitti, 247 – Palazzina della Meridiana, Sala della Meridiana, 247-248, 269 – Sala di Marte, 247; Teatro della Pergola, 343n
- Firpo, Luigi, 244n
- Fischer, Bonifatius (Bonifacio), 14n, 114n
- Fitzgerald, John T., 210n
- Fiumara di Muro, 132n
- Flavio, personaggio dell'*Innocenza ingiustificata* di Durazzo e Gluck, 343
- Flegia, mitico re dei Lapiti di Tessaglia, 243
- Flora, dea, 228n
- Floro, Lucio Anneo, 139n: *Epitome*, 139n
- Floronia, vestale, 331n
- Fodale, Salvatore, 158n
- Foehr Janssens, Yasmina, 191n
- Fogelberg Rota, Stefano, 368n, 409
- Folena, Gianfranco, 171n
- Fondazione della Città*, laboratorio teatrale, 169
- Fondi, 84
- Fontanini, Giusto, 92 e n, 151-157: *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, 92 e n; *Lettere*, 152 e n

- Foppa, Giuseppe Maria, 337, 341n, 342n, 357: *Alonso e Cora*, 337, 341n, 342n, 357
- Foppa, Marcantonio, 136n
- Forlivesi, Marco, 90n, 93n
- Formica, Marina, 371n, 408
- Formisano, Luciano, 139n
- Fornari Schianchi, Lucia, 83n
- Fornari, Vito, 279n
- Forner, Fabio, 381n, 414
- Forni, Giorgio, 37n, 45n, 49 e n, 51-54, 57n, 61-62, 63n, 64-65, 72-73, 83 e n
- Forti, Fiorenzo, 250n
- Fortini, Laura, 110n
- Fortis, Alberto, 192
- Fortuna, dea, 14, 113 e n, 234
- Fortunato, Francesco, 129n
- Fortunio, Virginio, 141
- Foscolo, Ugo, 196, 226, 362, 369
- Fossano, 374
- Fossombrone, 151
- Foster, Kenelm, 15n
- Foucault, Michel, 328-329
- Fourmont, Étienne, 213n
- Fragapane, Paolo, 352n
- Franceschetti, Antonio, 359n, 399
- Franceschini, Marcantonio, 234, 250n, 251n
- Francesco da Buti, 8n: *Commento*, 8n
- Francesco de' Medici, arciduca di Toscana, 41
- Francesco III d'Este, duca di Modena e Reggio, 130n
- Franchi, Cesare de', 109, 126n, 129-135: rime 129-130 – *Canzone nella morte del sig. Torquato Tasso*, 129 e n, 130n, 132, 134-135
- Franchi, Saverio, 167n, 171n, 173n, 388n, 399, 403
- Francia, 161n, 245 e n, 328, 347n, 390-391
- Frangenberg, Thomas, 247n, 251n
- Frankel, Margherita, 324n, 325 e n
- Franklin, Benjamin, 185
- Frassinetti, Luca, 361n, 409
- Fрати, Carlo, 85n
- Fréart de Chambray, Roland, 250n
- Freccero, John, 15n, 17 e n
- Frede, Hermann Josef, 14n
- Frediani, Pellegrino, 382
- Fregapane (Frangipane), Curzio, 98n
- Freinsheim, Johann, 343n
- Frémont, Christiane, 213n
- Frontin, personaggio di *Le Pensionnat* di Picard e Devienne, 348
- «Frusta letteraria», 199, 397
- Frye, Northrop, 296 e n
- Fubini, Mario, 249n, 296n, 306 e n, 310 e n, 318 e n, 325n, 390n, 397
- Fucilla, Joseph, 271 e n, 272n, 282n
- Fulgida, personaggio del *Bucolicum carmen* di Petrarca, 133
- Fumaroli, Marc, 173n, 174 e n, 176n
- Füssli, Johann Heinrich, 294
- Fuzelier, Louis, 334-335, 356: *Indes galantes*, 334, 356
- Gabbiani, Anton Domenico, 247-248, 251n, 269: *Il Tempo esalta la Scienza e calpesta l'Ignoranza*, 247-248, 251n, 269
- Gabrielli Capizucchi, Prudenza (*Elettra Citeria*), 173, 197n, 395: rime, 197n
- Galasso, Giuseppe, 159n
- Galcerino, Giovanni Maria, 110
- Galdieri, Eugenio, 82n
- Golfo, Antonino, 272n
- Galiani, Celestino, 152
- Galilei, Galileo, 248, 251n
- Gallese, 95
- Gallo, Italo, 132n
- Gallo, Valentina, 148n, 154n, 161n, 162n, 164n, 359n, 368n, 391 e n, 414, 417
- Gambarini, Giuseppe, 234
- Gambetti, Renzo, 219n
- Gandini, Antonio, 141
- Gange, 42n
- Garavelli, Enrico, 37n, 39 e n, 43n, 76n

- Garcilazo (Garcilaso) de la Vega, 335, 356: *Comentarios reales de los Incas*, 335
- Gareffi, Andrea, 123n, 141n
- Gargallo, Tommaso, 396
- Gargiulli, Onofrio, 228-229: trad. della *Tabula Cebetis*, 228-229
- Garibaldi, Niccolò (*Emiro Plausteriano*), 203: rime, 203
- Garms-Cornides, Elisabeth, 159n
- Garofalo, Biagio (*Faunio Stomiate*), 145 e n, 150, 156-167: *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci*, 145 e n, 158n, 160-166; rec. del *De ratione* di Vico, 158n
- Garulli, Valentina, 220n
- Gaspari, Giammarco, 217n, 221n, 222n, 371 e n, 404
- Gatti, Andrea, 370n, 412
- Gavazzeni, Franco, 120n, 133n-134n «Gazzetta veneta», 224n
- Geddes da Filicaia, Costanza, 387n, 410
- Gelli, Jacopo, 95n, 104n
- Gellio, Aulo, 55n: *Noctes Atticae*, 55n
- Gemin, Massimo, 247n
- Gennargentu (Genargentu), 112n
- Genovesi, Antonio, 377
- Gensini, Stefano, 373n, 401
- Gentile Lorusso, Dante, 396n, 414
- Gentili, Bruno 173n, 189n
- Gerbaldo, Paolo, 375 e n, 404
- Geremia, profeta, 18
- Geri Grassi, Marc'Antonio, 165n, 166n
- Germania, 26-27, 34, 278
- Germano, Giuseppe, 116n
- Gesù Cristo, 28-30, 35, 90n
- Gesualdo, Giovanni Andrea, 41n
- Gesuiti (Compagnia di Gesù), 110n, 174, 180, 214, 372, 381n, 391
- Getto, Giovanni, 109n, 114n
- Geymonat, Mario, 120n
- Ghedini, Ferdinando Antonio (*Idaste Pauntino*), 201n: rime, 201n
- Ghidetti, Enrico, 218n
- Ghidini, Ottavio, 114n
- Ghinato, Angela, 109n
- Ghirardacci, Cherubino, 235 e n: *Della historia di Bologna*, 235 e n
- Ghirardini, Costanza, 377 e n, 416
- Ghirlandini, Egnazio, 86
- Ghislanzoni, Alberto, 352n
- Giachino, Luisella, 114n
- Giannantonio, Pompeo, 157n, 363 e n, 401
- Giannelli, Basilio, 158n, 165n
- Gianni, Francesco, 382n
- Giannini, Crescentino, 8n
- Giannone, Pietro, 157, 159n, 162n: *Istoria civile*, 159n
- Giarrizzo, Giuseppe, 150n
- Gibellini, Pietro, 368n, 401
- Gigante, Claudio, 126n, 133n, 135n, 136n, 138n
- Gigli, Girolamo, 148 e n, 164n: *Diario sanese*, 164n; *Gazzettino*, 148 e n
- Gigliucci, Roberto, 52n, 81n, 82n, 93n, 137n
- Gilbhard, Thomas, 216n
- Ginguené, Pierre-Louis, 335
- Ginori, Lorenzo, 179-180, 184
- Giobbè, personaggio biblico, 18, 163n
- Giocasta, personaggio dell'*Antigone* di Alfieri, 293, 295
- Giolito de' Ferrari, Gabriele, 89 e n, 97, 98n, 99, 102-103
- Giolito de' Ferrari, Giovanni il Giovane, 113n
- Giordani, Camillo, 136
- Giordani, Giulio, 126n, 136
- Giordani, Giuseppe, 343n: *Vestale*, 343n
- Giordani, Pietro, 192 e n: *Intorno allo Sgricci e agli improvvisatori*, 192 e n
- Giordano da Rivalto, 201 e n: *Prediche*, 201 e n
- Giordano, Antonella, 186n
- Giordano, Luca, 247
- Giorgio il Barbutto, duca di Sassonia, 34
- Giorgio, Domenico, 363n, 407

- «Giornale de' Letterati d'Italia», 163 e n, 164n, 367
- Giovannetti, Marcello, 47-48: *Poesie*, 47-48
- Giovanni XXII (Jacques Duèse), papa, 8
- Giove (Jupiter), dio, 240, 353, 355
- Giovetti, Paola, 236n
- Giovio, Paolo, 82
- Giraldi Cinzio, Giovan Battista, 94, 96n
- Giraud, Yves, 43n, 45n
- Giro, Matteo, 225n
- Giroto, Carlo Alberto, 125n
- Giudici, Alessia, 125n
- Giuli, Paola, 178n
- Giuli, Paola, 382n, 393, 407, 412
- Giulia (Julia), personaggio della pantomima anonima *Julia*, 333; personaggio della *Vestale* di De Jouy e Sponcini, 332, 344-347, 349, 352-355
- Giunone, dea, 38-39, 65-66, 70-72, 83, 86, 88, 236, 251 e n
- Giunta, Claudio, 15n
- Giuntella, Vittorio Emanuele, 363 e n, 401
- Giuochi Olimpici celebrati dagli Arcadi nell'Olimpiade DCXX*, 170 e n
- Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXXIII*, 177-178
- Giuochi Olimpici dell'Accademia dell'Arcadia, 170-172, 178, 191
- Giuseppe I d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, 155n
- Giuseppe II d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, 274, 278
- Giustiniani, Michele, 130n
- Gizzarone, Giorgio, 396n
- Glazik, Josef, 35n
- Gluck, Christoph Willibald, 329, 333, 343-345, 347, 351, 356: *Alceste*, 344, 351; *Innocenza giustificata* (poi *Vestale*), 333, 343-345, 347, 356; *Iphigénie en Aulide*, 351; *Iphigénie en Tauride*, 351; *Orphée et Euridice*, 351; *Semiramide riconosciuta*, 344
- Gnoli, Domenico, 370
- Gobbi, Agostino, 165n
- Godard, Luigi (*Cimante Micenio*), 169, 179-180, 183-184, 189-191, 381: *Ragionamento*, 183 e n, 190
- Goethe, Johann Wolfgang von, 219n, 361n: *Festa di San Rocco*, 219n
- Goldoni, Carlo, 175n, 203 e n, 360 e n, 377, 390: *Arcadia in Brenta*, 360 e n; *Mémoires*, 175n; *Molière*, 203n; *Ritorno della villeggiatura*, 203
- Golt, Gaetano, 177
- Golub, Ivan, 378n
- Gombrich, Ernst H., 222n
- Gonzaga, Ercole, 86, 95
- Gonzaga, Ferrante I, conte di Guastalla e principe di Molfetta, 99n, 121n
- Gonzaga, Francesco, figlio di Ferrante I, 99n
- Gonzaga, Giulia, contessa di Fondi, 84 e n
- Gonzaga, Luigi, 381
- Gonzaga, Vespasiano, 62n
- Gonzaga di Castiglione, Luigi, 180, 184: *Letterato buon cittadino*, 180, 184
- Göran Adlerbeth, Gudmund, 356: *Cora och Alonzo*, 356
- Gorgia di Lentini, 301, 331 e n: *Encomio di Elena*, 331n
- Gorgia, vestale, 330-331
- Gorizia, 376
- Gorni, Guglielmo, 83 e n, 119n, 121n, 123n, 135n
- Gow, Andrew Sydenham Farrar, 133n
- Gozzi, Gasparo, 210, 218 e n, 223-225, 226n: lettere, 225n; *Mondo morale*, 218 e n, 225 e n; trad. della *Tabula Cebetis* [= Go], 210, 223-225
- Gran Sacerdote (o Sommo Sacerdote), personaggio dell'Éricie di Fontanelle (con il nome di Aurelio), 332, 340n; personaggio della *Vergine del*

- sole di Sografi e Farinelli, 338, 357;
personaggio della *Vestale* di De Jouy
e Spontini (con il titolo di Le Ponti-
fe), 332, 345-346, 347n, 354-355
- Granaglione, 253
- Grande Vestale, personaggio della *Ve-
stale* di De Jouy e Spontini, 352
- Grassi, Silvia, 148n
- Gravina, Gianvincenzo, 145-149, 152,
154n, 156-157, 158n, 160-163, 164n,
165-167, 364, 367, 368n, 384 e n,
386n, 389, 389-391, 414: *Della ra-
gion poetica*, 161; *Della tragedia*,
148; *Delle antiche favole*, 154n, 161-
162, 164n, 391n, 414; *Discorso sopra
l'Endimione di Alessandro Guidi*,
148, 154n, 391n, 414; *Tragedie cin-
que*, 148 e n – *Andromeda*, 384
- Graziani, Giulio Cesare (*Benaco Deo-
mencio*), 177
- Graziosi, Elisabetta, 178 e n, 192n, 249n,
361n, 372 e n, 386n, 392 e n, 394 e n,
395n, 399-402, 408, 410-412
- Grecia, 297, 328n
- Greco, Aulo, 68n, 368n, 408
- Green-Pedersen, Niels Jørgen (Nico-
laus Georgius), 21n
- Gregorio XIV (Nicolò Sfrondati), papa,
122n
- Gresset, Jean-Baptiste-Louis, 348n: *Ver-
Vert*, 348n
- Gribomont, Iohannes (Jean), 14n, 114n
- Griggio, Claudio, 364n, 414
- Grigioni, Carlo, 185n
- Grillo, Angelo (pseud. Livio Celiano),
109, 124-128, 130n, 131-132: son.
Alla sepoltura del Tasso, 124-125;
Lagrima del Penitente, 131n; lettere,
126n, 127, 130n, 131; *Lettere* (1602)
[= V¹], 125n, 127, 128n, 131n, 132n;
Lettere (1604) [= V²], 125n, 126n,
127-128, 131n, 132n; *Lettere* (1608)
[= V³], 125n, 126n, 127, 131n; *Lette-
re* (1612) [= V⁴], 124n, 125n, 126n,
127, 128n, 131n; *Lettere* (1616) [=
V⁵], 125n, 126n, 127n, 131n; *Rime*,
124-128, 131n, 132
- Grillo, Paolo, 126n
- Grimaldi, Antonio, 383n, 389 e n, 392 e
n, 402-403, 407
- Grimaldi, Costantino, 156
- Grimaldi, Marco, 20n
- Grossi, Paolo, 383n, 406
- Grozio, Ugo, 228n
- Gryson, Roger, 14n, 114n
- Guadagnoli, Antonio, 227
- Guadagnoli, Pietro (*Eraste Alitesio*),
227-228: trad. della *Tabula Cebetis*,
227-228
- Guagnini, Elvio, 376 e n, 405, 413
- Guaita, Camilla, 390 e n, 412
- Gualdi, Fausta, 141n
- Gualteruzzi, Carlo, 99n: lettere, 99n
- Guarini, Giovan Battista, 202: *Pastor fido*,
202
- Guarino, Raimondo, 174n
- Guarnelli, Alessandro, 140n
- Guasti, Cesare, 113n
- Guazzelli, Francesco, 43n
- Gubbio, 273
- Guccini, Gerardo, 171n
- Guglielmo III d'Orange, re d'Inghilter-
ra, 160n
- Guicciardini, Francesco, 112n: *Storia d'I-
talia*, 112n
- Guicciardini, Lodovico, 141: *Hore di
ricreatione*, 141
- Guidanti, Andrea, 235n
- Guidi, Alessandro, 368n, 385, 391: *En-
dimione*, 368n
- Guidi, Anastasio, 343n: *Livia Claudia
vestale*, 343n
- Guidiccioni, Giovanni, 60, 85n, 142n
- Guidiccioni, Lelio, 141-142: volgariz-
zamento dell'*Eneide* di Virgilio,
141-142
- Guillard, Nicolas-François, 349-350,
351n: *Mort d'Adam*, 349-350, 351n

- Guinizelli, Guido, 13
 Guittone d'Arezzo, 202
 Gulik, Wilhelm van, 119n
 Gusmano, personaggio dell'*Alzire* di Voltaire, 334
 Gustavo III, re di Svezia, 334, 339
 Gutierrez Carou, Javier, 368n, 391, 417
- Haffner, Enrico, 234
 Hallays-Dabot, Victor, 348n, 350n
 Halle, 32
 Hénault, Charles-Jean-François, 332, 334-335, 345, 356: *Cornélie, Vestale*, 332, 334n, 345, 356
 Hendrix, Harald, 43n
 Herdrich, Christian, 214n
 Hirsch-Luipold, Rainer, 211n
 Hochmann, Michel, 83n
 Hogarth, William, 222n
 Hollander, Robert, 119n
 Honselmann, Klemens, 34n
 Hooghe, Romeyn de, 222n
 Huáscar, figura della mitologia incaica, 338; personaggio di *Les Indes galantes* di Fuzelier e Rameau, 334
 Huet, Pierre-Daniel, 162n
 Hurtado de Mendoza, Lope, 82
 Hurtado de Mendoza, Maria, 82
 Hyde Minor, Vernon, 246n
- Iacobacci, Marcantonio, 56
 Icaro, personaggio mitologico, 111, 115n
 Icnusa vd. Sardegna
 Idalide (Vergine del Sole), personaggio dell'*Idalide* di Moretti e Sarti, 336, 339 e n, 357
 Ierone, re di Siracusa, 240
 Ifigenia, figura mitologica, 328, 352
 Ifigenia, personaggio dell'*Agamennone* di Alfieri, 306, 311
 Iglesias, 119n
 Imperiale (Imperiali), Gian Vincenzo, 130 e n: *Stato rustico*, 130 e n
 Incorvati, Giovanni, 367n, 414
- Index librorum prohibitorum*, 161n
 Infelise, Mario, 229n
Informazione del motivo della ribellione fatta in Arcadia, 166n, 167n
 Inghilterra, 161n, 166, 192, 379
 Inglese, Giorgio, 12n, 13n
 Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi), papa, 152, 160n
 Innsbruck, 179
 Intorcetta, Prospero, 214n
 Ipermestra, personaggio mitologico, 352
 Irace, Erminia, 90n, 166n, 192n, 367, 413
 Iride, dea, 236, 251
 Isabella d'Este Gonzaga, marchesa di Mantova, 50
 Iserloh, Erwin, 35n
 Isidoro di Siviglia, 9, 80n: *Etymologiae*, 80n
 Italia, 88, 97, 140, 146, 148, 153, 155 e n, 157n, 158, 160-161, 165, 176n, 200n, 244, 251n, 274, 278, 328, 364, 393
 Italia, Paola, 271n
 Ixor, personaggio della *Vergine del sole* di Sografi e Farinelli
 Izzi, Giuseppe, 362 e n, 368n, 386n, 400, 402, 408
- Jacoff, Rachel, 17n
 Jacquot, Jean, 123n
 Jakobshagen, Arnold, 329n
 Jannaco, Carmine, 290n, 300n
 Jannini, Pasquale Aniel, 43n
 Jedin, Hubert, 35n
 Jena, 212, 350
 Jensen, Severino Skovgaard, 23n
 Jesi, 327n: Fondazione Pergolesi Spon-tini, 327n
 Jones, Horace Leonard,
 Joost-Gaugier, Christiane L., 242n
 Jossa, Stefano, 90n, 96n
Julia, ou la Vestale, pantomima anonima, 332-333, 356
 Jüterborg, 26

- Kandel, David, 223n
 Keil, Heinrich, 80n
 Kerényi, Carl, 243n
 Kircher, Athanasius, 213n
 Kirkham, Victoria, 382-383, 415
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, 350:
 Mort d'Adam, 350
 Konigson, Elie, 123n
- La Fontaine, Jean de, 164
 La Harpe, Jean-François de, 332n, 335
 Lacaita, Giacomo Filippo, 8n, 74n
 Lai, Yuen-Ting, 213n
 Lama, Giulia, 396
 Lamindo Pritanio, pseud. di Muratori,
 Ludovico Antonio
 Lampo, Camilla, 395
 Lancha, Janine, 134 e n
 Lancisi, Gian Maria, 156 e n
 Landucci, Pietro, 192
 Lanfranchi Rossi, Carlo Giuseppe (*Ege-
 sippo Argolide*), 337-338, 341, 357:
 Vergine del sole, 337-338, 341, 357
 Lang, Johannes, 33 e n
 Langer, Arne, 329n
 Lanza, Cesare, 126n
 Laura, personaggio di Petrarca, 40, 74
 Lavin, Irving, 141n
 Lazio, 139
 Le Goff, Jacques, 328n
 Lederer, Josef-Horst, 344n
 Legros, Alain, 113n
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 212-215,
 229: *Discours sur la théologie natu-
 relle des Chinois*, 213 e n; *Nouveaux
 Essais sur l'entendement humain*,
 212 e n, 214; *Novissima Sinica*, 213;
 Philosophische Schriften, 212-213 –
 Atlas Universalis, 212-213 – *De arte
 combinatoria*, 213 e n
 Lemene, de, Francesco, 388
 Lenin, Vladimir Il'ič, 11
 Lentini, 331
 Lenzi, Deanna, 234n
- Leone X (Giovanni de' Medici), papa,
 26, 35 e n
 Leoni, Sigismondo, 141
 Leonida, re di Sparta, 197
 Leonio, Miriam, 373n, 414
 Leonio, Vincenzo (*Uranio Tegeo*), 200 e
 n: rime, 200 e n
 Leontini vd. Lentini
 Leopardi, Giacomo, 133 e n, 197n, 218
 e n, 225, 363 e n, 369, 387 e n: *Canti*
 – XIX. *Al conte Carlo Pepoli*, 197n;
 Discorso sopra Mosco, 133 e n; lettere,
 197n; volgarizzamento del III idillio
 di Mosco, 133n; *Zib.*, 218 e n, 225
 Leopoldo I d'Asburgo, imperatore del
 Sacro Romano Impero, 155n, 158
 Leopoldo II d'Asburgo-Lorena, impe-
 ratore del Sacro Romano Impero,
 179
 Leri, Clara, 163n
 Lesage, Alain René, 210n: *Diavolo zop-
 po*, 210n
 Lessing, Gotthold Ephraim, 218 e n:
 Laocoonte, 218 e n
 Lesueur, Jean-François, 349-350, 351n,
 352: *Mort d'Adam*, 349-350, 351n;
 Triomphe de Trajan, 349-350, 352
*Lettera di un Letterato di Napoli al Sig.
 Bernardo Trevisani*, 156n
 Lévi-Strauss, Claude, 328
 Levi, Cesare, 272 e n
 Levi, Giorgio Enrico, 94-96, 103-104
Liber de viris illustribus Urbis Romae,
 138n, 139n
 Libri, Giulio (Abburattato nella Cru-
 sca), 43n
 Licida, personaggio dell'*Olimpiade* di
 Metastasio, 344n
 Licinia, vestale, 331n
 Licinio, personaggio della *Vestale* di De
 Jouy e Spontini, 330, 342, 344-347,
 352-353
 Lico, personaggio di Alceo e Orazio,
 80-81

- Licurgo, re di Sparta, 139n, 163
 Ligi, Pompeo, 284
 Lion-Cavazza, Girolamo, 218n
 Lione, 332n
 Lippi, Bartolomeo, 382: lettere, 382
 Lipsia, 34
 Lissa, Anna, 145n
 Litta, Pompeo, 135n
 Livia Claudia, personaggio della *Vestale* di Giordani, 343n
 Livio, Tito, 139n, 331 e n, 343n, 356: *Ab Urbe condita*, 139n, 331 e n, 343n, 356
 Livorno, 337-338, 357, 396
 Lo Re, Salvatore, 104n
 Loche, Annamaria, 222n
Lodi per Lo Stato Rustico del Sig. Gio. Vincenzo Imperiale (1613), 130 e n
 Lombardi, Maria Maddalena, 379n, 413
 Lombardia, 8, 378
 Lombardo, Agostino, 21n
 Lomonaco, Fabrizio, 148n, 159n, 216n, 385n, 405, 409
 Lonardi, Gilberto, 310n
 Longhi, Silvia, 83n
 Longo Sofista, 224 e n: *Amori pastorali*, 224n
 Longo, Nicola, 367n, 416
 Lopez-Bernasocchi, Augusta, 130n
 Lorenzi, Bartolomeo, 189n
 Lorenzini, Francesco, 147-149, 167 e n, 367
 Loreto, 121n, 122n: Santuario, 121n, 122n
 Lortz, Joseph, 36
 Lotman, Jurij Michajlovič, 134
 Lozzi, Carlo, 272n
 Lucca, 382, 396
 Lucca, Pier Francesco, 177
 Lucchesini, Cesare, 226n
 Luciani, Paola, 389n, 405
 Luciano, 217, 224 e n: *Dialoghi*, 224n
 Lucifero (Venere), stella, 59, 67n, 71, 81
 Luciola, Francesco, 126n, 149n, 385n, 397n, 414, 417
 Luigi XIV di Borbone, re di Francia, 158, 165
 Luigi XVIII di Borbone, re di Francia, 350
 Luna, personaggio di Cariteo, 49
 Lunelli, Benedetta Clotilde, 395
 Luparia, Paolo, 138n
 Luperini, Romano, 363n, 387n, 409
 Lussu, Marialuisa, 222n
 Lutero, Martin, 25-36: *Weimarer Ausgabe* [= WA], 26n, 27n, 33n, 34n, 35n; – *Schriften: Römervorlesung*, 27 e n, *Eynn Sermon von den Ablass und Gnade*, 34 e n, *Resolutiones disputationum de indulgentiarum virtute*, 34 e n, 35n; – *Briefe*, 27n, 28-29, 31-33; – *Tischreden*, 33n; 95 *Tesi*, 25, 29-36
 Luzzato, Carolina, 279
 Luzzatto, Sergio, 90n, 166n, 192n, 367n, 413
 Maas, Paul, 107n
 Mabillon, Jean, 151
 Macerata, Colonia Elvia
 Machiavelli, Niccolò, 139n: *Discorsi*, 139n
 Madame de Staël (Anne-Louise Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein), 369: *Corinne*, 369
 Madonia, Francesco Paolo, 373n, 404
 Madonna, Maria Luisa, 236n
 Maehder, Jürgen, 329n
 Maffei, Bernardino, 95-100
 Maffei, Scipione, 89n, 92 e n, 165n, 365, 367, 375-376, 386, 389: *Della scienza chiamata cavalleresca*, 89n, 92 e n; *Merope*, 389
 Maffia Scariati, Irene, 115n
 Maga di Endor, personaggio biblico, 198
 Maggi, Carlo Maria, 388
 Magnani Campanacci, Ilaria, 248n, 372n, 373n, 402
 Magnarelli, Paola, 377n, 407
 Magnien-Simonin, Catherine, 113n
 Magnien, Michel, 113n

- Magnusson, Börje, 368n, 405
 Magonza, 32: Università, 32
 Maier Bruno, 199n, 372 e n, 400
 Maierù, Alfonso, 20n
 Majola de Avitabile, Biagio (*Agero Nomenclide*), 156-157, 165, 166n
 Malato, Enrico, 12n, 86n, 221n, 371n, 404
 Malinverni, Massimo, 121n
 Malta, 180
 Malvasia, Carlo Cesare, 245n, 249 e n: *Felsina pittrice*, 249 e n; *Pitture di Bologna*, 245n
 Malvezzi Campeggi, Giuliano, 234n
 Mamczarz, Irene, 123n
 Mancini Attavanti, Faustina, 54, 56-64, 67, 70, 82
 Mancini, Mario, 139n
 Mancini, Massimiliano, 55n
 Mancini, Ottavia, 54
 Manfredi di Hohenstaufen, re di Sicilia, 8
 Manfredi, Eustachio (*Acì Delpusiano*), 43n, 205-206, 372, 386: rime, 43n, 206
 Manfredi, Muzio, 137n: *Semiramis*, 137n
 Mango, Alfredo, 363n, 394, 410-411
 Manheim, Ralph, 243n
 Manno, Giuseppe, 112n
 Manso, Giovan Battista, 141 e n: *Vita di Torquato Tasso*, 141 e n
 Mantaco Iacobacci, Settimia di, 56, 82-83
 Mantova, 95, 98n, 114n, 136, 191, 274
 Manzoni, Alessandro, 203n, 313n, 387: *Promessi sposi*, 203n, 313n
 Maratti Zappi, Faustina (*Aglauro Cidonia*), 173, 203, 206-207, 386, 392n, 396: rime, 203, 207
 Maratti, Carlo, 173, 244
 Marchand, Jean-Jacques, 51n
 Marcheselli, Filippo (*Araste Ceraunio*), 202: rime, 202
 Marchesi, Simone, 119n
 Marchetti, Maria, 339
 Marchi, Gian Paolo, 375 e n, 411
 Marchioni Jodi, Rodolfo, 360n, 399
 Marcia, vestale, 331n
 Marconcini, Cartesio, 43n
 Marcotti, Giuseppe, 281n
 Margherita d'Austria, duchessa di Firenze, poi di Parma e Piacenza, 82
 Maria Giuseppa di Baviera, imperatrice del Sacro Romano Impero, 274-275, 278
 Maria Luisa di Borbone-Spagna, granduchessa di Toscana e poi imperatrice del Sacro Romano impero, 179
 Maria Teresa d'Asburgo, arciduchessa regnante d'Austria, 344, 381
 Maria Vergine (Madonna), 15, 28, 30, 121 e n, 175n, 201
 Mariani, Cesare, 147n
 Marin, Brigitte, 371n, 409
 Marinho, Cristóvão, 93n
 Marini, Quinto, 110n, 373n, 414
 Marino, Giovan Battista o Giambattista, 48-49, 85n, 199 e n, 244, 249-250: *Adone*, 48; *Galeria*, 85n; *Lira*, 48-49
 Marmontel, Jean-François, 327, 334-338, 340 e n, 342 e n, 352, 356-357: *Incas*, 327, 334-336, 340 e n, 342 e n, 356-357
 Marrone, Caterina, 213n
 Marsham, John, 162n: *Chronicus*, 162n
 Marte, dio, 113n, 139
 Martelli, Mario, 108n, 113n
 Martello (Martelli), Pier Jacopo (*Mirtido Dianidio*), 153n, 164n, 233n, 236-239, 242 e n, 244-246, 248-252, 254, 373 e n, 386, 389: *Canzoniere*, 246 e n; *Comentario*, 244 e n, 246 e n, 249-250; *Comentario e Canzoniere* (1710), 246n; *Opere* (1723), 242, 263; *Opere* (1729), 246 e n, 267; *Primo pensiero per dipingere la galleria del Signor Senatore Conte Ferdinando Vincenzo Ranuzzi Cospì* (Bologna, Archivio di Stato, Fondo Ranuzzi, Carte politiche, LV), 233n, 236-239, 244-246,

- 248-249, 251; *Rachele*, 164n; *Sermoni della poetica*, 245n, 248 e n
- Martellotti, Anna, 127n, 131n, 140n
- Martellotti, Guido, 133n
- Martignago, Federica, 243n
- Martignone, Vercingetorige, 120n, 125n
- Martillotot, Francesco, 126n
- Martinelli, Nello, 108n
- Martini, Andrea, 339
- Martini, Pietro, 112n
- Marx, Karl, 11
- Mascardi, Agostino, 216, 227: *Discorsi morali su la Tavola di Cebete Tebano*, 216, 227
- Mascia, Giovanni, 396n, 414
- Masi, Giorgio, 371
- Masiello, Vitilio, 325n
- Masini, Federico, 213n
- Massa, Antonio, 94-95: *Contra usum duelli*, 94-95
- Massari, Stefania, 242n
- Massilia, personaggio dell'*Arcadia* di Sannazaro, 134n
- Massucci, Francesco, 78
- Mastino, Attilio, 107n
- Mastraca, Stelio, 282 e n
- Mattei, Saverio, 279n
- Matteucci, Tiziana, 380 e n, 406
- Mattia, don, dedicatario di un madrigale di Delitala, 118n
- Mattioda, Enrico, 289n
- Mattioli, Emilio, 220n
- Mattone, Antonello, 110n, 112n, 119n
- Maurer, Armand A., 19n
- Maurer, Emil, 219n
- Mayer, Roland, 133n
- Mayr, Johann Simon, 333, 337, 357: *Alonso e Cora*, 337, 357; *Cora*, 333
- Mazza, Angelo, 234n, 247n, 251n
- Mazzacurati, Giancarlo, 93n
- Mazzantini, Paolo, 11n
- Mazzarosa, Antonio, 196n: pref. alle *Poesie estemporanee* di Bandettini, 196n
- Mazzatinti, Giuseppe, 272-273, 279
- Mazzetti Forster, Maria Domenica (*Flora*), 178
- Mazzini, Giuseppe, 362
- Mazzolari, Giuseppe Maria, 174n, 175 e n: *Vita del cavaliere Bernardino Perfetti*, 174n, 175 e n
- Mazzotta, Clemente, 289n
- Mazzucchi, Andrea, 86n
- Mecenate, Gaio Cilnio, 41-42
- Medaglia del conte Ferdinando Vincenzo Ranuzzi Cospi* (Bologna, Archivio di Stato, *Fondo Ranuzzi*, Carte politiche, LV), 236n
- Medici, famiglia, 242, 251n
- Medici, Ferdinando de', principe ereditario del Granducato di Toscana, detto il Gran Principe, 176, 247-248
- Medici, Ippolito de', 60
- Medici, Lorenzo de', 69n: *Uccellazione di starne*, 69n
- Mehul, Étienne Nicolas, 335
- Meissinger, Karl August, 35 e n
- Melantone, Filippo, 25
- Melosi, Laura, 76n
- Melpomene, musa, 135n, 234
- Memphis, 11
- Ménage (Menagio), Gilles, 37-40, 42n, 43-44, 45n, 47-49, 61: *Dissertation sur les sonnets pour la belle matineuse*, 37-38, 42n, 43-44, 45n, 47-48
- Mengaldo, Pier Vincenzo, 195 e n, 197n
- Mengozzi, Dino, 284n
- Menichetti, Aldo, 117 e n
- Menini, Ottavio, 125n
- Mente e cuore «», 279
- Menzini, Benedetto, 380, 386n, 391: *Accademia Tusculana*, 380 (nella raccolta *Tre Arcadie*)
- Mercadante, Saverio, 355n: *Vestale*, 355n
- Merendonì, Simonetta, 381n, 405
- Mereu, Adriana, 111n, 116n
- Merlini, Clemente, 142n
- Merlotti, Andrea, 374, 375n, 411
- Messere, Gregorio, 158, 160n

- Messina, 126n, 130n
 Mestica, Enrico, 120n
 Metastasio (Trapassi), Pietro (*Artino Corasio*), 165n, 166, 175, 177 e n, 188 e n, 198 e n, 271-287, 327n, 328n, 341, 343, 344n, 351-352, 356, 360 e n, 370, 389: *Achille in Sciro*, 285; *Didone abbandonata*, 285; epistolario, 177 e n, 188 e n, 198 e n, 271-287 – *Raccolta di lettere scientifiche, di negozj e famigliari* (1784), 272n – *Opere postume* (1795), 280n, 281n – *Lettere disperse e inedite* (1883) 272 e n, 273n, 279n, 280n, 281n – *Lettere al conte Daniele Florio* (1886), 281 – *Lettere disperse e inedite* (1886), 279n, 281 – *Lettere* (1951-1954), 271 e n, 273-285; *Olimpiade*, 327n, 344n, 351; *Trionfo di Clelia*, 351; *Zenobia*, 351
 Metelli, Daniele, 369-370, 415
 Meyer, Michel, 134n
 Meynard, Thierry, 214n
 Miglietta, Goffredo, 289n
 Migne, Jacques Paul, 16n
 Mignini, Filippo, 213n
 Milano, 289n, 333, 336-337, 352, 355n, 357: Teatro alla Scala, 333, 336-337, 355n
 Milite, Luca, 47n, 51n
 Miller, Dwight C., 251n
 Milton, John, 175n, 218, 350: *Paradise Lost*, 218
 Minervini, Francesco Saverio, 149n
 Mínguez Cornelles, Víctor, 123n
 Minor, Vernon Hyde, 366-367, 410
 Minturno, Antonio, 220
 Minucia, vestale, 331n
 Minutelli, Marzia, 371
 Miola, Alfonso, 279 e n, 280n, 281n
 Miollis, Sextius Alexandre François de, 191
 Mirandola, 90, 95-96, 99n
 Mirra, personaggio della *Mirra* di Alfieri, 314-326
 Mirto, Alfonso, 159n
 Mocci, Antonio, 120n
 Mocci, Maria, 132n
 Mochi Onori, Lorenza, 141n
 Modena, 282: Biblioteca Estense, 282
Moine, opera teatrale, 347n
 Moise, Giovanni, 203n
 Molza, Francesco Maria, 52 e n, 54 e n, 58-62, 64-65, 73, 78-79, 81-85: *Poesie volgari e latine*, 52 e n, 54 e n, 58-62, 73, 78-79, 81-85 – *Stanze per Giulia Gonzaga*, 84-85
 Momigliano, Attilio, 316n
 Moncada y Gralla, Catalina de, marchesa de Aytona, 118n
 Moncada y Gralla, Gaston de, marchese de Aytona, 113n, 118n
 Monda, Davide, 37n
 Mondovì, Santuario di Vicoforte, 117n
 Mongrédien, Jean, 351n
 Montaigne, Michel Eyquem de, 112n
 Montale, Eugenio, 206: *Meriggare pallido e assorto*, 206
 Montanari, Antonio, 188n
 Montanari, Elio, 108n
 Montandon, Alain, 380n, 401
 Montefeltro, Bonconte da o di, 202
 Montefusco Bignozzi, Francesca, 236n, 246n, 372n
 Montesquieu, Charles Louis de, 180
 Montfaucon, Bernard de, 151
 Montholon, Charles Tristan de, 347: *Sentiment de Napoléon sur le christianisme*, 347
 Monti Sabia, Liliana, 116n
 Monti, Filippo, 152n
 Monti, Vincenzo, 197, 202, 361 e n, 381: *Alla fanciulla inferma*, 202; *Basvilliana*, 361n
 Moore, Edward, 20n
 Morace, Rosanna, 131n
 Morandi, Bernardo (*Ramindo Telamio*), 376
 Morando, Simona, 390n, 415

- Morante, Luis Ambrosio, 135n: trad. spagnola dell'Éricie di Fontanelle (*Ericia vestal*), 335n
- Morei, Michele Giuseppe (*Mireo Rofeatrico*), 171 e n, 177-178, 181, 365, 368, 380, 383: *Autunno tiburtino*, 380 (nella raccolta *Tre Arcadie*), 383; *Memorie istoriche*, 171 e n, 177 e n
- Morel, Willy, 41n
- Morelli, Arnaldo, 141n
- Morelli, Jacopo, 178
- Morelli, Luciana, 185n, 186n, 381n, 405
- Morelli, Maria Maddalena (*Corilla Olimpica*), 169, 173-174, 176-192, 366, 381-382, 392, 394, 405: lettere, 185-188 – carteggio con Amaduzzi, 381 e n, 405; rime, 381 – *Capitolo a Metastasio*, 381 – *Lode a Maria Teresa d'Austria*, 381
- Moretti, Ferdinando, 336-337, 339-340, 357: *Cleopatra*, 337; *Conte di Saldagna*, 337; *Idalide*, 336 e n, 339-340, 357; *Vergine del Sole*, 337, 357
- Moretti, Stefano (*Terisbo Cratideo*), 378
- Moretti, Vito, 378n, 404, 406
- Moritzburg, 32
- Moroni, Ornella, 99n
- Moscato, Laura, 93n
- Mosco, 133 e n, 226n, 227n: *Epitaffio di Bione (Idilli III)*, 133 e n
- Mosè, 163 e n, 200
- Motalgo vd. Bizzarrini, Giuseppe
- Motolese, Matteo, 104n
- Mugellesi, Rossana, 69n
- Mungello, David E., 213n
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves, 115n
- Muraro, Maria Teresa, 171n
- Murata, Margaret Kimiko, 141n
- Muratori, Ludovico Antonio (pseud. Lamindo Pritanio), 145, 152-158, 160-161, 163n, 164 e n, 167, 189, 221n, 222n, 249n, 250n, 361, 365, 375, 383n, 385, 389: *De Graecae linguae usu et praestantia*, 154n; *Della forza della fantasia umana*, 221n; *Della perfetta poesia italiana*, 153-154, 164 e n, 221n, 383n, 385; *Lettera esortatoria*, 161-162; lettere (*Carteggi; Epistolario*), 152 e n, 154n, 156n; *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia*, 153n, 155, 365; *Riflessioni sopra il buon gusto*, 157 e n; *Vita di Carlo Maria Maggi*, 385
- Muresu, Gabriele, 198n
- Murphree, Patrick D., 347n
- Murray, Alexander, 7n, 9n
- Muse, 80, 132-133, 141, 176, 182, 234, 239-240, 286
- Muzio, Girolamo, 89, 104 e n: *Duello*, 89, 104; *Risposte cavalleresche*, 104 e n
- Nacinovich, Annalisa, 169n, 179 e n, 180n, 183n, 185n, 360n, 361n, 366 e n, 368 e n, 380n, 381 e n, 390 e n, 408, 410, 414-415
- Nadal, Augustin, 331n, 345n
- Nanni, Stefania, 151n
- Nannini, Remigio, 134n
- Napoleone I Bonaparte, imperatore dei francesi, 347-350, 351n, 352
- Napoli, 156-161, 166, 179, 228n, 274, 279 e n, 285-286, 341, 355n, 357: Archivio di Stato, 286; Biblioteca Nazionale, 279 e n; Certosa di San Martino, 279; Museo di San Martino, 285; Teatro del Fondo, 341; Teatro di San Carlo, 341; Università Federico II (Regia Università), 228n
- Napoli, Regno di, 149 e n, 155n, 158-159, 161, 165
- Nappini, Bartolomeo (pseud. don Polipodio), 397
- Nardi, Bruno, 9n, 11 e n, 23
- Nardi, Carlo Maria, 147, 149
- Nardini, Luigi, 284-285
- Nardini, Pietro, 179

- Nardo, Dante, 224n
 Natali, Giulio, 363
 Natura, dea, 182
 Naumann, Johann Gottlieb, 339, 356:
 Cora och Alonzo, 356
 Nemesiano, Marco Aurelio Olimpio,
 133 e n: *Buc.*, 133 e n
 Nereo, dio, 70
 Neri, Camillo, 220n
 Neri, Ferdinando, 133n
 Nettuno, dio, 14
 Nevers, 348n
 New York, 282: New York Public Library,
 Archivio Toscanini Fornaroli, 282
 Newby, Zahra, 134n
 Newton, Isaac, 23
 Niccolini, Giovan Luca, 271n
 Nice, personaggio di Giovannetti, 48
 Nicoletti, Giuseppe, 386 e n, 387n, 409
 Nicolì, Rita, 389n, 416
 Niobe, personaggio del *Bucolicum carmen*
 di Petrarca, 133n
 Noce, Hannibal S., 244n
 Nolasco da Cunha, Vicente Pedro,
 335n: *Triunfo de la naturaleza*, 335n
 Norambo, personaggio della *Vergine del sole*
 di Casoli e Andreozzi, 357
 Norbedo, Roberto, 126n
 Norimberga, 34
Notizie istoriche degli Arcadi morti, 397
 Notte, dea, 46, 50, 326
 Numa Pompilio, re di Roma, 138, 139n,
 140
 Nuova Arcadia vd. Accademia dei
 Quirini
 «Nuovo istitutore», 279 e n
 Nurra, Giovanni Paolo, 152n

 Oddon, Marcel, 123n
 Oderisi da Gubbio, 13
 Odescalchi, famiglia, 164, 165n
 Odescalchi, Giovanna, 149n
 Odescalchi, Livio, 149 e n, 164-165
 Ogilvie, Robert Maxwell, 139n

 Oldoini, Agostino, 130n, 131 e n
 Olimpia, 170
 Olimpo, 182, 190
 Olivari, Tiziana, 107n, 112n
 Omero, 68, 81, 132n, 142, 148, 167, 176,
 221n, 248, 277
 Ongaro, Antonio, 140n, 141
 Onorati, Franco, 360n, 404
Onorato sasso [= L], 124n, 128n
 Opimia, vestale, 331n
 Oppia, vestale, 331
 Orange, Guglielmo III, principe d' vd.
 Guglielmo III d'Orange, re d'Inghilterra
 Oratino, 396n
 Orazio Flacco, Quinto, 8 e n, 81, 139n,
 140n, 204, 217, 224, 245, 298 e n:
 Ars poetica, 298 e n; *Carmina*, 81;
 Epistulae, 8 e n
 Orbilia, vestale, 331
 Orcel, Michel, 311n, 317n-318n
 Orco, dio, 197
 Oreo, personaggio della *Vergine del sole*
 di Lanfranchi Rossi e Tritto, 338,
 341, 357
 Oreste, personaggio dell'*Agamennone*
 di Alfieri, 311
 Orfeo, personaggio mitologico, 81
 Orlandi, Stefano, 233-234, 237n, 245-
 246, 253: *Allegoria delle terme di Porretta*,
 233-234, 237n, 245-246, 253,
 255
 Orlow, Alessio, 381
 Orse, costellazioni, 116n
 Orsi, Aurelio, 140n
 Orsi, Giovan Gioseffo (Giangioseffo) Felice
 (*Alarco Erinnidio*), 153 e n, 156n,
 157 e n, 165n, 201n, 372-373, 389:
 Considerazioni, 153, 157 e n; lettere,
 156n; rime, 201n
 Orsini, famiglia, 135n
 Orsini, Fabio, 109, 133n, 135-140: *carmina*,
 136; rime, 135-140
 Orsini, Latino, 136

- Orsini, Virginio II (Tirsi nell'Accademia dei Pastori della Valle Tiberina), 135n, 136
- Ortolani, Giuseppe, 175n
- Orvieto, Paolo, 69n
- Osbat, Luciano, 158n
- Osmida (Osmide), personaggio dell'Éricie di Fontanelle, 332-333, 340n
- Osorio de Sejas, Juan o Diego, 113n
- «Osservatore», 224n
- Ossola, Carlo, 224n, 371n, 404
- Oswald, personaggio di *Corinne ou l'Italie* di Madame de Staël, 192
- Ottaviani, Alessandro, storico della scienza, 385 e n, 410
- Ottaviani, Alessandro, studioso di letteratura italiana, 384 e n, 416
- Ottimo commento*, 8n
- Ottoboni, Antonio, 388
- Ottoboni, Pietro (*Crateo Ericinio*), 171-173, 388, 390
- Ovidio Nasone, Publio, 120n, 134n, 316, 343 e n, 348n: *Fasti*, 343; *Heroides*, 134n; *Metamorfosi*, 316
- Pacella, Giuseppe, 219n
- Pacini, Giovanni, 355n: *Vestale*, 355n
- Padoan, Giorgio, 12n, 17n
- Padova, 90n, 99n, 218, 225n: Università, 225n
- Pagliai, Morena, 297n
- Pagliero, Giovanni, 374 e n, 411, 413
- Pagnini, Giuseppe Maria (*Eritisco Pile-neio*), 210, 223, 225-226: trad. della *Tabula Ceбетis*, 210, 223, 225-226
- Paine, Tom, 11
- Paioni, Giuseppe, 173n
- Paisiello, Giovanni, 349
- Paitoni, Giacomo Maria, 210n, 220 e n
- Paix de Tilsit*, ode, 350n
- Palazzolo, Maria Iolanda, 361n, 365-366, 370n, 400-402
- Palladio, immagine sacra di Pallade, 13
- Palladio, Andrea, 233
- Pandolfi, Claudia, 150n
- Panizza Lorch, Maristella de, 123n
- Pansuti, Saverio, 149 e n, 158 e n, 159n
- Paoli, Marco, 371n, 416
- Paolini Massimi, Petronilla (*Fid alma Partenide*), 200n, 201 e n, 386, 392n, 395-396: rime, 200n, 201 e n
- Paolo di Tarso, santo, 16-17, 28
- Paolo III (Alessandro Farnese), papa, 96n
- Paolo Teresio di San Francesco (*Ilisso Glafiride*), 202: rime, 202
- Paolucci, Giuseppe (*Alessi Cillenio*), 200n, 202: rime, 200n, 202
- Papadia, Baldassarre, 285
- Papagno, Giuseppe, 123n
- Papangelis, Theodore, 133n
- Papazzoni, Vitale, 141
- Papini, Mario, 215n
- Papio, Giovanni Angelo, 136 e n
- Paratore, Ettore, 304 e n, 387, 388n, 402
- Pareti, Paola, 377n, 401
- Paride, figura mitologica, 331n
- Paride, personaggio dell'*Agamennone* di Alfieri, 301
- Parigi (Paris), 9, 12, 20-21, 151, 184, 214, 329 e n, 332 e n, 334n, 348-349, 351-352: Bastiglia, 349; Bibliothèque Nationale de France, 329n; Comédie-Française, 332, 334n; Conservatoire, 349; Istituto Italiano di Cultura, 327n; Ministère de la culture et de la communication, 329n; Opéra national (Académie Impérial de Musique), 329, 349; Rive gauche, 21; Rue du Foulard («Vico de li Strami»), 20; Théâtre de l'Impératrice (Odéon), 351; Théâtre de la rue Feydeau, 348; Théâtre national de l'Opéra-Comique, 348 e n; Université Paris Sorbonne (Paris IV), 327n;
- Parini, Giuseppe, 360, 363 e n

- Parisotti Beati, Anna (*Efiria Ecalidea*), 177-178
- Parma e Piacenza, Ducato di, 155 e n
- Parma, 179, 184, 377
- Parnaso, monte, 41, 174 e n, 176, 181, 182-183, 234, 237, 240, 242-244, 246, 275, 286
- Parrino, Domenico Antonio, 159n
- Pascoli, Giovanni, 203n, 369: *Ultimo viaggio*, 203n
- Pascual Molina, Jesús Félix, 123n
- Pascucci, Giuditta, 169n
- Pasquali, Giorgio, 108n
- Passerini, Gaetana (*Silvia Licoatide*), 395
- Passionei, Domenico (*Tileno Caradrio*) 150-156: lettere, 152 e n; *Orazione in morte* di Eugenio di Savoia, 151n
- Pastore Stocchi, Manlio, 196n, 243n, 364 e n, 381n, 408, 412, 414-415
- Paterno, Ludovico, 46 e n, 83-85: *Nuove fiamme*, 46 e n, 84 e n – *Palagio d'Amore*, 84
- Paulis, Giulio, 108n
- Pausania il Periegeta, 327n
- Pazzi, Antonio (de'), 141
- Pedrini, Filippo, 236n
- Pedrocchi, Orazio (*Adalsio Metoneo*), 197n, 199 e n, 201-203: rime, 197n, 199 e n, 201-203
- Pedrocco, Filippo, 247n
- Pedullà, Gabriele, 90n, 166n, 192n, 367n, 413
- Pedullà, Walter, 149n, 371n, 405
- Pegaso, cavallo alato, figura mitologica, 234, 236, 240, 243, 246n, 251n
- Pegolotti, Alessandro, 376
- Pelagio, 226n
- Pellegrini, Bertoldo, 375
- Pellegrini, Lelio, 138n: *Oratio in obitum Torquati Tassi*, 138n
- Pellegrini, Maria, 8n
- Pellegrini, Paolo, 381n, 414
- Peña, Alonso de la, 118n
- Pepe Sarno, Inoria, 43n
- Pepoli, Cornelio (*Cratejo Erasiniiano*), 222-223, 227n, 228, 230-231: trad. della *Prima meditazione* di Cartesio; trad. della *Tabula Cebetis*, 222-223, 227n, 228, 230-231 – I ed. (*Traduzione della Tavola di Cebete in versi sciolti*, 1763), 222-223, 230 – II ed. (*Lettere istruttive intorno alla Tavola di Cebete*, 1771), 223 e n, 228, 231; trad. del *Trattato de' sistemi* di Dulard, 222; lettere, 223n
- Pepoli, famiglia, 247
- Pèrcopo, Erasmo, 50 e n
- Perdichizzi, Vincenza, 291n, 293n, 295n, 296 e n, 298 e n, 305n, 307n, 315n, 317n
- Peregrinus, Laelius vd. Pellegrini, Lelio
- Perelli, Antonella, 368n, 409
- Pereo, personaggio della *Mirra* di Alfieri, 316, 318-324
- Peretti Orsini, Flavia, duchessa di Bracciano, 136n
- Perfetti, Bernardino (*Alauro Euroteo*), 174-177, 178n, 181-182, 190: *Saggi di poesie*, 175 e n, 176n
- Periñán, Blanca, 43n
- Perkins, Franklin, 213n
- Perrot, Aristide-Michel, 352n
- Persuis, Louis Luc Loiseau, 349-350, 352: *Triomphe de Trajan*, 349-350, 352
- Perugia, 94n, 184, 191: Biblioteca Comunale Augusta, 94n
- Pesaro, 99-100, 284n: Biblioteca Comunale Oliveriana, 284n
- Pesce, Domenico, 210n, 211n
- Petagine, Antonio, 10n
- Petracci, Pietro (Peregrino nell'Accademia degli Sventati), 125n, 130n
- Petrarca, Francesco, 40-42, 43n, 47, 57, 63, 67 e n, 74, 112, 115 e n, 116n, 119-121, 132n, 133 e n, 136n, 137n, 139n, 140n, 174, 175n, 176-177, 195, 196n, 197, 201-207, 244-245, 249-250, 343, 373-374, 380, 383,

- 385, 392, 396: *Bucolicum carmen* – XI. *Galathea*, 133 e n; *Familiares*, 120n; *Rvf*, 40-42, 47, 57, 63, 67 e n, 74, 115 e n, 116n, 119, 121 e n, 136n, 137n, 139n, 201n, 203-207; *Seniles* (*Ad post.*), 120n; *Triumph*, 132n, 137n – *Triumphus Cupidinis*, 137n – *Triumphus Mortis*, 201n – *Triumphus Fame*, 132n – *Triumphus Temporis*, 207
- Petraroia, Pietro, 246n
- Petrocchi, Giorgio, 114n
- Petroni, Riccardo, 382-383
- Petronio, 224
- Petronio, Giuseppe, 362
- Petrosellini, Domenico Ottavio (*Eniso Pelasgo*), 147 e n, 165n, 166n, 177: *Giammaria*, 147 e n
- Petrosellini, Giuseppe, 177
- Petteruti Pellegrino, Pietro, 107n, 126n, 131n, 149n, 359n, 385n, 417
- Pettinelli Alhaique, Rosanna, 107n, 131n
- Peureux, Guillaume, 37n, 43n, 44 e n
- Phani, personaggio di *Les Indes galantes* di Fuzelier e Rameau, 334
- Philidor, François-André Danican, 335
- Piacenza vd. Parma e Piacenza, Ducato di
- Pianta fatta d'ordine dell'Illustrissimo Signor Abate Quilici*, 238n
- Piatti, Angelo Alberto, 114n
- Picard, Louis-Benoît, 348 e n: *Œuvres*, 348 e n – *Pensionnat de jeunes demoiselles*, 348 – *Visitandines*, 348 e n
- Picchi, Eugenio, 195n
- Picchiorri, Emiliano, 195n
- Piccini, Daniele, 387n, 413
- Piccinni, Niccolò, 335
- Piccioli, Antonio (Ergasto nell'Accademia dei Pastori della Valle Tiberina), 134n, 140-141: *Prose Tiberine*, 134n, 140-141
- Piccioli, Claudio, 141
- Piccolomini, famiglia, 112n
- Piccolomini, Alessandro, 112n
- Piccolomini, Francesco Maria II (*Democlide*), vescovo di Pienza, 221n
- Picturae Raphaelis Sanctii Urbinatis ex aula et conclavibus Palatii Vaticani*, 242n
- Piemonte, 374
- Pienza, 221n
- Pieri, Marzia, 290 e n
- Pieri, Marzio, 85n
- Pietro da Cortona (Pietro Berrettini), 247, 249
- Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, granduca di Toscana vd. Leopoldo II d'Asburgo-Lorena, imperatore del Sacro Romano Impero
- Pietro Lombardo, 9
- Pietrobono, Luigi, 369
- Pietroburgo, 283
- Pigna, Giovan Battista, 90 e n, 92, 95, 96n, 97: *Duello*, 90n, 92
- Pignatelli, famiglia, 279
- Pignatelli, Anna, principessa di Belmonte, 279n, 280n, 281
- Pignatelli, Francesco, principe di Strongoli, 286
- Pignatelli, Giuseppe, 160n, 161n
- Pignatelli, Salvatore, 286
- Pignatti, Franco, 130n
- Pigozzi, Marinella, 233n, 236n, 238n, 247n
- Pili, Filippo, 119n
- Pimbiolo degli Inghelfreddi, Antonio, 218 e n
- Pinaria, vestale, 331n
- Pindaro, 15, 175n, 176, 180, 239-240, 242-245. 251: *Odi* – *Pitiche*, 239-240, 243-244 – *Nemee*, 15
- Pindemonte, Ippolito, 197
- Pindo, 86, 88
- Pingborg, Joannes, 23n
- Pio V (Antonio Ghislieri), papa, santo, 87
- Pio VI (Angelo Braschi), papa, 181-182
- Piperno, Franco, 134n

- Piranesi, Giovanni Battista, 308: *Carceri*, 308
- Pirodda, Giovanni, 112n
- Piromalli, Antonio, 396n, 402
- Pironti, Pasquale, 159n
- Pisa, 113, 201, 360: Ospedale di Sant'Anna, 113
- Pischedda (o Pisquedda), Salvatore, 111n
- Piscini, Angela, 110n, 112n, 113n
- Pistoia, 178, 235: Cattedrale di San Zenone, 178
- Piva, Franco, 146n, 367n, 407
- Pivato, Stefano, 284n
- Pizzamiglio, Gilberto, 396 e n, 416
- Pizzi, Gioacchino (*Nivildo Amarinzio*), 169, 178n, 179-181, 184, 185n, 189, 191, 365-366, 368-369, 371, 380-381
- Pizzo, Antonietta, 150n
- Placella, Annarita, 384n, 412
- Placella, Vincenzo, 216n, 228n
- Plaisance, Michel, 93n
- Planco, Iano pseud. di Bianchi, Giovanni
- Platone, 15, 209-210, 214, 217-218, 221n, 228, 331, 392: *Fedone*, 210; *Gorgia*, 331
- Plauto, Tito Maccio, 167
- Plinio il Giovane (Caio Plinio Cecilio Secondo), 138n, 139n
- Plutarco di Cheronea, 132n, 138n, 139n, 140n: *Moralia* 132n, 138n, 139n – *De Alexandri magni fortuna aut virtute*, 139n – *De fortuna Romanorum*, 139n – *De gloria Atheniensium*, 132n; *Opuscula*, 139n; *Vite parallele* (*Licurgo e Numa*), 138n, 139n, 140n
- Plutone, dio, 198
- Po (Eridano), 136n
- Pocar, Ervino,
- Poesie italiane di rimatrici viventi*, 165n
- Pogelli, Stefano, 169n
- Poli, Diego, 76n, 368n, 377n, 386n, 408
- Polimnia, musa, 135n, 234
- Polinice, personaggio dell'*Antigone* di Alfieri, 290, 292, 295
- Poliziano (Ambrogini), Angelo (Agnolo), 137n, 197: *Rime*, 137n, 197; *Stanze per la giostra*, 137n
- Pomilio, Mario, 108n
- Pompe funerali* [...] *per l'eccellentissima d. Caterina d'Aragona y Sandoval*, 157-158
- Pomponio Leto, Giulio (Giunio), 174n
- Pontano, Giovanni Gioviano, 116n
- Popilia, vestale, 331n
- Popkin, Richard H., 213n
- Porcu, Francesco Maria («Il Solitario di Genargentu»), 112n
- Porretta Terme, 235-241, 243-246, 251, 253, 264: chiesa di Santa Maria Maddalena, 239, 264; fontana del Leone, 235; fontana delle tre donzelle, 235
- Porrino, Gandolfo, 56 e n, 60, 62n, 84-85: lettere, 62n; *Rime*, 56 e n, 84-85 – *Stanze per Giulia Gonzaga*, 62n, 84-85
- Porta, Giovanni, 8n
- Porto, Antonio, 86
- Portogallo, 391
- Poseidone, dio, 115n
- Possevino, Antonio, 90-92, 93n, 94-102: *Bibliotheca selecta*, 94; *Due discorsi*, 94-102
- Possevino, Giovan Battista, 89-105: *Dialogo dell'honore*, 89-91, 93n, 94-95, 97-105
- Postigliola, Alberto, 157n
- Pound, Ezra, 10-11: *Cavalcanti*, 11 e n
- Poussin, Nicolas, 174n: *Ispirazione del poeta*, 174n
- Povoledo, Elena, 123n
- Pozzi, Anna, 339
- Pozzi, Giovanni, 115n
- Pozzi, Mario, 93n
- Praechter, Karl, 210n
- Praglia, 131n: Monastero di Santa Maria Assunta, 131n
- Prampero, Antonino di, 281

- Prandi, Stefano, 90n, 102n
 Prandolini, Giacomo, 368n, 401
 Prati, Marilù, 169n: *Corinna*, *Corilla*,
 Amarilli, 169n
 Pray Bober, Phyllis, 174n
 Prebys, Portia, 174n
 Predieri, Daniela, 366n, 400
 Principato, Paolo, 130n
 Principe, Salvatore, 216n
 Procaccioli, Paolo, 43n, 104n, 126n, 397
 e n, 416
 Prodi, Paolo, 89n
 Properzio, 209: *Elegie*, 209
Prose degli Arcadi, 154n, 209-210
 Proserpina, dea, 352
 Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta,
 242n
 Prosperi, Valentina, 107n
 Protagora, 301
 Province Unite, Stato federale delle, 160n
 Prunas-Tola, Vittorio, 111n, 112n
 Prussia, 350
 Pseudo-Longino, 163 e n: *Del sublime*,
 163 e n
 Pseudo-Sergio, 80n: *Explanatio in Ar-*
 tem Donati, 80n
 Puggioni, Roberto, 110n, 271n
 Puglisi, Catherine R., 249n

 Quadri, Giovanni Ludovico, 238
 Quadrio, Francesco Saverio, 130n, 384
 e n, 387 e n
 Quaglioni, Diego, 15n
 Quaini, Luigi, 250n
 Querenghi, Antonio, 141
 Quesnel, Pasquier, 160
 Questa, Cesare, 304n
 Quondam, Amedeo, 90n, 93n, 105n,
 109n, 115n, 116n, 123n, 125n, 146n,
 148n, 149n, 166n, 167n, 170n, 191n,
 371 e n, 380 e n, 390n, 391, 399

 Rabboni, Renzo, 126n, 221n, 364n, 414
 Raboni, Giulia, 377n, 386n, 404-405

Raccolta di poesie italiane (1717), 375
Raccolta di rime di poeti napoletani
 (1701), 159n
 Racine, Jean, 180
 Raczynska, Alicja, 116n
 Raffaello Sanzio, 242, 245, 249-250,
 265: *Estasi di santa Cecilia*, 249; *Par-*
 naso, 242, 244-245, 250, 265
 Ragni, Eugenio, 369n, 417
 Raimondi, Ezio, 109 e n, 139n, 153n,
 222n, 296 e n, 320 e n
 Raineri, Anton Francesco, 44-46, 63 e
 n, 64n, 69n, 86: *Cento sonetti*, 44-46,
 63 e n, 64n, 69n
 Raineri, Girolamo, 44 e n
 Ramat, Raffaello, 324n
 Rameau, Jean-Philippe, 334-335, 338,
 356: *Indes galantes*, 334, 356
 Ramsey, Paul A., 174n
 Ranieri, Concetta, 370 e n, 379n, 382-
 383, 396 e n, 400-403, 407
 Ranuzzi, famiglia, 233-242, 244, 246-
 247, 250-251, 253, 264
 Ranuzzi, Annibale III, 234, 239, 241-242
 Ranuzzi, Giovan Carlo, 241-242
 Ranuzzi, Girolamo I, 241
 Ranuzzi, Girolamo II, 239n, 241 e n,
 244, 253: *Memoriale a Benedetto*
 Papa XIV, 239n
 Ranuzzi, Marcantonio II, 233-234, 239
 Ranuzzi, Marcantonio III, 239-241,
 244, 245n, 253
 Ranuzzi Cospì, Ferdinando Vincenzo
 Antonio, 233-234, 236, 237n, 238-
 242, 244-248, 251n, 253-254: *Gior-*
 nale di quanto è succeduto a me (Bo-
 logna, Archivio di Stato, *Scritture*
 diverse spettanti al feudo della Por-
 retta, b. Q, fasc. 2), 240-241, 244-
 245, 253-254; *Poesie gravi e giocose*
 (Bologna, Archivio di Stato, *Fondo*
 Ranuzzi, Carte politiche, XL), 245n
 Ranuzzi de' Bianchi, Giancarlo, 234n
 Rao, Anna Maria, 157n, 217n, 286n

- Rati, Maria Silvia, 195n
 Ravaglia, Giuseppe, 233n, 236n, 247n
 Rave, August B., 247n
 Rea Silvia, vestale, 331n, 356
 Rea, Roberto, 12n, 13n
 Recanati, Giovanni Battista o Giambattista, 165n, 396
 Reed, Joseph D., 133n
 Refe, Laura, 120n
 Reggio Emilia, 189n
 Reinhard, Wolfgang, 89n
 Reni, Guido, 249, 250n, 252
 Renier, Paolo, 224n
 Reno, valle del, 235
 Resta, Filippo (*Ormonte Pereteo*), 203: rime, 203
 Resta, Gianvito, 129n
 Reviglio della Veneria, Giuseppe, 374, 411
 Reviglio della Veneria, Maria Luisa, 374, 411
 Reviglio, conte di Bra, 395
Rhetorica ad C. Herennium, 132n
 Ricaldone, Luisa, 394n, 403, 410
 Riccardo di San Vittore, 9
 Ricci, Amico, 122n
 Ricci, Matteo, 213n
 Ricci, Sebastiano, 247 e n
 Riccoboni, Luigi, 389
 Riccòmini, Eugenio, 247n
 Rice, John A., 352n
 Ricorda, Ricciarda, 225n
 Ricuperati, Giuseppe, 148n, 159n, 162n
 Riga, Pietro Giulio, 90n, 142n
 Righi, Clemente, 253
 Rigo, Paola, 243n
Rime degli Arcadi, 195 e n, 197, 199-204, 206-207, 365, 376, 380-381, 395: vol. I, 197n, 199-202; vol. II, 203, 206-207; vol. III, 197n, 200 e n, 201n, 202, 204-205, 207; vol. IV, 197n, 199 e n, 201-203; vol. VI, 203; vol. IX, 201n; vol. X, 203; vol. XII, 202; vol. XIV, 202
Rime di diversi eccellenti autori in vita e in morte di Livia Colonna (1555) [= Liv.Col.], 39, 63 e n, 77, 79, 87
Rime di diversi illustri signori napoletani e d'altri nobilissimi ingegni: Libro quinto (1552) [= RD_{3bis}], 39, 65, 77-79
Rime di diversi illustri signori napoletani e d'altri nobilissimi ingegni: Libro quinto (1555) [= RD₅], 77-78, 87
Rime di diversi nobili poeti toscani (1565): *Libro primo*, 54n, 58n, 61n, 86; *Libro secondo*, 54n, 86
Rime di diversi et eccellenti autori. Raccolte da i libri da noi altre volte impressi (1553) [= RRac₁], 77-78
Rime diverse di molti eccellentissimi autori: Libro primo (1545), 61n
Rime scelte di diversi autori: Primo volume (1584), 39
Rime scelte di diversi autori: Primo volume (1586), 77-178
 Rimini, 188
 Rinaldi, Rinaldo, 217n
 Ripa, Cesare, 212: *Iconologia*, 212
 Rispoli, Salvatore, 337: *Idalide*, 337
 Risset, Jacqueline, 52n
Ritratto di Faustina Mancini, 82
Ritratto di Pier Jacopo Martello, 263
 Riva, Federica, 333n
 Rizzo, Gino, 391n, 405
 Rizzuto, Antonio, 279
 Robinet, André, 212n
 Robusti, Jacopo vd. Tintoretto
 Rodrigo, don, personaggio dei *Promessi sposi* di Manzoni, 313n
 Rodríguez Moya, Inmaculada, 123n
 Rolli, Antonio, pittore, 234
 Rolli, Giuseppe, pittore, 234
 Rolli, Paolo Antonio (*Eulibio Brenteatice*), 147, 151n, 163n, 166 e n, 175, 177, 201: *Rime*, 166n – *Primavera*, 200-201
 Roma, 25-26, 28-29, 54-55, 57, 58n, 60-61, 88, 96-100, 103, 107n, 114n, 121n,

- 126n, 127n, 131n, 132, 135n, 136n, 138n, 139n, 140, 148, 150-152, 154-161, 164, 165n, 167n, 169, 171-172, 174-175, 177, 179-180, 182, 185, 190, 192, 200, 209, 243 e n, 246n, 271n, 273-274, 330-331, 333, 336 e n, 343n, 360-361, 369-370, 372, 378-379, 381n, 392, 394-396: Aventino, 246n; Basilica di San Pietro, 26 e n, 28-29; Biblioteca Angelica, 370, 379; Biblioteca Nazionale Centrale, 103; Campidoglio, 174, 177, 182, 185, 190, 209; Collegio Clementino, 150; Collegio del Nazareno, 180; Gianicolo, 138n, 139n, 246n; Monastero di San Paolo fuori le Mura, 131n; Palazzo Colonna, 247; Palazzo della Cancelleria, 171-172; Palazzo di Spagna, 192; Palazzo Zuccari, 243n; Teatro delle Dame, 343n; Trastevere, 139n; Università Gregoriana, 180; Università «La Sapienza», 180, 271n. Vd. anche Accademia dell'Arcadia, Bosco Parrasio
- Romagnani, Gian Paolo, 364-365, 376n, 404, 411
- Romagnoli, Sergio, 251n
- Romanelli, Luigi, 355n: *Vestale*, 355n
- Romano, Angelo, 361n, 406, 409-410
- Romano, Antonella, 371n, 409
- Romano Cervone, Anna Teresa, 392 e n, 400, 402
- Roos, Heinrich, 23n
- Rosa, Mario, 150n, 152n
- Rosa-Prati Sanvitale, Paolina, 226n
- Rosati, Valerio, 169n
- Roscio, Quinto Gallo, 41, 54-55, 80
- Rosellini, Michela, 331n
- Roseo, Mambrino, 63
- Rossi, Elena, 301n, 302n, 305n, 306 e n
- Rossi, Paolo, 162n, 213n
- Rossi, Vittorio, 120n
- Rostagni, Augusto, 298n
- Rota, Berardino, 46-47, 51n: *Rime*, 46-47, 51n
- Rougemont, François de, 214n
- Rouget de Lisle, Claude Joseph, 335
- Rousseau, Jean-Jacques, 175n, 180, 334
- Roveri, Elisabetta, 234n
- Roworth, Wendy Wassyng, 178n, 382n, 394n, 412
- Royal Society (London), 150
- Rubbi, Andrea (*Florideno Acrocorinto*), 229n
- Rubens, Peter Paul, 219n
- Rubicone, 198
- Rudd, Niall, 8n
- Ruffo, Tommaso, 253
- Ruggiero, Raffaele, 216n
- Ruini, Carlo, 233
- Ruscelli, Girolamo, 39, 77, 87-88
- Ruspoli, Francesco Maria, 171
- Russia, 350
- Russo, Emilio, 104n, 126n, 130n, 135n, 136n, 271n
- Russo, Vittorio, 108n
- Ruth d'Ans, Ernest, 160
- Rybko, Ana Maria, 360n, 410
- Saccenti, Mario, 222n, 246n, 362-363, 372 e n, 399, 403
- Sacchini, Antonio, 329, 351: *Cedipe à Colone*, 351
- Sacerdoti, personaggi della *Vergine del sole* di Lanfranchi Rossi e Tritto, 338, 357
- Sacrosanctis Salvatoris et Redemptoris nostri*, bolla papale, 26n
- Saffo, 182, 190, 226n
- Sajo, Geza, 21n
- Sala Di Felice, Elena, 389-390, 403
- Sala, Emilio, 351n
- Salerno, 279n
- Salieri, Antonio, 329, 351: *Danaïdes*, 351
- Sallustio, Caio Crispo, 88
- Salomone, re d'Israele, 9, 14
- Saluzzo Roero, Diodata (*Glaucilla Euratea*), 396
- Salvadori, Enrico (*Licando Clidonio*), 386n

- Salviati de' Medici, Maria, 87
 Salvini, Antonio Maria, 221n
 Sama, Catherine M., 178n, 382n, 394n, 412
 San Leonardo de Siete Fuentes, 118n
 San Martino d'Agliè, Carlo Amedeo, marchese di Rivarolo e San Germano, 111n
 San Pietroburgo, 337, 357
 Sanna, Manuela, 145n, 158n, 161n, 162n, 213n, 215n
 Sannazaro, Iacopo (Iacobo), 116n, 133 e n, 140n, 174, 245, 379n, 380: *Arcadia*, 133 e n, 140n, 245, 380; *Rime*, 116n
 Sannelli, Massimo, 21n
 Sannia Nowé, Laura, 384n, 413
 Sansa, Renato, 96n
 Sanseverino, Aurora, 395
 Santa Cruz de Dueñas, Melchor de, 141: *Floresta española*, 141
 Santa Sede, 241.
 Santagata, Marco, 40n, 115n, 135n, 387n, 404
 Santangelo, Giorgio, 378 e n, 403
 Santarelli, Giuseppe, 114n, 121-122
 Santini, Emilio, 303 e n, 312-313
 Santini, Vincenzo (*Alcimo Ateneio*), 209-210, 212: *Che la Pittura, la Scultura, e l'Architettura grandemente giovane*, 209-210
 Santoro, Marco, 129n, 216n
 Santovetti, Francesca, 363-364, 404
 Sanzotta, Valerio, 391 e n, 416
 Sapegno, Natalino, 133n, 362
 Sardegna (Icnusa), 113n, 118n
 Sardini, Giacomo (*Citisso Bleninio*), 207: *rime*, 207
 Sárközy, Peter, 378n, 403
 Sarnelli, Mauro, 113n, 123n, 126n, 134n, 136n, 143n, 360n, 361n, 384 e n, 410, 413, 417
 Sarti, Giuseppe, 333, 336 e n, 339-340, 341n, 357: *Idalide*, 333, 336 e n, 339-340, 357
 Sartori, Orietta, 167n, 171n, 388n, 399, 403
 Sassari, 107n: Biblioteca Universitaria, 107n
 Sasso, Gennaro, 15n
 Sassonia, 25, 32, 278
 Satana, 350
 Sauli (o Saoli), Marcantonio, 130n
 Sauli, Girolamo, 90n
 Savarese, Gennaro, 369 e n, 415
 Savini, Marta, 383n, 407
 Savioli, Ludovico, 372, 387: *Amori*, 387
 Savoia, 90n
 Savoia, Eugenio di, 147-148, 151 e n, 158-161, 165, 367
 Scaligero, Giuseppe Giusto, 220
 Scapecchi, Pietro, 104n
 Scarlatti, Alessandro (*Terpandro Politeio*), 173
 Scarpa, Annalisa, 247n
 Scarpa, Emanuela, 99n
 Scarpelli, Antonio, 381
 Scavizzi, Giuseppe, 247n
Scelta di sonetti, e canzoni [...] parte terza (1711), 165n
 Schaeffer, Jean-Marie, 143n
 Schepers, Heinrich, 212n
 Scheurl, Christoph von, 32n
 Schleier, Reinhart, 211n, 218n, 219n, 223n
 Schmitz-Kallenberg, Ludwig, 119n
 Schulze, Hieronymus, vescovo di Brandeburgo, 31, 33-34
 Schütze, Sebastian, 141n
 Scilla, 131n
 Sconocchia, Sergio, 377n, 407
 Scotto, Fabio, 220n
 Scrivano, Riccardo, 360n, 404
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani), 84: *Ritratto di Giulia Gonzaga*, 84
 Segre, Cesare, 371n, 404
 Selvi, Antonio, 236n
 Semola, Giuseppina, 322n

- Seneca, Lucio Anneo, 20 e n, 69 e n, 289n, 304: *Agamennone*, 289n; *Epistulae*, 20n; *Naturales quaestiones*, 69 e n
- Senofonte, 217
- Serafini, Michelangelo, 87: comm. al son. *Torbida onda di lagrime, ch'il chiaro* di Strozzi, 87
- Serassi, Pierantonio, 52 e n, 78, 85
- Serianni, Luca, 107n, 201 e n, 203n
- Serra, Luciano, 292n, 295 e n, 313 e n
- Serra, Patrizia, 110n
- Serrai, Alfredo, 151n, 152n, 153n, 154n
- Sertoli, Giuseppe, 289n
- Sestilia, vestale, 331n
- Sforza di Santa Fiora, Guido Ascanio, 100
- Sforza, Filomena, 215n
- Sgricci, Tommaso, 192
- Sguazzabia, Laura, 62n, 85n
- Shakespeare, William, 21 e n: *Hamlet*, 21 e n
- Sherlock, Martin, 184, 366: *Consiglio ad un giovane poeta*, 184
- Sicilia, 378
- Siekiera, Anna, 104 e n
- Siena, 112n, 174-176, 220, 224n, 281: Biblioteca Comunale, 281; Collegio Tolomei, 174, 176n
- Sigieri di Brabante, 9-11, 13, 19-21, 23: *De anima intellectiva*, 10 e n, 19-20; *Naturales quaestiones*, 19; *Quaestiones in Metaphysicam*, 19 e n; *Quaestiones in tertium de anima*, 10 e n
- Sigismondi, Francesca, 94n
- Signorelli, Leandro, 86
- Silva, Caterina, 370n, 412
- Simonide di Ceo, 132n
- Sini, Carlo, 215n
- Sini, Stefania, 216n
- Sinibaldi, Francesco, 273-279: *Reggia di Nettuno*, 273, 275
- Sinopoli, Franca, 384n, 416
- Sinzerdorf, Philip Ludwig conte di, 151
- Siotto-Pintor, Giovanni, 112n
- Sipala, Paolo Mario, 396 e n, 403
- Sisto V (Felice Peretti), papa, 122n, 132
- Slawinski, Marcel, 49n
- Smith, Webster, 83n
- Socrate, 210, 219
- Sodano, Rossana, 44n, 45n
- Sodo, Paola, 311n
- Sofronimo, personaggio della trad. di Pagnini della *Tabula Ceбетis*, 226 e n
- «Sognatore italiano», 225n
- Sografi, Antonio Simeone, 337, 357: *Vergine del Sole*, 337, 357
- Sohm, Philip, 250n
- Soldani, Arnaldo, 204n
- Sole, Antonino, 114n
- Sole, astro e divinità, 44-46, 48-49, 336 e n, 340, 342n, 357
- Solerti, Angelo, 120n, 121n, 122n, 124 e n, 126 e n, 128n, 138n
- Soli Muratori, Gian Francesco, 153n, 156n, 157n, 162n: *Vita del proposto Lodovico Antonio Muratori*, 153n, 156n, 157n, 162n
- Solinas, Fernando, 20n
- Solinas, Francesco, 141n, 247n
- Solmi, Raffaella, 226n
- Solone, 163
- Somai, Angelo Antonio (*Ila Orestasio*), 200n, 201n: rime, 201n
- Sonno, dio, 326
- Sonzogno, 289n
- Soprani, Raffaele, 130n
- Sopranzi, Giovanni, 130n
- Sorabij, Richard, 211n
- Sorbelli, Albano, 135n, 273n
- Soriga, Renato, 282n
- Sorrento, 228n
- Sozzi, Bortolo Tommaso, 133n
- Spaggiari, William, 361n, 370 e n, 376 e n, 400, 410, 412
- Spagna, Arcangelo, 397
- Spalatino (Burckhardt), Giorgio, 31
- Spallanzani, Lazzaro, 185

- Sparks, Hedley Frederick Davis, 14n, 114n
 «Specchio. Giornale amministrativo letterario», 280
 Spello, 395
 Spencer, John, 162n
 Speroni, Sperone, 142
 Spiazzi, Raimondo M., 16n
 Spinelli, Riccardo, 248n
 Spinola Francavilla, Leonardo, 130n
 Spinola, [Ambrogio?], marchese di Genova, 113n
 Spinola, Livia, 164, 165n
 Spinoza, Baruch, 161 e n, 162n, 289: *Etica*, 289; *Tractatus theologico-politicus*, 161n
 Spiriti, Andrea, 396n, 414
 Spolverini, Girolamo, 375
 Spongano, Raffaele, 362
 Spontini, Gaspare, 327-333, 335-336, 342-347, 349-355: *Vestale*, 327-333, 335-336, 342-347, 349-355
 Spurio Licinio, tribuno della plebe nell'antica Roma, 331
 Staël, Madame de (Anne-Louise Germaine Necker, baronessa de Staël-Holstein), 192: *Corinne ou l'Italie*, 192
 Staffieri, Gloria, 171n
 Starobinski, Georges, 141n
 Staupitz, Johann von, 35
 Stazio, Publio Papinio, 9, 134: *Silvae*, 134
 Stedman, Gesa, 361n, 393n, 411
 Steele, Richard, 146
 Stella, donna cantata da Pontano, 116n
 Stella, personaggio delle *Rime* di Delitalla, 116n
 Sterpini, Luca Antonio, 253
 Stewart, Pamela D., 385n, 405
 Stoccolma, 27n, 339, 356: Archivio Reale, 27n
 Stolberg, Luisa, contessa d'Albany, 325n
 Stoppelli, Pasquale, 195n
 Strabone, 243 e n: *Geografia*, 243 e n
 Strasburgo, 223n
 Strinati, Malatesta (*Licida Orcomenio*), 202: rime, 202
 Strongoli, 286
 Strozzi, Giovan Battista il Vecchio, 86-87: son. *Torbida onda di lagrime, ch'il chiaro*, 87
 Strozzi, Giovan Battista il Giovane, 141
 Strozzi, Leone (*Nitilo Geresteo*), 172
 Stuart, famiglia, 150
 Subiaco, 127n, 128: Monasteri di Santa Scolastica e del Sacro Speco, 127n
 Sulgher Fantastici, Fortunata (*Temira Parraside*), 186 e n, 393n, 396
 Surdich, Luigi, 373n, 414
 Susinno, Stefano, 365n, 405
 Susio, Giovan Battista, 89n, 90 e n, 91n, 92, 95, 97: *Ingiustitia del duello*, 90n-91n; *Lettera in difesa di sé stesso*, 89n
 Svezia, 334
 Syska-Lamparska, Rena A., 385 e n, 404-405, 409
Tabula Cebetis o *Tavola di Cebete*, 209-231 – trad. anonima [= Si], 220-221, 224n, 226n – trad. di Gargiulli, 228-229 – trad. di Gozzi [= Go], 210, 223-225 – trad. di Guadagnoli, 227-228 – trad. di Pagnini, 210, 223, 225-226 – trad. di Pepoli, 222-223, 227n, 228-231
 Tagliacozzo, 396
 Tagliazzucchi, Girolamo, 375
 Takács, Sarolta Anna, 330n
 Takahashi, Kenichi, 242n, 248n
 Talia, musa, 124 e n, 135n, 234
 Tànato (Thanatos), dio, 326
 Tansillo, Luigi, 86: *Lagrime di s. Pietro*, 86
 Tasso, Bernardo, 123
 Tasso, Torquato (pseud. Uranio Fenice; Clonico nell'Accademia dei Pastori

- della Valle Tiberina), 81n, 102 e n, 109, 111-114, 115n, 117 e n, 119-129, 132-133, 134n, 135-137, 138n, 139n, 140-143, 190, 196 e n, 201, 205-206, 228n, 248-250: *Dialoghi*, 126n, 135n, 139n – 1. *Il Forno ovvero de la Nobiltà*, 102 e n, 139n – 5. *Il Nifo ovvero del piacere*, 139n – 6. *Il messaggero*, 139n – 8. *De la dignità*, 139n – 16. *Cataneo ovvero de gli idoli*, 126n; – 19. *Il Costante o vero de la clemenza*, 139n – 24. *Il Porzio ovvero de le virtù*, 139n – 25. *Il Conte ovvero de le imprese*, 135, 139n *Gerusalemme liberata*, 142, 205; *Gerusalemme conquistata*, 135; *Lettere*, 113 e n, 114n, 121n, 136n; *Mondo creato*, 138n; *Rime* (vulg.), 81n, 115n, 117n, 120n, 121-122, 123n, 126n, 132n, 133n, 135-136, 137n, 139n, 205-206 – *Rime diverse* (1589) [= F], 121n – *Rime* (1589) [= V], 121n-122n; *Rogo Amorofo* (o *Rogo di Corinna*), 133 e n, 134n, 136, 137n
- Tateo, Francesco, 385 e n, 403
- Tatti, Silvia, 170n, 333n, 367, 368n, 379 e n, 384, 415
- Taviani, Ferdinando, 190 e n
- Tavoni, Maria Gioia, 216n
- Tebaldeo, Antonio, 50-51: *Rime*, 50-51
- Tebe, 293-294
- Tei, famiglia, 273
- Tei, Augusto, 273
- Tellini Santoni, Barbara, 370 e n, 400
- Temo, fiume, 117n, 122
- Tempier, Etienne, 10-11, 22
- Tempio* [...] in lode dell'illustrissima et eccellentissima donna Flavia Peretta Orsina, 136n
- Tempio del sole, luogo della mitologia incaica, 335, 338
- Tennessee, 11
- Teocrito, 176, 226n
- Teodoli, Girolamo (*Audalgo Toledermio*), 203: rime, 203
- Teotimo, personaggio di Catulo, 55n
- Terenzio Afro, Publio, 167
- Termopili, 198
- Tersicore, musa, 135n, 234
- Tertulliano, 228n: *De Praescriptione Haereticorum*, 228n
- Testa, Domenico (*Virbinio Naupazio*), 202: rime, 202
- Teti, dea, figlia di Urano, 38-39, 65-66, 70-72, 83, 86, 88
- Teti o Tetide, dea, madre di Achille, 70
- Tetzl, Johann, 29
- Tevere, 58, 84n, 140, 343-344
- Thiele, Walter, 14n, 114n
- Tibullo, Albio, 187
- Tiepolo, Giambattista, 247
- Tieste, personaggio dell'*Agamennone* di Alfieri, 301, 303-305
- Tilsit, 350
- Timpanaro, Sebastiano, 219n
- Tintoretto (Jacopo Robusti), 250
- Tiraboschi, Girolamo, 62n, 85 e n, 92 e n, 94-95: *Biblioteca modenese*, 62n, 85 e n, 92 e n; *Lettere al padre Ireneo Affò*, 85n; *Storia della letteratura italiana*, 92 e n
- Tiro, 197
- Tirsi vd. Orsini, Virginio II
- Tirteo, 228n
- Tissoni, Roberto, 382n, 406
- Titiro, personaggio delle *Bucoliche* di Virgilio, 176
- Titone, figura mitologica, 73
- Tixier de Ravisy, Jean, 80: *Officina*, 80
- Tiziano Vecellio, 83
- Toderi, Giuseppe, 236n
- Tola, Pasquale, 112n
- Tolomei, Claudio, 55 e n
- Tolomio, Ilario, 220n
- Tomasi, Franco, 104n, 367n, 416
- Tommaseo, Niccolò, 199 e n, 224n, 225n, 369: *Della bellezza educatrice*, 199 e n
- Tommasi, Antonio (*Vallesio Gareatico*), 203: rime, 203

- Tommaso d'Aquino, santo, 9, 15-17, 22: comm. all'*Etica Nicomachea* di Aristotele, 16 e n; *Summa Theologiae*, 16 e n
- Tonelli, Natascia, 204n, 207n
- Torino, 337, 374, 396
- Torino, Alessio, 304n
- Torrentino, Lorenzo, 103n
- Torriano De Tassis, Ferdinando, 210n
- Torti, Anna, 7n
- Toscana, 274
- Toscani, Claudio, 329 e n, 351n
- Toschi Cavaliere, Chiara, 126n
- Tosi, Renzo, 220n
- Totaro, Pina, 220n
- Tovajera, Manfredo, 282 e n
- Traiano, Marco Ulpio, imperatore romano, 349-350
- Traina, Alfonso, 304 e n, 320 e n
- Tramaglino, Renzo, personaggio dei *Promessi sposi* di Manzoni, 203n
- Trampus, Antonio, 229n, 376n, 400
- Trapassi, Leopoldo, 177
- Trapassi, Pietro vd. Metastasio, Pietro
- Trapp, Joseph Burney, 174n
- Trapp, Michael B., 211n
- Tre Arcadie ovvero Accademie pastorali di messer Jacopo Sanazzaro, del canonico Benedetto Menzini, del signor abate Michel Giuseppe Morei raccolte per la prima volta* (1746), 380
- Trevisan, Bernardo, 153n, 155n, 156n
- Trevisani, Francesco, 390 e n, 403
- Trieste, 376
- Trissino, Gian Giorgio, 116n: *Rime*, 116n
- Tritto, Giacomo, 337-339, 341 e n, 357: *Vergine del sole*, 337-339, 341, 357
- Troia, 13, 300-302, 304, 311, 331n
- Trovanelli, Nazzareno (pseud. Lo spigolatore), 280 e n
- Trovato, Mario, 308 e n
- Tubinga, 25
- Tuccia, vestale, 331n, 343n
- Turchetti, Maria Francesca, 186n
- Turchi, Roberta, 220n
- Turingia, 212
- Ubaladini, Ottaviano degli, 8, 10-12
- Uberti, famiglia, 11
- Uberti, Farinata (Manente) degli, 8, 10-11, 13, 23
- Ulisse, personaggio mitologico, 13-19, 21-23
- Ulvioni, Paolo, 156n
- Urania, musa, 135n, 234
- Uranio Fenice pseud. di Tasso, Torquato
- Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa, 141
- Urbino, 284 e n: Accademia Raffaello, 284n
- Utrecht, 151
- Vaccari, Giuseppe Antonio (*Fedrio Epicuriano*), 177, 200n-201n: rime, 201n
- Val (o Vall), Francesco del, 119n
- Valerio Flacco, Gaio, 176
- Valerio Massimo, 343 e n: *Factorum et Dictorum Memorabilium Libri*, 343 e n
- Valerio, Sebastiano, 150n, 378n, 380n, 414
- Valgimigli, Manara, 279n
- Valignani, Federico, 377
- Valletta, Giuseppe, 156, 158
- Vallisneri, Antonio, 189n: *Esperienze ed osservazioni*, 189n – *Ragionamento intorno all'estro de' poeti*, 189n
- Vallone, Aldo, 396-397
- Valvasone, Erasmo da, 141
- Vannel, Fiorenza, 236n
- Vannini, Paolo (*Fausto Erasineo*), 175, 177
- Varano, Alfonso, 195, 201n: *Visioni*, 201n
- Varano, Valentina, 384n, 416
- Varchi, Benedetto, 86-87, 103-104: *Orazione funerale per Maria de' Medici*, 87; *Sermone fatto alla croce*, 87

- Varj componimenti per le nozze* di Adriano Carafa e Teresa Borghese (1719), 165n
- Varonilla, vestale, 331n
- Vasari, Giorgio, 68n, 82-83: *Vite*, 68n, 82-83
- Vasoli, Cesare, 7n, 15n, 21n
- Vazzoler, Franco, 130n, 310n, 313n
- Vecce, Carlo, 133n
- Vecchi Galli, Paola, 135n
- Vecchi, Alberto, 153n
- Vecchietti, Giovan Battista, 141
- Vega, Garcilazo (Garcilaso) de la vd. Garcilazo (Garcilaso) de la Vega
- Velleio, Gaio, 79
- Vellutello, Alessandro, 41n
- Venere, dea, 38-39, 52, 55n, 66-67, 69, 70-71, 114, 115, 322, 355n
- Venezia, 97, 98n, 99, 103n, 114n, 133n, 179, 210, 222, 224n, 225n, 247, 282 e n, 328n, 334, 356-357, 380: Archivio privato della famiglia Arrivabene Valenti Gonzaga, 282; Biblioteca della Fondazione Cini, 282n; Palazzo Sandi, 247
- Venier, Domenico, 86
- Venier, Matteo, 126n
- Ventura, Lattanzio, 122n
- Venturi, Francesco (sec. XVI), 139n: volgarizzamento delle *Antiquitates Romanae* di Dionigi d'Alicarnasso, 139n
- Venturi, Francesco (sec. XXI), 37n, 42n, 52-53, 55n, 64-65, 72 e n, 76n, 77-78, 83 e n
- Venturi, Franco, 155n
- Venturi, Gianni, 109n
- Verdenelli, Marcello, 377 e n, 409
- Verdino, Stefano, 310n
- Verdurin, coniugi, personaggi della *Recherche* di Proust, 125
- Vergelli, Anna, 361n, 364n, 366 e n, 401, 403
- Vergine del Sole: figura della mitologia incaica, 333-334, 336 e n, 338, 356; personaggio degli *Incas* di Marmon-
tel, 335, 340
- Verona, 94n, 398: Biblioteca Capitolare, 94n
- Veronesi, Brandaligio, 161n
- Verrier, Frédérique, 90n
- Versari, Pier Francesco (*Eurasio Nonacride*), 177-178: *Dialogo pastorale*, 177, 178n
- Versi et regole della nuova poesia toscana* (1539), 55 e n
- Vescovo, Piermario, 225n
- Vespero (Venere), stella, 81
- Vespucci, Amerigo, 251n
- Vesta, dea, 333, 343-345, 355n
- Vestali, 336, 348n
- Vettori, Pietro, 99n
- Viale Ferrero, Mercedes, 171n
- Vicci, Cassio, 377
- Vico, Giambattista, 150n, 157-158, 162n, 163n, 165n, 166 e n, 215-216: *Congiura dei principi napoletani*, 150n; *De ratione*, 158n; *Institutiones oratoriae*, 216 e n; *Scienza nuova*, 215-216; *Vita*, 216 e n
- Vienna, 151n, 158-159, 166, 179, 271, 273, 276, 280n, 281-282, 285-287, 343-344, 351: Biblioteca Nazionale, 271; Burgtheater (Teatro di Corte), 343; Kärntnertortheater (Teatro di Porta Carinzia), 343
- Viganò, Salvatore, 355n: *Vestale*, 355n
- Vigevano, 78n
- Vignoli, Giovanni, 156
- Vignoli, Pietro, 152n
- Vignuzzi, Ugo, 131n
- Villa, Claudia, 15n
- Villani, Giovanni, 8 e n: *Nuova cronica*, 8 e n
- Vincenzo I Gonzaga, duca di Mantova, 123n
- Viola, Corrado, 126n, 153n, 155n, 157n, 271-272, 285 e n, 359n, 373 e n, 375-376, 381n, 384 e n, 406, 411-414

- Viotti, Giovanni Battista, 335
 Viotti, Seth, 94n
 Virdis, Maurizio, 116n
 Virgilio Marone, Publio, 8, 12-13, 15, 120n, 134n, 137, 140, 142, 148, 176, 228n: *Bucoliche*, 176; *Eneide*, 120n, 134n, 142
 Visconti, Galeazzo, 8
 Visconti, Matteo, 8-9
 Vitale, Maurizio, 136n, 197n
Vite degli Arcadi illustri, 159n, 160n, 174n, 175 e n, 377: *Parte seconda* (1710), 159n, 160n
 Viterbo, Ettore, 135n
 Viti, Paolo, 391n, 405
 Vittorelli Iacopo, 195, 197n
 Vivaldi, Guido, 23
 Vivaldi, Ugolino, 23
Vocabolario della Crusca, 69
 Volante, Michela, 395n, 411
 Volpe Cacciatore, Paola, 139n
 Volpi, Caterina, 141n
 Volpicelli, Maria Letizia, 171n
 Voltaire (François-Marie Arouet), 180, 332n, 334, 356: *Alzire*, 334, 356
 Vovelle, Michel, 328n
- Wagner, Fritz, 361n, 404
 Wagner, Max Leopold, 108n
 Wagner, Richard, 355
 Walker, Thomas, 140n
 Walsh, Rachel L., 383n, 415
 Walter, Ingeborg, 82n
 Waquet, Françoise, 173 e n, 175n-176n, 244n, 380 e n, 382n, 401
 Weber, Carl Maria von, 355: *Freischütz*, 355
 Weber, Robert, 14n, 114n
 Weigel, Ehrard, 212: *De sphaera morali*, 212
 Weiner, Gordon M., 213n
 White, L. Michael, 210n
 Wildfang, Robert Lorsch, 330n, 331n
 Williams, Heather J., 133n
- Winckelmann, Johann Joachim, 330 e n, 332, 356: *Monumenti antichi inediti*, 330 e n, 356
 Wittenberg, 25-28, 31-34, 36: Chiesa di Ognissanti (o del Castello), 25; Università, 36
 Wolff, Christian, 216: *Psychologia empirica*, 216
 Wordsworth, William, 23: *Prelude*, 23
 Woyke, Saskia, 329n
 Würzburg, 247: Residenza (Vescovado), 247
- Zagaria, Riccardo, 285
 Zagnoni, Renzo, 235n, 238n, 239n
 Zambecari, Patrizio, 253
 Zambelli, Paola, 90n
 Zamoro, personaggio dell'*Alzire* di Voltaire, 334
 Zampieri, Antonio (*Dareno Minteo*), 197n, 204-205: rime, 197n, 204-205
 Zanella, Andrea, 390n, 403
 Zanotti, Ercole Maria (*Onemio Diano*), 197n, 202 e n: rime, 197n, 202 e n
 Zanotti, Francesco Maria (*Orito Piliaco*), 199 e n, 372: rime, 199 e n
 Zanotti, Giampietro, 234-236, 245 e n, 249n, 251 e n, 372-373: *Dialoghi per Gonfaloniere*, 234-236, 245 e n; *Dialoghi pubblicati nell'aprirsi una nuova galleria in casa Ranuzzi*, 234-236, 245 e n; *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, 245 e n, 251 e n
 Zapperi, Roberto, 82n
 Zappi, Giovan (Giovanni) Battista Felice (*Tirsi Leucasio*), 172-173, 177, 178n, 199 e n, 200n, 244: rime, 200n
 Zatrillas y Sanjust, Angelo, conte di Cuglieri, 118n
 Zatta, Antonio, 229
 Zayas, Rodrigo de, 123n
 Zefiro vd. Favonio
 Zemella, Teresina, 218n

- Zeno, Apostolo, 92 e n, 154n, 155n, 328n, 368, 386: *Inganni felici*, 328n; lettere, 155n
- Zima, personaggio della *Vergine del sole* di Casoli e Andreozzi, 357; personaggio della *Vergine del sole* di Lanfranchi Rossi e Tritto, 338, 341 e n, 357
- Zimmermann, Margarete, 361n, 393n, 411
- Ziosi, Roberta, 109n
- Zola Predosa, 247: villa Albergati, 247
- Zoppi Garampi, Silvia, 391n, 417
- Zorić, Mate, 282n
- Zuccari, Federico, 243 e n
- Zuccari, Taddeo, 68, 82
- Zucchi, Enrico, 383 e n, 384n, 390n, 417
- Zucchi, Marcantonio, 177