

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

13/2

2024



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell’Arcadia»

13

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

13/2

2024



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Rivista di classe A | Class A Journal

Comitato direttivo

Monica Berté, Maurizio Campanelli, Riccardo Gualdo, Marco Guardo, Massimiliano Malavasi,
Pietro Petteruti Pellegrino

Comitato scientifico

Albert Russell Ascoli, Claudio Ciociola, Paolo D'Achille, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston,
Harald Hendrix, Matteo Motolese, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Franco Piperno, Paolo
Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redazione

Elisabetta Balducelli

Direttore responsabile

Maurizio Campanelli

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-9359-966-5
eISBN 978-88-9359-967-2
DOI 10.57601/AMA_2022

© Accademia dell'Arcadia, 2024

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

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38

Tel. 06.39.67.03.07

e-mail: redazione@storiaeletteratura.it

www.storiaeletteratura.it

Indice

ANDREA CORTESI <i>«Quello che Virgilio divenuto thoscano de l'agricoltura ragiona»: note linguistiche su due traduzioni cinquecentesche delle Georgiche</i>	7
ANTONIO IURILLI <i>Orazio e l'editoria romana nell'età del libro antico</i>	35
MASSIMILIANO MALAVASI <i>La rappresentazione della natura nelle Rime degli Arcadi</i>	57
LUCA PENGE <i>«Una picciola relatione della nostra academia». Tracce del Blumenorden di Norimberga nell'Archivio dell'Arcadia</i>	93
GIOVANNI FERRONI <i>Precettor di pietoso rito. Osservazioni sulle Lettere del Conte N.N. ad una Falsa Divota di Parini</i>	107
SIMONE ALBONICO <i>Il Canto notturno e l'inventio del discorso poetico leopardiano</i>	149
EMILIO RUSSO <i>Su appunti e frammenti leopardiani. Note per i Disegni letterari</i>	167
<i>Abstracts / Riassunti</i>	187
Indici, a cura di Elisabetta Balducelli	197

ANDREA CORTESI

«Quello che Virgilio divenuto thoscano de l'agricoltura
ragiona»: note linguistiche su due traduzioni
cinquecentesche delle *Georgiche*

1. *Introduzione*

Nel corso del Cinquecento, il mercato editoriale italiano venne inondato da un'imponente mole di strumenti che permisero a un pubblico sempre più ampio e variegato di avere accesso ai testi degli autori classici, tra i quali spicca il nome di Virgilio. Per prima cosa, si fecero incessanti le ristampe dell'*opera omnia* virgiliana, proseguendo sulla scia del tardo Quattrocento: soltanto a Venezia tra il 1470 e la fine del secolo successivo si contano più di cento edizioni, la maggior parte delle quali corredata di uno o più commenti in latino, antichi (Servio, Donato) e moderni (Pomponio Leto, Cristoforo Landino, Antonio Mancinelli)¹. La grande novità cinquecentesca, valida per Virgilio come per altri autori della classicità, è rappresentata però dalla fioritura di numerose traduzioni che rispondevano alle esigenze dei lettori che avevano scarsa familiarità con il latino². La crescente domanda mise in moto i torchi delle stamperie: come ricorda Dionisotti, intorno al 1540 si ebbe «una ripresa dei volgarizzamenti dei testi classici, che subito, nel decennio successivo, si sviluppò a tal segno da invadere e dominare il mercato librario italiano»³. Le opere di Virgilio (ma anche di Ovidio, Orazio, Catullo) diventano oggetto di riscritture poetiche, che si caratterizzano sul piano metrico per l'alternanza tra l'endecasillabo sciolto

¹ Si ricavano i dati da Craig Kallendorf, *A Bibliography of Venetian Editions of Virgil, 1470-1599*, Firenze, Olschki, 1991. Sui commenti a Virgilio vd. anche Vladimiro Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano: da Dante a Torquato Tasso*, introduzione di Bruno Basile, a cura di Bruno Basile e Gerardo Fortunato, 2 voll., Napoli, La scuola di Pitagora, 2017-2020 [I ed. 1921-1923], I, pp. 151-174.

² Vd. Bodo Guthmüller, *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, «Lettere italiane», 40, 1993, pp. 501-518.

³ Carlo Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1984⁴, pp. 125-178: 173.

e l'ottava (che permetteva di immettere i testi antichi in una tradizione moderna, appena rivitalizzata dal *Furioso* ariostesco) e, sul piano del rapporto con i modelli, per un progressivo allontanamento dal testo originale, che porta i traduttori a definirsi, in termini cinquecenteschi, *autori* e non più semplici *interpreti*⁴.

L'opera virgiliana più tradotta, integralmente o per singoli libri, è con poca sorpresa l'*Eneide*, cui fanno séguito le *Bucoliche*⁵. Il grosso delle traduzioni si concentra nel secondo Cinquecento, quando si raggiungono anche i risultati artistici più alti (con le versioni, complete o parziali, di Cerretani, Anguillara, Dolce e Caro per l'*Eneide*, e quella canonica di Andrea Lori per l'opera pastorale), ma le prime traduzioni delle due opere iniziano ad affacciarsi sul mercato editoriale già nel secondo quarto del secolo. Nel 1532 viene riesumato e dato alla luce il quattrocentesco tentativo di traduzione epica di Tommaso Cambiatori da Reggio, con tanto di aggiunta degli *argumenta* dei vari libri, mentre nel 1544 appare il primo volgarizzamento cinquecentesco delle *Bucoliche*, per mano di Vincenzo Menni⁶.

Allo stesso scorcio di secolo risalgono anche le uniche due traduzioni cinquecentesche delle *Georgiche*, pubblicate a stretto giro d'anni tra il 1543 e il 1545, ad opera di Antonio Mario Nigrisoli e Bernardino

⁴ È la distinzione attuata da Lodovico Castelvetro riprendendo le categorie ciceroniane di *orator* e *interpres* (vd. a riguardo Werther Romani, *La traduzione letteraria nel Cinquecento: note introduttive*, in *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste, LINT, 1973, pp. 389-402: 389-390). Sull'uso dei due schemi metrici vd. Gabriele Burchi, *Sciolti e ottave nella storia della traduzione poetica in Italia*, «Stilistica e metrica italiana», 9, 2009, pp. 343-364. Più in generale sulle traduzioni letterarie vd. anche i saggi contenuti nel numero monografico di «Italiq» 25, 2022 dedicato alla ricezione dei classici nel Cinquecento.

⁵ La stagione dei volgarizzamenti dell'*Eneide* si era aperta in realtà già nel Medioevo: basti ricordare la versione in prosa di Ciampolo di Meo degli Ugurgieri (oggi leggibile nell'edizione di Claudio Lagomarsini, *Aeneis. Volgarizzamento senese trecentesco di Ciampolo di Meo Ugurgieri*, Pisa, Edizioni della Normale, 2018) o quella attribuita ad Andrea Lancia. Sui primi tentativi di traduzione del poema epico virgiliano vd. Claudio Lagomarsini, *Strategie traduttive nei primi volgarizzamenti dell'Eneide*, in *Tradurre dal latino nel medioevo italiano. «Translatio Studii» e procedure linguistiche*, a cura di Lino Leonardi e Speranza Cerullo, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 389-417 e Veronica Ricotta, Giulio Vaccaro, *Rivolgarizzare e ritradurre. Parole, idee, traduzioni*, «Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura», 9/3, 2017, pp. 133-143. Per un profilo più generale della lingua di volgarizzamenti e traduzioni dal Due al Cinquecento vd. Giovanna Frosini, *Volgarizzamenti*, in *Storia dell'italiano scritto*, vol. II. *Prosa letteraria*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasini, Roma, Carocci, 2014, pp. 17-72.

⁶ Per le *Bucoliche* vd. Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano*, I, pp. 422-425, per l'*Eneide* vd. ivi, pp. 409-420 e Luciana Borsetto: *L'«Eneida tradotta»: riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Milano, UNICOPLI, 1989.

Daniello⁷. La scelta di tradurre le *Georgiche* rappresenta l'approdo di un percorso di rivalutazione dell'opera agronomica di Virgilio iniziato a Firenze nella seconda metà del Quattrocento⁸. Fondamentale in questo senso fu il *Rusticus* di Poliziano, una delle quattro prolusioni in esametri (le *Sylvae*) composte per introdurre le sue lezioni su Virgilio, Esiodo e Omero. Il *Rusticus*, oltre ad aprire la strada alla rivalutazione della poesia didascalico-georgica, contribuì a diffondere uno dei *topoi* più comuni della letteratura di fine XV secolo, ereditato dalla rilettura delle *Georgiche* stesse: l'elogio della vita agreste e dei suoi sobri costumi, ribadito anche nei commenti di Landino e Mancinelli, che più o meno negli stessi anni delle lezioni poliziane (1482-1483) si accingevano a chiosare le opere di Virgilio, *Georgiche* comprese⁹. L'opposizione tra campagna, simbolo di vita pura e attiva (dove può esercitarsi il *labor* nelle sue forme più virtuose), e città, luogo di corruzione e ambizione (nonché regno del *torpor* che aveva fatto perdere agli uomini i privilegi dell'età dell'oro) si ritrova anche nelle prime imitazioni volgari del Virgilio georgico, ad esempio nel poemetto allegorico in terzine intitolato *Libro chiamato ambitione* del notaio fiorentino Bastiano Foresi (1485), in cui in coda ai nove libri moraleggianti incentrati sul conflitto tra virtù e ambizione fa capolino una libera riscrittura delle *Georgiche*. Quello di Foresi non è un caso isolato: nel 1953 Aurelio Roncaglia sottrae all'oblio un altro poemetto georgico in terzine, sempre ad opera di un fiorentino: il *De agricultura* di Michelangelo Tanaglia, considerabile «il primo poema didascalico di cose agricole che ci abbia lasciato il nostro Umanesimo»¹⁰. Si tratta, com'è evidente, di opere minori, minime, ma che rappresentano

⁷ Antonio Mario Nigrisoli, *La Georgica di Vergilio tradotta in versi volgari sciolti. Alcune rime del medesimo M. Ant. Mario di varie cose a diverse persone scritte*, Venezia, Melchiorre Sessa, 1543; Bernardino Daniello, *La Georgica di Virgilio nuovamente di Latina in Thoscana favella, tradotta e commentata*, Venezia, Giovanni de Farri e fratelli, 1545.

⁸ Sul ruolo di Firenze nel recupero dei classici vd. Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, pp. 150-157; sulla fortuna delle *Georgiche* nella città toscana vd. anche Valentina Gallo, «In tenui labor; at tenuis non gloria» (*Georg. IV, 6*), *Le Api di Giovanni Rucellai*, in *Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di Marta Savini, Roma, Aracne, pp. 147-178: 151-163.

⁹ Su questo aspetto dei due commenti vd. *ivi*, pp. 151-153.

¹⁰ Aurelio Roncaglia, *Michelangelo Tanaglia, De agricultura: testo inedito del secolo XV*, introduzione di Tammaro De Marinis, Bologna, Palmaverde, 1953, p. 134. Su Foresi vd. Giovanni Ponte, *Bastiano Foresi e la figura dell'Ambitione*, «Albertiana», 4, 2001, pp. 253-256 e Gallo, «In tenui labor; at tenuis non gloria», pp. 153-158, che lo reputa essenziale per la genesi delle *Api* di Rucellai.

spie indicative per testimoniare un gusto diffuso nella Firenze medicea, un'attenzione all'opera virgiliana sui campi che non trova riscontro nei secoli precedenti¹¹.

Nei primi decenni del secolo successivo, Firenze mantiene il suo ruolo di avanguardia nel campo della letteratura georgica¹². Nell'ambiente degli Orti Oricellari – all'interno di un ampio programma di trapianto dei testi classici nella tradizione volgare – vengono elaborate le opere di Giovanni Rucellai (*Api*, 1539) e Luigi Alamanni (*Coltivazione*, 1546), che segnano il passo decisivo per l'imitazione volgare delle *Georgiche*. Entrambi gli autori fiorentini furono influenzati dal magistero di Trissino, che diede loro anche uno strumento nuovo per imitare i grandi classici, l'endecasillabo sciolto, percepito come corrispettivo dell'esametro latino¹³. Il verso senza rime trovò maggior impiego non tanto nei generi per i quali lo aveva proposto Trissino (l'epica e la tragedia) quanto proprio nelle traduzioni e nella poesia didascalica: due facce della stessa medaglia, connesse anche da questo aspetto formale.

Torniamo così alle due traduzioni delle *Georgiche*, entrambe composte proprio in endecasillabi sciolti. La prima si deve ad Antonio Maria Nigrisoli, una «freschissima novità» che colmava una grave lacuna¹⁴. Nativo di Ferrara, Nigrisoli fu cortigiano degli Estensi, prima di spostarsi a Cracovia al servizio

¹¹ Al contrario delle altre due opere, infatti, a metà del XV secolo «le Georgiche [...] dovevano ancora farsi una riputazione» (Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano*, I, p. 175). Questo non vuol dire che non fossero conosciute e lette anche in precedenza, specialmente attraverso il commento di Servio (cfr. *ivi*, pp. 47-104).

¹² Il primato di Firenze in campo agronomico nel primo Cinquecento non si traduce però in un monopolio: degli stessi anni è ad esempio il *De agricultura opusculum* del siciliano Antonino Venuto (Napoli, 1516), composto in una prosa toscana fortemente sicilianizzata (su cui vd. Rita Pina Abbamonte, *Il «De Agricultura opusculum» di Antonino Venuto: edizione diplomatico-interpretativa*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008). Più in generale, è possibile che la vitalità di traduzioni e opere originali di carattere agronomico si ricollegli al nuovo interesse, tutto cinquecentesco, per la letteratura tecnica, dettato anche dalle riscoperte e delle riletture di opere dell'antichità classica: si ricorderà a tal proposito l'importanza di raccolte come i *Libri de Re Rustica* stampati da Manuzio nel 1514, in cui sono riuniti i testi dei grandi trattatisti latini (Catone, Varrone, Columella e Rutilio Palladio).

¹³ Su cui vd. Mario Martelli, *Le versioni poetiche e l'endecasillabo sciolto*, in *Id.*, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. III. *Le forme del testo*, t. I. *Teoria e poesia*, 1984, pp. 530-574: 543-555.

¹⁴ Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano*, I, p. 420. Su Nigrisoli vd. Rita Mazzei, *Alle origini dell'immagine di Cracovia come città di esilio, Il ferrarese Antonio Maria Nigrisoli alla corte di Bona Sforza (1550-1555)*, «Rivista Storica Italiana», 123, 2011, pp. 461-509. Per altre notizie biografiche vd. anche Caterina Brandoli, *Nigrisoli, Antonio Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LXXVIII, 2013, pp. 565-566.

di Bona Sforza, regina di Polonia. Nella città emiliana partecipò attivamente alla vita culturale del tempo e frequentò circoli e accademie, intessendo rapporti con importanti umanisti come Celio Calcagnini e Fulvio Pellegrino Morato. Fu proprio quest'ultimo, commentatore egli stesso delle *Georgiche*, a far pubblicare la traduzione del poema virgiliano nel 1543. Nigrisoli, pur avendo fatto circolare l'opera già dal 1532, non aveva licenziato la stampa, frutto quindi di un'iniziativa personale di Morato¹⁵. Qualche anno dopo, sfruttando l'influenza della regina Bona Sforza, Nigrisoli riuscì comunque a far ristampare la traduzione sotto il proprio controllo, in una seconda edizione datata 1552 (Venezia, Niccolò Bascarini)¹⁶.

Non passarono che due anni dalla *princeps* della traduzione di Nigrisoli che subito ne apparve un'altra ad opera del lucchese Bernardino Daniello¹⁷. Trasferitosi in gioventù a Venezia, riuscì a calarsi nel contesto culturale veneto già dagli anni Venti anche grazie alle reazioni positive ottenute dal suo trattato *Della poetica* (Venezia, Giovanni Antonio Niccolini da Sabbio, 1536), dedicato a Trifone Gabriele (di cui fu discepolo), che gli permisero di entrare in contatto con letterati quali Trissino, Bembo e Aretino¹⁸. Daniello si provò inoltre nel commento di testi latini e volgari, in particolare Petrarca (1541) e Dante (1568), e non fu estraneo alla produzione poetica originale: alcune sue composizioni vennero incluse nell'antologia di *Rime diverse di molti eccellentissimi auttori* del 1545 (Venezia, Giolito).

La sua attività di traduttore si focalizzò solo su Virgilio, di cui traspose in volgare l'undicesimo libro dell'*Eneide* (Venezia, Giovanni Farri e fratelli, 1545) e, appunto, le *Georgiche*, pubblicate nello stesso anno dal medesimo

¹⁵ Come emerge dalla lettera preposta al testo della *princeps*, indirizzata da Morato a Nigrisoli.

¹⁶ Sulla seconda edizione vd. Mazzei, *Alle origini dell'immagine di Cracovia come città di esilio*, pp. 493-504. Nigrisoli avrebbe fatto ristampare l'opera per rivendicarne l'autorità e il primato cronologico rispetto a Bernardino Daniello, colpevole nei suoi confronti di un «semiplagio» (Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano*, I, p. 421; vd. anche ivi, II, pp. 532-533, nota 81).

¹⁷ Su di lui si veda Maria Raffaella De Gramatica, *Daniello, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, 1986, pp. 608-610 e Donato Pirovano, *Bernardino Daniello*, in *Censimento dei commenti danteschi*, vol. II. *I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, coordinamento editoriale di Massimiliano Corrado, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 76-82. Sulla sua traduzione delle *Georgiche* vd. Lina De Conti, *Bernardino Daniello. Un autore per trans-ducere Virgilio georgico nella Venezia del Cinquecento*, «Misure Critiche», 105-108, 1998, pp. 7-34, ed Ead., *Bernardino Daniello: Georgiche. Breve saggio di analisi*, «Misure Critiche», Nuova serie, 1/2, 2002, pp. 5-34.

¹⁸ Daniello condivise con il maestro l'interesse per l'opera virgiliana, se è vero che anche Trifone Gabriele lavorò a un commento delle *Georgiche* (limitato al libro I): vd. a riguardo De Conti, *Bernardino Daniello. Un autore per trans-ducere Virgilio*, p. 12.

editore e ristampate nel 1549 (Venezia, Giovanni Griffio). La sua traduzione godette di più larga fortuna rispetto a quella di Nigrisoli e divenne per secoli la versione di riferimento per leggere le *Georgiche* in volgare. Questo successo ha almeno due motivazioni: la prima estetico-letteraria, dal momento che, come si avrà modo di constatare entrando nel merito delle scelte linguistico-stilistiche, sul piano formale incontrava maggiormente il gusto del pubblico cinquecentesco; la seconda editoriale: la sua diffusione fu favorita dalla scelta di Lodovico Domenichi di includerla nella fortunata raccolta di traduzioni virgiliane da lui curata, a fianco dell'*Eneide* (di cui ogni libro è tradotto da un autore diverso) e alle *Bucoliche* di Andrea Lori (Firenze, Giunti, 1546). È proprio all'interno di raccolte di questo tipo che la versione di Daniello continua a circolare (varcando le soglie del XIX secolo), sebbene mutila del prezioso commento in volgare che nella *princeps* affiancava i versi, elemento assente invece nella traduzione di Nigrisoli¹⁹.

Resta da chiedersi a che scopo tradurre le *Georgiche* all'inizio del XVI secolo. Qualche risposta può essere ricavata dalle prefazioni alle edizioni stesse. Un punto in comune tra i due traduttori consiste nella finalità prettamente divulgativa della loro operazione: stando alle loro parole, entrambi sono stati mossi ad affrontare la sfida della traduzione per rendere il testo virgiliano disponibile a tutti, anche a coloro che non erano dotati di una cultura umanistica. Nella lettera dedicatoria indirizzata da Fulvio Pellegrino Morato al duca Ercole II d'Este, il curatore esplicita il motivo per il quale ha deciso di dare alle stampe il lavoro di Nigrisoli pur «senza la sua saputa»: «hora dico voltato così che ciascuno in questo idioma facilmente intender lo possi, e per fin li istesi villani, sendo il verso di sciolta rima, canoro, e con soi numeri, con tanta leggiadrezza e facilità colligato e distinto, che insieme colla sua nova maestade, a chi si sij possi esser nottissimo e piano» [p. Iv]. Nel giudizio di Morato, non solo Nigrisoli ha fatto un «publico bene» rendendo «intelligibile» a tutti l'opera di Virgilio, ma lo ha fatto utilizzando uno stile e un lessico particolarmente chiaro, capace di dissipare le nubi intorno al significato di alcuni passi virgiliani «per altra via difficili et astrusi, et reconditi».

Pare inoltre che la traduzione di Nigrisoli fosse particolarmente attesa, come si intuisce dalla lettera scritta dal ferrarese al conte Giovanni Romei nel 1532, nella quale si scusa per non avergli inviato l'opera prima di allora

¹⁹ Nel commento si rincorrono reminiscenze dei commenti umanistici, esplicitazioni di riferimenti mitologici e glosse di carattere metalinguistico (ad es., per la voce *cocomero*: «così s'appella in Toscana quel frutto che a Vinegia, et in altri luoghi anguria: ove a l'incontro quelli che noi citriuoli chiamiamo, essi cocomeri dicono», p. 89v).

nonostante le insistenti sollecitazioni, adducendo come motivazione del ritardo il fatto che si trattava di una fatica in gran parte giovanile che non era stata ancora «diligentemente rivista, né più polita, et lavorata» [p. IIIr]. Ad ogni modo, l'insistenza di Romei, unita all'iniziativa di Morato, testimonia la sete dell'ambiente ferrarese di avere a disposizione versioni in volgare di testi classici: ciò non sorprende, essendo stata Ferrara, oltre che la patria della letteratura cavalleresca, un «fondamentale centro di studi umanistici» già nel Quattrocento sotto il magistero di Guarino Veronese, nonché un ambiente molto impegnato nella divulgazione dei classici, desideroso di garantirne la «più ampia fruibilità possibile»²⁰.

Un contesto simile fa da sfondo alla genesi della traduzione di Daniello. Nel suo caso, anzi, le richieste esterne si fanno ancora più pressanti e riflettono le istanze di un intero *milieu* culturale. Ne sono testimonianza le parole dell'autore nella lettera dedicatoria a Lunardo Mocenigo, in cui riguardo ai quattro libri delle *Georgiche* afferma: «I quali hora da le molte persuasioni di molti, che molto comandare mi possono, costretto: ad universale utile e beneficio de gli studiosi di questa nostra propria e natia favella, ho novelamente in essa tradotti: et affine che meglio s'intendano ne la medesima commentati» (p. IVv). Si ritrova anche in queste righe il riferimento al fine divulgativo dell'operazione, ma è degna d'attenzione soprattutto l'insistenza della richiesta che traspare dalle parole di Daniello, quasi «costretto» ad accingersi alla fatica del volgarizzamento. Il lucchese si trovò probabilmente a lavorare sotto la pressione esterna del mondo editoriale veneziano «che avendo percepito il nuovo interesse verso il poema compiuto di Virgilio, fiutò l'opportunità di una traduzione»²¹.

All'ideale divulgativo di Daniello si collega l'appassionata difesa delle traduzioni – tema particolarmente caldo nel Cinquecento²² – che si legge nella sua prefazione ai lettori. La polemica è rivolta soprattutto contro quei «riprenditori» abituati a scrivere e leggere solo in latino, convinti nella lingua volgare «niuna gravità o degnità ritrovarsi». Secondo costoro, dunque, «niun profitto potere a gli huomini di questa età, le traduttioni che d'una in altra lingua si fanno, e spetialmente a i dotti e scientiati arrecare, i quali

²⁰ Le citazioni sono tratte dal paragrafo relativo a Ferrara di Gian Mario Anselmi, Luisa Avelini, Ezio Raimondi, *Il Rinascimento padano*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Storia e geografia*, vol. II. *L'età moderna*, t. I, Torino, Einaudi, 1988, pp. 521-519: 531-536.

²¹ De Conti, *Bernardino Daniello, Un autore per trans-ducere Virgilio*, p. 17.

²² Dal punto di vista teorico, si ricordano ad esempio l'epistola *Del traslatore* di Castelvetro (1543), il *Discorso sul modo de lo tradurre* di Fausto da Longiano (1556) e il *Discorso del tradurre* di Orazio Toscanella (1575).

vorranno più tosto la Georgica di Virgilio, in quella lingua, in che egli scritta la lasciò, leggere; che ne la propria loro». Daniello lascia inoltre intendere che la pratica della traduzione era ancora ritenuta di basso profilo rispetto alla ben più dignitosa imitazione, messa in atto, ad esempio, dallo stesso Virgilio nei confronti di Esiodo: «Il che se io anchora fatto havessi del giudicio e diligenza di Virgilio prevalendomi, ne la guisa che egli di quel d'Ascrea si prevalse e servì, ordine diverso da quello, ch'egli in cotale opera tenne, servando; molte cose levandone, e molte di mio aggiungendovene; assai più gloria riportata n'havrei, che d'una semplice traduttione non farò»²³. Consapevole di ottenerne una fama ridotta, Daniello aveva comunque optato per una «semplice traduttione» e non per una rielaborazione originale: un atteggiamento che rimanda alle parole di Nigrisoli e che permette di sottolineare la distanza di queste operazioni dalle riletture creative dei traduttori dei decenni successivi. È chiaro che un simile proposito, finalizzato anche alla promozione del volgare come lingua letteraria, era diventato possibile solo dopo che le tesi bembiane si erano affermate, permettendo così al volgare di ascendere al ruolo di lingua letteraria *tout court*, capace, al pari del latino, di trattare ogni argomento.

Nigrisoli non accenna invece a questo aspetto: eppure, la sua posizione non dovrà essere stata molto distante da quella di Daniello, dal momento che anche il ferrarese era spronato da una «accentuata sensibilità per la valorizzazione della lingua volgare»²⁴, presupposto fondamentale per capire le istanze che lo hanno portato a cimentarsi nel lavoro di traduzione: si noterà a proposito, che tutto ciò che ci è giunto di Nigrisoli, così come di Daniello, è in volgare.

2. Confronto linguistico e stilistico

L'obiettivo del contributo, una volta contestualizzate le opere nel loro periodo e nel loro ambiente, è quello di proporre delle prime note di carattere linguistico e stilistico sulle due traduzioni, per mettere in evidenza l'esistenza di diverse strade percorribili, sul piano della forma più che del contenuto, per trasferire in volgare l'opera agricola di Virgilio²⁵. Per farlo,

²³ Le citazioni sono tratte da Daniello, *La Georgica*, pp. VIr-VIv.

²⁴ Mazzei, *Alle origini dell'immagine di Cracovia come città di esilio*, p. 470.

²⁵ Per i rilievi lessicali e per le notizie sulle diverse attestazioni di vocaboli ed espressioni si è fatto ricorso ai seguenti strumenti, d'ora in poi citati in sigla: *BiBit* = *Biblioteca Italiana*, Roma, a cura dell'Università di Roma «La Sapienza», consultabile in rete all'indirizzo <http://www.bibliotecaitaliana.it/>; *GDLI* = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.; *TLIO* =

si è deciso di concentrare l'attenzione sulla resa dei primi 286 esametri del libro IV delle *Georgiche*, senza escludere rimandi ad altre parti dell'opera²⁶. La scelta di questa sezione ha permesso di effettuare dei rilievi comparativi anche con le *Api* di Rucellai (poemetto interamente incentrato sul tema dell'apicoltura, protagonista appunto del IV libro), al fine di meglio chiarire gli aspetti che separano le traduzioni di Nigrisoli e Daniello dalla riscrittura più libera del fiorentino²⁷.

2.1 *Il rapporto con l'originale*

Nei confronti del testo di partenza, l'atteggiamento dei due traduttori è, nei caratteri fondamentali, il medesimo. Per prima cosa, entrambi hanno deciso di mantenere la forma in versi e hanno optato per l'endecasillabo scioltto, il metro ritenuto più adatto per replicare in volgare l'esametro. In secondo luogo, nelle loro traduzioni non vengono aggiunti o rimossi interi passi o episodi, come aveva invece fatto Rucellai nelle *Api* e come tendenzialmente faranno i traduttori del secondo Cinquecento²⁸. In più, sia Nigrisoli che Daniello si mantengono estranei al testo. La loro voce non si sente, la loro figura rimane nascosta: a parlare è sempre e solo Virgilio.

Eppure, delle differenze tra le due traduzioni si possono notare. Un primo punto che emerge dal loro confronto è una diversa *ratio* traduttoria. Mentre Daniello, pur non uscendo mai dal solco tracciato da Virgilio, dimostra di saper variare le note del suo spartito rielaborando, ampliando

Tesoro della lingua italiana delle Origini, a cura dell'Opera del Vocabolario Italiano e del Consiglio Nazionale delle Ricerche, consultabile in rete all'indirizzo <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>; TLL = *Thesaurus linguae latinae*, Leipzig, Teubner, 1900-.

²⁶ Corrispondenti ai primi 439 versi della traduzione di Nigrisoli e ai primi 494 di quella di Daniello.

²⁷ Per le due traduzioni si fa riferimento alle prime edizioni a stampa, già citate nel contributo: quella del 1543 per Nigrisoli (nel corso dell'analisi: N), e quella del 1545 per Daniello (nel corso dell'analisi: D); lo stesso vale per le *Api* del 1539 (Giovanni Rucellai, *Le api, le quali compose in Roma de l'anno 1524*, Firenze, Filippo Giunta il vecchio, 1539): in tutti e tre i casi si è introdotta la numerazione dei versi. Per il testo di Virgilio ci si attiene a Publio Virgilio Marone, *Opera*, a cura di Mario Geymonat, Torino, Paravia, 1973 (2ª ed. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008). Per quanto riguarda le citazioni dalle edizioni antiche, si è operato un minimo ammodernamento grafico: distinzione tra *u* e *v* (ma si mantiene l'*h* etimologica e pseudoetimologica), separazione moderna delle parole, adeguamento dei segni paragrafematici e delle maiuscole all'uso moderno (anche a inizio verso), scioglimento delle abbreviazioni; si è invece mantenuta l'interpunzione originaria.

²⁸ Sul *modus operandi* dei traduttori del secondo Cinquecento vd. Guthmüller, *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*.

o, meno spesso, rimuovendo singole informazioni, Nigrisoli rimane sempre fedele al modello e procede con una traduzione letterale, che punta a rendere il senso virgiliano «brevemente e senza ambagi». Questa fedeltà estrema, che esclude ogni tipo di «diceria» o di «giunta», va però a scapito della resa estetica, e di questo Nigrisoli pare consapevole quando afferma: «e poi so che a qualch'uno ancho pare che non aggradino li versi senza l'harmonia delle rime, et la *traduttione di parola in parola* quasi come questa mia, fondandosi in alcuni precetti et altri costumi»²⁹. Nigrisoli teme quindi che il suo lavoro non incontri il gusto del pubblico, sia per l'impiego dello sciolto, che priva il dettato della vaghezza tipicamente romanza delle rime, sia per l'eccessiva aderenza al testo di partenza. Una traduzione dichiaratamente parola per parola, dunque, un lavoro da «nuovo soldatuccio» alle prime armi che si ritrova catapultato nella «militia» della traduzione in volgare dell'opera virgiliana (riprendendo la metafora usata dallo stesso Nigrisoli) e che non può evitare «qualche durezza che apporta il tradurla a ponto, come ella si trova nella positione latina».

Nella prassi della traduzione, quindi, Nigrisoli non riformula in alcun modo il dettato virgiliano, limitandosi agli interventi essenziali per il passaggio da una lingua all'altra. Daniello, invece, dimostra di saper mantenere il senso dell'espressione originale anche rielaborando a piacimento i legami grammaticali tra le parole. Vediamo un primo esempio:

vox / auditur fractos sonitus imitata tubarum (vv. 71-72);

N: «la voce imitante i rotti suoni / de le trombe già s'ode»;

D: «Voce s'ode le squarciate / trombe imitante».

L'espressione metaforica virgiliana viene resa con medesima struttura sintattica da Nigrisoli, laddove in Daniello il significato di *fractos* si sposta direttamente su *tubarum*, aumentando così la carica metaforica dell'espressione: ad essere «squarciate» sono direttamente le trombe e non più il suono da loro emesso.

Un'altra via spesso percorsa da Daniello è quella della perifrasi, aspetto che fa sistema con quelli che si avrà modo di presentare poco oltre nell'ampliare le misure del testo virgiliano. Si veda ad esempio la descrizione dell'ombra ristoratrice che può offrire la pianta dal platano:

iamque ministrantem platanum potantibus umbras (v. 146);

N: «e 'l platano lo quale / già l'ombre ministrava a i bevitori»;

D: «e 'l platan ministrante ombrosa loggia / a chi cenar sott'esso ha per costume».

²⁹ Le citazioni sono tratte da Nigrisoli, *La Georgica*, [p. IIIr].

Il *potantibus* dell'originale diventa, coerentemente, «ai bevitori» in Nigrisoli, mentre Daniello ricorre a una circonlocuzione che riempie per intero il verso, staccandosi lievemente dal significato letterale³⁰.

Casi simili emergono con costanza nel confronto tra le due traduzioni e sarebbe superfluo insistere con l'esemplificazione di una tendenza che è generale. Vale invece la pena segnalare che la maggiore fedeltà di Nigrisoli arriva a coinvolgere anche le strutture linguistiche nei loro aspetti più minuti, andando oltre il livello semantico. All'interno delle enumerazioni, ad esempio, il ferrarese tende a mantenere anche le stesse particelle linguistiche che scandiscono i diversi membri elencati. La maggiore vicinanza diventa perfetta identità nel catalogo delle diverse occupazioni delle api (vv. 158-164) in cui Virgilio per introdurre le varie categorie di insetti impiega, nell'ordine, *aliae, pars, aliae, aliae*; se guardiamo alla traduzione di Nigrisoli, ritroviamo esattamente le stesse particelle nello stesso ordine: *altre, parte, altre, altre*. Scelte diverse invece per Daniello, che mantiene la struttura elencativa di tipo anaforico-correlativo ma opta per *altre, altre, queste, quelle*.

2.2 *Modi dell'amplificatio in Daniello: verso la grammatica poetica cinquecentesca*

Molte delle differenze che caratterizzano la traduzione di Daniello rispetto a quella di Nigrisoli vanno nella direzione dell'addizione, dell'amplificazione. Un primo dato, aridamente matematico ma significativo, è il numero dei versi impiegati per tradurre i 566 esametri del libro IV: 852 per Nigrisoli, 982 per Daniello. Data per assodata la naturale lievitazione del numero di parole nel passaggio dal latino al volgare, si può notare come gli oltre cento versi in più spesi da Daniello non si concentrino in sezioni specifiche, ma siano il risultato di un costante lavoro di cesello, che va dall'aggiunta minima di un elemento lessicale fino ad addizioni più ampie, che possono riguardare anche interi versi, con il fine di rafforzare un concetto o aggiungere dettagli assenti in Virgilio.

Nigrisoli afferma di aver evitato ogni tipo di modifica nei confronti dell'opera latina per rispetto dell'originale. Il principio vale tanto sul piano macroscopico del contenuto quanto su quello microscopico delle scelte linguistiche e stilistiche, che mirano a esprimere fedelmente il significato dei versi virgiliani con scarsa preoccupazione per gli esiti formali. Le aggiunte di

³⁰ Non sfugga inoltre l'incremento del carico poetico che intercorre tra il semplice «ombre» e il sintagma «ombrosa loggia» (che si ritrova nelle rime di Benedetto Varchi).

Daniello hanno invece lo scopo di avvicinare il testo latino al gusto poetico coevo, allo stile petrarchesco imperante nel primo e nel pieno Cinquecento. Vanno in questa direzione le massicce aggiunte decorative (potenziamento dell'aggettivazione, sistematico ricorso alla dittologia, incremento delle costruzioni parallelistiche), che danno al testo di Daniello quella patina esornativa di cui la versione di Nigrisoli è priva. A ben vedere, è anche questo un modo, sebbene meno invasivo rispetto al procedere di Rucellai, per attualizzare il testo virgiliano, per renderlo più conforme ai gusti dei destinatari abbellendolo «con i mezzi della propria lingua e della propria poesia», con cui Daniello aveva familiarizzato durante l'opera di commento a Dante e Petrarca³¹. Il risultato è un Virgilio toscano che sul piano retorico si riveste di abiti cinquecenteschi e si avvicina alle attese dei lettori, allontanandosi, senza mai davvero perderlo di vista, dall'originale.

Procedendo verso una più minuta casistica delle strategie additive e, allo stesso tempo, esornative, messe in atto da Daniello, ci imbattiamo anzitutto nell'aggiunta sistematica di dittologie, istituto retorico tra i più riconoscibili della versificazione volgare, soprattutto di stampo petrarchesco³². I casi più ricorrenti, sui quali ci soffermeremo, sono quelli in cui Daniello crea una coppia aggiungendo un secondo aggettivo a un sintagma latino formato da nome + aggettivo³³. La prova che questa tendenza sia caratteristica di Daniello viene fornita dal fatto che, nella quasi totalità dei casi, la dittologia

³¹ Si trae la citazione da Guthmüller, *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, p. 518.

³² Nota Soldani che il ricorso alla dittologia «è un elemento tanto diffuso nella tradizione di stampo petrarchesco da apparire un fatto "grammaticale" piuttosto che stilistico» (Arnaldo Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1999, p. 16). Sulle dittologie petrarchesche cfr. almeno Francesco Sberlati, *Sulla dittologia aggettivale nel «Canzoniere»*. Per una storia dell'aggettivazione lirica, «Studi italiani», 12, 1994, pp. 5-69 e Maurizio Vitale, *La lingua del Canzoniere «Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996, pp. 393-397; per gli usi cinquecenteschi vd., tra gli altri, Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 19-34 per Ariosto e Soldani, *Attraverso l'ottava*, pp. 16-45 per il Tasso epico.

³³ Il principio di duplicazione non si limita naturalmente agli aggettivi, ma interessa, sebbene in misura minore, anche verbi e sostantivi. In questi casi l'aggiunta di Daniello è, di norma, semanticamente molto vicina all'elemento già presente: *cogit* (v. 36) > N: «stringe», D: «restringe, e agghiaccia»; *pro mercede* (v. 150) > N: «per la cui mercede»; D: «per guiderdone e per mercede» ecc. Per lo stesso principio, una dittologia preesistente può essere dilatata in una terna: ad esempio, la consumata accoppiata di «erbe» e «fiori» (tipica di ogni descrizione del *locus amoenus*) deve aver agito sulla scelta di Daniello di espandere il latino *e foliis [...]* e *suavibus herbis* (v. 200) in «fra foglie e fior soavi, et herbe», di contro al conservativo «ne le foglie et soavi herbe» di Nigrisoli.

non trovi riscontro in Nigrisoli, che mantiene l'aggettivo latino senza altre aggiunte. Perlopiù, uno dei due aggettivi presenti in Daniello dipende strettamente dal latino (ed è quasi sempre presente anche in Nigrisoli), mentre quello aggiunto è ad esso semanticamente molto affine, costituendone quasi un sinonimo:

feracis plantas (v. 114) > N: «produttrici piante», D: «piante fertili et felici»;
mollis hyacinthi (v. 137) > N: «molle achanto», D: «molle e lento achanto»³⁴;
duris cotibus (v. 203) > N: «dure coti», D: «aspri e duri sassi».

L'epiteto aggiunto può anche indicare una qualità ulteriore del referente, non espressa da Virgilio:

haedi petulci (v. 10) > N: «lascrivetti capri», D: «lascivi e teneri capretti»³⁵;
ingens oleaster (v. 20) > N: «uno ulivastro grande», D: «un selvaggio grand'ulivo»³⁶;
vicina ripa (v. 23) > N: «vicina riva», D: «vicina fresca riva»;
alii stridentia (v. 172) > N: «stridenti bronzi», D: «stridente e rosso ferro» (in quanto incandescente)³⁷;
os honestum (v. 232) > N: «il viso honesto», D: «il bel viso honesto e chiaro»³⁸.

Nel caso poi dell'estensione cromatica di *purpureos flores* (v. 54) che in Nigrisoli rimane «purpurei fior» mentre in Daniello diventa «fior vermigli e bianchi», avrà agito il banale recupero di una delle dittologie più abusate della lirica del tempo³⁹. Anche dall'assenza di piccole aggiunte come quest'ultima risulta evidente la ligia operazione di traduzione di Nigrisoli, che non cede il fianco ad abbellimenti modernizzanti.

³⁴ *Molle e lento* mantengono qui la semantica latina di 'flessuoso', come in «lento salcio» di *Api*, v. 569.

³⁵ L'aggettivo *petulcus* vale 'ruzzanti'; lo Pseudo Probo p. 384.29 H. glossa con *lascivientes* (vd. Alessandro Biotti, *Commento*, in Publio Virgilio Marone, *Georgiche, libro IV*, Bologna, Patron Editore, 2022², pp. 58-485: 69-70). L'uso di *lascivo* con gli animali è inflazionato nel Quattro-Cinquecento («lascive pecorelle» è ad esempio nell'*Arcadia* di Sannazaro).

³⁶ Cfr. *Api*: «una gran palma, / o l'ulivo selvaggio» (vv. 107-108).

³⁷ Nigrisoli mostra una certa ripetitività nella resa di sintagmi diversi: il precedente *crepitantia aera* e questo *stridentia aera* sono entrambi resi con «stridenti bronzi»; Daniello, per *variatio*, usa due aggettivi diversi («strepitanti» e «stridente»), e sfrutta inoltre la polisemia di *aera*, per la quale vd. Biotti, *Commento*, p. 175: «*Aes* propriamente è il "rame", metallo puro, o una sua lega, il "bronzo", anche se spesso il termine può indicare un metallo in genere, quale il *ferrum*».

³⁸ «Chiaro viso» è *iunctura* petrarchesca, mentre per l'intero sintagma si riscontra un precedente poetico in Tebaldeo: «che mai, per tempo alcuno o per tardanza, / più veder debba il viso honesto e chiaro?» (*Rime*, 592, vv. 7-8: cito da *BibIt*).

³⁹ Solo nel Cinquecento si riscontra in Bernardo e Torquato Tasso, Ariosto, Alamanni, Della Casa, Stampa, Tansillo e altri (vd. *BiBit*).

Altre volte, la dittologia può essere creata con una lieve riformulazione del dettato originale. In *durum Bacchi saporem* (v. 102) l'aggettivo *durum* è naturalmente riferito a *saporem*: se Nigrisoli traduce di conseguenza «di vino aspro sapore», Daniello forza le reggenze grammaticali e lo riferisce direttamente al vino (secondo una modalità che si è già notata in precedenza), aggiungendo poi l'aggettivo «agro» con cui forma una dittologia con tanto di epifrasi: «duro vino et agro»⁴⁰. Ancor prima, la struttura virgiliana dell'espressione *cerinthae ignobile gramen* (v. 63) si ritrova invariata nella versione di Nigrisoli: «l'herba vile / de la cerintha», mentre Daniello, nell'aggiungere un secondo aggettivo, trasforma la dittologia in una apposizione, anche questa volta caratterizzata da un'epifrasi: «cerintha ignobil herba et vile»⁴¹.

Se a un sintagma aggettivale preesistente ne viene aggiunto un altro all'interno dello stesso verso, si possono formare dei versi bipartiti (che presentano quindi un'equivalenza sintattica tra i due emistichi) costituiti da due coppie di nome + aggettivo, secondo una costruzione comune nella versificazione cinquecentesca ben sfruttata da Daniello e quasi per nulla da Nigrisoli:

magnis vocant clamoribus (v. 76) > N: «chiamano a gran strida», D: «con alte voce e minaccianti grida»;

sonitus (v. 79) > N: «gran strepito», D: «terribil suono, e gran strepito d'arme»;

animis (v. 139) > N: «con l'animo», D: «con magnanimo cor, con lieta fronte».

Ancor più significativi sono i casi in cui Daniello non espande, ma aggiunge *ex nihilo* una dittologia: è soprattutto in questa situazione che si rende evidente l'attenzione per l'aspetto di *ornatus* proprio del lucchese. Le aggiunte riguardano anche qui soprattutto gli aggettivi:

fontem (v. 32) > N: «fonte», D: «fresco e liquido ruscello» (con aggettivazione petrarchesca: *liquido* vale qui 'trasparente')⁴²;

animi (v. 69) > N: «gli animi», D: «i fieri animi audaci», con disposizione «a occhiale»⁴³;

⁴⁰ È consuetudine di entrambi i traduttori sopprimere le metonimie mitologiche usate da Virgilio, come *Bacchus* per indicare il vino, *Neptunus* per indicare il mare o l'acqua ecc.

⁴¹ *Ignobile* vale letteralmente 'non nobile, comune', con riferimento al fatto che era molto facile da trovare, come chiosa Servio: *vile ubique nascens* (vd. Biotti, *Commento*, p. 98).

⁴² Ad es. «l' fresco herboso fondo / del liquido cristallo» (*RVF*, CCCIII, vv. 10-11); «liquido ruscello» è anche nelle *Api* (v. 100). Più avanti, Daniello impiega proprio il sintagma «liquidi cristalli» per tradurre il virgiliano *liquidos fontes*, di contro allo sciatto *acqua chiara* di Nigrisoli (v. 376).

⁴³ Ossia con sequenza aggettivo + nome + aggettivo (Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, p. 246, nota 6).

thymo (v. 169) > N: «odor di thimo», D: «grato e soave odor di timo»;
corpora (v. 187) > N: «i corpi», D: «i corpi travagliati e lassi»⁴⁴;
mellis (v. 205) > N: «'l mele», D: «mel soave e puro».

Non mancano introduzioni più corpose, come nel caso di *tenuis fugiens per gramina rivos* (v. 20) > N: «per l'herbe fuggente un picciol rio», D: «con grato mormorio tranquillo e puro / fuggendo per l'herbetta un picciol rio», dove non solo viene inserita una dittologia aggettivale in funzione predicativa («tranquillo e puro»), ma anche un ulteriore elemento descrittivo assente in Virgilio («con grato mormorio») che dona al passo una sfumatura lirica più accentuata (cui concorre anche il passaggio dal neutro «herbe» al diminutivo «herbetta»).

Si è visto come la maggior parte delle dittologie che si vengono a creare nella versione di Daniello nasca dall'inserimento di un epiteto. L'abbondante aggettivazione, soprattutto quando ha carattere puramente esornativo, è una caratteristica stilistica già dell'opera virgiliana e ciò fa sì che anche il testo di Nigrisoli sia ricco di epiteti decorativi, in stretta dipendenza dal modello: *flexi acanthi* (v. 123) > N: «molle acantho», D: «piegato achanto»; *pallentis hederas* (v. 124) > «ellere smorte», D: «pallidett'hedere»; *tristi morbo* (v. 252) > N: «tristo morbo», D: «grave infermità» e via dicendo. Se Virgilio ha usato un aggettivo, dunque, Nigrisoli lo mantiene, ma difficilmente ne aggiunge di proprio pugno⁴⁵. Al contrario, Daniello serializza l'impiego di epiteti di carattere puramente esornativo, ampliandone il ventaglio sia per quantità che per qualità, indipendentemente dal testo di partenza⁴⁶.

Spesso la carica semantica dell'epiteto aggiunto è molto bassa, trattandosi di voci generiche e prevedibili:

floribus (v. 11) > N: «su i fior», D: «a gli odorati fiori» (lo stesso al v. 250);
palma (v. 20) > N: «palma», D: «alta palma»;
lacertos (v. 74) > N: «le braccia», D: «le forti braccia»;

ma l'addizione può anche connotare un sostantivo di per sé neutrale:

⁴⁴ Altra dittologia sinonimica frequente nella versificazione cinquecentesca, cara in particolare modo ad Ariosto.

⁴⁵ Sono molto rari i casi in cui anche Nigrisoli si lascia tentare dall'aggiunta di un epiteto assente in Virgilio e ancor più rari quelli in cui è solo il ferrarese a farlo, come in *Eurus* (v. 29) > N: «un subito Euro», D: «Euro».

⁴⁶ È un istituto caratterizzante anche la poesia didascalica del tempo, soprattutto quella in sciolti (Rucellai, Alamanni, poi Alessandro Tesauro e Bernardino Baldi): vd. gli esempi riportati in Andrea Cortesi, *La poesia didascalica del Cinquecento. Un profilo linguistico*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022, pp. 192-199.

domum (v. 133) > N: «casa», D: «povero soggiorno»;
fulmina (v. 170) > N: «fulmini» D: «l'aspre saette» (*Api*, v. 533: «le saette horrende»).

Degni di attenzione sono soprattutto i casi in cui l'aggettivo è impiegato per esplicitare una qualità in qualche modo implicita nella semantica del sostantivo:

intiba (v. 120) > N: «i cicorj», D: «la cicorea amara»;
glacie (v. 136): N: «ghiaccio», D: «duro ghiaccio»;
sopor (v. 190) > N: «sonno», D: «profondo sonno»;
saburram (v. 195) > N: «zavorra», D: «zavorra grave», ossia 'pesante';
venenum (v. 236) > N: «veleno», D: «atro venen», ossia 'spietato, mortale'.

Per avere una visione più ampia dei fenomeni finora descritti può essere utile guardare a un passo più esteso. Il luogo su cui fermare la lente prende le mosse da un singolo esametro, pregno però di una forte carica evocativa:

Fervit opus, redolentque thymo fragrantia mella (v. 169):

N (vv. 258-259)

fervente è l'opra, et gli odorati meli
 odor di thimo eshalano [...]

D (vv. 284-287)

Cresce ogn'hor l'opra, e più fervente fassi.
 Empiono gli odorati e dolci meli,
 di grato e di soave odor di timo
 l'aure, che 'l spargon d'ogni intorno poi.

L'esametro, che chiude la prima sezione dedicata ai lavori delle api, viene reso da Nigrisoli in un verso e mezzo, con modifiche rispetto al latino minime e aggiunte strettamente grammaticali. Daniello, come di consueto, si dilunga maggiormente, per quattro versi interi. Già nel primo si nota lo sdoppiamento del virgiliano *fervit opus* in due brevi proposizioni tra loro coordinate: l'aggiunta è volta a rafforzare pleonasticamente l'idea dell'aumentare dei lavori nell'alveare. I tre versi successivi sono poi colmi di quelle addizioni che si sono mostrate in precedenza: raddoppiamento dell'aggettivo originale e creazione di una dittologia (*fragrantia* > «odorati e dolci»), aggiunta da zero di una dittologia aggettivale («di grato e soave odor»), e infine amplificazione del concetto virgiliano tramite l'inserimento di un'immagine ulteriore: non è semplicemente il miele a profumare di timo, ma è anche l'aria, impregnata della sua fragranza, a sprigionare e diffondere il suo odore⁴⁷.

⁴⁷ Partendo da questo esempio, si può notare come le aggiunte di Daniello, oltre che a un fine, come detto, esornativo, rispondano anche a esigenze funzionali, nel senso che possono

2.3 *Spie lessicali: attualizzare Virgilio con le parole*

«Quanto finalmente a i vocaboli, confesso che quantunque io mi sia molto ingegnato discostarmi dalla latinità, non haver però potuto far di meno di non usarne alquanti»⁴⁸. Così Bernardino Daniello commenta le sue scelte in campo lessicale, un aspetto delicato tanto per la riuscita della traduzione, quanto per la valorizzazione del volgare come lingua letteraria e della sua autonomia rispetto al latino. Un tasso di latinismi è quindi fisiologico, riconosce Daniello, ma là dove è stato possibile, afferma, ha cercato di staccarsi dal latino e di ridurre al minimo indispensabile l'uso di termini colti, anche nell'ottica di agevolare la comprensione dell'opera da parte dell'ampio pubblico a cui si rivolgeva. In questo campo, è sensibile la distanza che separa i due traduttori. Sempre nel tentativo di discostarsi il meno possibile dal modello, Nigrisoli ha infatti impiegato latinismi anche rari con più disinvoltura, incappando in qualche rimostranza da parte dei lettori⁴⁹.

Appaiando le due traduzioni, è possibile rintracciare alcuni casi che vanno nella direzione appena descritta. Andranno anzitutto escluse dal discorso alcune forme usate da Nigrisoli che sono sì più vicine al latino, ma già ampiamente circolanti, per cui non particolarmente marcate: è il caso di *plebe* e *dumo* (voce già petrarchesca con larga fortuna in poesia): *plebs* (v. 95) > N: «plebe», D: «gente»; *dumis* (130) > N: «dumi», D: «macchie». Più indicativi sono termini come *iugero*, evitato da Daniello: *parca iugera* (v. 128) > N: «iugeri pochi», D: «picciola parte», o anche *violaio* 'terreno piantato a viole' (*GDLI*): *violaria* (v. 32) > N: «violari», voce di scarsa circolazione sostituita da Daniello con il semplice «viole»⁵⁰. Di attestazione già medievale ma con rade comparse letterarie è anche *glauco* 'di colore verde-azzurro' (è, significativamente, nei latineggianti *Cantici di Fidenzio*

concorrere a rendere appieno la pregnanza semantica dell'espressione latina, anche esplicitando elementi lasciati impliciti nella più asciutta versione di Nigrisoli.

⁴⁸ Daniello, *La Georgica*, p. VIIIv, dove, per difendersi da una possibile accusa, chiama in causa l'autorevole esempio dei grandi autori toscani, citando una sequela di latinismi impiegati da Dante e Petrarca.

⁴⁹ Nella lettera di Prospero Provana a Francesco Lismanini anteposta alla seconda edizione, si dice infatti che Nigrisoli era stato costretto a dare «ancho risposta ad alcuni che gli dimandorno di molti passi, et fra gli altri, perché havea usato in quella uri et onagri, et altre voci secondo il suono della lingua latina, et non secondo la commune dechiaratione de commentatori, cioè per uri, buoi selvaggi, et per onagri asini selvaticchi; mi è parso (disse) ch'io non havrei chiarito bene la cosa detta da Virgilio per lo effetto di ch'ei parla» (il passo è citato in Mazzei, *Alle origini dell'immagine di Cracovia come città di esilio*, p. 497).

⁵⁰ Non si sono rinvenute attestazioni precedenti al Seicento.

di Camillo Scroffa), respinto da Daniello: *glaucas salices* > N: «glauci salci», D: «i salici»⁵¹.

Terreno privilegiato per simili riscontri è la resa dei nomi delle piante e delle erbe nominate da Virgilio. La voce rara *melisphylla* (v. 63) – che corrisponde all'odierna *Melissa officinalis* – viene resa da Nigrisoli con il latinismo «melifilli» (di scarsissima circolazione, attestato, sempre in contesto georgico-didascalico, nella *Coltivazione* di Alamanni⁵²), mentre Daniello opta per la voce toscana «apiastro», chiosandola inoltre nel commento⁵³. In altri casi, non trovando un corrispettivo più comune per una certa voce, il lucchese procede a una rimozione: la voce *thymbra* 'santoreggia' (v. 31) è resa con «timbra» da Nigrisoli ma cade senza sostituzione in Daniello (si tratta di una voce rara, che in volgare circola perlopiù in testi agronomici o pratici). Sulla scelta di Daniello, apparentemente in controtendenza, di mantenere «serpillo» (sostituito da Nigrisoli con «sermolini») per tradurre il *serpulla* virgiliano (v. 31) possono aver agito i non rari precedenti poetici del termine, a partire dall'*Ameto* di Boccaccio per arrivare alle vicine *Api* di Rucellai.

Nel campo dell'aggettivazione, pur nella sua generale tendenza all'aggiunta, Daniello è attento a evitare epiteti eccessivamente rari, soprattutto se rimandano al mondo classico. In questi casi può procedere tendenzialmente in tre modi: 1) omissione: come nel caso del neologismo virgiliano *psithius* nell'espressione *psithia passos de vite racemos* (v. 269) resa fedelmente da Nigrisoli («de la psithia vite / i grappoli suoi passi») e ridotta allo stretto indispensabile da Daniello, che traduce con il semplice «uva passa»⁵⁴; o ancora di *cecropias apes* (v. 177) 'di Atene' (dal nome del mitico re Cécrope, fondatore della città), mantenuto da Nigrisoli («api cecropie») e semplificato in «pecchie» da Daniello, che oltre a evitare il cultismo opta la variante più schiettamente popolare del nome dell'insetto⁵⁵; 2) sostituzione con una perifrasi: come avviene per *ferrugineos hyacinthos* 'di colore simile alla ruggine' (v. 183) > N: «feruginei hiacinti», D: «di quel color,

⁵¹ Cfr. anche *lumine glauco* (v. 451) > N: «glauco sguardo», D: «guardo oscuro e bieco».

⁵² In latino la voce è attestata, oltre che in Virgilio, negli altri *auctores de re rustica* (Columella, Varrone) e da qui il travaso nel poema di Alamanni.

⁵³ «L'herba dal nome di esse api Appiastro chiamata» (Daniello, *La Georgica*, p. 87r).

⁵⁴ L'aggettivo latino *psithium* designa un particolare vitigno, adatto per l'uva passa: oltre che in Virgilio, è attestato in Plinio e in Columella (*TLL*, s.v.; vd. anche Biotti, *Commento*, p. 245). In italiano, la voce non è registrata nel *GDLI*, né è stato possibile rinvenire altre attestazioni.

⁵⁵ Lo stesso aggettivo ricorre anche in *cecropium thymum* (v. 270), reso da entrambi con «attico timo». Il termine è impiegato anche da Sannazaro nell'*Arcadia*.

ch'ha no oprato 'l ferro»⁵⁶, o ancora, più avanti nel testo, per *hyali colore* (v. 335) > N: «d'hialino color», D: «del color c'ha 'l vetro»; 3) nel caso di un aggettivo di relazione latineggiante, sostituzione con un'espressione analitica: *croceis* (109) > N: «crocei», D: «di zafferan»⁵⁷. Altre volte, infine, l'epiteto latineggiante, sentito evidentemente come troppo peregrino, è cassato anche da Nigrisoli: *lucifugis blattis* (v. 243) > N: «piatole fuggenti / la chiara luce», D: «altri vermi a la luce nemici»⁵⁸.

Come da lui stesso affermato, non sempre il lucchese può (o vuole) evitare il cultismo⁵⁹. Sono significativi i pochi casi in cui, parallelamente, a staccarsi dal modello è invece Nigrisoli, come accade per la voce *meropes* (v. 14) > N: «apiastre», D: «merope», vocabolo di origine greca (Aristotele), attestato poi in Plinio e da qui nei volgarizzamenti di Landino e Domenichi (*GDLI*): designa il *Merops apiaster*, ossia, volgarmente, il gorgoglione o gruccione, un uccello ghiotto di api. Va aggiunto però che la forma scelta da Nigrisoli è altrettanto rara in questo significato (non è registrata dai repertori) e deriva probabilmente dalla chiosa di Servio alla voce *meropes*: «*vocantur apiastreae, quia apes comedunt*»⁶⁰. Non trovando un corrispondente volgare più comune, dunque, Daniello ha qui preferito mantenere un latinismo vicino all'originale piuttosto che inserire una forma diversa.

Sempre dal punto di vista lessicale, si possono intravedere in Daniello alcune spie che sembrano andare nella direzione di una attualizzazione del testo virgiliano. Questo atteggiamento si nota in particolare per quanto riguarda la resa di termini che rimandano al mondo romano. Se Nigrisoli traduce *penates* (v. 155) con «penati», Daniello banalizza optando per il semplice «case»; se il primo rende *praetoria* (v. 75) con «palagi proprij del Pretore», il lucchese preferisce il più generico «regal tenda». Il *quirites* del v. 201 viene invece reso da entrambi con il neutro «cittadini». A un tentativo di avvicinare il testo all'orizzonte culturale coevo si può ricondurre anche

⁵⁶ *Ferrugineo* è voce rara, attestata già in Restoro d'Arezzo (*TLIO*) e recuperata nel Cinquecento da Mattioli nel volgarizzamento di Dioscoride.

⁵⁷ Aggettivo latineggiante con scarse attestazioni poetiche: nel Cinquecento si legge «bel croceo velo» in una canzone di Bernardo Tasso (riferito però al colore, non ai fiori dello zafferano come nel passo virgiliano). Il percorso inverso avviene invece in *falce saligna* (v. 110), in cui l'epiteto è parafrasato da Nigrisoli («falce di scalcio»), ma non da Daniello («saligna falce»).

⁵⁸ È epiteto poetico, ricavato forse dal passo in cui Plinio parla di questi insetti: *tenebrarum alumna blattis vita, lucemque fugiunt* (Plin. Nat. 11, 99, citato in *TLL*, s.v. *lucifugus*).

⁵⁹ È vero, infatti, che «lo scrittore Thoscano non dee» usare troppi vocaboli latini, «ma non altrimenti fuggirli, che si faccia la nave da l'onde tempestose agitata, gli scogli» (Daniello, *La Georgica*, p. VIv).

⁶⁰ Vd. Biotti, *Commento*, p. 71.

la scelta di modernizzare alcuni toponimi. Si veda ad esempio la diversa resa di *sub Oebaliae turribus arcis* (v. 125), che rimane «sotto le torri de l'Ebalia eccelse» in Nigrisoli e diventa «d'Otranto sotto l'alte torri» in Daniello. Lo stesso principio guida l'omissione di riferimenti geografici classici, come accade nella traduzione del verso *et visco et Phrygiae servant pice lentius Idae* (v. 41), nella quale Daniello mantiene il senso generale («più del visco tenace, e de la pece»), ma tralascia la specificazione geografica di *pice*, ossia «del frigio Ida» ('proveniente dall'Ida', catena montuosa dell'Asia Minore e sfondo dominante della saga iliaca), espressa invece da Nigrisoli. In generale, Daniello appare più propenso a espungere, dove possibile, elementi classici e mitologici che non precludono la comprensione del testo, recuperandoli semmai nel commento: è il caso di *hellespontiaci servet tutela Priapi* (v. 111) > N: «la tutela / d'esso Priapo d'Hellesponte», D: «e di lui degni / che gli ha in custodia, e li conserva e guarda», in cui la soppressione dei versi viene integrata con la chiosa: «circollocutione di Priapo Hellespontiaco, Dio de gli horti» (p. 89r)⁶¹.

Sempre sul piano lessicale, si può ricordare infine che immettere Virgilio nella *koinè* poetica cinquecentesca voleva dire anche decorarlo con elementi lirici. Non è difficile scorgere numerose allusioni a Petrarca nella traduzione di Daniello, molte delle quali si annidano nella sezione più narrativa del libro IV, quella finale. Abbiamo stilemi facilmente riconducibili come «dolci acque», «liquidi cristalli», «capei d'oro», dittologie con aggettivazione petrarchesca: «crudele e dispietata», «leggiadrette e belle» e via dicendo. Se confrontata con la lingua media della poesia del periodo, la scelta marcata sembra piuttosto quella di Nigrisoli, che si mantiene austera-mente estraneo all'impiego di tessere liriche troppo esposte, salvaguardando la massima aderenza al dettato virgiliano.

2.4 *Tra sintassi e retorica: geometrie ed elementi parallelistici*

L'innalzamento del coefficiente poetico nella versione di Daniello passa anche attraverso alcuni accorgimenti sul piano retorico-sintattico, che dimostrano nel lucchese una più fina manualità da versificatore. Ciò non emerge tanto sul piano topologico, dove le soluzioni mostrate da entrambi i traduttori non si discostano troppo l'una dall'altra. Quello dell'ordine delle

⁶¹ È vero però che non tutto cade sotto la falce della modernizzazione: in controtendenza rispetto agli altri casi, Daniello mantiene ad esempio il riferimento al mito di Procne per indicare la rondine (v. 15: *et manibus Procne pectus signata cruentis*) > D: «Progne, / da le sanguigne man segnata il petto»), laddove Nigrisoli opta per «rondinella» (così come Rucellai, *Api* v. 94).

parole, di fondo, è un aspetto decisivo specialmente nel caso delle traduzioni in prosa, dove gli influssi della lingua latina si fanno più evidenti (e sono più significativi); nel caso della poesia, invece, il dato è sporcato dalla presenza costante di fenomeni dell'*ordo verborum artificialis*: nel valutare l'incidenza di figure come anastrofi e iperbatì, bisognerà infatti tenere conto del «carattere istituzionale – almeno nelle forme più moderate – di questi fenomeni, dai quali la sintassi poetica, coi suoi fermi vincoli ritmici e prosodici, non può in nessun caso prescindere del tutto»⁶². Possiamo quindi limitarci a dire che entrambi gli autori propendono per l'ordine determinante-determinato, sia per quanto riguarda l'anteposizione dell'aggettivo rispetto al nome, sia sul piano dei sintagmi genitivali. L'ago della bilancia sembra comunque pendere maggiormente verso gli ordini latineggianti nel caso di Daniello: prendendo a campione i primi 100 sintagmi aggettivali delle due traduzioni del IV libro, si riscontrano in Nigrisoli 66 sequenze aggettivo-nome contro le 34 di nome-aggettivo, mentre per Daniello il rapporto è di 77 a 23⁶³. Un altro dato comune alle due opere è il ricorso sistematico all'*enjambement*, che favorisce una lettura orizzontale della successione dei versi, i cui confini vengono continuamente scavalcati. Si tratta di un fenomeno caratteristico della versificazione in endecasillabi sciolti, in particolar modo didascalici, sul quale non varrà la pena insistere⁶⁴.

È sembrato invece più interessante focalizzare l'attenzione sulla tendenza propria di Daniello di rafforzare, per mezzo di elementi linguistici, gli effetti parallelistici del testo di partenza, oppure di aggiungere corrispondenze di sua iniziativa, aumentando la geometria del dettato poetico. Un semplice accostamento di elementi presente in Virgilio può innescare un ampliamento di carattere parallelistico-oppositivo nella sua versione, da comparare con la solita, fedele asciuttezza di Nigrisoli. Si vedano le traduzioni dei vv. 165-166:

⁶² Davide Colussi, *Figure della diligenza: costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere chigiano L VIII 302*, Roma-Padova, Antenore, 2011, p. 219.

⁶³ Nel computo sono stati esclusi gli aggettivi più banali (*grande, bello*), quelli usati in funzione predicativa e le non comuni disposizioni a occhiale o con epifrasi. Si segnala inoltre la presenza di 12 tra dittologie e terne in Daniello (7 con aggettivi anteposti, 5 con sequenza opposta) assenti invece in Nigrisoli.

⁶⁴ Per il tratto si rimanda senz'altro ad Arnaldo Soldani, *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola del testo», 3/2, 1999, pp. 279-344. Da una rapida campionatura è emersa almeno la maggior propensione di Daniello a spezzare anche i sintagmi tradizionalmente più saldi, ossia nome e aggettivo («mele / dolce», «squarciate / trombe»), nome e complemento di specificazione («cariche / di timo», «figliuola / di Pleione»), verbo reggente e dipendente («queste cose lascio / cantarle»).

*Sunt, quibus ad portas cecidit custodia sorti,
inque vicem speculantur aquas et nubila caeli*

N (vv. 251-253)

Sono di loro in cui caduta è a sorte
la cura de le porte, et a vicenda
contemplano del ciel l'acque et le nubi.

D (vv. 274-279)

Sovente alcuni a cui per sorte tocca
di custodir le porte, et a vicenda
hor una, hor altra diligentemente
vanno spiando quel che 'l vento face;
s'è torbo, o chiaro 'l ciel; se vento, o nube
gravida d'acqua, il rasserena, o vela.

Daniello espande la dittologia virgiliana *acquas et nubilia caeli*, fedelmente resa da Nigrisoli, innestando due versi dal marcato andamento binario (evidenziati nel testo), ricchi di opposizioni: il tutto, si crede, nell'ottica di dare alla versificazione un movimento ritmico e sintattico in linea con la tendenza dell'epoca. Anche la scelta di tradurre l'avverbio *vicem* non con il semplice «a vicenda» di Nigrisoli, ma con una costruzione come «hor una, hor altra» conferma il gusto di Daniello per la corrispondenza parallelistica. Sono infatti numerosi i moduli sintattici di questo tipo che fanno capolino nei suoi versi, utili a potenziare anche sintatticamente l'idea di instabilità o vaghezza insita nell'espressione latina: *si forte morantis* (v. 28) > N: «le tardanti a caso», D: «mentre che quinci e quindi elle dimorano»; *obscuramque trahi vento mirabere nubem* (v. 60) > N: «e stupefatto resterai dal vento / esserne tratto un nuvol negro», D: «e quasi oscura nube / sparta dal vento in questa e 'n quella parte»; *at cum incerta volant caeloque examina ludunt* (v. 103) > N: «ma quando vanno i sciami incerti a volo, / e scherzando per l'aria», D: «Ma quando incerti in questa parte, e 'n quella / del ciel volan gli sciami, et van scherzando» ecc.

Proseguiamo in questa direzione confrontando la resa dei vv. 109-111:

*Invitent croceis balantes floribus horti
et custos furum atque avium cum falce saligna
Hellespontiaci servet tutela Priapi.*

N (vv. 167-171)

[...] allettin gli horti, odore
da i crocei fior spirando et la tutela
d'esso Priapo d'Hellesponte, il quale
e de ladri custode et de gli augelli,
con la falce di salcio le conservi;

D (vv. 178-184)

A se le invitin gli horti, odor soave
di zafferan spiranti, e di lui degni
che gli ha in custodia, e li conserva e guarda
da le rapaci man, da i fieri artigli
d'ingordi ladri, e d'importuni augelli:
quelli continuo spaventando, e questi,
con fiero aspetto, e con saligna falce.

Notiamo per prima cosa l'aderenza con cui Nigrisoli rende il dettato virgiliano, in particolare il v. 110, che ha come soggetto Priapo: *custos furum atque avium cum falce saligna* passa, con inevitabile allargamento in due versi, a «il quale / e de ladri custode et de gli augelli, / con la falce di salcio le conservi». In Daniello la stessa immagine diventa base per un complesso parallelismo: dopo un primo verso introduttivo (in cui già è rintracciabile un ampliamento che sposta il carico semantico dal sostantivo *custos* al ridondante tritico verbale «gli ha in custodia, e li conserva e guarda»), si apre un gioco di corrispondenze imperniato sulle immagini dei ladri [A] e degli uccelli [B] secondo questo schema: «dal le rapaci man [A], da i fieri artigli [B] / d'ingordi ladri [A], e d'importuni augelli [B]», e che prosegue nel distico finale, rafforzato dalle consuete costruzioni oppositive espresse linguisticamente con i pronomi dimostrativi («*Quelli* [...] e *questi*») e suggellato con l'ennesimo verso bipartito, costruito con due emistichi dalla stessa struttura (*con* + agg. + nome).

Nella traduzione di Nigrisoli, insomma, vengono spesso sacrificate le tante piccole corrispondenze caratteristiche delle *Georgiche*. L'equilibrato esametro *Omnibus una quies operum, labor omnibus unus* (v. 184) viene ad esempio diluito a cavallo tra due versi sintatticamente farraginosi: «Riposo a tutte è pare, a tutte è d'opre / fatica pare»; Daniello riesce invece a salvaguardare l'effetto parallelistico concentrando la corrispondenza in un solo verso bipartito, costruito con un'alternanza chiastica nella disposizione dei sintagmi: «Tutte han de le lor opre parimente / un sol riposo, una fatica sola», che mostra anche la sua tendenza a riempire interamente la misura del verso. Sono piccole differenze, vere e proprie minuzie all'interno di un così complesso lavoro di traduzione, ma è parso utile metterle in evidenza per testimoniare la diversa sensibilità dei due volgarizzatori per l'elemento di *ornatus* del testo.

3. *Appendice: caratteri delle Api di Rucellai*

Resta da stabilire che cosa differenzia i lavori dei nostri due traduttori dal più volte citato precedente di Rucellai. Per il poemetto sull'apicoltura si può infatti parlare di libero rifacimento più che di traduzione letterale, almeno considerando le intenzioni dell'autore: non va dimenticato che «in certi periodi nei quali domina maggiormente il gusto dell'imitazione» – come appunto i primi decenni del Cinquecento – «diventa spesso difficile separare il campo delle traduzioni da quello delle opere di nuova creazione, tanto essi sono contigui e quasi senza soluzione di continuità»⁶⁵.

⁶⁵ Romani, *La traduzione letteraria nel Cinquecento*, p. 393. Per alcune riflessioni terminologiche sulle diverse tipologie di traduzione a partire da uno stesso testo vd. anche Irene

È possibile riassumere in tre punti i caratteri della sua operazione, tenendo presente, come assunto di partenza, che la volontà di Rucellai non è stata quella di tradurre parola per parola il IV libro delle *Georgiche* e, difatti, sarebbe vano cercare una corrispondenza letterale completa tra le *Api* e il testo virgiliano, da cui si discostano in più punti.

3.1 *Appropriazione del testo*

Sul piano contenutistico, Rucellai si muove con estrema libertà: da un lato fa cadere l'intera seconda parte del IV libro, contenente gli episodi mitologici di Aristeo e di Orfeo; dall'altro attualizza il testo virgiliano e se ne appropria. Chi dice io nelle *Api* è inequivocabilmente Rucellai stesso, non più Virgilio: il fiorentino non si nasconde dietro al poeta mantovano, come invece fanno con reverenza i nostri traduttori, ma si erge egli stesso ad *auctor*. Lo dimostrano innanzitutto le notazioni metaletterarie, ad esempio i versi in cui dichiara apertamente i suoi modelli (vv. 225-231), ossia Esiodo (il «greco d'Ascra») e lo stesso Virgilio (il «chiaro spirto / nato presso a la riva ove il bel Mincio [...] fecunda il culto e lieto suo paese»). Il testo di Rucellai è inoltre ben calato nella sua epoca attraverso la menzione di personaggi coevi, come il dedicatario dell'opera, Giovan Giorgio Trissino, o i più importanti regnanti del tempo, da Carlo V a Francesco I re di Francia.

Che a parlare sia a tutti gli effetti Rucellai risulta evidente anche dalle interessanti osservazioni personali di cui cosparge l'opera, che dimostrano anche il suo vivo interesse naturalistico. Alla propria esperienza rimandano passi come: «Così facemmo intorno a le chiare acque / l'avolo nostro et io, così fu fatto / dal padre mio ne la citta di Flora» (418-420), oppure testimonianze di osservazioni scientifiche svolte in prima persona (vv. 967-971):

E parrebbe incredibil s'io narrassi
alcuni lor membretti come stanno,
che son quasi invisibili a i nostr'occhi;
ma s'io ti dico l'instrumento e 'l modo
ch'io tenni, non parrà impossibil cosa.

3.2 *Potenziamento dell'elemento decorativo*

Gli altri due punti riguardano il piano retorico-formale. Da questo punto di vista, si nota innanzitutto un rafforzamento di quei procedimenti

in nuce già attivi in Daniello, ossia l'incremento di dittologie ed epiteti esornativi volti a dare al testo una connotazione maggiormente poetica. Inoltre, nelle *Api* spesseggiano descrizioni paesaggistiche, cariche di rimembranze petrarchesche, che prendono spunto da un'immagine virgiliana e che si estendono per interi versi, dando vita a quegli scorci idillici con cui Rucellai colora il proprio poemetto.

Si veda, a partire dai versi virgiliani, l'ampia rielaborazione di Rucellai in ben 15 endecasillabi (di contro ai 6 versi impiegati da Nigrisoli e Daniello, più attinenti al dettato originale), ricca di perifrasi (temporali: «Poscia come nel Tauro il bel pianeta...», mitologiche: «la bella consorte in grembo a Giove»), di aggettivi esornativi («lieti paschi», «tenere herbe», «lattenti mamme»), dittologie (la stereotipata «violette e rose», «tremanti e rugiadosi cime»), immagini lirico-paesaggistiche («veste di verde tutta la campagna», «van cogliendo il fior de la rugiada»):

Georg., 4, vv. 51-55

*Quod superest, ubi pulsam hiemem sol aureus egit
sub terras caelumque aestiva luce reclusit,
illae continuo saltus silvasque peragrant
purpureosque metunt flores et flumina libant
summa leves. [...]*

Api, vv. 196-210

Poscia come nel Tauro il bel pianeta
veste di verde tutta la campagna
e sparge l'alma luce in ogni parte,
quanto gradisce il vederle ir volando
per i lieti paschi e per le tenere herbe,
lambendo molto più viole e rose,
su le tremanti e rugiadosi cime,
che non vede onde il lieto o stelle il cielo.
Queste posando a pena i sottili piedi
reggono il corpo su le distese ali,
e van cogliendo il fior de la rugiada,
che la bella consorte in grembo a Giove
sparge dal ciel con le lattenti mamme,
già vital cibo de la gente humana
ne l'aureo tempo de la prisca etade.

3.3 Originalità dell'aspetto figurale

L'autonomia poetica di Rucellai si manifesta in tutta la sua creatività nel campo figurale, in particolare con l'aggiunta di similitudini assenti nel testo latino, che possono creare collegamenti con i referenti più disparati. Per limitarci a due casi tra loro opposti, ad essere chiamato in causa può essere il passato dell'età classica, come quando il re delle api uscito vincitore dallo scontro con l'avversario viene paragonato al «consolo romano» che «per la via sacra / accompagnato dal popolo di Marte / menava alteramente il suo triumpho» (vv. 342-349); oppure, ricollegandoci in questo modo al primo punto di questa breve panoramica, è il presente drammatico dell'Eu-

ropa di primo Cinquecento a fornire immagini per nuove similitudini, ad esempio nel paragone tra le api belligeranti che tornano pacifiche grazie a una «minutissima pioggia, ove si truovi / il mele infuso o 'l dolce humor de l'uva» e i mercenari svizzeri, che placano la loro «seditione» grazie agli «undanti vasi / pieni di dolci et odorati vini» (vv. 308-335).

4. Conclusioni

Gli elementi che abbiamo fin qui delineato fanno sistema nel delineare la fisionomia delle due traduzioni. Quella di Nigrisoli, condotta con una tecnica «più primitiva» come già la definì Zabughin⁶⁶, si avvicina a una traduzione di servizio, in cui l'aspetto schiettamente estetico viene sacrificato sull'altare della massima aderenza al testo virgiliano: una fedeltà ottenuta tramite l'assenza di aggiunte e rimozioni (sia contenutistiche che retoriche), e nel dettaglio delle scelte linguistiche attraverso una stretta aderenza lessicale al dettato del mantovano. Un'operazione neutra, orientata più all'*utile* che al *dulce*. Fanno da contraltare a questa pur lodevole esattezza della traduzione un andamento stilistico schiacciato verso il polo della prosaicità, ormai fuori moda nel momento dell'uscita a stampa (come dimostra lo scarso successo dell'operazione), e l'assenza di un commento, presente invece in Daniello, che ne avrebbe garantito forse una maggiore divulgazione.

Il lucchese, dal canto suo, si è mosso più liberamente rispetto al testo di partenza, aggiungendo, dove possibile, pennellate di colore lirico-petrarchesco, sia lessicali che sintattico-retoriche. In questo modo, è riuscito a confezionare una traduzione di livello artisticamente più sostenuto, un tentativo di travaso del testo agronomico virgiliano nella *koinè* poetica cinquecentesca che si orienta, pur muovendo da istanze diverse, nella stessa direzione intrapresa qualche anno prima da Rucellai. Con la sua rilettura delle *Georgiche*, quindi, Daniello ha saputo esprimere, «con la lingua, con lo stile e con il ritmo, la cultura propria del suo tempo»⁶⁷. Lo dimostra in fondo anche la fortuna che ha subito arriso alla sua traduzione, meglio calata nella sua epoca rispetto a quella di Nigrisoli: un'epoca in cui «tradurre Virgilio od Ovidio» voleva dire «“petrarchizzarli”, “ariostizzarli”, e così via, a seconda dei generi, delle scelte metriche, dei gusti del traduttore, della destinazione dei prodotti»⁶⁸. A valle della nostra pur parziale disamina sui singoli istituti linguistici e retorici, possiamo quindi assegnare un significato più profon-

⁶⁶ Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano*, II, p. 532, nota 81.

⁶⁷ De Conti, *Bernardino Daniello: Georgiche*, p. 33.

⁶⁸ Romani, *La traduzione letteraria nel Cinquecento*, p. 394.

do, non limitato al semplice passaggio da una lingua a un'altra, alle parole di Daniello quando invita i suoi lettori ad ascoltare, per mezzo della sua traduzione, «quello che Virgilio *divenuto thoscano* de l'agricoltura ragiona»⁶⁹.

⁶⁹ Daniello, *La Georgica*, p. IXr.

ANTONIO IURILLI

Orazio e l'editoria romana nell'età del libro antico

Nelle letterature moderne d'Europa il Settecento è considerato il «secolo d'Orazio» per antonomasia: una fortuna che rasenta la mitizzazione del poeta di Venosa e che si nutre di complesse e sfaccettate ragioni *in primis* letterarie, ma anche sociali, di costume e persino politiche per leggere un Orazio, per così dire, polisemico, ora in chiave filosofica (il 'porco del gregge d'Epicuro' che insegna a 'vivere nascondendosi'); ora come oracolo antico assunto a paradigma della coeva etica razionalistico-borghese (quella moralisticamente pragmatica del «miscere utile dulci»); ora come mito mondano dei salotti galanti (l'Orazio "lezioso" «da cantare alla spinetta con la dama», come si disse di una traduzione settecentesca rea, appunto, di averlo omologato a un cicisbeo); ora, infine, in chiave sensistico-razionalistica o arcadico-neoclassica, secondo un gusto generatosi dalle riletture "ingegnose" del Barocco e del Rococò, che lo elegge a guida nella ricerca di un nuovo decoro poetico¹. E proprio in Arcadia la fortuna settecentesca del *Princeps lyricorum* scrive uno dei suoi capitoli più importanti.

Questa idolatria settecentesca del poeta di Venosa alimenta, fra Sette e Ottocento, un intenso esercizio bibliografico sulla sua opera, un esercizio che sconfina spesso in una bibliofilia morbosamente vissuta, frutto della contigua domanda di collezionismo che in quegli stessi anni densi di inte-

¹ *Il secolo d'Orazio* è appunto il titolo di un intervento sulla fortuna del poeta di Venosa nel Settecento, pubblicato da Giovanni Rabizzani nel «Marzocco» del 1913 e ristampato nei *Bozzetti di letteratura italiana* dello stesso Rabizzani, Lanciano, Carabba, 1914, pp. 430-440. La definizione di Orazio come autore «da cantare alla spinetta con la dama» è di Clementino Vannetti, che così qualifica, denigrandola, la traduzione settecentesca di Orazio prodotta da Antonio Jerocades (Clementino Vannetti, *Osservazioni sopra Orazio*, Rovereto, a spese dell'Autore, 1792, 3 voll., I, p. 83).

ressi antiquari tentava di appropriarsi e di ostentare, non senza esasperazioni feticistiche, i monumenti della fortuna editoriale a stampa dei classici².

E proprio l'indagine condotta su quei monumenti dell'editoria oraziana antica dimostra che nell'officina del tipografo o nella strategia commerciale dell'editore, nelle quali si intrecciano i ruoli dei filologi, dei traduttori, dei parodisti, dei moralizzatori, dei musicisti, degli artisti, si manifestano i segni del riuso di un classico che va oltre, in forme talvolta suggestivamente imprevedibili, gli esiti canonici della intertestualità. Ora, in questa storia editoriale di Orazio, l'editoria romana svolge un ruolo tutt'altro che marginale, a cominciare dalla travagliata identificazione dell'*editio princeps*, a lungo avvolta da una fitta nebbia.

Di «fantasmi oraziani» che accompagnarono l'esordio editoriale a stampa di Orazio scrive, appunto, George D. Painter³. La confusione, naturalmente, esasperava il collezionismo, adescava l'ingenua passione dei bibliofili, fomentava la speculazione dei falsari: tutti morbosamente protesi alla identificazione e, se possibile, al possesso della prima edizione del *Princeps lyricorum*. In questo clima caddero vittime di clamorosi *bluff* bibliofili del calibro di James Lindsay Crawford, Bernard Quaritch e Charles Spencer Sunderland. Quest'ultimo, accanito collezionista di *principes* di classici, fu costretto ad acquistare in blocco la *speciosa* (come era definita) biblioteca napoletana del duca Gennaro Serra di Cassano, caduto in disgrazia in quanto compromesso con la Rivoluzione napoletana del Novantanove, pur di impossessarsi di un incunabolo napoletano di Orazio spacciato per *editio princeps*⁴.

Anche l'editoria romana fu coinvolta in questa peculiare, accanita caccia alla *princeps* del *corpus* oraziano. Lo fu in ragione di un presunto incunabolo romano databile al 1471-1472, un incunabolo, dunque, stemmaticamente "alto" nella protostoria editoriale di Orazio, e quindi accreditabile come *princeps*. Ma la sua esistenza, non supportata da esemplari identificati, è affidata a due precarie, se non erronee, testimonianze: quella del suo stesso editore/tipografo, Giovanni Filippo De Lignamine, notoriamente incline a vantare oltre il credibile i suoi prodotti; l'attestazione di Carlo Fea, che ne segnala erroneamente due esemplari, rispettivamente nella Biblioteca

² Una documentata rassegna della "libridine" oraziana che stimola, fra Sette e Ottocento, la bibliofilia europea è in Antonio Iurilli, *Quinto Orazio Flacco. Annali delle edizioni a stampa (secc. XV-XVIII)*, 2 tt., Genève, Droz, 2017, I, pp. 20-31.

³ George D. Painter, *A Horatian Ghost*, in Id., *Studies in Fifteenth-century Printing*, London, The Pindar Press, 1984, pp. 65-69: 68.

⁴ Cfr. Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, pp. 23-26.

Vaticana e nella Corsiniana. Insomma, anche questo incunabolo romano avrebbe molte ragioni per essere considerato un «fantasma oraziano» fra i tanti che si sono contesi nel tempo il privilegio di essere la *princeps* del *corpus* del poeta di Venosa⁵.

Ma a tentare di dare a quell'incunabolo vita reale, al netto dell'infidabile autoattestazione del De Lignamine (incline a una spregiudicato *management* editoriale col quale riuscì a sfruttare le risorse di talenti della protostampa romana come Giovanni Andrea Bussi e Giovanni Antonio Campano)⁶, è intervenuta, a firma di Piero Scapecchi, una recente, audace proposta di identificarlo con quella che tradizionalmente è considerata la prima edizione romana (reale) di Orazio, presumibilmente uscita negli anni 1474-1475 e dubitativamente assegnata ora ai torchi di Bartholomäus Guldinbeck, ora a quelli di Vendelinus de Wila⁷.

Se accolta, questa identificazione antedaterebbe quell'edizione romana di Wila/Guldinbeck ai primissimi anni Settanta del Quattrocento (gli anni, insomma, dell'ipotetica edizione del De Lignamine), piazzandola ai vertici dello stemma delle edizioni oraziane, e dunque le consentirebbe di compiere nel ruolo di *editio princeps*.

Convincenti prove bibliologiche hanno certificato l'impossibilità di quella identificazione⁸. L'edizione romana uscita dai torchi di Wila o di

⁵ Ivi, pp. 28-31.

⁶ Nell'ambito dei rapporti fra il de Lignamine e la Curia va ricordato che lo stesso Sisto IV intervenne a concedere una moratoria dei debiti contratti dal tipografo messinese alla fine degli anni Sessanta: cfr. Paola Farenga, *Le prefazioni alle edizioni romane di Giovanni Filippo de Lignamine*, in *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento. Aspetti e problemi*. Atti del II seminario, 6-8 maggio 1982, a cura di Massimo Miglio, con la collaborazione di Paola Farenga e Anna Modigliani, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 1983, pp. 135-136.

⁷ Ivi, pp. 29-31; Piero Scapecchi, *Johannes Philippus de Lignamine and Two Untraced Editions*, «The Library», 6/12, 1990, pp. 53-55. La questione è sinteticamente riproposta, senza ulteriori sviluppi, da Concetta Bianca nella voce *De Lignamine Giovanni Filippo in Orazio*. *Enciclopedia Oraziana*, fondata da Francesco Della Corte, direttore Scevola Mariotti, 3 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996-1998, III, *L'esegesi, la fortuna, l'attualità*, 1998, p. 190. [*Quinti Horatii Flacci Carmina, Epodon, Carmen Saeculare, Ars Poetica*], [Roma, Bartholomäus Guldinbeck o Vendelinus de Wila, ed. Giovanni Alvise Toscani, ca. 1474-1475]: cfr. Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 317, 11.

⁸ Contesta l'identificazione proposta dallo Scapecchi Paola Farenga, *Il sistema delle dediche nella prima editoria romana del Quattrocento*, in *Il libro a corte*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 57-87: 69-70. Ulteriori perplessità sull'ipotesi identificativa dello Scapecchi vengono infine da Concetta Bianca, *Martino Filetico, Giovanni Luigi Toscani et alii*, in *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, Urbino, Quattroventi, 1996, pp. 271-283. Cfr. infine Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, pp. 27-31.

Guldinbeck a metà circa degli anni Settanta del Quattrocento non può essere attribuita ai torchi del De Lignamine e dunque non può essere antedatata ai primissimi anni Settanta, anni in cui, invece, usciva a Venezia (dai torchi dello stampatore, rimasto anonimo, del *De vita solitaria* di Basilio di Cesarea) quella che ad oggi è fondatamente censita come l'autentica *editio princeps* di Orazio⁹. E dunque l'editoria romana sembra esclusa dalla competizione per l'identificazione della *princeps* del poeta di Venosa.

Ma, indipendentemente dalle sue frustrate aspirazioni al primato nella storia della fortuna editoriale di Orazio, ciò che rende preziosa quell'edizione romana nella protostoria delle edizioni oraziane è il valore culturale che essa riveste nella storia della ricezione di Orazio, in particolare nel *milieu* culturale dell'Umanesimo romano¹⁰.

Quella prima edizione romana del Venosino consente, infatti, di cogliere un precoce quanto inatteso interesse dell'*élite* intellettuale cittadina e della Curia per un *auctor*, Orazio, che non aveva goduto presso i primi circoli umanistici capitolini della stessa considerazione riservata ad altri *auctores* della latinità aurea. Pesavano certamente su di lui l'indifferenza, se non l'ostilità, delle antiche scuole monastiche ed episcopali, e il sostanziale sfavore di cui egli aveva sofferto presso le scuole di età imperiale, nonostante l'effimero affermarsi di un'*aetas horatiana* promossa dal Circolo Palatino all'interno della cultura carolingia¹¹. Persino il mercato scolastico dei classici sembra indifferente sia al *Princeps lyricorum*, sia all'"Orazio satiro".

A conferma di questa tendenza, non trovano interessi editoriali, per esempio, i commenti a Orazio prodotti per lo *Studium Urbis* da Martino Filetico e da Antonio Calcillo, i quali lo avevano letto proprio fra gli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento anticipando gli imminenti interessi del nascente classicismo romano. Martino Filetico, in particolare, aveva eletto

⁹ Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 314, 4.

¹⁰ Sull'interesse degli umanisti italiani per l'opera oraziana ancora utili sono i contributi di Gaetano Curcio, *Orazio studiato in Italia dal sec. XIII al XVIII*, Catania, Battiato, 1913, pp. 39-122; Roberto Valentini, *Come Orazio fu giudicato nell'Umanesimo*, Pavia, Athenaeum, 1915. Significativi incrementi delle conoscenze sull'argomento hanno prodotto alcuni contributi consegnati agli atti del convegno di Licenza del 1993 (*Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994), in particolare quelli di Ugo Dotti, *Orazio e Petrarca*, pp. 11-28; di Luigi Trenti, *Orazio, Leon Battista Alberti e il Certame Coronario*, pp. 29-40; di Francesco Tateo, *Orazio nell'Umanesimo napoletano*, pp. 41-52; nonché le numerose voci di ambito umanistico contenute in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, III, *L'esegesi, la fortuna, l'attualità*.

¹¹ La presenza di Orazio nella cultura carolingia è ricostruita nella voce *Carolingi, scrittori*, curata da Francesco Stella in *Enciclopedia Oraziana*, III, p. 159.

l'*Ars poetica* a tema di un suo corso. Qualche anno prima, Antonio Calcillo aveva tenuto lezioni su *Carmina*, *Epodon*, *Carmen Saeculare*¹².

A propiziare e a curare quella prima edizione romana di Orazio erano stati, invece, Francesco Elio Marchese, amico di Pomponio Leto quel tanto che gli consentì di constatare le lacerazioni consumatesi nel mondo accademico romano fra gli ex-ascritti all'accademia bessarionea, e Angelo Sabino che, lettore di Retorica presso lo *Studium Urbis*, proprio a causa di quei contrasti aveva perduto l'insegnamento universitario. Erano, insomma, il Marchese e il Sabino, due esponenti di spicco dell'*intelligentia* romana in rapporto dialettico con l'Università, ma forse già contagiati da quel «gaio classicismo» che caratterizzerà l'imminente età borgiana nel segno di una selezione elettivamente «epicurea» degli *auctores*, e dunque particolarmente sensibili a Orazio¹³. Di qui la loro indifferenza, se non l'ostilità, ai prodotti recenti dell'esegesi oraziana maturati nel mondo universitario romano, e invece l'impegno, non lieve e non immune da incertezze, nel recuperare il patrimonio vetero-esegetico dello pseudo-Acrone e di Pomponio

¹² Sulle tendenze della protostampa romana all'interno di più generali coordinate socio-culturali cfr. *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, in particolare il contributo di Massimo Miglio, *Materiali e ipotesi per una ricerca*, pp. 16-31; *Gutenberg e Roma: le origini della stampa nella città dei papi (1467-1477)*, a cura di Massimo Miglio e Orietta Rossini, Napoli, Electa, 1997 (soprattutto i contributi di Massimo Miglio, *Il nero sulla carta bianca, ovvero l'anello di Angelica*, pp. 22-28, e di Anna Modigliani, *Tipografi a Roma 1467-1477*, pp. 41-48); dello stesso Miglio i recenti studi sui *Druckvorlage* impiegati nell'incunabolistica romana per realizzare le *editiones principes* (Massimo Miglio, *Saggi di stampa. Tipografi e cultura a Roma nel Quattrocento*, a cura di Anna Modigliani, Roma, Roma nel Rinascimento, 2002); Rosanna Alhaique Pettinelli, *Elementi culturali e fattori socio-economici della produzione libraria a Roma nel '400*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, III, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 10-143, ristampato in Ead., *Tra antico e moderno. Roma nel primo Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 85-125; Maria Grazia Blasio, 'Cum gratia et privilegio'. *Programmi editoriali e politica pontificia, Roma 1487-1527*, Roma, Roma nel Rinascimento, 1988. Sugli interessi oraziani del Filetico cfr. la relativa voce di Maria Agata Pincelli in *Enciclopedia Oraziana*, III, p. 227.

¹³ Sul ruolo svolto dal Marchese e dal Sabino nell'ambito dell'editoria romana del Quattrocento cfr. Concetta Bianca, *Il soggiorno romano di Francesco Elio Marchese*, in *Letteratura fra centro e periferia. Studi in memoria di Pasquale Alberto De Lisio*, a cura di Gioacchino Paparelli e Sebastiano Martelli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp. 221-248. Il Marchese, umanista napoletano e sodale del Pontano, fu autore di un *Liber de nobilitate*. Il Sabino, amico di Nicolò Perotti, svolse modesta attività di poeta, ma è noto soprattutto per i suoi *Paradoxa in Iuvenalem* e per l'intensa attività editoriale durante la quale curò l'edizione di Terenzio, Lattanzio, Ammiano Marcellino. Di «gaio classicismo» scrive Vincenzo De Caprio, *L'età dell'oro e la catastrofe. L'epilogo dell'Umanesimo curiale*, «Studi Romani», 61/2013, pp. 11-41:15.

Porfirione. Il Marchese lamentava, infatti, di poter contare su un solo testimone degli scolii pseudoacroniani, peraltro «nec satis emendatum». Come ha confermato il recente censimento dei codici vaticani di Orazio, quel patrimonio esegetico era affidato a una esile tradizione manoscritta, che aveva messo in difficoltà, negli stessi anni, il tipografo Antonio Zarotto, anche lui intento a proporre alla Milano sforzesca un Orazio provvisto dei due antichi commenti¹⁴.

Non è dunque un caso che quella scelta venga orgogliosamente rivendicata dallo *sponsor* dell'impresa, Giovanni Alvisi Toscani, avvocato concistoriale di notevole prestigio sia in ambiente forense che editoriale, in buoni rapporti con la Curia. È, infatti, proprio il Toscani a assicurare il Marchese sull'opportunità di impiegare sinotticamente gli antichi commenti ad Orazio, assicurandolo sul fatto che essi non pregiudicano l'accostamento del lettore al testo. È proprio il Toscani a schermirsi ironicamente dall'accusa di aver propiziato con quella edizione una «mixture» fra testo e commento: «mixture» cui il Marchese fa corrispondere nella *responsiva*, ancor più icasticamente, il termine di «lenocinium»:

Jo. Aloysii Tuscani ea fuit cura, ut Horatii Carminibus Commentarii Acronis et Porphyriionis adjungerentur, quod antea nunquam, ipso testante, factum fuerat: «Erunt [...] qui inventum hoc nostrum lenocinium reum dicant, Heli, quod Odis et Epodis ac poesi Acronem et Porphyriionem commisceri curaverim, [...] nec deerunt qui arguant hanc rerum mixturem operi religionem ac majestatem detrudere. [...] Eos tamen, Heli, qui recte sentient et libero judicio censere voluerint, novum hoc commentum nostrum arbitror probaturos. Communi namque utilitati, ut plerumque superat vulgus imperitum, tempestive prospeximus»¹⁵.

¹⁴ Cfr. *Codices horatiani in Bibliotheca Apostolica Vaticana*, recensuit Marcus Buonocore, [Città del Vaticano], Bibliotheca Vaticana, 1992. Questa l'edizione Zarotto: I. [*Quinti Horatii Flacci opera*]. II. *Acronis commentatoris egregii in Quinti Horatii Flacci opera expositio incipit*, I. Milano, Antonio Zarotto, 16 III 1474. II. Milano, Antonio Zarotto, 13 VIII 1474 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 315, 8); cfr. anche Francesca Niuatta, *Da Antonio Zarotto a Bentley: commenti, annotazioni, scolii*, in *Postera crescam laude: Orazio nell'età moderna. Catalogo della mostra* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 20 ottobre-27 novembre 1993), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993, p. 20.

¹⁵ La *nuncupatoria* del Toscani indirizzata al Marchese è contenuta nelle cc. 1v-3v dell'edizione; è pubblicata, insieme alla relativa *responsiva*, in Concetta Bianca, *Il soggiorno romano*, pp. 243-248: 243. Sul Toscani cfr. Robert Weiss, *Un umanista e curiale del Quattrocento: Giovanni Alvisi Toscani*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», XII/1958, pp. 322-333. Sulla tradizione degli antichi commenti a Orazio cfr. Pseudacron, *Scholium in Horatium vetustiora*, recensuit Otto Keller, 2 voll., Leipzig, 1902, rist. Stuttgartiae, 1967; Pomponii Porphyriionis *Commentum in Horatium Flaccum*, recensuit Alfred Holder, ad Aeni

Ma non è solo la difficoltà di dotare il *corpus* oraziano di entrambi i commenti antichi a far emergere il valore e la carica innovativa della *princeps* romana nel contesto della fortuna di Orazio nella stagione incunabolistica. Quella prima stampa romana di Orazio si accredita, infatti, anche come significativo riflesso editoriale del mutato atteggiamento che la cultura umanistica, sulla scia del Petrarca e con l'impegno dei maestri locali, andava assumendo verso l'opera del Venosino privilegiandone decisamente la componente lirica in alternativa a quella satirico-gnomica e a quella stilistico-prescrittiva prevalenti in età medievale: due tendenze ancora fortemente vive nell'editoria incunabolistica centroeuropea, in particolare in quella dei Paesi Bassi. L'incunabolo romano esclude, infatti, proprio *Sermones* ed *Epistolae*, ovvero quelle opere la cui fortuna medievale valse a Orazio la definizione dantesca di «satiro».

Ora, è proprio quello spiccato interesse che la cultura romana manifesta per l'Orazio lirico a legare la sua fortuna ai processi di normazione attivi nella cultura letteraria italiana di primo Cinquecento, specialmente nel territorio della poesia lirica, dominato dall'espandersi del petrarchismo. Questa domanda di normazione catalizza a sua volta, nel nuovo secolo, la specifica fortuna editoriale dell'*Ars Poetica*, gratificata da un'autonomia non solo editoriale, ma anche esegetica, rispetto all'intero *corpus* oraziano.

Dobbiamo allora immaginare come scaturito dall'onda lunga di questo interesse elettivo per l'*Epistola ai Pisoni* la pubblicazione nell'officina romana di Giacomo Mazzocchi del primo commento moderno dedicato esclusivamente ad essa: un'edizione attestata da pochissimi esemplari fra i quali, prezioso, quello alla Corsiniana, che ha consentito di datarla¹⁶.

È il commento che il napoletano Pomponio Gaurico produce in un ambiente culturale, quello appunto napoletano, animato dalla civiltà letteraria aragonese, e dunque importante territorio di sperimentalismo poetico volgare, particolarmente bisognoso di attingere, in sintonia col classicismo romano, alla *summa* normativa dell'esercizio poetico classico. Sicché l'iniziativa esegetica del Gaurico nasce in sintonia con lo sperimentalismo metrico praticato nell'Accademia Romana proprio sulla scorta del modello oraziano, e risente del clima classicistico della Roma di Giulio II: ambienti tutt'altro che estranei alla sua formazione culturale. E a sancire il polo classicistico Roma-Napoli, il Gaurico dedica il suo commento a Francesco

Pontem [Innsbruck], 1894; F. Hautal, *Scholia Horatiana Acronis et Porphyrii*, Beclui, 1864. Sul Sabino cfr. la relativa voce curata da Concetta Bianca in *Enciclopedia Oraziana*, III, p. 460.

¹⁶ *Pomponii Gaurici de Arte Poetica ad Franciscum Puccium Florentinum*, [Roma, Giacomo Mazzocchi (?), 1511-1512 (?)] (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 375, 185).

Pucci, allievo del Poliziano e *librero major* della Biblioteca aragonese¹⁷. Non è neanche un caso che il verosimile editore di quel commento sia il bergamasco Giacomo Mazzocchi, esponente di spicco dell'editoria classica sotto Giulio II (suoi sono gli innumerevoli autori greci tradotti in Latino in quegli anni da eminenti eruditi), il quale con orgoglio si intitolava nelle sue edizioni «Bibliopola Academiae Romanae» a suggellare il suo stretto legame con l'Accademia Pomponiana, anche quando pubblicava i *Carmina apposita Pasquillo*, la celebre collana in piccolo formato dei versi destinati alla statua di Pasquino.

Il commento del Gaurico si configura, in realtà, come semplice parafrasi del testo: un impianto esegetico che lo induce ad inaugurare la *fictio* di far spiegare dallo stesso Orazio, con prosa vivace e colorita, le sue proposizioni stilistico-poetiche. Si tratta di un espediente che lascia intravedere come destinatarie privilegiate del commento consorterie accademiche di letterati sensibili alla riscoperta della poesia classica all'interno di un esercizio poetico volgare d'impronta classicistica, esercizio che vantava una solida tradizione proprio nella Napoli aragonese.

Il disinvolto modello della *paraphrasis* inaugurato da Gaurico sul *corpus* oraziano, un modello destinato a lunga fortuna cinquecentesca, prende dunque a sostituire quello tradizionale del *comentum*. E a certificare il suo valore ispirato da intenti normativi, quella operazione editoriale si completa col *Legis poeticae epilogus*: una sorta di canone, storicamente documentato a partire dall'antichità, di ciascun genere letterario.

A Roma il Gaurico aveva incontrato Angelo Colocci, studioso di poesia antica, e Filippo Beroaldo junior, il quale lavorava ai suoi *Carmina* di netta ispirazione oraziana. Ma vi aveva incontrato anche il dedicatario del suo commento, quel Francesco Pucci che era segretario del cardinale Ludovico d'Aragona, come Beroaldo lo era del cardinale Giovanni de' Medici: segno che l'offerta a stampa del suo commento avrebbe goduto del favore delle gerarchie ecclesiastiche. Non è, dunque, solo segno di devozione fraterna il fatto che Luca Gaurico, matematico e astrologo, maestro a Bologna e a Ferrara, s'impegni a riproporre, trent'anni dopo, il commento del fratello Pomponio e ne propizi una riedizione postuma che Ottaviano Cane dedicò al cardinale Alessandro Farnese.

Era, dunque, ancora una volta la Roma curiale ed umanistica che, dopo aver accolto favorevolmente, anzi sollecitato, qualche decennio prima, l'edizione dell'audace incunabolo del solo Orazio lirico, riproponeva il

¹⁷ Ivi, I, pp. 101-103.

Princeps lyricorum come maestro di stile poetico all'interno di una cultura letteraria tesa a normare, anche nelle forme poetiche volgari, le forme della scrittura *ligata oratione*. E non è un caso che in quella stessa Roma curiale e umanistica, che ormai guardava a Orazio come maestro di stile poetico, trovino un editore esperto e di tradizione le *Centum et quindecim annotationes in Horatianis operibus* del grammatico e umanista ascolano Matteo Bonfini. A pubblicarle è il lorenese Etienne Guillery, insediatosi nel quartiere di Parione nel 1508, anch'egli orbitante, come Giacomo Mazzocchi, intorno all'Accademia Romana, nonché tipografo della Curia Pontificia¹⁸. Né meno significativa è la fortuna che arride, qualche anno dopo, ad una edizione che definirei "di nicchia": gli *Auspicia ad juventutem Romanam in Odas Horatii Flacci* di Antonio Telesio (umanista legato al conterraneo Parrasio), pubblicati a Roma da Francesco Minizio Calvo¹⁹.

Anche l'impegno esegetico sull'*Ars Poetica* messo in atto in quegli stessi anni a Napoli da Aulo Giano Parrasio era maturato durante il suo soggiorno romano, consumatosi in quella stessa Accademia Romana dalla quale era scaturito l'interesse di Pomponio Gaurico per la *Lettera ai Pisoni*. Negli anni del pontificato di Leone X Parrasio tenne, infatti, cattedra di eloquenza nello *Studium Urbis* e dedicò uno dei corsi alla lettura dell'*Ars Poetica*.

Nato in quella Calabria ancora sensibile alle ascendenze magnogreche spontaneamente confluite in una singolare ibridazione poetico-filosofica; formatosi alla scuola dei grecisti Sergio Stizo e Giovanni Mosco, e a quella di Tideo Acciarino, allievo del Poliziano, Parrasio era stato a Napoli sodale dell'Accademia Pontaniana e amico del Pucci, ed era stato verosimilmente investito di qualche carica militare sotto Ferdinando II d'Aragona.

Ad affidare nel 1531 i suoi *Commentaria luculentissima* a un intraprendente tipografo di origine renana, Johann Sultzbach, è il poeta, anch'egli calabrese, Bernardino Martirano, di formazione classicistica, ascrivito all'Accademia Parrasiana, il quale interviene sulle varie stratigrafie esegetiche e sulle fittissime chiose autografe del Parrasio, consegnate ad un incunabolo veneziano del 1479, oggi alla Biblioteca Nazionale di Napoli²⁰.

¹⁸ *Matthaei Bonfinis asculani in Horatianis operibus centum et quindecim annotationes*, Impressum R[omae] in regione Parionis, per magistrum Stephanum Guillereti de Lothoringia & Herculem de Nanis de Bononia socios, 1514 (prima del 20 IX) (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 419, 200).

¹⁹ *Antonii Thylesii in Odas Horatii Flacci Auspicia ad juventutem Romanam*, Romae, Minitius Calvus, [1525?] (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 434, 279).

²⁰ *A. Iani Parrhasii Cosentini in Q. Horatii Flacci Artem Poeticam Commentaria luculentissima*, cura et studio Bernardini Martyranni in lucem asserta, Napoli, Johann Sultzbach,

Quella del Parrasio è una intensa esegesi, frutto della lunga consuetudine con Orazio, sintonica peraltro con gli interessi oraziani che furono vivi nell'Accademia Cosentina (da lui propiziata e a lui successivamente intitolata), nella quale sarebbero maturati i commenti oraziani di Antonio Telesio, Giovanni Paolo Cesario e Sertorio Quattromani. L'impianto classicistico della sua formazione, venato di platonismo, lo induce a rileggere l'*Ars Poetica* per riaffermare l'origine divina della poesia e la sua forza civilizzatrice, ma anche per cercare nei precetti oraziani un modo di comporre il contrasto, tipicamente classicistico, fra *natura* e *ars*, e per rafforzare, sempre con l'autorità di Orazio, il valore poematologico del *iudicium* e del *consilium* (temi, questi, di ascendenza landiniana) ridimensionando il ruolo del *furor* nell'ispirazione poetica. Sul piano più strettamente ermeneutico, la sua affinità col metodo valliano e poliziano lo stimola ad una acribia lessicale inconsueta nel corredo esegetico oraziano della tradizione.

Per quanto non legata a vicende editoriali strettamente romane, ma anch'essa indicativa degli interessi oraziani che maturano nella Roma classicistica di metà Cinquecento, è una stravagante schermaglia filologica che coinvolge due giganti dell'esegesi oraziana del secolo, non romani e neppure italiani, ma che lambisce la Sapienza e lascia tracce nell'esemplare di un'edizione oraziana oggi custodita nella Biblioteca Nazionale di Roma. Le *dramatis personae* della schermaglia sono i francesi Marc-Antoine Muret e Denys Lambin, autori dei due maggiori commenti cinquecenteschi a Orazio²¹.

Entrambi maturati nella scuola filologica francese e, in quanto tali, protagonisti del passaggio di consegne dei classici dalla scuola esegetica italiana di ambito umanistico a quella centroeuropea, i loro commenti a Orazio, concentrati intorno alla metà del secolo, campeggiano animosamente contrapposti sullo sfondo dell'esegesi oraziana europea.

10 VII 1531 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 440, 305). L'esemplare dell'incunabolo veneziano è segnato ms. XXIV I 9 (ex fondo San Giovanni a Carbonara). Sui materiali oraziani appartenuti a Parrasio e a Seripando cfr. Antonio Iurilli, *Orazio nelle biblioteche napoletane fra Quattro e Cinquecento*, in *Biblioteche nel Regno fra Tre e Cinquecento*, Atti del convegno di studi. Bari, 6-7 febbraio 2008, a cura di Claudia Corfiati e Mauro de Nichilo, Lecce, Pensa MultiMedia, 2009, pp. 225-244.

²¹ *Horatius. M. Antonii Mureti in eundem annotationes. Aldi Manutii de metris horatianis. Eiusdem annotationes in Horatium*, Venetiis, apud Paulum Manutium Aldi filium, cum privilegio Senatus Veneti in annos XX, [1 X] 1555 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 472, 446); *Quintus Horatius Flaccus, ex fide atque auctoritate decem librorum manuscriptorum, opera Dionysii Lambini Monstroliensis emendatus: ab eodemque commentariis copiosissimis illustratus, nunc primum in lucem editus*, Lugduni, apud Ioann. Tornaesium, 1561 (cum privilegio ad sexennium) (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 478, 482).

In realtà, non poco doveva il Muret alla filologia umanistica italiana e all'Italia *tout court*, dove aveva trovato scampo alla condanna a morte per sodomia. L'insegnamento da lui tenuto a Venezia, a Padova e infine alla Sapienza romana si era di fatto trasformato nel tempo in un costante contatto con i più importanti circoli culturali italiani e con l'assimilazione dell'attività poetica neolatina che vi si svolgeva.

Fu, dunque, naturale che il suo esercizio filologico su Orazio incrociasse l'interesse editoriale di Paolo Manuzio (trasmesso poi al figlio Aldo, che di Muret avrebbe ereditato la cattedra romana), che puntava a rinnovare, sempre all'insegna dell'ancora e delfino, il testo oraziano consacrato dall'Aldina paterna del 1501 con un commento francese sì, ma debitore della cultura filologica italiana, romana in particolare. Infatti il commento del Muret a Orazio uscì a Venezia nel 1555 dai torchi manuziani.

Solo sei anni dopo, presso Jean de Tournes, a Lione (città emblematica del *vulnus* delle contraffazioni nella storia dei Manuzio), vedeva la luce il secondo grande commento che segna l'esegesi oraziana cinquecentesca: quello di Denys Lambin, filologo formatosi nella prestigiosa scuola del cardinal Lemoine (istituzione di prim'ordine nella Francia rinascimentale), legato a numerosi circoli umanistici europei grazie alla stima che di lui ebbe il cardinale di Tournon, cui il commento è dedicato.

Non poche erano le ragioni che nel tempo avrebbero suscitato intorno ai due commenti (e alle relative intraprese editoriali) giudizi contrastanti e provocato negli stessi autori (soprattutto nel più anziano Muret) sentimenti, spesso acrimoniosi, di competizione. Diverso era stato, del resto, il loro approccio esegetico a Orazio. Muret vi approdò, infatti, attraverso un'empatia poetica al limite dell'emulazione e attraverso un tirocinio letterario che aveva cercato nel poeta di Venosa sostanziosi archetipi stilistici. Lambin vi approdò, invece, con l'algida acribia del filologo affinato dal duro tirocinio giovanile nel collegio del cardinale Lemoine. Non a caso l'immediata fortuna del suo commento a Orazio, gli valse la nomina a professore di eloquenza latina nel Collège Royal.

Fu proprio il precoce successo di Lambin a provocare i prevedibili malumori del Muret, che si materializzarono in alcune chiose autografe che leggiamo sull'esemplare del commento del Lambin a lui appartenuto, oggi nella Biblioteca Nazionale di Roma²²: in particolare nella velenosa *emendatio* che la mano del Muret verga sul frontespizio lasciando traccia imperitura di quei malumori. Qui egli sovrappone infatti, di suo pugno, all'espressione «aucto-

²² Segnato 71.2.E.39. L'esemplare è descritto in *Postera crescām laude*, p. 46, n. 22.

ritate decem librorum manuscriptorum» la variante (per così dire) «auctoritate corrottorum manuscriptorum»: una velenosa *emendatio* che scredita proprio quello che era di fatto il merito maggiore dell'operazione filologica condotta dal Lambin, ovvero la rivisitazione del *corpus* oraziano attraverso una sistematica *collatio* della tradizione manoscritta, materializzatasi frattanto in una selezione di dieci codici considerati *optimi* per una *restitutio textus* innovativa sia rispetto alla tradizione esegetica italiana, sia, naturalmente, rispetto alla recente sistemazione testuale proposta dallo stesso Muret.

Alle vicende accademiche romane di Muret sono legati gli interessi oraziani di Aldo Manuzio junior che ne ereditò la cattedra alla Sapienza. L'ultimo rampollo dei Manuzio aveva da tempo anteposto all'attività editoriale l'insegnamento e lo studio, anche quando papa Clemente VIII gli affidò la direzione della Stamperia Vaticana. Egli si trasferì, infatti, a Roma, ma attratto soprattutto dall'aspirazione a salire sulla prestigiosa cattedra del Muret, coltivando forse l'ambizione di contendergli il primato proprio negli studi oraziani. Il filologo francese aveva certamente contribuito ad accendere gli interessi di Aldo per il poeta di Venosa, come li aveva accesi anche il rapporto che Aldo tenne con Denys Lambin: due nomi (quelli di Muret e di Lambin) che, non a caso, ricorrono spesso nell'epistolario di Aldo in un fitto scambio di opinioni e di strategie editoriali che documentano i reciproci interessi oraziani.

Furono certamente questi rapporti con i due colossi cinquecenteschi dell'esegesi oraziana, ma anche la memoria degli *ocia* didattici romani e bolognesi a ispirare ad Aldo jr. un occasionale ma intenso interesse per il «Beatus ille...» oraziano (*Epod.* II), che egli commentò in un opuscolo di quarantotto pagine, oggi raro, affidandone la stampa per convenienza accademica (visto che quelli erano gli anni dell'insegnamento bolognese) al bolognese Alessandro Benacci, senza tuttavia rinunciare a riproporre sul frontespizio l'ancora aldina²³.

In quelle pagine Aldo non si cimenta mai con i temi forti della coeva esegesi oraziana. Anzi, quando decide di cimentarsi con quel testo sacro che ai suoi tempi era l'*Ars Poetica*, si spinge fino a manifestare un ironico scetticismo per quel morboso interesse esegetico che il suo secolo stava rivolgendo alla *Lettera ai Pisoni*. Scrive infatti in un luogo ben visibile dell'edizione (la dedica a Bartolomeo Capra) che ormai il numero dei commentatori dell'o-

²³ *De laudibus vitae rusticae Ode Horatii Epodon secunda ab Aldo Manuccio explicata ad perillustrem Iulium Contarenum Georgii f. patricium venetum*, Bononiae, [Alessandro Benacci], 1586 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 517, 640).

pera ha superato il numero dei suoi versi²⁴. E a suo giudizio, invece, essa andrebbe riletta al di fuori di una logica precettiva, come godibile affresco dell'estetica greco-latina prodotto da un genio della poesia lirica con spirito, appunto, poetico e non didascalico. Un atteggiamento, quello di Aldo, decisamente controcorrente rispetto al generale approccio della cultura letteraria europea a quel testo e proprio per questo premonitore di future linee di tendenza che tenderanno a destabilizzare l'assetto testuale dell'*Ars Poetica*, e quindi il suo carisma sistematicamente normativo. Sono linee di tendenza che nel Settecento daranno vita a un'importante vicenda editoriale romana sulla quale vd. *infra*.

Si scrive a Roma un altro importante capitolo della fortuna editoriale di Orazio: il capitolo del suo riuso gnomico e "castigato". Di questo rilevante filone della ricezione del Venosino costituiscono un vivace archetipo le *Parodiae morales in poetarum veterum latinorum sententias celebriores*, un godibile *divertissement* che Henri Estienne confeziona e stampa nell'officina familiare di Ginevra, traducendo in greco una silloge di sentenze tratte da *auctores* latini, fra le quali numerose da Orazio²⁵. L'operazione, che egli dichiara di aver composto «inter equitandum», ovvero durante un ritorno da Vienna a Ginevra per attenuare la noia del viaggio, sembra allinearsi sugli interessi paterni per la scrittura gnomica, fattasi ancor più *à la page* nella seconda metà del secolo in forza della sua crescente ibridazione con l'immagine e con l'impresistica.

Pur rimanendo entro l'ambito di una scrittura e di un genere tradizionalmente "ioco-serii", le *Parodiae morales* di Henri Estienne sono il segnale (lanciato peraltro da un intellettuale che di editoria si intendeva) della tendenza in atto a riusare Orazio in un clima culturale e didattico ormai condizionato dalle direttive della Riforma cattolica, nel quale la rilettura parodistica dei classici, variante del loro recupero medievale in chiave moralistica, costituisce una ragione imprescindibile della loro assimilazione ad un sistema educativo sempre più confessionalizzato. Le *Parodiae morales* costituiscono, insomma, il preludio all'affermarsi di un *Horatius Christianus* nell'editoria europea del secolo XVII.

²⁴ In *Q. Horatii Flacci Venusini librum de Arte Poetica Aldi Manutii Paulli F[ilii], Aldi N[epotis], commentarius. Ad Bartholomaeum Capram, Jo. Francisci F[ilii], iurisconsultum, Venetiis, apud Aldum, 1576* (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 501, 581): «Multi in Horatii Artem Poeticam scripsere: merito ut dubitari possit, pluresne versus sint an interpretes».

²⁵ *Parodiae morales H. Stephani in poetarum vet[erum] sententias celebriores, totidem versibus Gra[ecis] ab eo redditas. Centonum veterum et parodiarum utriusque linguae exempla*, [Genevae], excudebat Henricus Stephanus, 1575 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 483, 577)

Ora, proprio in quel clima culturale moralistico-confessionale matura nell'editoria romana un'iniziativa destinata a segnare a lungo un aspetto non irrilevante della fortuna di Orazio. Un tipografo romano, Vittorio Eliano, convertitosi dalla religione ebraica a quella cattolica, inaugura il fortunato e duraturo filone dell'*Horatius ab omni obscaenitate expurgatus* vantandosi di proporre in quella edizione «dimidiata saepe carmina» (ovvero una brutale espunzione dell'Orazio osceno), accompagnati dal trattatello di metrica oraziana di Aldo, giudicato indispensabile proprio al riuso scolastico dell'Orazio lirico nelle scuole della Compagnia di Gesù²⁶.

La tendenza era in realtà in atto già da qualche decennio nell'Europa riformata, dove due iniziative editoriali contigue (una olandese, l'altra fiamminga) avevano proposto rispettivamente i *Carmina «omissis nonnullis lascivioribus»*, e i *Duo Epistolarum libri «in puerorum gratiam hac forma castigatissime excusi»*²⁷. In piena sincronia, a confermare una tendenza che trascendeva le divisioni religiose, il poeta-teologo inglese Thomas Drant connota di forte moralismo cattolico la prima *performance* traduttoria oraziana a stampa in terra britannica, uscita nel 1566 a Londra, offrendola al rigoroso moralismo dell'età elisabettiana sotto un frontespizio sintomatico²⁸.

E proprio a Roma il filone dell'Orazio "castigato" conosce una metamorfosi. Esso assume ben presto caratteri di letteratura devozionale. Un solo esempio: a metà del XVII secolo il tipografo Ignazio de Lazaris, vicino ai Gesuiti, stampa l'*Horatii Christiani Tripartitus*, col quale Jacques Ladore, teologo e poeta francese, procuratore generale dell'Ordine dei Minimi a Roma, perora la causa di canonizzazione di Francesco di Sales, che viene definito «novus Trismegistus» (di qui l'appellativo di «Tripartitus»²⁹).

²⁶ *Quinctus Horatius Flaccus ab omni obscaenitate purgatus. Ad usum Gymnasiorum Societatis Iesu. Aldi Manutii de metris horatianis. Eiusdem annotationes in Horatium*, Romae, apud Victorium Helianum, 1569 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 493, 540).

²⁷ Rispettivamente: *Quinti Horatii Flacci Carminum libri quatuor, omissis nonnullis lascivioribus, ut bonis moribus officientibus, in quibus poeta gentilis amores lusit suos teneris et christianis auribus non praelegendos*, [s-Hertogenbosch], Gerard van Hatart, [III] 1537 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 447, 333); *Quinti Horatii Flacci duo Epistolarum libri, in puerorum gratiam hac forma castigatissime excusi*, Lovanii, apud Servatium Zassenum Diestensem, 1538 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 447, 339).

²⁸ *A Medicinable Morall, that is, the Two Bookes of Horace his Satyres, Englyshed according to the prescription of Saint Hierome*, Imprinted at London in Fletestrete by Thomas Marshe, 1566 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 488, 521).

²⁹ *Horatii Christiani Tripartitus in B. Francisci Salesii Genuensis Episcopi in canonizationis inauguratione fidei scilicet, Spei et Charitatis triumphus*, Romae, typis Ignatii de Lazaris, 1662 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 595, 1023).

Passa attraverso l'editoria romana anche un altro importante e suggestivo percorso del riuso di Orazio: quello delle "trascrizioni" musicali del suo *corpus* lirico. Per quanto radicatosi soprattutto in terra germanica all'inizio del Cinquecento in alternativa alle traduzioni che risentono dello stentato affermarsi di una lingua poetica tedesca, ma forte di un retroterra medievale che aveva valorizzato musicalmente la metrica oraziana, l'Orazio per musica aveva conosciuto a Venezia un prodromo italiano a stampa con Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone, il quale aveva inserito in una silloge da lui curata la versione musicata di *Carm.* I 22 («Integer vitae...») di Michele Pesenti, e con Bartolomeo Tromboncino, che aveva accolto la stessa versione nel suo *Terzo libro di Frottole*, pubblicato a Roma nel 1513 da Andrea Antico, importante editore musicale di origine istriana, competitore del Petrucci proprio nella tecnica di stampa delle partiture musicali³⁰.

Formatosi a Venezia, Antico si trasferì a Roma nel 1509, dove si associò con il miniatore Giovanni Battista Colomba e con il tipografo Marcello Silber affinando la tecnica di intagliare le note musicali nel legno, che metteva a frutto i suoi precedenti di intagliatore. Riuscì così a superare la tecnica a triplice tiraggio inventata dal Petrucci.

Aveva certamente svolto un ruolo decisivo su questi prodromi della fortuna musicale a stampa di Orazio, dopo la ragguardevole fortuna manoscritta dipanatasi lungo tutto il Medioevo in funzione metrico-prosodica, il favore che l'Umanesimo accordò alla cifra lirica del suo *corpus* a partire proprio dalla ricordata prima edizione romana, che maturò nel contesto classicistico dell'Accademia Pomponiana. Ne emerse un vivo interesse per la ricerca sulla musicabilità del suo metro, con una netta prevalenza, nello specifico, per la cifra tematica piuttosto che metrico-didattica di quel riuso, in netta opposizione alla tendenza degli intonatori medievali a privilegiare l'aspetto metrico-ritmico piuttosto che poetico-stilistico e a finalizzare la musicabilità dei versi oraziani all'apprendimento metrico-prosodico. E a Roma si era formato anche il musicista francese Claude Goudimel, autore a metà del secolo delle *Odae omnes ad rythmos musicos redactae*, pubblicate a Parigi³¹.

³⁰ Cfr. rispettivamente: Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone-Michele Pesenti, [*Frottole, libro primo*], Venezia, Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone, 28 XI 1504 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 405, 135); Bartolomeo Tromboncino, *Terzo libro di Frottole*, Roma, Andrea Antico, 1513 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 418, 195).

³¹ *Quinti Horatii Flacci poetae lyrici odae omnes quotquot carminum generibus differunt ad rythmos musicos redactae*, Parisiis, ex typographia Nicolai Du Chemin et Claudii Godimelli, sub insigne Gryphonis argentei, 1555 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 473, 452).

Sostanzialmente assente dalla fortuna secentesca del poeta di Venosa, l'editoria romana riappare protagonista nel «secolo d'Orazio» per antonomasia, facendosi carico soprattutto degli interessi oraziani che maturano, lungo tutto il Settecento, all'interno delle accademie, in particolare dell'*Arcadia*, e delle istituzioni scolastiche cittadine.

Documento particolarmente significativo di questa tendenza, spicca a metà del secolo, in ragione soprattutto della organicità tematica e culturale degli autori e dei testi proposti, un trittico editoriale che coinvolge autori di spicco della cultura letteraria cittadina insieme a una storica cordata di editori/tipografi romani.

Esce, infatti, nel 1748 «a spese degl'eredi Barbiellini a Pasquino» (editori notoriamente filogesuitici), in un sito storico dell'attività tipografica in Roma (la piazza Pasquino), ma in realtà lavorato «nella stamperia di Generoso Salomoni nella Piazza di S. Ignazio» (altro sito storico della tipografia romana), un agile *in-12°*, che in sole centosedici pagine offre, appunto nel segno di Orazio, un trittico del vivace dibattito intorno alla poetica che in quegli anni animava le accademie romane. Si tratta dell'*Arte Poetica* di Benedetto Menzini, poeta protetto dalla regina Cristina di Svezia e da Francesco Redi; la versione in sciolti dell'*Ars Poetica* di Orazio dell'arcade Bernardo Bucci (Falanto Partenio), cavaliere romano, promotore e curatore della silloge; l'antologia di «precetti tratti da quella di Pier Jacopo Martello», esponente di spicco della cultura drammaturgica del tempo³².

Frutto del suo soggiorno romano, l'*Arte Poetica* in terza rima del Menzini, uscita a Firenze nel 1688 e riproposta a Roma con sostanziali modifiche nel 1690, mostra evidenti debiti oraziani, ma debiti anche verso Nicolas Boileau-Despréaux, nonostante la presenza di remore alla teoresi stilistica del francese, remore dettate da un inflazionato patriottismo letterario antifrancese soprattutto nel concepire il binomio natura-arte come fondativo dell'esercizio poetico, che Menzini tenta di affrancare, in nome proprio di Orazio e di Boileau, dal gusto secentesco e di incanalare verso il nascente decoro arcadico.

Romano di origine, allievo di Gian Vincenzo Gravina, segretario di cardinali, arcade di lungo corso, apprezzato autore del poema d'ispirazione dantesca *La vita umana*, Bernardo Bucci ispirò proprio al magistero del

³² Bernardo Bucci, fra gli Arcadi Falanto Partenio, *L'Arte Poetica di Benedetto Menzini. Aggiuntavi in questa edizione quella di Orazio Flacco nuovamente tradotta da Falanto Partenio P.A. e alcuni precetti tratti da quella di Pier Jacopo Martello*, In Roma, a spese degl'eredi Barbiellini a Pasquino, nella stamperia di Generoso Salomoni nella Piazza di S. Ignazio, 1748 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 722, 1708).

Gravina la sua versione in sciolti dell'*Epistola ai Pisoni*, esercizio tradutorio non disprezzabile nel *mare magnum* di traduzioni settecentesche di quell'opera.

Di formazione gesuitica, anch'egli legato agli arcadi romani (in particolare a Giovan Mario Crescimbeni), ma attivo anche in altre accademie nonché in alcune istituzioni amministrative pubbliche, e in corrispondenza col giovane Muratori e con Paolo Segneri, Pier Jacopo Martello fu traduttore dei drammaturchi francesi e drammaturgo egli stesso, impegnato nell'allestimento di un monumentale repertorio (*Il Teatro*, Roma 1709) che, dapprima limitato alla sola tragedia, si estese negli anni successivi a tutti i generi drammatici.

Ma il picco del forte legame fra Orazio e l'Arcadia romana è segnato dalla *Poetica di Q. Orazio Flacco restituita all'ordine suo e tradotta in terzine* di Pietro Antonio Petrini: un elegante *in-8°* stampato a Roma nel 1777 dal tipografo austriaco Johann Zempel, commercialmente appoggiato al francese Jean Ughetti³³. Arcade col nome di Arbace Tesmiano, legato per tradizione familiare agli ambienti curiali romani, Petrini fu attivo nel collezionismo e nell'antiquaria con spiccati interessi per l'archeologia prenestina.

La sua *performance* oraziana, frutto anche dell'intensa corrispondenza epistolare con Pietro Metastasio, esula da queste sue specifiche inclinazioni culturali, ma proprio per questo documenta un interesse tipicamente arcadico per l'*Epistola ai Pisoni*, che gli merita un ruolo tutt'altro che marginale nella lunga, controversa vicenda delle interpretazioni datene, soprattutto in ragione del suo presunto "disordine" e della sua non organica struttura: un problema (quello del disordine strutturale dell'opera) che scorre lungo le culture letterarie europee di due secoli, a partire dalle teorizzazioni primocinquecentesche di Francesco Robortello, Jacopo Grifoli, Jason De Nores. Di quel ruolo il Petrini è orgogliosamente consapevole fin dal *verso* del frontespizio, sul quale campeggia il motto attribuito a John Owen: «Non cuivis Lectori, Auditorive placebo; / Lector & Auditor nec mihi quisque placet». Ma ancor più il Petrini rivendica il suo ruolo originale nella *vexata quaestio* della "struttura" dell'*Ars Poetica* quando ne ripercorre in una densa *Prefazione* la storia:

La *Poetica* di Q. Orazio Flacco è una delle più rinomate produzioni d'ingegno, che abbia a noi trasmesse l'antichità. Ad onta però dei molti suoi pregi incontrastabili

³³ *La Poetica di Q. Orazio Flacco restituita all'ordine suo e tradotta in terzine. Con prefazione critica e note*, Roma, nella stamperia Zempelliana, 1777 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 783, 2030).

Giulio Scaligero ne parla come di una opera mostruosa, [...] Gerardo-Giovanni Vossio dice espressamente che *non è molto esatta la sua disposizione*, il Robortello protesta ch'ella è *confusa*, [...] il Barthio soggiunge che se avesse inteso ciò fare, sariasi mostrato *un cattivo artefice*, il Capozio *deride coloro che lodano la di lei tessitura*, il Dacier non trova in essa *né collegamento né simmetria*, il Sanadon ammette che *non è metodica e regolare*, il Nores confessa che *non ha quel metodo che osservasi nelle altre opere didascaliche*, il Desprez dice che ella dà i precetti *a salti*, ed il Bouchier la rassomiglia ad un *mucchio confuso di materiali preziosi*³⁴.

L'interpretazione del "disordine strutturale" di *Ars poetica* induce quindi il Petrini a proporre, soprattutto sulla scia degli autorevoli esempi transalpini (Desprez, Sanadon), un "riordino" dei versi dell'opera, che meritò le lodi di Voltaire e dello stesso Metastasio, nonché il consenso, per quanto limitato da alcune voci di dissenso, degli arcadi a lui contemporanei.

A suggello della vitalità del dibattito sull'*Ars Poetica* nella cultura letteraria romana del Settecento si registra un'altra traduzione in sciolti, probabile opera di Bernardino de' Ficoroni, professore di Umane Lettere nel Collegio Romano, uscita dalla Stamperia Pilucchi Cracas nel 1784, arricchita con due dissertazioni d'impronta nettamente neoclassica: una «sull'armonia», l'altra «sulla maniera di ben tradurre», che una variante di frontespizio (quello dell'esemplare custodito nella Biblioteca Ariostea di Ferrara) attribuisce appunto al Ficoroni e ci consente di attribuire allo stesso autore la traduzione dell'*Ars Poetica* contenuta nella stessa edizione³⁵.

Ed è ancora un arcade a segnare la storia della fortuna traduttoria romana di Orazio nel XVIII secolo nel segno più modesto di un esercizio di scuola intriso di moralismo edificante. Lo scolopio Arcangelo Isaia, professore delle Scuole Pie romane, arcade col nome di Selmiro Isacide, traduce a fine secolo dodici *Sermones* oraziani in verso sdrucchiolo corredandoli di «note erudite ed illustrazioni critico-morali», ponendo cioè a fondamento del suo esercizio traduttorio una fedeltà di scuola e un moralismo di chiesa, segno di un declino delle ragioni che avevano eletto Orazio, lungo tutto il Settecento, ad *auctor* dialetticamente paradigmatico nell'attività letteraria degli arcadi³⁶.

³⁴ Ivi, pp. 3-4. Corsivi originali.

³⁵ *La Poetica di Q. Orazio Flacco con la traduzione in versi sciolti, ed osservazioni. Con due dissertazioni, una sull'armonia, e l'altra sulla maniera di ben tradurre*, Roma, nella Stamperia Pilucchi Cracas, 1784 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 809, 2144).

³⁶ *Scelta di dodici sermoni di Orazio Flacco tradotti in verso sdrucchiolo con note erudite ed illustrazioni critico-morali da Arcangelo Isaia C.R. delle Scuole Pie, fra gli Arcadi Selmiro Isacide. A sua eccellenza il signor D. Antonio de' Marchesi Busca patrizio milanese, cavaliere Gerosolimitano e commendatore di S. Martino di Buttigliera*, Roma, dalle stampe di Vincenzo Poggioli, 1800 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 852, 2368).

Ma gli interessi degli arcadi settecenteschi per Orazio si spingono oltre l'esegesi e la traduzione del suo *corpus*. Allineandosi ai modelli narrativi della coeva letteratura biografica, attenta a documentare le vite degli *auctores* con la rappresentazione iconografica dei luoghi e del paesaggio che hanno segnato il loro vissuto, l'abate "romano" Domenico De Sanctis (fra gli arcadi Falcisco Caristio), conquistato dall'interesse archeologico, tipicamente neoclassico, per il vedutismo agreste, affida nel 1768 alla stamperia romana di Carlo Barbiellini (proprio a quella stessa che qualche anno prima aveva prodotto il trittico arcadico Menzini-Bucci-Martello) la sua *Dissertazione sopra la villa di Orazio Flacco*³⁷. Ma di questa di per sé importante impresa editoriale va sottolineata la non casuale sincronia con una rilevante iniziativa francese, e tuttavia culturalmente legata a Roma. L'archeologo francese Bertrand Capmartin de Chaupy, costretto da vicende politiche a vivere a lungo a Roma, affida fra il 1767 e il 1769 alle stamperie romane Zempel e Komarech (quest'ultima associata con Jean Ughetti) la celebre *Découverte de la maison de campagne d'Horace*, dedicandola a papa Clemente XIII, con un forte richiamo al bisogno di incanalare il coevo gusto archeologico, sollecitato dalla recenti scoperte di Ercolano e di Pompei, verso una più ricca conoscenza dell'ambiente naturale che può aver ispirato l'attività letteraria degli *auctores*, in particolare di Orazio, inquadrato attraverso la ricostruzione delle immagini del suo vissuto sabino³⁸.

E proprio quel nitido descrittivismo, quel suggestivo vedutismo ottenuto con la parola secondo lo stile dell'*ecphrasis* induce, qualche anno dopo, il celebre pittore/incisore tedesco Jacob Philipp Hackert a tradurre in dieci immagini incise le celebri vedute della villa oraziana di Licenza, opera anch'essa uscita da un'officina tipografica romana: quella di Agapito Franzetti, calcografo e mercante di stampe a Torsanguigna³⁹.

La fortuna di Orazio nel Settecento si conclude con una straordinaria impresa editoriale, anch'essa legata a Roma: quella dell'Orazio uscito

³⁷ *Dissertazione sopra la villa di Orazio Flacco dell'abate Domenico De Sanctis, fra gli Arcadi Falcisco Caristio*, Roma, Carlo Barbiellini, 1768 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 766, 1934).

³⁸ *Découverte de la maison de campagne d'Horace. Ouvrage utile pour l'intelligence de cet Auteur, et qui donne occasion de traiter d'une suite considérable de lieux antiques. Par M. l'Abbé Capmartin de Chaupy*, À Rome, de l'Imprimerie de Zempel, chez Jean Ughetti Marchand Libraire Rue du Cours, 1767-1769 (I e II tomo); À Rome, de l'Imprimerie de Komareck, chez Jean Ughetti Marchand Libraire Rue du Cours, 1769 (III tomo) (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 764, 1923).

³⁹ *Raccolta di n. 10 vedute rappresentanti la villa d'Orazio o la sua abitazione di campagna ed i siti circonvicini con una carta topografica della stessa grandezza che indica con n. i romani i punti, dai quali il pittore Filippo Hackert le ha espresse*, In Roma, presso Agapito Franzetti calcografo e mercante di stampe a Torsanguigna, [1780?].

dall'officina di Giambattista Bodoni nel 1791, autentico capolavoro dell'arte tipografica di tutti i tempi⁴⁰. Nel concepirla, Bodoni non aveva tuttavia pensato di investirvi solo il suo genio di tipografo. Consapevole, anzi, dell'attenzione cui la filologia europea guardava al *corpus* oraziano dopo la "devastante" edizione di Richard Bentley d'inizio secolo, Bodoni cercò per quello che già immaginava come un capolavoro della sua tecnica impressoria, anche una legittimazione filologica⁴¹.

Questo impegno è consegnato all'*in-16* "ducale", intitolato *Anteloquium editionis Horatianae*, che Bodoni fece uscire qualche mese prima come prolegomeno filologico al suo Orazio⁴². Lo firmò un filologo di razza: José Nicolás de Azara y Pereira marchese di Nibbiano, diplomatico spagnolo formatosi alla gloriosa scuola filologica oraziana di Salamanca, ma affinatosi culturalmente all'ombra della corte papale. Ed era stato proprio l'Azara, nel palazzo della legazione spagnola in Roma, a proporre a Bodoni di inaugurare una collana di dodici classici latini iniziando da Orazio.

Ma, non del tutto appagato dalle "garanzie" filologiche che offriva l'Azara, Bodoni volle garanti del testo anche tre prestigiosi esponenti della cultura neoclassica romana: Ennio Quirino Visconti, Carlo Fea, Esteban Arteaga.

Quell'Orazio bodoniano, impresso nell'officina parmense del grande tipografo, ma filologicamente maturato in ambiente romano, sembra, quindi, riassumere al più alto livello tipografico e filologico i valori e le qualità che la civiltà letteraria europea del XVIII secolo aveva riconosciuto al *Princeps lyricorum*, eleggendolo a modello di perfezione stilistica, di saggezza, ma anche di levità e piacere del vivere: a simbolo insomma di quella classicità aurea del primo Impero che in quegli anni si tentava di far rivivere. E proprio la cifra "augusta" della scrittura lirica oraziana trova la sua sanzione iconografica nella limpida perfezione neoclassica del frontespizio bodoniano.

Forse, mentre dettava al suo compositore l'allineamento sul rigo tipografico dei suoi impareggiabili caratteri, e mentre delineava il frontespizio del suo Orazio come il frontone di un tempio, con la *Q* di *Quintus* abbreviata che si insedia al vertice del titolo evertendo la sequenzialità verbale a favore dell'armonia, Bodoni ripensava proprio all'oraziano «Exegi monumentum aere perennius», aspirando a riassumere nella sontuosità della sua

⁴⁰ *Quinti Horatii Flacci opera*, Parmae, in aedibus Palatinis, typis Bodonianis, 1791 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 827, 2238).

⁴¹ *Quintus Horatius Flaccus. Ex recensione et cum notis atque emendationibus Richardi Bentleii*, Cantabrigiae, [XII] 1711 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 649, 1282).

⁴² *Anteloquium editionis Horatianae in folio majori*, Parmae, in aedibus Palatinis typis Bodonianis, 1791 (Iurilli, *Quinto Orazio Flacco*, I, p. 830, 2252).

edizione tutta la fortuna di cui il poeta di Venosa aveva goduto nell'età del libro antico. Tutto questo alla vigilia di quella *damnatio memoriae* che il Romanticismo avrebbe decretato, a cominciare da Alfieri, che declassò i poeti "augustei" a poeti "cesarei".

MASSIMILIANO MALAVASI

La rappresentazione della natura nelle *Rime degli Arcadi*

Las tierras labrantías,
como retazos de estameñas pardas,
el huertecillo, el abejar, los trozos
de verde obscuro en que el merino pasta,
entre plumizos peñascales, siembran
el sueño alegre de infantil Arcadia.
(Antonio Machado)¹

I. *La natura come fondale*

Nel Musée du Louvre di Parigi si conserva una celebre tela di Nicolas Poussin, *Le bergers d'Arcadie*, anche nota come *Et in Arcadia ego*. Nel quadro si ammira un gruppo di tre pastori – due coronati da un serto di alloro – che osservano con attenzione un'iscrizione scolpita su un monumentale e austero sarcofago collocato in un paesaggio collinare: uno di loro sembra

Questo testo nasce dalla rielaborazione dei materiali presentati all'omonima conferenza da me tenuta alla Biblioteca Angelica di Roma, sede “invernale” dell'Arcadia, il 12 febbraio 2021. È con vero piacere che approfitto di questo spazio per ringraziare quanti resero possibile quella iniziativa: l'attuale Custode d'Arcadia, Maurizio Campanelli (tra gli Arcadi Agesia Belemínio), il Procustode Pietro Petteruti Pellegrino (Diodoro Delfico), il tesoriere Emilio Russo (Artino Corasio). Un pensiero particolare va naturalmente a Rosanna Pettinelli (Dalisia Emeresia), all'epoca Custode d'Arcadia, venuta purtroppo a mancare pochi mesi dopo, la quale – nonostante le difficili condizioni di salute – presenziò la giornata introducendo e commentando il mio intervento. Per ragioni di spazio, pubblico qui solo la parte relativa alle prime quattro categorie di rappresentazione della natura individuate nella mia riflessione, rimandando le tre ulteriori e le doverose conclusioni a un successivo contributo che spero verrà accolto sempre sulla nostra rivista dell'Arcadia.

¹ Antonio Machado, *Campos de Soria II* (da *Campos de Castillas*), in *Opera poetica*, introduzione e traduzione con testo a fronte, nuova ed. a cura di Oreste Macrí, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 348-350.

rivolgersi con un atteggiamento umile e speranzoso verso una donna dal portamento sereno e altero che si trova appena dietro di lui e che gli tiene affettuosamente un braccio sulla spalla. Il quadro è datato intorno alla fine degli anni Trenta-inizio degli anni Quaranta del XVII secolo e, com'è noto, riformula un precedente lavoro dello stesso Poussin databile alla fine degli anni Venti, parimenti intitolato *Les bergers d'Arcadie* e oggi conservato nelle Devonshire Collections di Chatsworth. In questa tela, invece, vediamo due pastori – anch'essi con una corona d'alloro sulla testa – e una donna (una pastorella?) che leggono pieni di commozione l'epigrafe *Et in Arcadia ego* incisa su una grande tomba in pietra dove giace poggiato un teschio e sulla quale incombono quasi minacciosi due possenti tronchi di alberi inclinati e una costruzione muraria assai alta, mentre a destra, ai piedi dell'arca, siede di spalle un uomo anziano in preda allo sconforto con il capo coronato da un foglioso serto d'alloro. I due quadri di Poussin vanno messi in relazione con il precedente costituito da un'opera di Giovanni Francesco Barbieri, il Guercino, intitolata appunto *Et in Arcadia ego* (ca. 1621-1623) e conservata presso la Galleria di Palazzo Barberini a Roma: qui due pastori, sulla sinistra, contemplano una sorta di piccola ara rustica in pietra sulla quale è poggiato un mostruoso cranio umano, ancora preda di animali necrofagi, e dove si legge inciso il motto più volte ricordato, mentre alberi scuri e un cielo grigio incombono sulla scena.

Nel dipinto di Guercino la frase *in Arcadia (ci sono) anch'io* non può che essere attribuita alla Morte personificata che avverte gli uomini, con una certa dose di scherno e di malvagità, che persino nelle liete e serene valli della terra più placida del mondo lei è pronta a irrompere per strappare gli esseri umani dalla loro rete di affetti. Nessun elemento del quadro sembra poter offrire alcuna consolazione ai due pastori che ricordano l'amico e accolgono il *memento mori* a loro rivolta. Nel quadro di Poussin degli anni Venti, invece, la presenza della corona d'alloro sembra evocare sulla scena la presenza della gloria poetica, o comunque di una vita spesa nella lieta e serena povertà d'Arcadia in compagnia di pochi fidati amici e dell'ispirazione artistica: persino la figura femminile che compare nel quadro esibisce una veste classicheggiante, tale da farla apparire quasi una figura allegorica (forse la Poesia stessa, o magari una delle muse). Il dato è rimarcato nel quadro più tardo dove la donna assume una posa solenne e sembra costituire per i pastori un rassicurante riferimento. Nei due quadri di Poussin, insomma, potrebbe essere la voce del compianto defunto a proclamare *anch'io (ho vissuto) in Arcadia* e a rivendicare quindi la soddisfazione per una vita di umili ma nobili passioni, per la semplicità e per l'arte. Come spiega Erwin Panofsky: «Qui è intervenuto un mutamento fondamentale nell'interpre-

tazione. I pastori d'Arcadia non tanto ascoltano un terribile monito per il futuro, quanto invece meditano soavemente su un dolce passato». A meno che, come invece sostiene Claude Lévi-Strauss, la figura femminile che compare alle loro spalle non «raffiguri la Morte, o quanto meno il Destino», sgradita presenza venuta a imporre il suo dominio anche nelle dolci valli d'Arcadia e a incenerire ogni possibile consolazione umana².

Ho cercato di ripercorrere nelle sue linee essenziali uno dei più celebri dibattiti della tradizione della critica iconografica occidentale, un dibattito che coinvolse figure del calibro di Erwin Panofsky e di Claude-Lévi Strauss, con il duplice intento di suggerire un atteggiamento prioritario di *visualizzazione* anche dei testi letterari dei quali avrò modo di discutere e per collocare l'esperienza culturale della quale tratteremo nel contesto di quella definizione del mito dell'Arcadia che caratterizzò la riformulazione delle poetiche nella tradizione lirica italiana a partire dalla fine del XVII secolo. Quel mito, di là dalle ambiguità semantiche dei quadri di Poussin, veniva acquisito proprio nella dimensione mentale suggerita dal grande critico tedesco, ovvero come spazio ideale nel quale collocare un'esistenza che da un lato sembrava voler rifiutare le logoranti e compromissorie ambizioni cittadine, eleggendo a patria del poeta una regione di pascoli e di boschi nella quale l'unica attività produttiva pensabile è quella della pastorizia; e dall'altro stemperava la malinconica accettazione della fugaci-

² *L'opera completa di Poussin*, presentazione e apparati critici e filologici di Jacques Thuillier, Milano, Rizzoli, 1974, rispettivamente nota 116 e nota 55. L'esegesi dei due quadri vanta ormai una lunga tradizione e prestigiosa che trova i due momenti più significativi in Erwin Panofsky, «*Et in Arcadia ego*»: Poussin e la tradizione elegiaca [1936], poi in Id., *Il significato nelle arti visive*, trad. it. di Renzo Federici, introduzione di Enrico Castelnuovo e Maurizio Ghelardi, Torino, Einaudi, 1996² [ed. orig. 1955], pp. 279-301: 295, e Claude Lévi-Strauss, *Guardando Poussin*, in Id., *Guardare ascoltare leggere*, trad. it. di Francesco Maiello, Milano, Il Saggiatore, 1994 [ed. orig. 1993], pp. 7-34: 18. Per altre, successive letture vd. Pietro Citati, *La luce della notte. I grandi miti nella storia del mondo*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 366-368; Roberto Fai, *Pastorale arcadica. Per un "regno giusto"*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 119-123. Il dibattito è in verità aperto anche sul quadro del Guercino, del quale è stata offerta un'interpretazione in chiave stoico-epicurea (vd. Dalma Frascarelli, *Un "Seneca" e l'"Et in Arcadia ego" di Guercino nella quadreria di Antonio Barberini (1608-1671)*, in *I Barberini e l'Europa*. Atti del Convegno internazionale, Roma, 14 dicembre 2021, a cura di Péter Tusor e Alessandro Boccolini, Viterbo, Sette Città, 2022, pp. 169-183) in controtendenza con la tradizionale lettura in termini di *memento mori* (magari arricchita dalle doverose suggestioni letterarie: vd. Leonardo Masone, «*Et in Arcadia ego*»: Guercino lettore di Sannazaro, «Studi medievali e moderni», 27/2, 2023, pp. 303-318). Per il rapporto tra questa iconografia e il sepolcro del pastore Androgeo nell'Arcadia di Sannazaro vd. l'ed. dell'opera a cura di Carlo Vecce (Roma, Carocci, 2015, pp. 128-138).

tà dell'esistenza nel compimento di una vita inserita in una rete di affettuose amicizie e di amoroze relazioni tutte intessute nel culto del bello e dell'esercizio poetico.

In questo senso il ruolo del paesaggio naturale nella definizione dello scenario arcadico pensato per accogliere le controversie sentimentali, le gare poetiche, la convivialità amicale, è più o meno quello svolto nel quadro più tardo del pittore francese, ovvero quello contenuto in pochi elementi figurativi collocati sullo sfondo: alberi di solito *frondosi*, prati in genere *ameni*, collinette soprattutto *apriche*, rivi dalle *fresche* acque, come ben documenta un sonetto di Atelmo Leucasiano (Ubertino Landi, *RdA*, vol. VII, p. 79)³:

- Oh vaghi boschi! oh dolci aure serene,
dove siamo noi? chi al nostro suol ne toglie?
su quai posiamo il piede ignote arene?
4 e qual estrania terra oggi n'accoglie?
Qui romite capanne, ispidi spoglie,
qui d'amor, d'onestà leggi ripiene
qui boscherecci studi, umili voglie
8 di guardar mandre e di temprare avene.
Oh amica sorte! oh avventurosa etade!
questa, o pastor, la bella Arcadia è questa,
11 queste sono d'Alfeo l'alme contrade.
Pastor, qual pace entro de' nostri petti
qui povertate ed innocenza appresta!
14 Oh noi dal fato a tanto bene eletti!⁴

³ Indicherò le *Rime degli Arcadi* con la sigla *RdA* seguita dal numero romano per il volume e quello arabo delle pagine del componimento citato. Le sigle rendono conto del seguente regesto bibliografico: voll. I-III, Roma, Antonio de' Rossi alla piazza di Ceri, 1716; vol. IV-VII, ivi, 1717; vol. VIII, ivi, 1720; vol. IX, ivi, 1722; vol. X, Roma, Antonio de' Rossi nella strada del Seminario Romano, 1747; vol. XI, ivi, 1749; vol. XII, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1759; vol. XIII, Roma, Paolo Giunchi, 1780; vol. XIV, ivi, 1781.

⁴ Su Ubertino Landi (1687-1760), oltre alla voce di Daniela Morsia per il *Dizionario biografico degli italiani* (LXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2004, pp. 415-418, cui rimando per la bibliografia pregressa, da integrare però con Alessandro Ottaviani, *Il fascino indiscreto delle nature ancipiti: un saggio della "istoria naturale" nei secoli XVII e XVIII*, «Giornale critico della filosofia italiana», 71, 2000, pp. 316-369), vd. Renzo Rabboni, *Parigi 1713-1714. Antonio Conti e Pier Jacopo Martelli nei diari di Ubertino Landi*, «Seicento & Settecento», 9, 2014, pp. 25-47; Maria Cristina Albonico, *Il 'Sistema vallisneriano dell'origine delle fontane' di Ubertino Landi*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», 1, 2006, pp. 107-119; Ubertino Landi, *Lettere ad Antonio Vallisnieri (1710-1729)*, a cura di Giovanna Scasascia, Milano, Franco Angeli, 2021; Alessandra Di Ricco, *Scienza e poesia in Ubertino Landi*, in *Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1870)*, a cura di Elisabetta Appetecchi, Maurizio Campanelli, Alessandro Ottaviani e Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022, pp. 173-194.

La descrizione del paesaggio naturale rientra qui in quel piano di auto-promozione dell'Arcadia che spinse non di rado i poeti dell'Accademia a celebrare l'*ethos* dell'istituzione, i suoi valori morali, i suoi principi etici, il suo progetto esistenziale, secondo una linea che la critica va ora approfondendo⁵. Si leggano questi versi estratti da una canzone di Rutilio Teneo (Luca Terenzi, *RdA*, vol. VIII, p. 297):

Oh fra quante del sol l'occhio rimira
valle la più gioconda
e agli occhi miei sì cara e diletta,
ove tra fronda e fronda
dolcemente sospira
genitrice de' fiori aura odorosa,
e la tua spiaggia erbosa
a fecondar discendono da' monti
mille limpidi fonti
formando un vago e trasparente rivo
che 'l caldo aere estivo
contempra, e al suon de' rochi suoi cristalli
le boscherecce ninfe invita ai balli! (vv. 1-13)⁶.

Ma appunto, come spiegavo, il quadretto paesaggistico serve come riferimento alla descrizione del pastore e del suo gregge, ovvero alla celebrazione della pacifica e artistica vita arcadica (ivi, pp. 298-300):

Qui della sorte sua lieto il pastore
la mansueta greggia
conduce a pascolar lungo il bel colle
ove cresce e verdeggia
l'erba novella e il fiore
dal lagrimar dell'alba asperso e molle (vv. 40-45);

⁵ Cfr. Massimiliano Malavasi, «*Al canto tornate e voi stessi lodate*»: una poesia "manifesto" per l'Arcadia, in *Ascoltando le Rime degli Arcadi. Testi della giornata di musica e poesia*, Roma, Biblioteca Angelica, 21 marzo 2022, a cura di Massimiliano Malavasi, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2024, pp. 13-37, e – soprattutto – i contributi di Maurizio Campanelli sulle canzoni e le selve di Alessandro Guidi composte per gli eventi più importanti della vita dell'istituzione: «*M'accesi di veder l'onda latina*». *Cantare Roma tra estro pindarico e spirito arcadico*, «Strenna dei romanisti», i.c.s.; *Mutar tutto, ma non sprecare nulla. Il manoscritto della selva di Alessandro Guidi per le Leggi degli Arcadi*, i.c.s.; *L'Egloga di Erilo Cleone per la rogazione delle Leges Arcadum*, i.c.s. (ringrazio l'autore per avermi permesso la lettura in anteprima del frutto delle sue ricerche).

⁶ Su di lui, dopo la voce di Luca Tonetti sul *Dizionario biografico degli italiani* (XCV, 2019, pp. 391-392), vd. la recente monografia di Elda Fontana e Patrizia Dindelli, *Luca Terenzi (1630-1697): medico e poeta secentesco*, Pieve Santo Stefano, Biblioteca Pannilunghi-Fontana, 2023.

Qui mai non giunge ambiziosa cura
o sacra ingorda fame
del pallid'oro a perturbagli il petto (vv. 66-68);

Or qui passar dell'età mia canuta
quel poco che m'avanza
se a me propizio concedesse il Fato
in qual felice stanza
colla mia cetra arguta
fin'all'estremo io men vivrei beato (vv. 92-97).

Al centro della scena, dunque, c'è il pastore arcade, impegnato nelle sue attività: la cura del gregge, il corteggiamento della pastorella amata, l'intrattenimento degli amici con la propria arte, l'esercizio della musica e della poesia. Un modello di comportamento che è espressione di una condizione esistenziale che, a sua volta, deriva da una impostazione etica della propria vita. Ma al contempo lo stesso pastore è anche impegnato in un'autorappresentazione che conferisce forma visibile al manifesto e alla celebrazione degli ideali dell'istituzione accademica. La natura non può mancare, considerando che costituisce uno degli elementi essenziali del progetto dell'esistenza che gli Arcadi si ripropongono di vivere, ma è ovviamente collocata in posizione defilata, dal momento che è il pastore che deve occupare il centro della scena, come ci insegna con parole piane Licida Orcomenio (Malatesta Strinati, *RdA*, vol. IV, p. 212)⁷:

Dolce è il sentir di placid'aura il fremito
mover tra fronda e fronda, e rio campestrico
romper tra sassi e sassi il roco gemito.

Ma più dolce è 'l sentir pastor silvestrico
al suon di rozza canna il canto sciogliere
e l'eco affaticar da speco alpestrico (vv. 1-6);

E in quest'elce i tuoi versi io segno e recoli
perch'ogn'altro pastor, ch'all'ombra affidasi
nel tuo valor le sue vergogne specoli (vv. 10-12);

Tu canta omai che qui l'aria è piacevole
verdeggian gli arboscelli, i prati ridono

⁷ Su Malatesta Strinati vd. Giovan Mario Crescimbeni, *Malatesta Strinati*, in *Notizie storiche degli Arcadi morti*, III, Roma, Antonio de' Rossi, 1721, pp. 214-222, e la *Biografia di Malatesta Strinati* di F. Pazzagli premessa alle *Opere di Malatesta Strinati cesenate*, Cesena, Biasini e soci, 1844, pp. 11-23.

e tutta la campagna è dilettevole.

Vedi che qui mille pastor s'assidono
senti mille sonar crotali e cetere
e l'auree sfere al comun gaudio arridono (vv. 37-42).

Il rifiuto delle glorie terrene, delle malevole lusinghe del potere e della *auri sacra fames* e l'esaltazione della umile vita pastorale erano state proprio argomento delle canzoni "fondative" dell'Accademia, quelle composte da Alessandro Guidi e recitate nelle *ragunanze* dei primi anni dell'*Arcadia*, da *Gli Arcadi in Roma* o *Costumi degli Arcadi* a *La promulgazione delle leggi d'Arcadia*⁸. E resteranno un tema costante nel corso degli anni e dei volumi, identificativo del consesso e quindi reiterato e imitato per desiderio di esibita adesione ai temi centrali dell'"ideologia arcadica", come rivela anche un sonetto di una poetessa quasi del tutto sconosciuta quale Erminia Meladia (Giulia Serego Pellegrini, *RdA*, vol. VII, p. 216)⁹:

Per mia ventura a rivedervi io torno,
limpidi fonti e verde piaggia aprica,
e colli e selve, e placid'aura amica
4 ove lieto gran tempo ebbi soggiorno.
Odo ancor l'usignol che su quell'orno
col dolce cantar suo par che mi dica:
«Prendi l'umil zampogna, ed all'antica
8 soave rima fa grato ritorno».
Però la mente mia tal valor prende
che, a sol cercar dell'alme Muse il coro,
11 d'un novello desir tutta s'accende.
E già poste in obbligo le gemme e l'oro
ed ogni vil pensier, più non pretende
14 che ornare il crin d'un immortale alloro.

⁸ Alessandro Guidi non necessita certo di presentazioni; mi limito a rimandare alla bibliografia indicata nella nota 5 da cui si può ricavare quella pregressa.

⁹ Appena ricordata da Crescimbeni nei *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia* (II/2, Roma, Antonio de' Rossi, 1710, p. 370, dove ci informa delle origini veronesi e della sua partecipazione alla relativa colonia arcadica) e da lui accolta con tre sonetti nel prosimetro *L'Arcadia* (Roma, Antonio de' Rossi, 1708, pp. 32-33), ha goduto di una certa fortuna nelle miscelanee liriche settecentesche e non solo: è una tipica rappresentante di quella schiera di "poeti per convenzione" o "per gioco sociale" che costituì larga parte della "fanteria lirica" dell'*Arcadia*. Una breve bibliografia dei suoi testi è in Pietro Leopoldo Ferri, *Bibliografia femminile italiana*, Padova, Crescini, 1842, p. 279, ma vd. anche Antonio Spagnuolo, *L'Arcadia veronese. Note e documenti*, Roma, Tip. Sociale Polizzi & Valentini, 1906, p. 13; Corrado Viola, *Canoni d'Arcadia: Muratori, Maffei, Lemene, Ceva, Quadrio*, Pisa, Ets, 2009, p. 89; Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia: le Rime degli Arcadi (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, pp. 67 e 69.

E questo sonetto integralmente riprodotto basti a documentare un ricco filone espressivo per il quale si potrebbero addurre numerosissimi esempi. «Pur vi riveggio, avventurose tanto / tenere erbette e molli e pinti fiori, / che qui spirate sì soavi odori / e il suol vestite d'un leggiadro ammanto», intona Trisalgo Larisseate, al secolo Giampietro Zanotti¹⁰, lieto di riapprezzare il paesaggio idillico dopo che il *verno crudel* ha a lungo coperto tutto di ghiaccio, prima che – grazie alla primavera – il *buon pastor* possa attraversare la natura in fiore e dichiarare che di nuovo «ride il suol fiorito e adorno» (*RdA*, vol. III, p. 307). Gli stessi sentimenti espressi da Adimanto Autonidio (Carlo Valenti Gonzaga)¹¹ nel rielaborare il celeberrimo *carmen* IV 7 di Orazio («Diffugere niues, redeunt iam gramina campis / arboribusque comae»): «Quel ruscel ch'era gelato / s'è disciolto e scorre or ora, / e quel mirto, che sfrondato / già mirasti, ecco s'infiora» (*RdA*, vol. X, p. 20). Un *ethos* e una sensibilità che si leggono anche in Elpina Aroete (Ippolita Cantelmo Stuart)¹², che celebra il paesaggio naturale («Vaghe foreste e dilettevol monte / tra' quai le fere e gli augelletti han pace») quale sfondo ideale degli amori pastorali: «O voi felici ov'innocenza ha fede / ove se ninfa il suo pastor pur ami / ella a lui, egli a lei s'affida e crede» (*RdA*, vol. VI, p. 171). O come ci insegna Alinda Panichia (Elisabetta Credi Fortini)¹³, che «Or che fra boschi solitari amici / l'ore passa del dì placide e quete / vive senza timor di quella rete / ove caggiono molte alme infelici»: le *alme infelici* di

¹⁰ Su di lui vd. la voce di Milena Contini nel *Dizionario biografico degli italiani* (C, 2020, p. 569, disponibile solo nella versione *on line*) con ricca bibliografia da integrare almeno con i seguenti testi: Maria Angela Novelli, *Documenti per la storia editoriale delle Vite de' pittori e scultori ferraresi di Girolamo Baruffaldi*, «Filologia e Critica», 18, 1993, pp. 223-248; Carmela Baroncini, *Due aggiunte al catalogo di Lorenzo Pasinelli*, «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna», 35-36, 1995-1996, pp. 99-102; Mauro Conte, *La fortuna artistica di Lorenzo Pasinelli nelle considerazioni estetiche di Giampietro Zanotti*, ivi, pp. 187-205; Michelangelo Giurnanini, *Storia della biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Bologna (1709-1904)*, ivi, pp. 281-314; Elisabetta Graziosi, *Avventuriere a Bologna: due storie esemplari*, Bologna, Mucchi, 1998, pp. 121, 131-133, 143, 147, 153, 157, 163; Alfredo Cottignoli, *Orazio tra i pastori: "pictura" e "poiesis" nell'Arcadia bolognese*, «Studi e problemi di critica testuale», 66, 2003, pp. 121-127.

¹¹ Su di lui vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, pp. 90-91, 100-101, 136, 147; Rosa Necchi, *Ai margini d'Arcadia: versi sull'innesto del vaiolo*, in *Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1870)*, pp. 237-259: 238-239.

¹² Su di lei vd. Giovanni Casati, *Dizionario degli scrittori d'Italia, dalle Origini fino ai viventi*, II, Milano, Ghirlanda, 1925, p. 32; Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, pp. 67-68.

¹³ Su di lei Casati, *Dizionario degli scrittori d'Italia*, II, p. 211; Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, pp. 67, 68 e 152; la ricorda con un sonetto Giovan Mario Crescimbeni nei suoi *Comentarj*, III, Roma, Antonio de' Rossi, 1711, p. 359 (ma nella forma *Lisabetta Credi Fortini*).

coloro che si lasciano ingannare dalla *avida sete* di *pompe* o di *tesori* (*RdA*, vol. VII, p. 7). D'altra parte, perché ambire a ricchezze e potere quando «Queste soavi collinette e queste / scherzevol acque di leggiadri fonti / invidia fanno agli orti illustri e conti / che Armida finse al Giovinetto d'Este»? Eniso Pelasgo (Domenico Ottavio Petrosellini)¹⁴ ci ricorda infatti che la libera fruizione della bellezza del paesaggio è facile e gratuita e non richiede amicizie altolocate o ambienti elitari (*RdA*, vol. X, p. 100). E, insomma, l'ideale arcadico di una immersione nella natura come progetto esistenziale incentrato sulla semplicità e sulla bellezza, nato con l'*Arcadia* stessa e presente sin dalle prime raccolte di rime, attraversa tutta la storia dell'espressione lirica dell'Accademia arrivando fino agli ultimi volumi e sempre ricorrendo a un prontuario di veloci riferimenti naturalistici atti a definire il paesaggio in cui collocare la saggezza dei pastori, amanti e poeti; così come lo spiega Sisimbrio Tersiliano (Carlo De Sanctis, *RdA*, vol. XI, p. [463])¹⁵:

Vedi, o signor, que' boscarecci orrori
 quel colle aprico e quelle amene piagge,
 quel limpido ruscel che le selvagge
 4 antiche piante irriga e i verdi allori?
 Arcadia è quella: ed oh qual dai pastori
 placidissima vita ivi si tragge,
 né fia giammai ch'invido dente oltragge
 8 i loro casti ed innocenti amori.
 Deh, non sdegnar, deposto il regio manto,
 quivi i giorni passar tranquillamente
 11 alla tua Amalia gloriosa accanto,
 che Febo ancor, sceso dal carro ardente,
 pastor colà fu visto, e gloria e vanto
 ai grand'avi recar di nostra gente.

¹⁴ Tra i più attivi militanti dell'Accademia dei Quirini, su di lui vd. Cesare Mariani, *Notizie dell'Abate Domenico Ottavio Petrosellini*, Roma, Tip. Edit. Romana, 1890; *Dizionario della letteratura italiana: gli autori, i movimenti, le opere*, a cura di Ettore Bonora, Milano, Rizzoli, 1977, II, p. 408; Francesca Santovetti, *Una "crociata" settecentesca: Paolo Rolli e la crisi in Arcadia*, «Carte italiane», 10, 1989, pp. 8-24; Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, pp. 50, 51, 76, 92, 103, 153-154; Matteo Largaiolli, *Processo decisionale e media nello scisma dell'Accademia dell'Arcadia (1711)*, in *I media nei processi elettorali. Modelli ed esperienze tra età moderna e contemporanea*, a cura di Maurizio Cau e Christoph Cornelissen, Bologna, il Mulino, 2020, pp. 163-182.

¹⁵ Su questo autore, quasi del tutto sconosciuto alle storie letterarie patrie, si veda, oltre a Michel Giuseppe Morei, *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma, Stamperia de' Rossi, 1761, pp. 76, 101, 104, Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 85 e, più recentemente, Gabriele Alessandri, *Una famiglia di Arcadi: i De Sanctis di Rيوفreddo*, Roma, AGGA, 2016.

II. *La natura petrarchizzata*

Al Musée Calvet di Avignone si conserva il quadro di un grande paesaggista del secondo Settecento e dei primi anni dell'Ottocento, il longevo pittore francese Jean-Joseph-Xavier Bidauld. Si tratta della tela intitolata *François Ier à la Fontaine de Vaucluse*. Agli occhi degli uomini del tempo, il quadro sembra davvero sintetizzare l'immaginario del pellegrinaggio letterario alla *transalpina solitudo Petrarcae iocundissima*, ovvero a Fontaine-de-Vaucluse: con le spumeggianti acque della Sorgue che attraversano il paesaggio, la cittadina distesa sulla collina sormontata dallo Château des Évêques de Cavaillon, e possenti alberi, in basso, a proteggere la presunta tomba di Laura de Noves marchesa de Sade, alla quale il dotto sovrano francese reca il suo omaggio di uomo di cultura, così come avrebbero fatto poi schiere di scrittori, da Casanova a Stendhal, da Alfieri a Lamartine, da Chateaubriand a George Sand¹⁶.

La costruzione dell'insieme – il fiume con la vegetazione in basso, la collina con un edificio in cima in alto – è in fondo la stessa del celebre disegno che probabilmente Giovanni Boccaccio aggiunse sul manoscritto della Bibliothèque Nationale de Paris, Par. Lat. 6802 su quella c. 143v sulla quale Petrarca, a margine di un brano della *Naturalis historia* di Plinio, aveva apposto la celebre postilla alla quale ho alluso («transalpina solitudo mea iocundissima»): al netto della possibile interpretazione allegorica del paesaggio, resta la coincidenza nel modo di inquadrare lo spazio della località provenzale. E la stessa identica struttura verrà infatti riprodotta – ora tenendo fuori dall'inquadratura l'edificio sulla cima della collina ora nascondendo nella gola l'ansa del fiume – da una serie di quadri ottocenteschi impegnati proprio a dare concretezza visiva agli incontri del poeta trecentesco con la donna amata: basterà ricordare *Petrarca e Laura* di Nicaise de Keyser

¹⁶ Su Bidauld: Jean-Joseph-Xavier Bidauld, 1758-1846: *peintures et dessins*. Catalogue de l'exposition de Carpentras, Angers, Cherbourg, 1978, rédigé par Suzanne Gutwirth, Nantes, Chiffolleau, 1978; Anna Ottani Cavina, *Paysages d'Italie: les peintres du plein-air*, Paris, RMN, 2001, pp. 124-127; *La pittura del paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di Anna Ottani Cavina ed Emilia Calbi, Milano, Electa, 2005, pp. 118-122. Anche il "nostro" Ubertino Landi, viaggiatore in Francia, non mancò di omaggiare la tomba di Laura de Sade (vd. Rabboni, *Parigi 1713-1714*, pp. 28-29). Sul mito della tomba di Laura vd. Enzo Giudici, *Bilancio di un'annosa questione: Maurice Scève e la "scoperta" della "tomba di Laura"*, «Quaderni di filologia e lingue romanze», 2, 1980, pp. 3-70; Olivier Millet, *Le tombeau de la morte et la voix du poète: la mémoire de Pétrarque en France autour de 1533*, in *Regards sur le passé dans l'Europe des XVI^e-XVII^e siècles*. Actes du Colloque tenu à Nancy, décembre 1995, Bern, Lang, 1997, pp. 183-195; Daniel Maira, *La découverte de tombeau de Laure entre mythe littéraire et diplomatie*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 103, 2003, pp. 3-15.

(collezione privata), o il *Petrarca, Laura in Vaucluse* di Anselm Feuerbach (Speyer, Historisches Museum der Pfalz) o *Laura et Petrarque à la Fontaine de Vaucluse* di Philippe Jacques van Brée (Rennes, Musée des beaux-arts).

Il breve *excursus* sulla fortuna iconografica del paesaggio di Valchiusa come scena dell'esperienza amorosa ed esistenziale petrarchesca – *excursus* che esperti di storia dell'arte potrebbero riproporre assai migliorato in numero di titoli e in qualità dell'analisi – serve semplicemente a introdurre la centralità di questa visione ideale, quella di Petrarca e della sua amata Laura nel *locus amoenus* della Provenza, nella cultura dei secoli XVIII e XIX. Tuttavia la pittura del tempo non sembra in grado di superare la semplice dimensione “narrativa” della vicenda, non affronta cioè la sfida di provare a esprimere la “derivata” di questo mitologema, ovvero la percezione della Natura come spazio nel quale si irradia il ricordo della presenza della donna, un'emanazione memoriale che attraversa la tessitura vegetale del paesaggio imprimendovi, appunto, la propria *aura*: una natura che, quindi, direi *petrarchizzata*, nella quale alberi, fronde, fiumi devono subordinare la propria epifania al ruolo ancillare di ricordi dell'immagine della donna amata. Questa figura attraversa lo scenario paesaggistico connotandolo con la propria presenza: le acque *chiare, fresche e dolci* nelle quali Laura immerse le *belle membra*, il *gentil ramo* affianco al quale la donna stette in piedi, l'*erba* e i *fior* ricoperti dalla gonna, i petali che cadono sulle *trecce bionde* mentre la dama celebra sé stessa pur restando *umile in tanta gloria*. Inutile spendere troppe parole in generale sull'influenza del modello petrarchesco nella lirica della prima Arcadia, tema fondativo e identificativo del movimento stesso. Più utile semmai mostrare la pervasività che tale modello rivela nella percezione del paesaggio naturale, proprio a partire dall'esplicito omaggio che tanta di questa produzione lirica offre ai versi del poeta trecentesco¹⁷. Non a caso ho citato la canzone *Chiare, fresche e dolci*

¹⁷ A partire dalla monografia di Elena Sala di Felice, *Petrarca in Arcadia* (Palermo, Palumbo 1959), recensita con eccessiva severità da Walter Binni (vd. Id., *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1968², pp. 435-437) per arrivare a *Il Petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*. Atti del Convegno di Roma, Università «La Sapienza», 20-22 novembre 2003, a cura di Sonia Gentili e Luigi Trenti, Roma, Bulzoni, 2006; ma spunti importanti sul rapporto con il modello petrarchesco erano già nel classico volume di Carlo Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Bologna, il Mulino, 1961 (in particolare le pp. 269-270 e 274-277). Sarebbero auspicabili indagini volte a stabilire il ruolo del filtro del Petrarchismo cinquecentesco nel rapporto con il modello trecentesco, riprendendo e sviluppando gli spunti della critica pregressa (ad esempio quelli contenuti in Giuseppe Toffanin, *L'eredità del Rinascimento in Arcadia*, Bologna, Zanichelli, 1923), come ha fatto ad esempio Pietro Petteruti Pellegrino, *L'«idea di ben sonettare»*. *Le rime di Angelo Di Costanzo negli scritti critici e teorici di Crescimbeni*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Cre-*

acque (*R.v.f.*, CXXVI) il cui celeberrimo *incipit* è rielaborato con esplicito omaggio – con una reiterazione che va ben oltre la pazienza del lettore – in tanti componimenti dei volumi delle *Rime degli Arcadi*: «Liete, soavi, fresche e limpid'onde» scrive Alfesibeo Cario (Giovan Mario Crescimbeni: *RdA*, vol. I, p. 61)¹⁸; «sacre, verdi, frondose alme foreste» risponde Aci Delpusiano (Eustachio Manfredi: *RdA*, vol. II, p. 15)¹⁹; «O fresche, umide rive, acque correnti», chiosa Aurisco Elafio (Giovan Battista Ciappetti, *RdA*, vol. III, p. 67)²⁰, «tenere erbetto e molli e pinti fiori», imita Trisalgo Larisseate (Giampietro Zanotti, *RdA*, vol. III, p. 307); «Amene valli e belle piagge apriche» ricalca Euchero Tiriano (Niccolò di Negro, *RdA*, vol. VII,

scimbeni, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 109-128.

¹⁸ Su Giovan Mario Crescimbeni, fondatore dell'Accademia e suo custode fino al 1728, esiste una bibliografia di una certa ampiezza: vd. almeno Vera M. Gaye, *L'opera critica e storiografica del Crescimbeni*, Parma, Guanda, 1970; Giuseppe Coluccia, *L'Elvio di G.M. Crescimbeni: alle origini della poetica d'Arcadia*, Roma, IBN, 1994; Camilla Guaita, *Per una nuova estetica del teatro: l'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009; in tempi più recenti, un importante convegno ha offerto inedite prospettive di ricerca sul contesto culturale della prima Arcadia, quella appunto governata da Crescimbeni; se ne vedano gli atti: *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*. Per il suo ruolo di *editor* delle rime degli Arcadi che giungevano nel Serbatoio in vista della pubblicazione, si legga Chiara Nardo, *Crescimbeni correttore, curatore, editore d'Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 7, 2018, pp. 107-142; per un approfondimento della sua estetica si legga Giacomo Vagni, «Un'intera poetica» in *forma di dialogo. Note e strumenti per la bellezza della volgar poesia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 9, 2020, pp. 281-306. Segnalo inoltre la tesi di Stefano Crescenzi, in corso di elaborazione per il Dottorato dell'Università di Cassino e del Lazio meridionale (XXXVII ciclo), che proporrà l'edizione critica dell'intero corpus poetico (edito e inedito) di questo scrittore (*Edizione critica e commentata delle Rime di Giovan Mario Crescimbeni*).

¹⁹ Altra figura di rilievo della poesia italiana di inizio Settecento, Manfredi fu oggetto di ricerche al tempo della scuola storica e di qualche sporadico intervento nel corso del Novecento: segnalò la voce di Ugo Baldini per il *Dizionario biografico degli italiani* (LXVIII, 2007, pp. 668-676, con relativa bibliografia pregressa nella quale spiccano alcuni nomi di rilievo: Dino Provenzal, Bruno Maier, Ezio Raimondi, Pier Vincenzo Mengaldo, Andrea Donnini, ai quali aggiungo: Giuseppe Nicoletti, *Agli esordi del petrarchismo arcadico: appunti per un capitolo di storia letteraria fra Sei e Settecento*, in *Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, pp. 31-66; Fabrizio Bonoli, *Il Museo della Specola nel Dipartimento di Astronomia e del Sistema museale d'Ateneo dell'Alma Mater Studiorum*, «Annali di storia delle università italiane», 12, 2008, pp. 489-497; Susanna Villari, *Un ritrovato autografo della Perfetta poesia italiana di Ludovico Antonio Muratori: nuove prospettive ecdotiche*, «Filologia e Critica», 38, 2013, pp. 321-378; segnalò inoltre la tesi di Irene Soldati discussa presso l'Università degli Studi di Pavia nella quale si propone l'edizione critica dell'opera poetica di Manfredi (*Le rime di Eustachio Manfredi: edizione critica e commento*, XXXV ciclo).

²⁰ Casati, *Dizionario degli scrittori d'Italia*, II, p. 153.

p. 218)²¹; «O verdi piante e voi tranquille e quete / acque che mormorando ite per via» incrementa Cesennio Issunteo (Carlo Doni, *RdA*, vol. VIII, p. 107)²²; «O selve ombrose o fresche aure soavi» riformula Euresto Leontiade (Giovanni Antonio Sandoval, *RdA*, vol. XII, p. 62)²³; «O molli, o verdi, o tenerelle erbette / o puri, o freschi o limpidi cristalli / o fiori persi, turchini e rossi e gialli / o deliziose e ognor soavi aurette» plagia Adimanto Autonidio (Carlo Valenti Gonzaga, *RdA*, vol. XI, p. 11); «Ombrose valli e solitari orrori / vaghe pianure e rilevati monti», amplia e distingue Aglaura Cidonia (Faustina Maratti Zappi, *RdA*, vol. II, p. 34)²⁴, prima di implementare e ribaltare di segno con un «Bosco caliginoso, orrido e cieco / valli prive di sol e balze alpine / sentieri ingombri di pungenti spine / scoscesi sassi, umido e freddo speco» (*RdA*, vol. II, p. 37). In un gioco sospeso tra *imitatio*, *aemulatio* e *variatio*, i poeti del Settecento lavorano sul modello trecentesco con un vistoso atto d'omaggio, certamente riconosciuto dal lettore, esercitandosi all'interno di una natura trasformata in uno "spazio incantato dalla passione amorosa" dove pochi elementi stereotipati svolgono la funzione di arredo paesaggistico e catalogo di cimeli mnemonici associati all'epifania della donna. Così ad esempio in Alfesibeo Cario (Giovanni Mario Crescimbeni, *RdA*, vol. I, p. 61):

Liete, soavi, fresche e limpid'onde
di cui sovente farsi specchio suole
quel terren nostro incomparabil sole,
4 che tra nubi di sdegno a me s'asconde,
Deh, se v'infiorin sempre ambo le sponde

²¹ Praticamente sconosciuto alle patrie lettere, è solo ricordato come genovese e membro della colonia di quella città nei *Comentarj* di Crescimbeni (II/2, p. 374).

²² Vd. Giovan Battista Vermiglioli, *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, Perugia, Baduel, 1829, I, p. 382.

²³ Altra figura praticamente sconosciuta: «Duca di Sinagra, palermitano» (*RdA*, vol. XII, p. 411).

²⁴ Tra le figure più celebri della prima Arcadia: su di lei vd. la voce di Serena Veneziani per il *Dizionario biografico degli italiani* (LXIX, 2007, pp. 451-453), da integrare con: Paolo Lodovico Lemme, *Personaggi della Roma colta del Settecento*, Roma, T.e.r., 1993, pp. 49-56; Anna Teresa Romano Cervone, *Faustina Maratti Zappi e Petronilla Paolini Massimi: l'«universo debole» della prima Arcadia romana*, in *III Centenario dell'Arcadia. Convegno di Studi (15-18 maggio 1991)*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», III s., 9/2-4, 1991-1994, pp. 169-176; Luisa Ricaldone, *La scrittura nascosta: donne di lettere e loro immagini tra Arcadia e Restaurazione*, Genève-Paris-Fiesole, Champion-Cadmo, 1996, pp. 153-160 e 183-187; Rodolfo Zucco, *Il sonetto anacreontico*, «Stilistica e metrica italiana», 1, 2001, pp. 223-258; Tatiana Crivelli, «Figlio, vi lascio! e nel lasciarvi tremo». *Sui domestici lutti poetici delle «pastorelle» d'Arcadia*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 29-30, 2007, pp. 109-124.

- vezzosetti narcisi, auree viole,
 serbate in voi quelle divine e sole
 8 sembianze, ond'ogni vista Amor confonde.
 Poscia a temprarmi l'amorosa arsura,
 allorché a voi rivolgo il piè dolente,
 11 d'esorle a gli occhi miei sia vostra cura.
 Sì le voglie saran d'ambo contente,
 e godrem, mercé vostra, alfin ventura,
 14 ella d'aver me lungi, io lei presente²⁵.

La gamma dei topoi relativi al ricordo della donna inserita nell'ambiente naturale viene sostanzialmente ripercorsa da questi poeti in tutte le possibili declinazioni. Predomina, ovviamente, la percezione del paesaggio attraversato dall'emanazione del ricordo della donna amata: «O verde seggio ch'ancor serbi l'orme / del molle fianco a cui facesti letto, / superbo forse di sì belle forme», rievoca con nostalgico dolore Aurisco Elafio (Giambattista Ciappetti, *RdA*, vol. III, p. 67), andando in cerca di quella Fille che «Solea venire alla sua greggia appresso / lieta cantando pastorali versi / ch'eran di meraviglia a Pane istesso», spingendo la Natura a celebrarne il passaggio con un tripudio di effervescenza floreale: «E mentr'ella passava e gialli e persi / fiori sorgeano in quella parte e in questa» (ivi p. 68). Lo stesso poeta si rivolge col cuore gonfio di nostalgia al paesaggio ed esclama: «O praticel che fosti un dì premuto / da molle fianco e da leggiadro piede» (*RdA*, vol. III, p. 48). Mirteno Melpo (Nicolò Maria di Fusco, vol. XI, p. 152)²⁶ si rivolge all'amico Messio che nel paese eletto può ancora vedere i luoghi naturali "santificati" dall'*Amor* della donna:

Se mai l'aprico, il dolce almo terreno
 vedrai d'Arcadia, ed i bei poggi ombrosi
 e il sacro bosco, e i chiari rivi ascosi
 fra fiori e l'erba, e 'l dolce aer sereno,
 dell'antico Amor suo tutto ancor pieno (vv. 1-5).

Odisio Licurio (Ranieri Bernardino Fabbri, *RdA*, vol. XII, p. 277)²⁷ declama il suo addolorato addio al paesaggio sintetizzandolo, come gli altri

²⁵ Su questo testo vd. Claudia Tarallo, *Rime d'amore in Arcadia: una sinfonia di temi*, in *Ascoltando le Rime degli Arcadi*, pp. 81-93: 85-86.

²⁶ Altra figura quasi del tutto sconosciuta, presente non solo nelle *RdA*, ma anche nella raccolta di poesie dei coniugi Zappi e del loro circolo di amici (*Rime dell'avvocato Gio. Battista Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte*, Venezia, Hertz, 1723, più volte ristampata, anzi, vero e proprio *best seller* della prima metà del XVIII secolo).

²⁷ Procustode della Colonia Alfea (Pisa), Fabbri deve la sua esigua fama nelle lettere italiane alla sua amicizia con Carlo Goldoni. Si vedano su di lui: Ugo Morini, *Quattro lettere di Pietro Metastasio a monsignor Angiolo Fabroni. Un sonetto sul gioco del ponte di Raniero Bernardino*

poeti qui raggruppati, in una sequenza di elementi topici elencati in meccanica sequenza («O selve, o prati, o valli o gran torrenti / o fiumi, o rupi, o colli o monti») con la certezza che «doppo la mia morte amore / verrà cercando in queste piagge e in quelle / dove ora io lascio, al mio partire, il core». Nevillo Aracinzio (Muzio Scevola, *RdA*, vol. XII, p. 190)²⁸ ricorda il *ruscel* che fu «[...] coll'onda pura / specchio al bel viso di mia ninfa un giorno» e l'*arbor* che nell'*estiva arsura* faceva ombra agli amanti. Aglaura Cidonia (Faustina Maratti Zappi, *RdA*, vol. II, p. 34) si rallegra con le «ombrese valli e solitarii orrori», con le «vaghe pianure e rilevati monti», con i «verdi arboscelli e variati fiori», perché tutti entrati in contatto con l'amato: «Felici voi che dal bel piè sovente / calcati siete, o dalla bella mano / tocchi, o dal guardo del mio sol lucente» (*RdA*, vol. II, p. 34). Adimanto Autonidio (Carlo Valenti Gonzaga, *RdA*, vol. XI, p. 11), ancora a metà del secolo, non teme di impilare stereotipi botanici e ovvietà atmosferiche in lode della sua donna:

O molli, o verdi o tenerelle erbette
o puri o freschi o limpidi cristalli
o fiori persi, turchini e rossi e gialli
o deliziose e ognor soavi aurette.
Voi ch'alla donna mia foste dilette
quando nel prato intrecciò allegri balli
o quando per l'amene ombrose valli
le semplici pascea bianche agnellette (vv. 1-8).

Non di rado la metominia donna-paesaggio naturale suggerisce similitudini e paralleli per i quali la bellezza del mondo vegetale si accompagna a quella del corpo femminile prima di divenire competizione e gara di supremazia, facilmente vinta dalla dedicataria, privilegiata nelle parole del poeta. Così si legge ad esempio in questi versi di Anicio Traustio (Francesco Redi, *RdA*, vol. VIII, p. 59)²⁹:

Fabri. Per il bene auspicato della nobil signorina Bianca Gasperini col signor dottore marchese Giulio Laureati celebrato in Pisa il 15 ottobre 1903, Pisa, Mariotti, 1903; Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Carlo Goldoni e Pisa: ricerca e documenti inediti in Archivio di Stato*, «La rassegna della letteratura italiana», 108, 2004, pp. 401-443.

²⁸ Abate di Tivoli, membro del Savio Collegio, figura della quale sappiamo pochissimo: cfr. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, pp. 106 e 157.

²⁹ Su Redi si può partire da Marta Stefani, *Redi, Francesco*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Scienze*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2013, pp. 267-271, e dalla voce di Gabriele Bucchi e Lorella Mangani per il *Dizionario biografico degli italiani* (LXXXVI, 2016, pp. 708-712); sul Redi letterato vd. Carlo Alberto Madrignani, *La poetica di Francesco Redi nella Firenze di fine Seicento*, «Belfagor», 15, 1960, pp. 402-414, l'*Introduzione* di Gabrie-

Non così bianco mai nel verde prato
 sorge d'un giglio il maestoso fiore,
 né cotanto giammai spirano odore
 le bianche rose ai gelsomini allato,
 come, o donna gentil, sembra odorato
 del vostro seno il tremulo candore
 che fa scorno e vergogna a quell'albore
 di cui l'alba s'ammanta e in cielo è nato (vv. 1-8).

Aristeno Parrasideo (Pierantonio Novelli, *RdA*, vol. XIV, p. 43)³⁰ rievoca «Queste le piagge son dove mia Fille / meco i passi stendea, quest'è l'ombrosa / selva, che già fu chiara e diletta / pel sovrumano splendor di sue pupille», rilevando con afflizione che, ora che la donna è lontana, la natura sembra declinare in vitalità e bellezza: «Ma poi ch'ella partì, la selva è questa / dove silenzio è sol, sol'ombra e i fiori / appassiscon, né più v'ha gioia o festa». Si intravede in questi componimenti la possibilità di uno sviluppo mistico-naturalistico per il quale la donna è una sorta di nume che vitalizza la natura, una dea Flora al cui passaggio sbocciano i fiori, s'infoltiscono le fronde: «tibi suavis daedala tellus / summittit flores». E se quell'ultimo confine verso una sorta di panteismo erotico-naturalistico non può essere varcato in un'accademia innestata nella Roma papale del Settecento, si può tuttavia costruire l'analogia tra l'interiorità dell'amante e il paesaggio, la prima vitalizzata da una madre Natura che ha molti tratti della Venere lucreziana, il secondo rigenerato dalla passione per la donna amata. Così ad esempio Giovanni Antonio Pucci (Megalbo Oileo, *RdA*, vol. VII, p. 266)³¹:

le Bucchi a Francesco Redi, *Bacco in Toscana. Con una scelta delle Annotazioni*, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. XIII-XCIV (cui si rimanda per la bibliografia pregressa). Vd. inoltre Giorgio Bàrberi Squarotti, *Redi rimatore barocco*, in *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di Paola Ponti, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012, pp. 45-50; Gabriele Bucchi, *Un "puzzle" di versi: l'elaborazione del Bacco in Toscana di Francesco Redi*, in *La filologia dei testi d'autore. Atti del Seminario di studi di Roma, Università di Roma Tre, 3-4 ottobre 2007*, a cura di Simona Brambilla e Maurizio Fiorilla, Firenze, Franco Cesati, 2009, pp. 181-196.

³⁰ Vd. la voce di Enrico Lucchese nel *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVIII, 2013, p. 828 (ma il testo è disponibile solo *on line*), e Girolamo Dandolo, *La caduta della Repubblica di Venezia e i suoi ultimi cinquant'anni*, Venezia, Naratovich, 1855, pp. 447-448.

³¹ Personaggio quasi del tutto sconosciuto, nato a Firenze nel 1690, attivo a Roma agli inizi del secondo decennio del Settecento, morto prematuramente nel 1716: su di lui Filippo De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, Gondoliere, 1840, p. 826; Georg-Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München, Fleischmann, 1841, XIII, p. 321; Stefano Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Milano, Ferrerio, 1818, pp. 159-160; Sandro Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*, Firenze, Polistampa, 2009.

- Come l'antica Madre a noi produce
verde, fiorita ed odorosa prole
mentre dai raggi di benigno sole
4 percossa si riveste e splende e luce;
Così madonna con sua nobil luce
feconda il cuor d'oneste alte parole
che dir mi fanno cose al mondo sole
8 come solo è quel don che in lei riluce.
E come intorno all'arboscel che apriva
vaghi fiori, io vedea brillar non poco
11 il lume di quel sol che lo nutriva;
Tal di Madonna io scorgo in ogni loco
u' pensi e parli, e ov'io dipinga e scriva
14 quel bel splendor che mi dà spirto e fuoco.

Talvolta la natura è *petrarchizzata* al punto da essere invocata a collaborare ai progetti amorosi del poeta: Eubeno Buprastio (Giovann Battista Ricchieri)³², ad esempio, si premura di chiedere agli elementi naturali di rispettare il sonno della donna amata: «Tacete o venti, e tu, che volgi l'onde, / strepitoso ruscel, di sasso in sasso, / arresta il corso, o muovi lento il passo, / che dorme la mia ninfa in queste sponde» (*RdA*, vol. V, p. 290). Ma, punto dal sospetto che la donna – ingrata – stia nel sogno pensando a un altro amante o vada macchinando nuovi tormenti per il poeta, ecco che ci ripensa e s'affretta a chiedere agli elementi naturali il maggior strepito possibile: «Oh, s'egli è ver, d'alto fragor sonante / il rio sen corra a' desir miei conforme, / e scuota impetuoso Euro le piante»³³. In un'altra occasione, lo stesso poeta supplica un torrente di abbassare il livello delle sue acque per permettergli di attraversarlo e di correre ad abbracciare la donna amata: «Gonfio torrente, di palustre canne / cinto le chiome, arresta il corso all'onda: / arresta il corso, ond'io ti varchi, o vanne / più lento: Egle m'aspetta all'altra sponda» (*RdA*, vol. V, p. 291). In cambio promette al torrente di celebrarlo in versi fino a renderlo più noto del Tevere, dell'Arno e di altri famosi corsi d'acqua ma l'interlocutore – scettico ma lungimirante sulla fama di tale poeta – non

³² Patrizio genovese, raccolse le sue liriche in un volume del 1753 (*Rime filosofiche e sacre*, Genova, Bernardo Tarigo), e fu autore anche di un dramma (*Farasmane re di Tracia*, Genova, Franchelli, 1743) e traduttore di Jean-Baptiste-Louis Gresset (*Edoardo terzo re d'Inghilterra*, Venezia, Gaspero Gerardi, 1743) e di Jean Racine (*Il Mitridate*, Firenze, Gio. Paolo Giovannelli, 1748): per il resto, il suo profilo storico e letterario è tutto da scrivere.

³³ Mi prendo la libertà di rilevare che è esattamente la "trama" di una celebre canzone del 1968 di Adriano Celentano, *Una carezza in un pugno* (testo di Luciano Beretta e Miki Del Prete): sono incline a ritenere che la coincidenza sia dovuta a poligenesi.

risponde alle preghiere dell'autore che prova a ricorrere allora ad altre motivazioni: «Ma tu non m'odi e teco selve e dumi / porti fuggendo. Ah se per me non resti / resta almeno a mirar d'Egle i bei lumi».

Rientrano nel canone di questa natura *petrarchizzata* anche quei componimenti, tutt'altro che infrequenti, dove il paesaggio assume caratteri inquietanti, malinconici, oscuri e persino terrifici, ovvero laddove il ricordo dell'amata si configuri come memoria del tradimento, dell'abbandono, dell'inganno amoroso, insomma come espressione di un dolore sentimentale del quale la natura si fa carico: una sofferenza umana che il paesaggio si incarica di esprimere quale *objective correlative*. Così ad esempio Filippo Leers (Siralgo Ninfasio, *RdA*, vol. I, p. 222)³⁴:

O deserti paesi, ignota e bruna
valle, precipitose acque cadenti
da rotte rupi, e voi, spelonche algenti,
che sol non visitò giammai, né luna,
Poiché qui mi sospinge amor, fortuna
e crude stelle oggi al mio rogo ardenti,
ove non oda il suon de' miei lamenti
colei che'l giorno di mia vita imbruna (vv. 1-8);

e così anche Faustina Maratti Zappi (Aglaura Cidonia, *RdA*, vol. II, p. 37):

Bosco caliginoso, orrido e cieco,
valli prive di sole e balze alpine,
sentieri ingombri di pungenti spine,
scoscesi sassi, umido e freddo speco,

³⁴ «Ein Römer, Sekretair des Cardinals Conti, ein berühmter Dichter im Anfange des vorigen Jahrhunderts» (Johann Christoph Adelung, *Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers Allgemeines Gelehrten-Lexikon*, Delmenhorst, Jöntzen, 1810, IV, col. 1484). Tra gli autori più attivi della prima Arcadia, Filippo Leers ha lasciato un discreto patrimonio di inediti e pochissime stampe dei suoi componimenti (*Per la nascita del secondogenito dell'eccellentissimo signor prencipe di Cerveteri*, Roma, Antonio de' Rossi, 1709; *Solennizzandosi dalla nobilissima nazione sanese in Roma l'assunzione al Gran Magistero Gerosolimitano dell'eminentissimo e reverendissimo fra Marcantonio Zondadari*, Roma, Salvioni, 1720; *Cantata da recitarsi nel Palazzo Apostolico la notte del SS.mo Natale*, Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1723) che, al di là di un recupero ottocentesco (*Poesie scelte di Tommaso Gargallo, Giovanni Rosini, Petronilla Massimi, Angelo Antonio Somai, Filippo Leers, Antonio del Negro, Vincenzo Leonio, Eustachio Manfredi, Giovan Battista Niccolini, Onofrio Minzoni, Lodovico Savioli*, Cremona, Stamperia De Micheli-Bellini, 1828), attende ancora una sistemazione editoriale e critica (un contributo sui suoi inediti conservati nel fondo Arcadia della Biblioteca Angelica verrà prodotto da Elisabetta Appetecchi per un futuro numero monografico della rivista «L'Ellisse»). Qualche spunto è offerto da Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, pp. 26, 37, 55, 56, 59, 150, 166.

rupi voi che giammai non udiste eco
 rendere umana voce, e voi vicine
 deserte piagge, sparse di ruine,
 udrete il duol che qui mi tragge seco (vv. 1-8).

Orito Piliaco (Francesco Maria Zanotti)³⁵ va a riferire la scomparsa della donna («che morte avea que' duo bei lumi spenti») alle «solinghe, atre foreste» e alle «cupe spelonche» (*RdA*, vol. IV, p. 326), paesaggi naturali che – privati della presenza beatificante della donna – non possono che rivestirsi di un manto desolato, squallido e infelice.

Questa esperienza del paesaggio naturale “filtrato” del ricordo dell'amata e comunque funzionalizzato alla litania del discorso amoroso conosce anche articolazioni più dinamiche che permettono dirette interrelazioni tra l'amante e gli elementi della vegetazione o del contesto idromorfologico del territorio eletto a scenario. Agesilo Brentico (Francesco Domenico Clementi, *RdA*, vol. V, p. 19)³⁶, ad esempio, si appella agli elementi del paesaggio naturale («O boschi, o selve, voi, che tante e tante / volte ascoltaste i miei caldi sospiri, / e tu, ruscel, che le pur'onde giri / e le lagrime mie per queste piante») quali testimoni della sua dolorosa passione e della sua adamantina fedeltà («Voi dite, voi, se più infelice amante / in queste erme contrade oggi respiri, / e dite ancor, se fra tanti martiri / un cuor vedeste più del mio costante»), pur a fronte della vana superbia e dell'insensibile distacco mostrato dalla pastorella *cruda e fera*. Elpina Aroete (Ippolita Cantelmo Stuart, *RdA*, vol. VI, p. 170) va raccontando alle grotte, alle foreste e ai fiumi la propria infelicità amorosa, fino al punto da infastidirli: «Che non vi ha speco, ed antro in selva o rio / che stanchi di ridir mia doglia acerba / non si lagnin con meco al fato mio». Anche Oriana Echalidea (Veronica Cantelli Tagliazucchi, *RdA*, vol. XI, p. 185)³⁷, dal momento che *amor cru-*

³⁵ Su di lui si vd. Andrea Campana, *Il nesso scienza-letteratura in Francesco Maria Zanotti, Arcade della Renia*, in *Scienza e poesia scientifica in Arcadia*, pp. 195-216 (con una ricchissima nota bibliografica iniziale, ora da aggiornare con Alviera Bussotti, *Dalla Filosofia morale ai ragionamenti* Dell'arte poetica: Francesco Maria Zanotti e il teatro, in *Canoni d'Arcadia. I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo e Corrado Viola, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2023, pp. 217-231).

³⁶ Altra figura attiva nella prima Arcadia, prolifico autore di tragedie sacre in latino e di vari componimenti, sia in latino sia in volgare, perlopiù inediti.

³⁷ Pietro Leopoldo Ferri, *Biblioteca femminile italiana*, Padova, Crescini, 1842, p. 98; Maria Bandini Buti, *Poetesse e scrittrici*, Roma, Tosi, I, 1941, p. 133; Marina Calore, *Veronica Cantelli*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura*, I, Modena, Mucchi, 1986, pp. 78-79; Caterina Bonasegla, *Un contributo alla biografia di Veronica Cantelli Tagliazucchi (1713-1798)*, «Atti dell'Accademia nazionale di scienze, lettere e arti di

dele l'ha lasciata sola, celebra la *chiusa valle* che è molto spesso *piena del suo lamento*, il *caro speco* che risponde con *dolente eco*, persino l'aria riscaldata dai suoi *sospir*, senza risparmiare il *rossignuolo* che si lagnerebbe insieme a lei o il *fiumicel* che deve trasportare al mare il suo pianto. Euresto Leontiade (Giovanni Antonio Sandoval, *RdA*, vol. XII, p. 61) dialoga con i boschi *testimoni della doglia* che *gli ange il cor*.

Al critico d'oggi verrebbe in uno stesso punto di pensare che detti elementi del paesaggio naturale potrebbero provare un certo desiderio di reagire a tanta molestia, ma lo farebbe ritenendo tale sarcasmo indotto dallo spirito dissacrante del tempo nel quale gli è capitato di formarsi. E invece è proprio questo che i testi talora raccontano: al reiterarsi dei lamenti, boschi, fiumi e selve cominciano a mostrare una vaga insofferenza, un certo fastidio, perfino uno spietato e vendicativo atteggiamento nei confronti dei dolori del poeta. E questa beffarda reazione è ben chiara già ai poeti arcadi stessi: Arenio Triense (Tommaso Maria Celoni)³⁸, ad esempio, cerca la confidenza del *ruscelletto* che ritiene essere il *consigliere* della sua *diva*, e al quale si rivolge come ambasciatore della sua inascoltata passione, ma deve infine constatare che: «Ma tu non m'odi e del mio lagrimare / pietà non senti; anzi per nuovo umore / fatto superbo, te ne corri al mare» (*RdA*, vol. XIV, p. 50). La reazione successiva di questi elementi del paesaggio naturale invocati dagli amanti infelici è addirittura quella della derisione, come ci racconta Cesennio Issunteo (Carlo Doni, *RdA*, vol. VIII, p. 107):

O verdi piante, e voi tranquille e quete
acque, che mormorando ite per via,
e voi garruli augei che d'armonia
col vostro canto il vicin bosco empiete,

Modena», s. VIII, 6, 2002-2003, pp. 207-210; Giovanni Galli, *Veronica Cantelli Tagliazucchi. Una intellettuale italiana presso le corti europee del Settecento*, «Quaderni del Ducato», 44, 2004, pp. 183-199; Marco Cerruti, *La Progne di Veronica Cantelli Tagliazucchi*, in «Sentir e meditar». *Omaggio a Elena Sala di Felice*, a cura di Laura Sannia Nowé, Francesco Cotticelli, Roberto Puggioni, Roma, Aracne, 2005, pp. 141-46.

³⁸ Medico chirurgo attivo a Roma nella seconda metà del Settecento, autore di trattati di medicina (traumatologia, dermatologia, farmacopea), dei *Pensieri di un alunno di Chirone* (cfr. *Storia della dermatologia e della venerologia in Italia*, a cura di Carlo Gelmetti, Milano, Springer, 2015, p. 86) e di una tragedia (*Ermione*, Roma, Nicoli a Monte Citorio, 1790), fondò l'Accademia Flaminia ed ebbe un ruolo significativo negli eventi rivoluzionari di fine secolo (vd. Marina Formica, *Rivoluzione e "milieux intellectuels"*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII^e-XVIII^e siècles)*, sous la direction de Jean Boudier, Brigitte Marin et Antonella Romano, Roma, École française de Rome, 2004, pp. 293-327).

ditemi pur se qui d'intorno avete
vista giammai passar la ninfa mia?
Ma voi tacete e delle doglia ria
che mi tormenta il cor, giuoco prendete (vv. 1-8).

E ancora, Torralbo Maloetide (Virginio Maria Gritta, *RdA*, vol. VI, p. 305)³⁹ narra di un *picciol rio* presso il quale un *pastorel* va piangendo «il non curato ardore ond'egli è lasso», fiumicello che «par che con suono in un pietoso e basso / sospiri al sospirare, al piagner piagna» ma che in verità – all'arrivo della primavera e scioltesi i ghiacci a monte – si trasforma in un *fier torrente* che mette a repentaglio il gregge del giovane innamorato al punto «che al pastorello accresce il duolo interno / non più compagno, ma cagion del pianto». In un caso il geloso sospetto arriva a lambire persino un fiume, quasi rivale in amore: Ila Orestasio (Angelo Antonio Somai)⁴⁰, infatti, si rivolge al *fiumicello* chiedendogli se l'amata Velina porti il suo gregge sulle sue sponde, se colga fiori nei pressi, se compia abluzioni nelle sue acque, ma il corso d'acqua tace: «Tu non rispondi: e sol col mormorio / par che mi dica: "per quel viso adorno / ardo d'amore, ardo d'amore anch'io"» (*RdA*, vol. I, p. 197).

III. *La natura custode del Numen*

Nel 1776 il giovane pittore inglese di origine russa John Robert Cozens abbandonò la natia Londra e partì alla volta della Svizzera e dell'Italia, dove sarebbe rimasto fino al 1779 e dove sarebbe tornato qualche anno dopo in compagnia del mefistofelico scrittore William Beckford, prima che la pazzia lo relegasse in un ospedale britannico dove morì poco più che quarantenne. Nel periodo trascorso nei territori dello Stato della Chiesa, Cozens fu letteralmente ammaliato dal paesaggio dei Castelli Romani, ai quali dedicò numerosi dipinti ad acquarello. Nei diversi quadri che ritraggono il *Lake Albano* o il *Lake Nemi* il grande disco azzurro dello specchio d'acqua è circondato da una densa vegetazione dominata da qualche faggio, dalle querce, dai lecci, un reticolo di alberi e tronchi, di foglie e di rami, immersi in un cupo e fitto sottobosco. La presenza umana è praticamente inesistente o

³⁹ Personaggio sostanzialmente sconosciuto se non fosse per qualche sparuta nota biografica proposta da Crescimbeni nella *Istoria della volgar poesia*, p. 305: «Genovese [...] uno de' fondatori della Colonia Ligustica» (e cfr. *RdA*, vol. VI [p. 397]).

⁴⁰ Un altro dei protagonisti della prima stagione dell'Accademia, il sabino Angelo Antonio Somai, anche procustode dell'Arcadia: su di lui vd. il recente contributo di Maurizio Campanelli, *Poesie, oleografia o storia culturale? Ritratto di Ila Orestasio, un Arcade senza pretese*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 13/1, 2024, pp. 121-169, ma anche la biografia delineata da Giuseppe Trambusti sul «Giornale Arcadico di scienze, lettere ed arti» (n.s. 65, 1870, pp. 63-76).

si aggira minuta e sperduta per qualche sentiero diretto verso sparute case, appena sfuggendo all'intricata e oscura rete della flora⁴¹. La natura, agli occhi di Cozens, è soprattutto in quell'enigmatico specchio d'acqua e nel misterioso intrico vegetale che la circonda, il grande spazio sacro alla Diana dei boschi, lì dove, tra il lago e la foresta, s'innalzava la solenne area monumentale del tempio della dea, lì dove Artemis Phakelitis si recava vagando tra le selve, sfuggendo lo sguardo persino del suo fedele *rex nemorensis*, del tutto impercettibile agli occhi dei semplici profani.

Qualche decennio prima un poeta arcade aveva intessuto versi pregni di quella stessa sacra venerazione per il bosco che circonda il lago di Nemi. Si tratta di Orazio Pedrocchi, in religione Giovanni Antonio di Sant'Anna, tra gli Arcadi Adalsio Metoneo⁴². Di lui si sa davvero poco: nato nel 1690 a Fanano, un piccolo centro dell'alto Appennino modenese, fu scolio al Santuario di Santa Maria della Rotonda di Albano – lì dove, evidentemente, ebbe la possibilità di familiarizzare con il territorio dei Castelli Romani – e fu poi trasferito a Firenze, dove continuò l'attività di insegnante, pubblicò una personale raccolta di *Rime* (edita da Tartini e Franchi nel 1738), e dove si spense nel 1748. Il IV volume delle *Rime degli Arcadi* si apre proprio con una corposa sezione dedicata ai suoi versi (pp. 1-26) dove si incontrano componimenti di questo tenore (*RdA*, vol. IV, p. 15):

Ecco il bel lago e le famose sponde
ove talor la cacciatrice dea
o specchiarsi nell'acque o pur solea
4 tergere il volto e l'auree trecce bionde.
 Qui l'arco appese e là di fiori e fronde
vago alla fronte sua serto facea,
poi su quell'erba il bel canto sciogliea
8 con cui le selve innamorava e l'onde.
 Ve' come ancora orgogliosette e schive
rimembrando il passato almo contento
11 bacian co' flutti loro ambe le rive:

⁴¹ Adolf Paul Oppé, *Alexander & John Robert Cozens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954; *The Watercolours by John Robert Cozens*. [Catalogue of the Exposition], 6 March to 12 Aprile 1971. Whitworth Art Gallery, University of Manchester, 22 April to 16 May 1971, Victoria and Albert Museum, Manchester, Withworth Art Gallery, 1971; *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, by Andrew Wilton, New Haven Yale Center for British Art, 1980; *Alexander and John Robert Cozens: the Poetry of Landscape*, edited by Kim Sloan, New Haven-London, The Art Gallery of Ontario-Yale University Press, 1986.

⁴² Giovan Mario Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, Venezia, Lorenzo Basegio, 1730, p. 359 e 388.

- e par che dican a i pastori e al vento:
 «qui visse e forse qui Diana or vive:
 14 non sia chi di turbarci abbia ardimento».

Solo le acque del lago di Nemi sembrano custodire la segreta presenza della dea sul territorio e, felici del loro privilegio, escludono gli umani (i *pastori*) ed ogni altra creatura da questa numinosa percezione. E se interrogati dal poeta, gli elementi naturali sono pronti anche a mentire per rimanere complici della superiore entità e continuare a nascondere l'invisibile eppur presente divinità (*RdA*, vol. IV, p. 13):

- O ruscelletto che gli sterpi e i sassi
 dell'alto, ove nascesti, Albano monte
 coll'acque tue vincendo agili e pronte,
 4 rivolgi al piano frettoloso i passi.
 Se a turbar l'onde tue mai non abbassi
 pastore o gregge l'importuna fronte,
 e nelle verdi rive e intorno al fonte
 8 i fior non pesti, ma li guardi, e passi,
 dimmi, per Dio, forse in quei cupi e foschi
 antri onde parti e dove ora m'invio
 11 ascosa giace la gran dea de' boschi?
 Ma tu con lento e flebil mormorio
 «Ahi! mi rispondi invan t'affatichi e imboschi:
 14 partì Diana e invan la cerco anch'io»⁴³.

Pedrocchi e Cozens, nel giro di qualche decennio, sono caduti entrambi preda dell'incantesimo del *Genius Loci* del territorio boschivo tra Genzano e Ariccia, il *nemus aricinum*⁴⁴, capace di risvegliare la percezione della presenza panica della divinità nascosta, di una *Parthenos iocheaira*⁴⁵ che ora disdegna i discendenti dei suoi antichi fedeli. Più che incantati, potremmo dire *entusiasmati*, nel suo significato etimologico, di 'attraversati, animati dallo spirito di una divinità'. Ed è così che il loro paesaggio naturale si presenta come un intrigo misterioso di rami, radici, fronde, tronchi, un

⁴³ Entrambi poi anche in *Rime di Adalsio Metoneo pastore arcade della Colonia Mariana*, Firenze, Tartini e Franchi, 1738, rispettivamente pp. 30 e 26.

⁴⁴ Ermanno Malaspina, "Nemus sacrum"? Il ruolo di "nemus" nel campo semantico del bosco sino a Virgilio: osservazioni di lessico e di etimologia, «Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione classica dell'Università di Torino», 1, 1995, pp. 75-97.

⁴⁵ Così è salutata la dea nei due *Inni omerici* a lei dedicati (rispettivamente IX v. 2 e XXVII v. 2: cfr. *Inni omerici*, a cura di Filippo Cassola, Milano, Mondadori, 1994, pp. 304 e 414, e 581 per la spiegazione dell'aggettivo).

vero e proprio tempio misterioso che ripudia e respinge l'umano. Un tipo di sensibilità e una capacità di percepire e di ricreare – con i colori o con le parole – lo spazio boschivo decisamente raro nell'esperienza delle *Rime degli Arcadi* e della poesia settecentesca in generale. Raro ma non privo di qualche riscontro, come ad esempio in questo componimento di Efiria Corilea (Anna Maria Parisotti Beati, *RdA*, vol. XI, p. 35)⁴⁶:

Driadi silvestri delle piante amiche
agresti fauni, onor de' campi erbosi,
satiri alpestri e semidei nascosi
4 di folte selve tra le querce antiche,
in questo bosco, cui non più nemiche,
son le tempeste e in placidi riposi
l'ore passiam, venite frettolosi
8 le nostre a favorir lunghe fatiche.
Fate che un'aura tiepida e leggiara
per animar la boscareccia avena
11 in noi ravvivi la virtù primiera.
Talche a quel suon, ripresa il cor sua lena
presti al pensier quella potenza intera
14 che risveglia al cantar pronta la vena.

Visione rara della natura perché, come si legge in questo componimento, è a un passo da una sorta di neopaganesimo per il quale il *Numen*, a livello ontologico, si fa espressione della percezione panica della potenza del mondo vegetale e questo a sua volta diventa, a livello psicologico, intuizione di un connubio tra l'essere umano e le segrete e divine forze del bosco. In Pedrocchi poi tale misteriosa entità assume le fattezze di una specie di *Ewig Weibliche* che sola potrebbe garantire un pieno appagamento e che però è sempre beffardamente sfuggente. In questa accezione, la sensibilità che ha ispirato questi versi compare anche in testi in cui la "natura petrarchesca", di cui abbiamo trattato, si colora di sfumature che da un lato richiamano il mondo della paganità classica e dall'altra rendono la Natura luogo di fusione tra l'Io e l'assenza della donna, come in questi versi di Zelindo Cillenio (Giovanni Saverio Pirelli, *RdA*, vol. XI, p. 400)⁴⁷:

⁴⁶ Su di lei vd. Bandini Buti, *Poetesse e scrittrici*, II, 1942, p. 113 e William Spaggiari, 1782: *studi di italianistica*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 23.

⁴⁷ Francesco Antonio Vitale, *Memorie storiche degli uomini illustri della regia città di Ariano*, Roma, Stamperia Salomoniana, 1788, I, pp. 230-232; Camillo Minieri Riccio, *Memorie storiche degli scrittori nati nel regno di Napoli*, Napoli, Tipografia dell'Aquila di V. Puzziello, 1844, p. 273.

Dove più l'aure a noi spiran gioconde
 a piè dell'olmo, al fresco erboso seggio
 qui la rividi, e qui spess'io la ombreggio
 4 col pensier, se i begli occhi ella m'asconde.

Dove fra que' cespugli e quelle fronde
 discorre un rivo, ivi bagnar la veggio
 le belle mani, e 'l viso, iv'io m'asseggio
 8 gemendo al lento mormorio dell'onde.

E questo è 'l nudo sasso ove sovente
 mosse d'alta pietade a pianger meco
 11 venner le ninfe nella notte algente.

Questa è la valle e questo è 'l cavo speco
 donde al gran suon di mia voce dolente
 14 ululando s'udia rispondere eco.

Versi rari, come dicevo, perché molto in anticipo sui tempi. Per arrivare davvero a una diffusa poetica “neopagana” dove le divinità antiche si pongono come emblemi di un'esperienza pienamente incentrata sulla sensuale fusione con la Natura, un'esperienza ormai interdetta all'uomo moderno, bisogna aspettare alcune delle espressioni più importanti della poesia ottonevicesca. Senza scomodare il celebre *annunzio* secondo il quale «mentì la voce / che gridò: “Pan è morto”»⁴⁸, basterà, per fare qualche esempio, ricordare alcuni versi di Luigi Gualdo:

Il cielo sorrideva e il lieto sole
 irradiava la beltà pagana
 e musica sembravan le parole.

Là nel bosco s'udia passar Diana
 e Afrodite che regna dove vuole
 era indulgente per la stirpe umana (vv. 9-14)⁴⁹.

O di Amelia Rosselli:

Diana la cacciatrice soleva avvicinarsi
 a questi boschi, irrimediabilmente
 perduti per lei che nella caccia
 giocava con le parole (vv. 1-4)⁵⁰.

O di Mario Luzi:

⁴⁸ Gabriele D'Annunzio, *Maia*, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984, II, p. 8.

⁴⁹ Luigi Gualdo, *Nostalgie*, Torino, Casanova, 1883, p. 80.

⁵⁰ Amalia Rosselli, *Serie ospedaliera (1963-1965)*, in Ead., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, pp. 215-305: 297.

Ninfe paghe di boschi, alberi, amore
era questa la vita? (vv. 1-2);

Venere sulle selve ultime penetra? (v. 11)⁵¹.

O di Giuseppe Ungaretti:

[...] né più
le grazie acerbe andrà nudando
e in forme favolose esalterà
folle la fantasia,
né dal rado palmeto Diana apparsa
in agile abito di luce,
rincorrerò (vv. 4-10)⁵².

E di tanti altri, italiani e stranieri, che non serve ora enumerare, ma a proposito dei quali si possono con profitto ricordare le parole spese da Riccardo Drusi sul rapporto tra il mito di Diana e la poesia di Ungaretti:

il solo attributo tradizionale rimastole sarà quello della irraggiungibilità, prescelto strategicamente a rappresentare l'insuperabile ostacolo fra realtà e trascendenza [...]. Diana ascenderà dal cielo fisico della luna a quello materiato di solo ricordo [...] e, con questa rinnovata eterea natura, l'Io si confronterà più incisivamente come un moderno Atteone in attesa del fatale disvelamento, come individuo proteso all'epifania del principio femminile che dovrebbe dissolverne l'umanità in una panica dimensione ferina⁵³.

IV. *La natura come metafora*

Il Minneapolis Institute of Art possiede un quadro del pittore inglese Thomas Gainsborough (1727-1788)⁵⁴ intitolato *The Fallen Tree*: nel cuore di

⁵¹ Mario Luzi, *Cuma*, lirica di *Avvento notturno*, in Id., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998, pp. 43-80: 47.

⁵² Giuseppe Ungaretti, *Ricordo d'Africa*, lirica di *Sentimento del tempo*, in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009, pp. 137-236: 149.

⁵³ Riccardo Drusi, *Giuseppe Ungaretti. La morte di Crono e il grido di Enea*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. IV. *L'età contemporanea*, a cura di Marinella Cantelmo, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 263-292: 273.

⁵⁴ *De Gainsborough à Turner. L'âge d'or du paysage et du portrait anglais dans les collections du musée du Louvre*. [Catalogue de l'exposition, Valence, Musée d'Art et d'Archéologie de Valence, 29 juin - 28 septembre 2014 et Musée des Beaux-Arts de Quimper, 23 octobre 2014 - 26 janvier 2015], sous la direction de Guillaume Faroult, Milano, Silvana Editoriale, 2014; *Gainsborough*, Milano, De Agostini, 2017; Marco Simone Bolzoni, *Thomas Gainsborough: Experiments in Drawing*, New York - London, The Morgan Library & Museum - Paul Holberton Publishing, 2018.

un bosco, distante da pochi tetti muschiati e da qualche pinnacolo che si scorre in lontananza, due pastori che conducono al pascolo alcuni tori si fermano per riposare appoggiandosi a due possenti rami spezzati di un mastodontico tronco che giace prostrato a terra. In un quadro dominato dall'ocra della terra e dal verde cupo del fogliame del bosco, l'occhio è attirato dalla parte finale dei due rami, che hanno perso la corteccia e mostrano il chiaro legno nudo che si contorce in tutte le propaggini della sua estensione mentre la base è ancora coperta dalla "pelle" dell'albero. Gainsborough, celebre ai suoi tempi come ritrattista dell'alta società inglese – attività a cui doveva i propri guadagni –, preferiva di gran lunga dedicarsi ai suoi amatissimi paesaggi naturali, che riproponeva con un gusto ora classicheggiante (serene distese di campi gentilmente accompagnati dalla flora) ora con gusto protoromantico (grandi e cupe foreste che avvolgono e sovrastano le figure umane), sempre con una passione ossessiva per il dettaglio più minuto, riprodotto con estrema attenzione, con dedizione alla precisa morfologia delle piante. Proprio in vista di questa pittura di paesaggi così attenta ai particolari, Gainsborough si esercitava a lungo con dei disegni su un singolo elemento dell'*habitat* naturale (un albero, un tronco, un sasso, ecc.). Anche l'immagine del ramo caduto, quindi, fu riprodotta in più bozzetti di prova: curiosamente però, se si va a cercare tra questi studi, ci si imbatte in un disegno *A Fallen Tree with Farm Buildings Beyond*⁵⁵ dove un tozzo di tronco secco e contorto giace a terra ma, quasi miracolosamente, da alcune sue venature, spuntano dei giovani rami, esili ma pieni della vita di piccole foglie, come se, nonostante la caduta e il decesso della massa principale, la pianta fosse riuscita a far fluire linfa su per i meandri del corpo morto, fino a generare nuova vegetazione.

Il parallelo con la poesia degli Arcadi suggerisce di leggere questa rappresentazione della natura in termini metaforici o allegorici: il tronco spezzato e abbattuto, apparentemente secco e morto ma da cui fioriscono nuovi virgulti, celebra la capacità inoppugnabile della natura di rigenerarsi in un eterno ciclo di morte e rinascita o – in termini psicologici e morali – si propone come un inno alla ferma e stoica determinazione nel sopravvivere alle sventure per ricominciare un percorso proficuo e vitale della propria esistenza. Nell'ambito letterario della cultura arcadica questa modalità di rappresentazione della natura è probabilmente la più comune e la più diffusa. Alla luce di questa sensibilità il poeta fornisce una dettagliata descrizione del paesaggio naturale, o meglio – più spesso – di un suo specifico elemento, quasi sempre un albero o un fiume, del

⁵⁵ Il disegno appartiene a una collezione privata.

quale si valorizzano alcune caratteristiche che poi vengono didatticamente messe in parallelo con il mondo della psicologia o della morale umana per determinare una plastica raffigurazione di una verità etica o di una regola comportamentale, relativa in genere alla *psychomachia* tra vizi e virtù, tra peccato e redenzione, tra *erranza* e diritto percorso esistenziale. Così in questo sonetto di Agesilo Brentico (*RdA*, vol. V, p. 22) dove la quercia diventa modello di quella fermezza d'animo e di quella determinazione nei comportamenti che rendono l'uomo capace di sopravvivere alle sventure dell'esistenza e pronto a riprendere il cammino dopo gli avversi fati, secondo i dettami dello stoicismo cristiano:

Quercia, che tanto al ciel l'altera fronte
 erge e l'annose sue robuste braccia
 quanto il profondo sen del patrio monte
 4 colle radici sue stringe ed abbraccia,
 se rabbioso Aquilon fia che l'affronte
 si oppon con saldo tronco e ardita faccia,
 né cede, o pur sol le men forti e conte
 8 foglie cede a chi l'urta e la minaccia.
 L'alma così, ch'è di virtù fondata
 sull'erto monte, se mai fia, che forza
 11 l'assalga di fortuna aspra ed irata
 forte si oppone e agli urti si rinforza
 e se cede talora all'ostinata
 14 nemica cede la più fral sua scorza.

Altre volte l'insegnamento morale è un monito verso l'alterigia oppure si fa condanna della vigliaccheria, laddove l'albero viene a svolgere quindi il ruolo del proverbiale leone morente scalciato dagli asini, come in questo sonetto di Comante Eginetico (Carlo Innocenzo Frugoni, *RdA*, vol. XIII, p. 124)⁵⁶:

⁵⁶ Tra i nomi maggiori del panorama arcadico, Carlo Innocenzo Frugoni (sul quale, per un primo inquadramento, si può leggere la voce di Guido Fagioli Vercellone sul *Dizionario biografico degli italiani*, L, 1998, pp. 622-627) vanta una monografia a lui dedicata da un critico d'eccellenza quale Carlo Calcaterra (*Storia della poesia frugoniana*, Genova, Libreria editrice Moderna, 1920), studi di un esperto di lirica arcadica quale Bruno Maier (*Rimatori d'Arcadia*, pp. 61-77) e gli atti di un convegno (*Atti del convegno sul Settecento parmense nel 2° centenario della morte di C.I. Frugoni*, Parma, 10-12 maggio 1968, Parma, Deputazione di storia patria per le province parmensi, 1969). In tempi più recenti vd. Federica Martignano, *La poesia delle stagioni. Tempo e sensibilità nel Settecento*, Venezia, Istituto veneto di Scienze, lettere ed arti, 1999; Zucco, *Il sonetto anacreontico*; Id., *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001; Michele Rossi, *Metamorfosi settecentesche di Eros*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, lettere e arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», 160, 2001-2002, pp.

Se talor quercia che nell'Alpi pose
 l'alte radici e stagion lunga tenne
 fronte ai fier venti e a le tempeste acquose
 4 che van battendo le sonanti penne,
 scossa e divelta, con le forti, annose
 braccia e col folto crine a cader venne,
 escono allor dalle spelonche ascose
 8 i villani duri armati di bipenne:
 e i rami e 'l tronco smisurato, aprico
 fendon doppiando i colpi, a' quai la valle
 11 riposta, e 'l curvo lido alto risponde,
 e di lei carichi le curvate spalle
 calan dal giogo che nel ciel s'asconde
 14 di lei ridendo e del suo orgoglio antico.

Uno stoicismo che, già lo accennavo, non di rado si innerva di spiritualità cristiana, come nel sonetto *Qual elce ombrosa che più s'erge ed alza* (*RdA*, vol. XI, p. 308) di Simonide Achelojo (Dionigi Fiorilli)⁵⁷ dove la pianta-uomo, afflitta dai venti, dal gelo alpino, dal tuono e dalla tormenta, «vittoriosa al ciel le chiome inalza» grazie al vigore infuso dall'impresa di Cristo e dal valore salvifico del suo sacrificio, che permette all'anima di resistere alle tentazioni del male.

Ma la pianta può divenire anche metafora delle stagioni della vita, della maturazione dell'anima umana, dei vizi e delle virtù di ogni età: giunge infatti il momento in cui perde le «fiorite spoglie» della giovinezza e si ammantava di «verde più denso e men vivace» ma per vantare, invece dei fiori, «i viril frutti»: «frutti di gravi signorili voglie / a cui l'autunno l'acerbezza toglie». Tuttavia, a dispetto dei doni della maturità, ogni individuo

343-421; Rodolfo Zucco, «Per ordine di metri»: forme metriche e libro poetico in Rolli, *Frugoni e Foscolo*, «Stilistica e metrica italiana», 5, 2005, pp. 141-183; Giacomo Prandolini, *La poesia del Settecento: «Aprimi al vero, celeste Euterpe»*, in *Il mito nella letteratura italiana*, II. *Dal Barocco all'Illuminismo*, a cura di Fabio Cossutta, Brescia, Morcelliana, 2006, pp. 229-264; Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, 46, 78-80, 95, 96, 104, 117, 124-125, 128, 139, 154, 156, 158-164, 169.

⁵⁷ «ancorché in alcun luogo non si vegga il nome suo, egli è leggiadrissimo poeta della corte dell'eminentissimo signor cardinal Gienfuegos, mio ottimo ed unico padrone, cui professo grandissime ed infinite obbligazioni» (*Della biblioteca volante di Gio. Cinelli Calvoli continuata da Dionigi Sancassani*, Rovereto, Pierantonio Berno, 1733, scanzia XXI p. 37); qualche nota su di lui e sulla sua poesia in Valentina Gallo, *L'Arcadia di Filacida (1728-1743)*, ed Emiliano Picchiorri, *Arcaismi fonomorfolologici nella poesia dell'Arcadia alla metà del Settecento*, entrambi in *Canoni d'Arcadia. I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi*, rispettivamente alle pp. 35-58 (in particolare le pp. 44-46, 57) e 299-316 (in particolare le pp. 311-314).

poi sviluppa propensioni personali e dunque «superbia, odio ed amor», passioni che possono, come un «rio verme infetto», far marcire i pomi che nascono nell'età adulta. Il tutto prima della vecchiaia, che ridurrà la stessa pianta a una «debil radice» dalle «indurate ottuse fibre» di cui tutto annuncia «la vicina sua caduta». Così in due sonetti di Nedisto Collide (Brandaligio Venerosi), *Di giovinezza la ferace pianta* e *Scuote dell'età verde acerbo vento* (*RdA*, vol. VIII, p. 234)⁵⁸.

Spesso l'ammonimento morale è relativo alla vita sentimentale e alle passioni amorose, rispetto alle quali mette in guardia dalla figura della *femme fatale* capace, come un pericoloso parassita rampicante, di vampirizzare ed estinguere il povero innamorato, invitando viceversa a indirizzare i moti del cuore all'interno del sacro vincolo matrimoniale, descritto come l'*habitat* ideale dove queste pulsioni possono fruttuosamente collaborare allo sviluppo dell'essere umano. Così in Benaco Deomeneio (Giulio Cesare Grazzini, *RdA*, vol. VII, p. 118)⁵⁹:

Misero tronco a cui con folte e spesse
braccia intorno s'avvolge edra infeconda
ch'arido resta in su deserta sponda
4 poiché tutto il vitale umor gli espresse.
Albero avventuroso a cui s'apprese
vite gentil, che l'orna e lo circonda
co' bei grappoli eletti, ond'è feconda
8 e ricco di sue foglie onor gl'intesse.
Così all'uomo infelice a cui s'implica
e sugge il sangue e la sostanza avita
11 fassi Lammia lasciva aspra nemica,
ma seco in nodo maritale unita
dolce compagna, amabile e pudica
14 ornamento e delizia è di sua vita.

Talora non è la figura femminile a costituire un pericolo, ma la passione amorosa in sé che, pur se rivolta a degno soggetto, rischia di soffocare la pianta come un'edera distruttiva che il giardiniere-ragione deve prontamen-

⁵⁸ Su di lui è disponibile la recente voce per il *Dizionario biografico degli italiani*, curata da Claudia Tarallo (XCVIII, 2020, pp. 526-529).

⁵⁹ *Biblioteca volante di Gio. Cinelli Calvoli continuata dal dott. Dionigi Andrea Sancassani*, Venezia, Albrizzi, III, 1746, pp. 73-74; Luigi Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, Ferrara, Eredi di Giuseppe Rinaldi, 1804, II, p. 23. Note sulla sua poesia, in tempi recenti, in Zucco, *Il sonetto anacreontico*, e in Antonio Iurilli, *Orazio nella letteratura italiana. Commentatori, traduttori, editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVIII secolo*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, p. 267.

te estirpare. Si legga ad esempio questo sonetto di Alessi Cillenio (Giuseppe Paolucci, *RdA*, vol. I, p. 13)⁶⁰:

- Vedi quell'edra, Elpin, che scherza ed erra
 folta a quel muro intorno, e che la faccia
 par che gli adorni, oh qual ruina e guerra
 4 se più s'avanza, di portar minaccia!
 Poiché mentre tenace a lui s'afferra
 e insidiosa lo circonda e allaccia
 tosto il vedrem precipitato a terra
 8 tant'ella ha ne' piè forza e nelle braccia.
 Tal'anche è amor, s'alligna in giovin petto:
 oh, di qual nuova forma alta e sublime
 11 par ch'il cor gli rivesta e l'intelletto!
 Sterpalo ah presto, Elpin, ch'ove ei s'imprime
 tant'oltre stende il suo mal nato affetto,
 14 ch'alfin coll'alma ogni virtude opprime.

Il gioco delle letture metaforiche può anche ribaltare i significanti e i significati. Atelmo Leucasiano (Ubertino Landi, *RdA*, vol. VIII, p. 67) descrive una robusta quercia, un tempo un fragile *virgulto* e ora tronco che sfida impavido le tempeste, una metafora della passione amorosa che dovrebbe educare *Elpino* affinché diffidi del labile primo apparir di questo sentimento: «Che pensi, Elpin? cura di te non prendi? / Mira la quercia, e quel tuo amor sì folle / sveller dal core, anzi ch'ei cresca, apprendi». Dove, appunto, è la quercia a rappresentare la forza inestirpabile di una passione ormai saldamente insediata nell'animo dell'amante.

L'altro elemento tipico del paesaggio naturale frequentemente rappresentato in termini metaforici è il corso d'acqua nelle sue varie tipologie: fiume, ruscello, rivo, torrente, ecc. Assai spesso lo scorrere dei flutti viene valorizzato come metafora del passare del tempo, mentre la qualità delle acque diventa espressione di una variazione tra condizioni di purezza e di corruzione. Per il primo significato, il fiume che si fa allegoria del tempo, valga questo sonetto di Polibo Emonio (Vincenzo da Filicaia, *RdA*, vol. VIII, p. 267)⁶¹:

⁶⁰ Sebastiano Maria Correa, *Vita di Giuseppe Paolucci*, in *Le vite degli Arcadi illustri*, V, Roma, Antonio de' Rossi, 1751, pp. 255-267. Qualche nota su di lui e sulla sua poesia in Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, pp. 17, 21-23, 26, 35, 41, 55-57, 65, 70, 87-88, 148; Emiliano Picchiorri, *Costanti lessicali e sintattiche nella poesia della prima Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, pp. 299-313.

⁶¹ Uno dei nomi maggiori della prima Arcadia: su di lui vd. Maria Pia Paoli, *Filicaia, Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVII, 1997, pp. 658-660, cui rimando per la bibliografia pregressa (ma a cui aggiungere almeno: Costanza Geddes da Filicaia, *Regum ma-*

Vidi poc'anzi un torbido e veloce
 fiume che pien di rapidi momenti
 a giugner presti ed a passar non lenti
 4 quanto si sente men, tanto più nuoce.
 Fiume che spinge più che mai feroce
 di morte al lido i naufraghi viventi
 e va tacito sì, che appena il senti,
 8 dell'obblío nel gran mare a metter foce.
 Fiume nato col mondo allor che stesi
 fur gli ampi cieli e con piè snello e presto
 11 a fuggir cominciare e i giorni e i mesi.
 A cotal vista sbigottito e mesto
 del fiume il nome al mio pensiero io chiesi:
 14 e 'l pensier mi rispose: il Tempo è questo.

Per il secondo significato invece, che trasforma il fiume in una metafora dell'anima che dalla condizione di innocenza originaria si impaluda nel fango del peccato portato dalla vita, ma che tuttavia spera di ascendere – mondata dal pentimento e dalla penitenza – all'immensità del mare divino, si legga questo sonetto di Adelno Deomeneio (Alessandro Buonaccorsi, *RdA*, vol. VIII, p. 17)⁶²:

Ruscelletto gentil da chiaro fonte
 lo tuo natal traesti, e col sincero
 umor per lo selvoso aspro sentiero
 4 corresti puro fuor del natio monte.
 Indi unironsi a te veloci e pronte
 acque impure, onde il tuo lucido altero
 candor divenne così immondo e nero
 8 che intorbidò la tua limpida fronte.
 Ma giunto al mar, poi cristallina e monda,
 di te ritorna, o leggiadretto rio,
 11 com'era al nascer suo, limpida l'onda.
 Tal nacque l'Alma mia, di poi col rio
 fango mischiosi, ed or si purga e monda
 14 correndo al mar della pietà ch'è Iddio.

xima, grandiorque regno. Vincenzo da Filicaia cantore di Cristina di Svezia, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*. Atti del Convegno internazionale di Macerata e Fermo, 22-23 maggio 2003, a cura di Diego Poli, Roma, Il Calamo, 2005, pp. 331-342, e poi Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, pp. 22, 28-31, 33, 54, 56, 58, 66, 85, 89, 148, 164).

⁶² Salvino Salvini, *Alessandro Buonaccorsi*, in *Notizie storiche degli Arcadi morti*, Roma, Antonio de' Rossi, 1721, III, pp. 306-307; Giovan Mario Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia, Bossini, 1763, II parte 4°, p. 2298.

O come questo, molto simile per stile e ispirazione, uscito dalla penna di Cleogene Nassio (Francesco Maria Della Volpe, *RdA*, vol. VIII, p. 116)⁶³:

- Sai perche l'acque sue quel rio distenda
 chiare così, che un puro specchio eccede
 e cristalline tanto al mar le renda
 4 quanto il mar cristalline a lui le diede?
 Per valli solitarie avvien che scenda
 e tanto ignote, ch'è' giammai non vede
 belva che turbi o passegger che offenda
 8 la purità dell'onde sue col piede.
 L'alma mia qui si specchia, e come quella
 che tende al gran principio, ond'ella uscìo,
 11 si fa del riso imitatrice anch'ella.
 Solitudini sacre a voi, qual rio
 vien l'alma mia per ritornar più bella
 14 del vero bene all'ampio mar, ch'è Dio.

In un caso, con un'intuizione decisamente più complessa, il corso d'acqua che cade con violenza dal monte («Precipitoso e rapido torrente / che da nevosa scende erta montagna / fra balze e rupi strepitar si sente»), e che poi finisce per impaludarsi nella valle («Quando poi l'onde taciturne e lente / stende nel piano [...] / nel suo fangoso impaludando stagna»), diventa addirittura metafora di Annibale, entrato in Italia con travolgente impeto dalle Alpi e poi perduto negli ozi di Capua: così lo descrive Eubeno Buprastio (Giovanni Battista Ricchieri, *RdA*, vol. XII, p. 44). Il ruscello può persino divenire metafora di una precettistica con venature libertine stabilita per la passione amorosa: nel suo percorso, infatti, il fiume non manca di omaggiare e forse financo di corteggiare il *bosco*, il *prato* («benché ameno sia questo e quel sia bello»), ma anche «ogni mirto [...] ogni fior novello», così come il poeta «mira sol di passaggio e Clori e Fille» ma «di correre al mar solo ha desio», il mare della sua amata Dorinda (così Palemone Licurio, ovvero Silvio Stampiglia, *RdA*, vol. VIII, p. 260)⁶⁴. Oppure, l'*umil sorgente*

⁶³ Luigi Angeli, *Memorie biografiche di que' uomini illustri imolesi le cui immagini sono locate in questa nostra iconoteca che si distinsero in ogni ramo di scienze e nelle belle arti*, Imola, Galeati, 1828, pp. 118-119. Per alcuni cenni alla sua produzione poetica vd. Maurizio Campanelli - Alessandro Ottaviani, *Settecento latino I*, «L'Ellisse», 2, 2007, pp. 169-203; Elisabetta Appetecchi, *Observationes in versi. La poesia scientifica in Arcadia*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2023, pp. 268-270.

⁶⁴ Vd. Saverio Franchi - Orietta Sartori, *Stampiglia, Silvio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCIV, 2019, pp. 15-19, da integrare con Luca Zoppelli, *Il teatro dell'umane passioni: note sull'antropologia dell'aria secentesca*, in *I luoghi dell'immaginario barocco*. Atti del

sotterranea, che improvvisamente rivela la sua fresca e fertile bellezza in una fontana monumentale («accolta in marmi, ora tra i fiori esulta»), può essere interpretata come metafora delle virtù non celebrate dai nobili natali e per questo rimaste a lungo oscure: «“Ah quanti, ah quanti ne’ natali suoi / son vili e oscuri”, il buon pastor ripiglia / “pur qual pompa non fanno essi tra noi!”». Così Atelmo Leucasiano (Ubertino Landi, *RdA*, vol. VIII, p. 66), con versi che sembrano anticipare le celebri parole di Thomas Gray e di quella sua *Elegy* destinata a divenire decenni più tardi tanto famosa, anche in Italia: «Full many a flower is born to blush unseen / and waste its sweetness on the desert air».

Ma il gioco delle riletture in chiave metaforica di alberi e di corsi d’acqua è davvero variegato e conduce a una gamma di significati assai ampia. Un platano infatti può diventare un *memento mori*: «Cosa in terra non v’è ch’a lunga etade / regga e lungo di vita abbia alimento. / Quel platano ch’al ciel per tante strade / le braccia ergea, steso or fra l’erbe è spento» (Alessi Cillenio – Giuseppe Paolucci, *RdA*, vol. I, p. 12); un ammonimento ben collocato in una prospettiva religiosa: «Saggio, oh, chi l’ore in tai pensier dispensa, / ma folle poi s’oltre mirar non osa, / e a sé, che tanto è fragil più, non pensa!» (*Ibidem*). Assai spesso l’albero è metafora dell’individuo nella sua dimensione fisica e spirituale di fronte alle avversità della vita: ripensando alla propria sofferta esistenza e a come i colpi della sorte lo hanno reso sterile e secco, Ila Orestasio (Angelo Antonio Somai, *RdA*, vol. I, p. 194) sentenza: «Pianta così che al comparir d’aprile / d’un manto di fior s’adorni e vesta: / frutto non serba che deforme e vile, / se i colpi soffre d’orrida tempesta». Parimenti Fedrio Epicuriano (Giuseppe Antonio Fiorentini Vaccari Gioia, *RdA*, vol. VI, p. 197)⁶⁵ dichiara esplicitamente «Pianta son io, lo di cui verde Aprile / belle speranze al suo cultor promise», ma poi una «[...] mano ostile / la gloria mia, la speme altrui recise: / mi sfrondò, mi sfiorò, spogliato e vile / tronco al campo lasciommi e mi derise». L’appena citato Somai riparte dalla metafora dell’albero-individuo per sviluppare il tema dell’amore come un innesto fruttuoso: «Qual mano

Convegno di Siena, 21-23 ottobre 1999, a cura di Lucia Strappini, Napoli, Liguori, 2001, pp. 285-291; Livia Pancino, *Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. VIII*. Catone in Utica; Rosmira (fedele), «Studi vivaldiani», 3, 2003, pp. 3-31; Teresa M. Gialdroni, *Vivaldi, la cantata e gli altri. Ancora sul manoscritto di Meiningen ed. 82b*, «Studi musicali», 37/1, 2008, pp. 359-386.

⁶⁵ Figura quasi del tutto sconosciuta, si ricorda di lui la polemica dovuta alla sua *imitazione servile* di un sonetto di Della Casa (vd. le anonime osservazioni in *Opere di monsignor Giovanni Della Casa*, Venezia, Angiolo Pasinello, 1728, I, p. 297).

industrie eletto ramo toglie, / e poi l'innesta a verde tronco umile, / ch'indi cangiando sua natura e stile, / nuovi pomi produce e alme foglie»; innesto che però può essere reso sterile dagli opposti agenti atmosferici, ovvero dalla crudeltà della donna: «Ma siccome di gelo aspro rigore / toglie al tronco talor che 'l ferro impiaga, / le verdi fronte e 'l già nascente fiore» (*RdA*, vol. I, p. 195).

In un caso, con un progetto davvero ambizioso, la pianta sembra alludere addirittura alla tradizione letteraria toscana: così nel sonetto di Eritro Faresio (Giovann Bartolomeo Casaregi, *RdA*, vol. V, p. 247)⁶⁶:

Tu che d'alta virtù, pianta sublime,
le radici gettasti ampie e profonde,
e del bellissimo Arno in sulle sponde
4 carche ergesti d'onor l'altre cime,
tu pur cadesti? e in te pur morte imprime
l'orme sue vincitrici? e donde, ahi donde
mosse il nembo fatal che te di fronte
8 spoglia e l'antica Etrusca gloria opprime?
Già del cantare e del ben dir confuse
si taccion l'arti, e d'ignoranza verno
11 le ingombra, e sol di lagrimar son' use.
Ma benche or sembri nudo tronco, io scerno,
che alimento da te prendon le Muse
14 e vivi ognor ne' tuoi bei frutti eterno.

Oltre agli alberi e ai fiumi, non mancano certo altri significanti prelevati dal paesaggio e reimpiegati in chiave metaforica. Per rendere l'anima umana, ad esempio, in particolare quella del peccatore incallito, qualche poeta – recuperando suggestioni evangeliche – ricorre all'immagine di una vigna che, sebbene curata con dedizione dal *buon cultor*, ovvero Dio, finisce per dare solo un *frutto indegno*, ricevendo quindi per punizione una «di spine / orrida messe» e la sospensione dell'acqua, delle brine e dei «benigni suoi raggi»: così ancora Eritro Faresio (*RdA*, vol. V, p. 248). Identico il significante e il significato in un sonetto di Cluento Nettunio (Girolamo

⁶⁶ Oltre alla voce di Nicola Merola sul *Dizionario biografico degli italiani* (XXI, 1978, pp. 176-177) su di lui si può leggere: Alberto Beniscelli, *Giovanni Bartolomeo Casaregi e la prima Arcadia genovese*, «La rassegna della letteratura italiana», 80, 1976, pp. 362-385; Concetta Ranieri, *Giovanni Bartolomeo Casaregi. Un petrarchista arcade della Colonia Ligustica*, in *III centenario dell'Arcadia*, pp. 201-216; Brigitte Urbani, *De Torquato Tasso a Giovanni Bartolomeo Casaregi: recurrence d'un schéma dantesque*, in *Christophe Colomb et la decouverte de l'Amerique: realites, imaginaire et reinterpretation*, édité par José Guidi et Monique Mustapha, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, pp. 211-225.

Baruffaldi, *RdA*, vol. VIII, p. 129)⁶⁷, *Questa che mi die' l'ciel vigna gentile*, dove l'anima-vigna, ridotta in «orrida figura» dall'accidia di chi se ne dovrebbe occupare, «non più di frutti e non di fior s'ammanta» lasciando allo sconsiderato la sola speranza della pietà divina.

Più originale ancora Eladio Maleo (Donato Antonio Leonardi)⁶⁸ che, per rinverdire l'ammonimento topico all'amata a concedere le sue grazie all'appassionato amante prima che il tempo la privi della sua bellezza, si dilunga in una allegra e dettagliatissima descrizione di una *Collinetta aprica e bella* (*RdA*, vol. V, p. 210) «tutta colorita / e vestita / d'un color bianco e vermiglio», sui cui fianchi «fanno a gara [...] a fiorir la rosa e 'l giglio», e il cui seno è pieno di frutti ma che, improvvisamente, è minacciata da un *turbine* che poi cala inesorabilmente con *grandine acerba* e con *crudo gelo*, così che:

Ecco, ohimè, tutte sfrondate,
lacerate,
le tue viti miro al suolo,
le tue foglie arse e distrutte
miro tutte
miro e n'ho tormento e duolo (vv. 49-54).

Va notato e messo agli atti della nostra riflessione che in questo tipo di raffigurazioni della natura gli elementi naturali, pur in qualche maniera esautorati della loro vera identità perché ridotti a metafore, una volta che vengono “alienati” dal meccanismo di significazione, acquistano una centralità inedita nello spazio del componimento che – dovendo evidenziare le analogie tra il significante e il significato metaforico – indugia sui particolari con un'attenzione che certo non si registra nelle altre modalità più comuni, come la natura come sfondo arcadico o la natura “petrarchesca”.

⁶⁷ Raffaele Amato, *Baruffaldi, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VII, 1965, p. 69. Su di lui vd. anche Marco Paoli, *Dal carteggio della Marucelliana: Angelo Maria Bandini e i bibliotecari italiani*, in *Un erudito del Settecento. Angelo Maria Bandini*. Atti della giornata di studi di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 22 ottobre 1990, a cura di Rosario Pintaudi, Messina, Sicania, 2002, pp. 117-141; Prandolini, *La poesia del Settecento: «Aprimi al vero, celeste Euterpe»*.

⁶⁸ *Biblioteca volante di Gio. Cinelli Calvoli*, III, pp. 181-182; Alviera Bussotti, *L'Accademia degli Infecondi e la diplomazia inglese*, in *Le accademie a Roma nel Seicento*, pp. 143-156.

LUCA PENGE

«Una picciola relatione della nostra academia»

Tracce del *Blumenorden* di Norimberga nell'Archivio dell'Arcadia

Durante la prima età moderna, in Europa e negli Stati coloniali sorsero accademie pastorali¹. La questione dei contatti fra queste accademie riveste un'importanza particolare per chi s'interessa all'«idea pastorale»² di socialità letteraria e scientifica. Se si riuscissero a mettere in luce delle relazioni privilegiate fra accademie che condividevano un comune riferimento al codice bucolico, si avrebbe una traccia del fatto che lo stesso codice, lungi dall'essere forma vuota o pura convenzione mantenuta per abitudine, avesse una rilevanza tale, nella percezione che le accademie avevano di sé stesse, da incoraggiare la ricerca di interazioni con gruppi accomunati dall'uso del *mos pastoritius*.

Nel caso di due fra le più importanti accademie pastorali del Sei e del Settecento, vale a dire l'Accademia dell'Arcadia di Roma, naturalmente, e il *Pegnesische Blumenorden* di Norimberga, l'esistenza di relazioni è stata finora soltanto oggetto di congetture. L'ipotesi di Cristina di Svezia come anello mancante fra l'Accademia romana e l'«Arcadia tedesca», proposta

La modesta scoperta che l'articolo presenta non sarebbe stata possibile senza l'aiuto fondamentale ricevuto dalla stessa Accademia dell'Arcadia. Il ritrovamento di nuovo materiale settecentesco è il risultato del lavoro di Sarah Malfatti nell'Archivio dell'Arcadia, e a lei va un ulteriore ringraziamento per avermi messo a disposizione le carte mentre l'archivio era in fase di riordinamento. L'esistenza stessa del documento latino mi è stata resa nota da Pietro Petteruti Pellegrino, al quale rivolgo un sentito ringraziamento. A Parigi, infine, ringrazio Alexandre Stroeve per avermi incoraggiato a proseguire questa ricerca.

¹ Per una lista di accademie pastorali in area italoфона, francoфона e germanoфона, ci permettiamo di rinviare all'appendice di Luca Penge, *De la flûte pastorale au faisceau de lecteur. Quelques pistes de recherche sur le rapport entre académies pastorales et Révolution française. Avec une liste d'académies pastorales*, «TRANS- Revue de littérature générale et comparée», online, 28, 2022.

² Michel Giuseppe Morei, *Memorie istoriche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma, Stamperia de' Rossi, 1761, p. 18.

da Giuseppe Finzi³, non ha resistito all'esame critico, relativamente recente⁴, del presunto rapporto di filiazione fra l'*Arcadia* e l'accademia dell'ex-regina, un mito che gli arcadi stessi cercarono di promuovere. Se è di contro accertato che ci furono membri comuni alle due accademie pastorali, si trattò di intellettuali tedeschi di fine Settecento di fama europea⁵; il loro caso mostra soprattutto la differenza fra le ambizioni internazionali dell'*Arcadia* sotto Pizzi e l'isolamento tedesco, se non norimberghese, dell'Ordine dei Fiori, che peraltro a quest'altezza cronologica aveva rinunciato ai nomi bucolici.

In questo articolo, ci si propone di pubblicare la prova di un contatto precoce fra l'*Arcadia* e il *Blumenorden*, prova costituita da due documenti di inizio Settecento da poco scoperti nell'Archivio dell'*Arcadia*. Dopo una breve descrizione dei documenti e delle circostanze del loro ritrovamento, tenteremo di ricostruire la vicenda alla loro origine. L'articolo prosegue con una trascrizione dei due documenti e una traduzione del testo latino. Vedremo in conclusione un altro caso di notifica fatta a Crescimbeni, pochi anni più tardi, dell'esistenza di un'accademia pastorale italiana.

1. *Descrizione dei documenti e ricostruzione della vicenda*

Durante le operazioni condotte da Sarah Malfatti di spoglio e censimento delle carte ottocentesche dell'Archivio dell'*Arcadia*, è stato ritrovato un fascicolo di documenti relativi al custodiato di Crescimbeni. Si tratta di 49 lettere datate tra il 1693 e il 1727 (ma 5 sono senza data), alle quali si aggiunge, oltre a un componimento inedito del Custode, un cinquantunesimo documento, un testo non firmato né datato. Questo foglio piegato in due, redatto su tre pagine in latino con alcune parole in tedesco, è privo

³ Giuseppe Finzi, *L'Arcadia tedesca*, in Id., *Saggi e conferenze*, Firenze, Le Monnier, 1907, pp. 271-294.

⁴ Vd. Stefano Folgeberg Rota, *Organizzazione e attività poetica dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*. Atti del Convegno di Studi, Lumsa, Roma, 4 novembre 2003, a cura di Stefano Folgeberg Rota e Rossana Maria Caira, Roma, Aracne, 2005, pp. 129-150. Sull'Accademia Reale, si vedano anche Claudia Tarallo, *Discutere di poesia nella Roma tardo-barocca. I letterati dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2017; Ead., *Nuovi documenti sull'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, in *Le accademie a Roma nel Seicento*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 195-207.

⁵ Per ulteriori informazioni, ci permettiamo di rinviare all'articolo di cui il presente lavoro costituisce un proseguimento: Luca Penge, *L'idea pastorale. Analogie, differenze e contatti fra l'Accademia dell'Arcadia e l'Ordine dei Fiori di Norimberga*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 9, 2020, pp. 221-250.

delle caratteristiche formali di una lettera (formule d'apertura e di chiusura, luogo e data, firma); il testo è piuttosto un promemoria, una breve relazione sulla storia e lo stato presente della «Societas Florigera ad Pegnesum», nome latino del *Pegnesische Blumenorden* di Norimberga⁶.

A meno di non esser stato prodotto in sede a Roma, risulta difficile immaginare che il testo abbia potuto viaggiare da solo e in questo stato. In una delle quarantanove lettere dello stesso fascicolo, tuttavia, datata da Venezia il 3 febbraio 1708 e firmata «Giov. Carlo Ebner da Eschenbach», il mittente precisa la presenza di un allegato: «inviandola insieme una picciola relatione della nostra academia, fatta dal preside vivente, il quale con gli altri amici miei sta aspettando i suoi commandamenti, in caso che Lei desidererebbe una notizia più accurata».

Che la «picciola relatione» sia proprio il testo latino sul *Blumenorden* è reso molto probabile dalla convergenza di più indizi: oltre all'origine norimberghese del mittente (vd. *infra*), la relazione e la lettera, non contigue nel fascicolo al momento della nostra consultazione, portano rispettivamente le segnature, fatte a matita da bibliotecario ignoto, 1/37 e 1/38, prova che in origine erano adiacenti. Una seconda segnature a matita, inoltre, suggerisce che la lettera, contenuta su una sola carta (due pagine), si trovasse all'interno della relazione, che conta due carte (quattro pagine), e che dunque la prima fosse propriamente l'allegato della seconda. La relazione riporta infatti sulla prima pagina la segnature 1/382 e sulla terza pagina 1/384, la lettera è segnata 1/383. I due documenti, peraltro su carta identica o molto simile, sarebbero dunque arrivati insieme; la lettera è probabilmente sciolta più tardi fuori dalla relazione, e ne è stata separata da altre lettere.

A questo punto possiamo tentare una ricostruzione delle vicende, a partire dal contenuto dei due testi e da altre fonti, che delle congetture dovranno completare. Johann Carl Ebner von Eschenbach è stato un patrizio di Norimberga, vale a dire membro di una delle famiglie dell'aristocrazia cittadina avente il diritto di sedere al Senato (*Rat*). Qualche informazione sul suo conto si trova nel lavoro biografico e genealogico di Johann Gottfried Biedermann, il *Geschlechtsregister des hochadelichen Patriciat zu Nürnberg*⁷. Johann Carl Ebner, nato il 2 giugno 1682, ha sposato Maria Christina Harsdörfer(in) ed è morto senza eredi il 19 marzo 1747. Come il padre

⁶ Il sigillo del *Blumenorden* portava infatti la scritta «Sigillum Societatis Florigerae ad Pegnesum». Johann Herdegen, *Historische Nachricht von deß löblichen Hirten- und Blumen-Ordens*, Nürnberg, Christoph Riegel, 1744, p. 45.

⁷ Johann Gottfried Biedermann, *Geschlechtsregister des Hochadelichen Patriciat zu Nürnberg*, Bayreuth, Dietzel, 1748, tav. XLIII.

Hans Paulus e il fratello Hieronymus Wilhelm, Johann Carl ha ricoperto diverse cariche pubbliche durante il suo *cursus honorum* nella Città libera imperiale (*Reichsstadt*) di Norimberga: membro del Consiglio o Senato Privato (*innerne geheime Rat*) e della Corte d'Appello (*Appellationsrat*), amministratore dei boschi demaniali (*Waldherr*) e protettore di un lazzaretto e di un ospizio per poveri della città. Pratica comune dell'aristocrazia tedesca era il *Kavalierstour*, l'equivalente tedesco del *Grand tour* inglese, vale a dire il viaggio di formazione dei giovani nobili in Europa e in particolare in Italia⁸. Alla data di invio della lettera ritrovata a Roma nell'Archivio dell'*Arcadia*, il 3 febbraio 1708, Ebner è venticinquenne e si trova a Venezia; il testo della lettera menziona altre tappe del viaggio attraverso l'Italia, cioè Firenze, Lucca, Pisa, Genova, Milano e Padova. Tre mesi e mezzo prima della data della lettera, prima di partire per Firenze, Ebner è stato a Roma: dal *Catalogo degli Arcadi* e dalla lista di pastori inserita in appendice all'edizione del 1711 dell'*Arcadia* di Crescimbeni sappiamo che il nobile tedesco fu ammesso in *Arcadia* durante la seduta del 24 ottobre 1707⁹, con il nome di Damone Malateo. A Roma alla fine del 1707, Ebner avrebbe incontrato il destinatario della futura lettera di inizio 1708, presumibilmente Crescimbeni¹⁰; novello arcade, il tedesco avrebbe parlato a Crescimbeni dell'accademia pastorale tedesca, il *Blumenorden*, come suggerisce l'uso, nella lettera, della formula allusiva «della nostra Academia» a proposito dell'Ordine dei Fiori. Peraltro il possessivo «nostra» è da intendere in senso lato, come segno di

⁸ Tra i numerosi studi dedicati al *Grand Tour* da Jean Boutier, citeremo soltanto, in una prospettiva europea e comparata, Jean Boutier, *Le grand tour: une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVI-XVIII^e siècles)* in *Le voyage à l'époque moderne*, préfacé par Lucien Bély, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2004, pp. 7-21.

⁹ Giovan Mario Crescimbeni, *L'Arcadia di nuovo ampliata, e pubblicata d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi, colla giunta del Catalogo de' medesimi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711, p. 369: «Damone Malateo, Gio. Carlo Hebner Norimbergese», ammesso in data «Ol[impiade] DCXXI. An[no] III., [giorno] ij. dopo il x. di Piane[sone] And[ante]», cioè il 24 ottobre 1707. La data del calendario gregoriano, di lettura non sicura sulla stampa, è stata verificata usando: Elisabetta Appetecchi, «*In coetu nostro perpetuo servetur*». *L'efemeride e le origini dell'Arcadia*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2021, p. 216.

¹⁰ L'identificazione del destinatario della lettera non è certa. Il fascicolo ritrovato nell'Archivio dell'*Arcadia* contiene tre lettere e un biglietto indirizzati a Crescimbeni, ma la maggior parte delle missive non menziona il destinatario, e tre lettere almeno sono indirizzate ad altri. Tuttavia, il contenuto della lettera (e della relazione che la accompagnava) suggerisce l'identificazione con Crescimbeni: il destinatario è un arcade romano («nostri Compastori»), al quale Ebner parla dell'accoglienza da lui ricevuta grazie al diploma arcadico, e invia e promette informazioni sull'accademia pastorale tedesca. In ogni caso, l'ipotesi di un destinatario diverso, comunque vicino a Crescimbeni e con qualche responsabilità in *Arcadia*, non può essere completamente esclusa.

un'appartenenza nazional-cittadina, perché Ebner non fu mai membro del *Blumenorden*¹¹. D'altronde l'accademia tedesca era essenzialmente borghese: il sogno di *mixité sociale* del fondatore Harsdörfer, lui stesso patrizio, non si era realizzato, malgrado alcune ammissioni di aristocratici sotto Birken, secondo presidente del *Blumenorden* (1662-1681), e l'elezione a capo dell'accademia di un patrizio, Christoph Fürer von Haimendorf, nel 1709. Durante la presidenza (1697-1708) di Magnus Daniel Omeis, professore di retorica e poetica all'Università di Altdorf bei Nürnberg, non ci furono nuovi membri nobili e i partecipanti alle riunioni erano esclusivamente borghesi¹². Ebner aveva comunque potuto conoscere Omeis, che include nel numero dei suoi «Amici», all'università¹³.

Dopo il soggiorno romano, Ebner prosegue il suo *Kavalierstour* in Italia e usa il diploma di arcade, secondo quanto afferma nella lettera, per farsi accogliere dagli intellettuali più in vista del momento (tra i quali Magliabechi, Anton Francesco Marmi, Tommaso Ceva, Apostolo Zeno). Nel frattempo, il giovane patrizio scambia lettere con Norimberga: «non posso esprimere a bastanza l'allegrezza commune che portano tutte le lettere venute dalla mia patria». A una data non precisata, Ebner deve aver chiesto a Omeis di inviare una relazione sul *Blumenorden*. Quest'ultimo gli fa pervenire il testo, scritto in latino, e che si conclude col rinvio al manuale di poetica tedesca pubblicato nel 1704 dallo stesso, la *Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst*¹⁴. La relazione è in effetti un riassunto della presentazione del *Blumenorden* che si trova nel manuale di Omeis, all'interno di un capitolo sulla storia letteraria tedesca e in particolare sulle accademie letterarie; peraltro Omeis traduce con disinvoltura, nel documento inviato a Ebner, passi interi del suo libro, che saranno riportati *infra* nel commento ai testi. Un altro punto di interesse della relazione è l'indicazione dei «nomina pastoralia», sottolineati, dei quattro presidenti che si sono succeduti alla testa del *Blumenorden*: Georg Philipp Harsdörfer («Strephon», corretto in «Strefon»), Sigmund von Birken («Floridan»),

¹¹ Il suo nome è assente dalle liste di membri del *Blumenorden* e dagli studi moderni sull'accademia.

¹² Lo sappiamo dai resoconti degli incontri dell'accademia, conservati nell'archivio del *Blumenorden*. Vd. Werner Kügel, *Geschichte und Gedichte des Pegnesischen Blumenordens*, I, Aachen, Shaker Media, 2019², pp. 1-4, 21-23.

¹³ Nel 1702, Ebner aveva discusso all'Università di Altdorf, e poi pubblicato, una *Disputatio juris publici circularis de nobilitate, quam defendet Johannes Carolus Ebner a. d. 4. octobr. a. 1702*, Altdorf, Heinrich Meyer, 1702.

¹⁴ Magnus Daniel Omeis, *Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst*, Nürnberg, Wolfgang Michahell-Johann Adolph, 1704.

Martin Limburger («Myrtillus») e Omeis stesso («Damon»). Ci sembra che questo insistere sugli pseudonimi e su altri aspetti della finzione pastorale, che forse non sarebbe stato necessario in un contatto con una diversa accademia straniera, sia una traccia dell'importanza data a questo punto in comune fra le due istituzioni, e che sia proprio la pastoralità ad aver indotto Ebner a mettere in contatto Roma e Norimberga.

Ricevuta la relazione di Omeis prima o dopo il suo arrivo a Venezia, Ebner scrive a Crescimbeni (o al suo interlocutore di Roma, se fu un altro) il 3 febbraio 1708, in un discreto italiano, e manda in allegato il testo di Omeis, o piuttosto, come abbiamo visto, manda la sua lettera in allegato della relazione di Omeis¹⁵. Non sappiamo se ci fu una risposta; bisogna comunque considerare che Omeis morì nel novembre del 1708¹⁶. Christoph Fürer, presidente successivo, fu eletto il 15 dicembre 1709 ed è facile immaginare che il ritardo nell'elezione, o il poco interesse mostrato da Fürer per la sua stessa accademia, abbia contribuito alla perdita dei contatti.

2. Testi e commento

Si trascrivono qui di seguito i due testi, accompagnati da una traduzione italiana del testo latino. In nota si è cercato di aggiungere, ove è apparso utile, alcune spiegazioni e informazioni complementari.

Lettera di Johann Carl Ebner von Eschenbach¹⁷:

Ill^{mo} Sig^{re} e P^{rne} Col^{mo}¹⁸

È ben certo che passerei pe' l' più insensibile degli huomini se, doppo d'haver ricevuto tante gratie della singolare bontà di V. S. Ill^{ma}, non ne venisse a dichiararla i miei risentimenti ed assicurarla della continuatione de' miei humilissimi servitii,

¹⁵ La carta che fa da supporto ai due testi è molto simile. Sarah Malfatti ha ipotizzato che i due documenti facessero parte di uno stesso quaderno, poi strappato. Questo significherebbe che Omeis ha inviato la relazione su un quaderno lasciando in bianco una carta, oppure che la ricostruzione proposta è da ritoccare in alcuni punti. La scrittura, nella lettera e nella relazione, non è comunque la stessa.

¹⁶ Werner Kügel, *Geschichte und Gedichte*, I, p. 23.

¹⁷ Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, Corrispondenza Crescimbeni, lettera 22. Nella trascrizione dei documenti si è proceduto a una modernizzazione della punteggiatura e dell'uso di maiuscole, apostrofi e accenti. Le abbreviazioni (tilde sulla 'm') sono state sciolte. Alcuni composti sono stati scissi secondo l'uso odierno («congli»), ma non si è intervenuti nei casi in cui la scissione avrebbe creato una variante allomorfa («a bastanza», «fra tanto»). In due punti, segnalati con le parentesi uncinate, non sono riuscito a decifrare in modo convincente una porzione di parola.

¹⁸ Si legga «Illusterrissimo Signore Signore e Padrone Colendissimo».

inviandola insieme una picciola relatione della nostra academia¹⁹, fatta dal preside vivente, il quale con gli altri amici miei sta aspettando i suoi comandamenti, in caso che Lei desidererebbe una notizia più accurata. Non posso esprimere a bastanza l'allegrezza commune che portano tutte le lettere venute dalla mia patria, congratulandomi al mio honore d'essere stato aggregato ad una accademia di tanta stima²⁰. Mi sento tutto vivo pensando a questa mia singolar fortuna, confuso però, se considero di non haverla in nessuna parte meritato. Con che civiltà che son stato ricevuto, in tempo del mio viaggio, in tutti i luoghi dai nostri compastori non mi basterebbe l'animo ad esprimerlo; l'honor d'esser arcade ed il mio libro²¹ mi servivano per un passaporto generale, facendo più riguardevole l'incapacità della mia persona. Hebbi l'honore di conoscer molti soggetti eruditissimi, tanto in uno quanto nell'altra città: a Fiorenza il sig^r Magliabechi²², il sig^r l'inviato d'Ingleterra²³, il padre Querini benedettino²⁴, il padre Ciriaci romano agostino²⁵, il sig^r cav. Marmi²⁶ a<...>²⁷ del sig^r abbate Co<...>²⁸, a Lucca il sig^r Mario Fiorentini²⁹, // a Pisa il sig^r

¹⁹ Si tratta, come si è cercato di dimostrare, del testo che trascriviamo di seguito.

²⁰ Si riferisce all'annoverazione in Arcadia, avvenuta, come ricordato sopra, il 24 ottobre 1707.

²¹ Non è noto di quale libro si tratti. Nei cataloghi non risulta che Ebner abbia pubblicato a stampa, prima del 1708, altro che il lavoro universitario già citato, la *Disputatio de Nobilitate* del 1702.

²² A seguire, si tenteranno, ove possibile, alcune prudenti identificazioni dei personaggi citati, usando principalmente il *Dizionario Biografico degli Italiani* e il repertorio di Anna Maria Giorgetti Vichi, *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma, Arcadia. Accademia Letteraria Italiana, 1977 (d'ora in avanti semplicemente *Onomasticon*). Non tutti i personaggi citati furono arcadi o lo erano al tempo dell'incontro con Ebner. Antonio Magliabechi (1633-1714) è il celebre bibliotecario dei Medici, arcade dal 1698 con il nome di Diotimo Oeio (*Onomasticon*, p. 80).

²³ Henry Newton (1650-1715), ambasciatore d'Inghilterra presso il Granducato di Toscana dal 1704 al 1711. Ammesso in Arcadia nel 1708 col nome d'Argeste Melichio (*Onomasticon*, p. 27).

²⁴ Angelo Maria Querini o Quirini (1680-1755), più tardi cardinale e arcade Acclamato (1740) con il nome di Corcirio. La fonte dell'*Onomasticon*, p. 64, è Morei, *Memorie istoriche*, p. 177.

²⁵ Un «Padre Ciriaci dell'Ordine di Santo Agostino» è nominato in una *Relazione della solenne comparsa che fece in Firenze Don Antonio Catalani e Moncada*, Firenze, Cesare Bindi, 1711, p. 6.

²⁶ Quasi certamente Anton Francesco Marmi (1665-1736), in Arcadia Ippocoonte Fedrio dal 1711 (*Onomasticon* p. 148). Se l'identificazione è giusta, «cavaliere» è da intendere come titolo nobiliare (ereditato dal padre), e non nel senso di 'membro di uno degli ordini religiosi cavallereschi', in cui Marmi entrò solo nel 1714.

²⁷ Indecifrabile; forse «Ami^{co}» o «Ami^o».

²⁸ Si potrebbe leggere «Coroni» o «Covoni», nomi di famiglie fiorentine.

²⁹ Forse il medico ed erudito lucchese Mario Fiorentini, figlio del più famoso Francesco Maria. La lettura di «Mario» è incerta.

profess. Marchetti padre e filio³⁰. A Genoa il sig^r Baldisoni³¹ etc, a Milano il padre giesuita Ceva³² ed il padre Stampa³³, il sig^r Maggi³⁴, il sig^r canonico Crevenna, il sig^r marchese d'Este e il sig^r canonico Castiglioni³⁵. A Padova il sig^r abbate Fardella³⁶ il sig^r abbate Pappadopoli³⁷ ed il sig^r dottore Gulielmini³⁸, comme ancora a Venetia il sig^r Apostolo Zeno³⁹ ed il sig^r Bernharo Trevisani⁴⁰ etc. Per non incomodar più lungho tempo V. S. Ill^{ma} colle mie righe, finisco la lettera, pregandola di riverir chiaramente e di presentare i miei humilissimi servitii a' tutti nostri compastori padroni miei tanti quanti stimatissimi, assicurando loro di nuovo del mio promesso c'ho fatto di rendermi capace d'esser colla giustizia un membro d'una società tanto insigne e conspicua. Fra tanto V. S. Ill^{ma} mi farà l'honore di conservarmi la sua gratia e di giudicarmi degno di ricever i suoi commandamenti, all'essecutione de' quali farò comparir che sono del tutto il mio come

di V. S. Ill^{ma}

Venezia li 3. di feb. 1708

umilissimo ed ossequiosissimo servitore
Giov. Carlo Ebner da Eschenbagh

³⁰ Alessandro (1633-1713) e Angelo Marchetti (nato nel 1674), professori a Pisa. Il padre arcade dal 1691 (Alterio Eleo), il figlio dall'anno successivo (Ulindo Briseo) (*Onomasticon*, p. 17, p. 256).

³¹ Non sono riuscito a identificare questo personaggio.

³² Tommaso Ceva (1648-1737), futuro Callimaco Neridio nella Colonia Milanese nel 1718 (*Onomasticon*, p. 47).

³³ Carlo Gaetano Stampa (1667-1742), futuro cardinale, acclamato Arcade come Matusio sotto Lorenzini (1740). La fonte dell'*Onomasticon* (p. 173) è di nuovo Morei, *Memorie istoriche*, p. 177.

³⁴ Potrebbe trattarsi di Michele Maggi, figlio di Carlo Maria Maggi e arcade nella Colonia Milanese dal 1704 con il nome di Erisso Lalicmiano (*Onomasticon* p. 99). L'appellativo «sig^r» rende improbabile l'identificazione con il cavaliere Melchiorre Maggi o Maggio, fiorentino e socio fondatore d'Arcadia.

³⁵ Gli ultimi tre milanesi furono tutti Vicecustodi della Colonia Milanese, l'uno dopo l'altro (Morei, *Memorie istoriche*, p. 196). Il conte Giuseppe Antonio Castiglioni, in Arcadia Nigeno Sauridio, fu tra i primi membri della Colonia nel 1704 (*Onomasticon*, p. 190), così come Pietro Antonio Crevenna, Salento o Salerto Elafieio (*Onomasticon*, p. 226). Il «marchese d'Este» è molto probabilmente Carlo Emanuele d'Este, marchese di Santa Cristina, entrato in Arcadia nel 1703 come Ateste Mirsinio via la Rappresentanza Stravagante nel Collegio Clementino a Roma (*Onomasticon*, p. 38).

³⁶ Michelangelo Fardella (1650-1718), professore a Padova.

³⁷ Nikolaos Papadopoulos (1655-inizio XVIII sec.), gesuita e professore a Padova.

³⁸ Domenico Guglielmini (1655-1710), professore a Padova.

³⁹ Emaro Simbolio, non ancora poeta cesareo a Vienna, era Vicecustode della Colonia Animosa di Venezia dal 1698 (*Onomasticon*, p. 93).

⁴⁰ Bernardo Trevisan, nobile veneziano, membro della Colonia Animosa dal 1710 con il nome di Arcandro Botachido (*Onomasticon*, p. 24).

Relazione sull'origine e sullo stato presente del *Blumenorden*, fatta da Magnus Daniel Omeis⁴¹:

*Societas Florigera ad Pegnesum*⁴² in territorio norimbergensi fundata est A. C. 1642⁴³ a Georgio Philippo Harsdoerfero, illustris Reip. Norimberg. senatore sapientissimo, multisque scriptis a se editis per Europam celeberrimo, in praelustri Societate Fructifera⁴⁴ *Ludentis* (des Spielenden) cognomen gerente. Symbolum Florigerae primum erat septemplex Panis fistula, cum lemmate: *Melos conspirant singuli in unum*; nimirum ad Dei gloriam ac poeseos germanicae incrementum⁴⁵. Receptit

⁴¹ Documento allegato alla lettera precedente, privo di segnatura propria nell'Archivio dell'Arcadia. Oltre alla tilde sulla 'm', le abbreviazioni ricorrenti sono state sciolte: -ib[us], -q[ue], -t[ur]. L'uso delle maiuscole è stato adeguato alla norma dell'italiano contemporaneo. Le sottolineature riproducono quelle del manoscritto.

⁴² Sulla storia del *Blumenorden*, si rinvia brevemente a: Renate Jürgensen, *Utile cum dulci. Die Blütezeit des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg 1644 bis 1744*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1994; Werner Kügel, *Geschichte und Gedichte des Pegnesischen Blumenordens*, 5 tt., Aachen, Shaker Media, 2008-2019. Si menziona anche la pubblicazione dell'epistolario e dei manoscritti di Sigmund von Birken nella serie *Sigmund von Birken. Werke und Korrespondenz*, a cura di Klaus Garber, Ferdinand van Ingen, Hartmut Laufhütte, Johann Anselm Steiger, Berlin - Boston - New York, De Gruyter-Niemeyer, 2005-2018.

⁴³ La data del 1642 si trova nella *Gründliche Anleitung* di Omeis (p. 44) e nella poetica di Birken: Sigmund von Birken, *Teutsche Rede- Bind- und Dicht-Kunst*, Nürnberg, Christof Riegel, 1679, c.): (iiii-recto. La tradizione storiografica sull'accademia, a partire dall'*Historische Nachricht* pubblicato da Johann Herdegen, Amarantes nell'Ordine, per il centenario del *Blumenorden* (1744), ha tuttavia fissato al biennio 1644-1645 (data di pubblicazione dei primi testi in cui si fa menzione dell'Ordine) la data di fondazione. Di recente, Hartmut Laufhütte ha sottolineato la facilità eccessiva con cui la critica moderna ha dato credito a Herdegen, un secolo dopo gli eventi, piuttosto che a Birken, membro del *Blumenorden* almeno dal 1645, o a Omeis: Hartmut Laufhütte, *Gründung, Neugründung und Neuorientierung des Pegnesischen Blumenordens durch die beide ersten Präsidenten*, in *Der Pegnesische Blumenorden unter der Präsidentschaft Sigmund von Birkens. Gesammelte Studien der Forschungsstelle Frühe Neuzeit an der Universität Passau (2007-2013)*, herausgegeben von Hartmut Laufhütte, Passau, Ralf Schuster Verlag, 2013, pp. 173-185.

⁴⁴ La Fruchtbringende Gesellschaft, fondata dal principe Ludwig von Anhalt-Köthen nel 1617, è stata la più prestigiosa accademia letteraria tedesca del Seicento, concepita sul modello della Crusca. Harsdörfer vi fu ammesso con il nome «der Spielende», 'Il Giocatore' o più propriamente 'Il Giocante', 'Colui che gioca'.

⁴⁵ Si tratta della divisa che il *Blumenorden* adottò nel 1669 e che sostituì la frase precedente, «Pares concordia reddit»; vd. Sigmund von Birken, *Himmelklingendes Schäferspiel*, s.l., s.e., 1669, p. 4. La nuova divisa fa riferimento al flauto di Pan e si appoggia sul senso etimologico di *conspirant*, 'soffiare insieme': ogni canna produce una nota e l'insieme delle note forma la melodia. La traduzione esatta è dunque 'Ciascuno, soffiando in una canna, contribuisce alla melodia d'insieme'. Allegoricamente, le canne di diversa lunghezza rappresentano i membri del *Blumenorden* nella loro diversità (poetica e sociale), e ogni membro partecipa con la sua poesia (la nota) allo scopo che si pone l'accademia, vale a dire la celebrazione della gloria di Dio e la promozione della poesia tedesca. Per esigenze di *brevitas*, Omeis fonde il senso letterale e il

fundator primos inter socios, praeter Joannem Claium, Sigismundum a Birken et Christophorum Arnoldum, philologos ac polyhistores clarissimos⁴⁶. Quorum singuli statim ab initio nomina sibi elegerunt pastoralia, et Harsdoerferus quidem Strefon a Birken Floridan fuere cognominati, atque hi et complures dein sodales A. 1650 cum Executio Pacis Caesareo-Svecicae Norimbergae⁴⁷ solemniter celebraretur, poematibus suis, dramaticis, idylliis, e[d]itisque postea scriptis aliis germanicis ac latinis, multum inclaruerunt. Harsdoerfero, praeside primo, pie defuncto, successit Sigismundus a Birken, comes palatinus et historiographus caesareus, cuius sub praesidio societas haec a floribus nomen gerens symboli loco sibi elegit florem passionis (granadillo) adjecto lemmate: Divini scena doloris, ipsaque insigniter aucta est // viris et generis et doctrinae nobilitate praestantissimis e Franconia, Svevia, Saxonia Superiore ac Inferiore, Pomerania, Borussia, Dania etc in eandem receptis⁴⁸. Viget illa ac floret hodieque sub praeside quarto, Magno Daniele Omeisio Sacri Palatii comite, moralium item oratoriae ac poetices in Universitate Altdorffina professore publico, Damonis nomine insignito, eamque personae diversae illustres ac nobilis (utriusque sexus, nam et matronis ac virginibus virtute et eruditione claris, aditus ad eam non praecluditur⁴⁹) speciatim consilarii variorum principum intimi et aulici, nec minus theologiae, iurium, medicinae ac philosophiae doctores et professores⁵⁰,

senso allegorico; «melos [...] in unum» si riferisce allora sia alla melodia (senso letterale) che al fine (senso allegorico), che è spiegato immediatamente dopo («nimirum [...] incrementum»).

⁴⁶ Johann Klaj (1616-1656), pastore luterano e poeta di un certo rilievo, fu il cofondatore del *Blumenorden*. Sigmund Birken, detto Betulius (1626-1681), poi von Birken, fu un'altra figura di rilievo nella storia letteraria tedesca del Seicento. Nel *Blumenorden* fu il quarto membro in ordine di ammissione, e secondo presidente dopo la morte di Harsdörfer (1658). Klaj e Birken, entrambi originari della Slesia, che era sotto il dominio asburgico, furono costretti a fuggire a causa delle persecuzioni contro i protestanti. L'erudito Christoph Arnold (1627-1685), Lerian nel *Blumenorden*, fu insegnante al Ginnasio Egidiano di Norimberga.

⁴⁷ Il *Nürnberg Exekutionstag* (1649-1650) si situò nel prolungamento delle trattative di pace della Guerra dei Trent'anni. Il *Blumenorden* partecipò all'organizzazione delle festività. Vd. Jean-Daniel Krebs, *Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658). Poétique et poésie*, I, Bern-Frankfurt am Main-New York, Peter Lang, 1983, p. 317. Jürgensen, *Utile cum dulci*, pp. 32-34 recensisce le pubblicazioni del *Blumenorden* relative alla Dieta d'Esecuzione.

⁴⁸ Molto vicino al testo di Omeis nella *Gründliche Anleitung*, pp. 47-48: «Es hat sich ferner dieser Blumen-Orden, [...] vom Anfang her gerechnet, fast auf ein halbhundert vornehmer und gelehrter Mitglieder in Franken, Schwaben, Sachsen, Pommern, Preussen, Dennemark, und andern Orten vermehret».

⁴⁹ Cfr. Omeis, *Gründliche Anleitung*, p. 48: «sich auch nicht zuwider seyn lassen, edle, keusche und gelehrte Dames und Weibs-Personen einzunehmen: indeme ja die Natur dieses Geschlecht von der Tugend- und Kunst-Fähigkeit mit nichten ausschliesset».

⁵⁰ Cfr. Omeis, *Gründliche Anleitung*, p. 49: «Bestehet auch dieser Orden noch von verschiedenen Herren Stands- und Adelische Personen, Fürst[lichen] Geheimen- Hof- und *Conistorial*- Räthen, *Theologiae*, *Jurium*, *Medicinae*, *Philosophiae Doctoribus* und *Professoribus*». Il Consiglio Intimo (o 'privato', 'segreto') era una corte presente in ogni stato dell'Impero. Il Consiglio Aulico era la corte giudiziaria imperiale suprema.

aliique viri docti et prudentes, ornant, scriptisque tam prosa quam ligata oratione teutonica cumprimis nobilitant. Praesidi adjunguntur consilarii quatuor et secretarius fisque custos⁵¹. Cum quis in laudatam recipitur Societatem, tribuitur ipsi a praeside peculiaris flos aut planta nomenque pastoritium albo ligamini intexta, adjecto lemmate⁵² et epigrammate nova societatis insignia explicante. Conveniunt pastores florigeri Norimbergae vicini, quotannis in Labyrintho⁵³, ab urbe mille passibus distante, quem tertius quondam Ordinis praeses Myrtillus arte plusquam daedalea construxit et in quo non pauca pastorum singulorum tabernacula variis exornata emblematis conspiciuntur. // Huic de rebus ad Societatem pertinentibus amice consultant carminibusque pangendis extemporalibus se oblectant. Plura de Ordinis huius Florigeri ad Pegnesum ortu, incrementis, legibus, legere licet in Manuductione ad accuratam poesin germanicam⁵⁴ ab Omeisio, praeside etiamnunc superstite A. 1704 edita et Norimbergae prostante pag 44 et seqq.

Traduzione italiana:

La Società Fiorifera del Pegnitz fu fondata nel territorio di Norimberga nell'A.D. 1642 da Georg Philipp Harsdörfer, savissimo senatore dell'illustre Repubblica di Norimberga, celeberrimo in Europa per i molti scritti da lui pubblicati, e noto con il soprannome Il Giocatore (der Spielende) nell'insigne Società Fruttifera. L'impresa della Società Fiorifera era inizialmente il flauto di Pan a sette canne, con la frase Tutti contribuiscono ad un'unica melodia, al fine cioè di celebrare la gloria di Dio e di accrescere la poesia tedesca. Il fondatore accolse tra i primi soci, oltre a Johann Klaj, Sigmund von Birken e Christoph Arnold, famosissimi filologi ed eruditi. Ciascuno di essi si scelse, fin dall'inizio, un nome pastorale, per esempio Harsdörfer fu soprannominato Strephon, Birken Floridan; e costoro e numerosi altri sodali, quando si celebrò solennemente a Norimberga la Dieta d'Esecuzione della Pace Cesareo-Svedese, si distinsero per i loro versi, opere drammatiche, idilli, e altri testi latini e tedeschi, in seguito stampati. Alla pia morte di Harsdörfer, il primo presidente, gli successe Sigmund von Birken, Conte Palatino e Storiografo Cesareo,

⁵¹ Omeis descrive l'ordinamento del *Blumenorden* tale quale previsto dallo statuto del 1699, il cui manoscritto è conservato nell'Archivio del *Blumenorden* a Norimberga (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Depositum des Pegnesischen Blumenorden, 106 d). Sappiamo tuttavia che, a un anno dalla redazione dello statuto, Omeis non era ancora riuscito a far approvare il testo ai membri dell'Ordine, a causa del basso numero di presenze alle riunioni. Sugli statuti del *Blumenorden*, si rinvia a Kügel, *Geschichte und Gedichte*, I, 2019 e al nostro articolo, Penge, *L'idea pastorale*.

⁵² Le divise personali non erano in uso ai tempi di Harsdörfer e furono un'invenzione di Birken.

⁵³ Il *Blumenorden* ebbe il suo "Bosco Parrasio", l'Irrhain, a Kraftshof, a nord di Norimberga, allestito su iniziativa del pastore Martin Limburger, futuro terzo presidente del *Blumenorden*.

⁵⁴ Traduzione latina del titolo della poetica di Omeis, pubblicata nel 1704; una seconda edizione postuma uscì, sempre a Norimberga, nel 1712.

sotto il presidio del quale questa Società, che traeva il nome dai fiori, si scelse come impresa il fiore della Passione (Granadillo), insieme alla frase: “Scena del dolore divino”; e la stessa Società si accrebbe notevolmente accogliendo uomini eminenti per nobiltà di nascita e di spirito, provenienti dalla Franconia, dalla Svevia, dalla Sassonia superiore e inferiore, dalla Pomerania, dalla Prussia, dalla Danimarca etc. Oggi ella ha vigore e fiorisce sotto il suo quarto presidente, Magnus Daniel Omeis, Conte palatino, pubblico Professore di etica, di retorica e di poetica all’Università di Altdorf, insignito del nome di Damon; diverse persone illustri e nobili (di ambo i sessi, infatti l’ingresso nella Società non è proibito alle donne, sposate o nubili, che si distinguano per virtù e erudizione) sono l’ornamento della Società, in particolare i Consiglieri Intimi e Aulici di vari principi, nonché i dottori e professori di teologia, di giurisprudenza, di medicina e di filosofia, e altre persone dotte e savie; essi danno prestigio alla Società con opere di grande qualità, tanto in prosa quanto in versi tedeschi. Il Presidente è assistito da quattro Consiglieri, da un Segretario e da un Tesoriere. Quando si ammette qualcuno nella stimata Società, gli sono attribuiti dal Presidente un fiore o pianta personali e un nome pastorale, ricamati su un nastro bianco, insieme a una divisa e a un epigramma che spiega le nuove insegne accademiche. I Pastori Fioriferi in prossimità di Norimberga si riuniscono annualmente nel Labirinto, distante mille passi dalla città, che costruì in passato il terzo Presidente Myrtillus con arte più che dedalea, e in cui si possono vedere non poche capanne dei singoli Pastori, ornate da vari emblemi. Qui i Pastori discutono amichevolmente delle cose pertinenti alla Società e si dilettono di poesie composte all’improvviso. Si possono leggere ulteriori informazioni sull’origine, sulla crescita e sulle leggi di questo Ordine Fiorifero del Pegnitz nella *Gründliche Anleitung zur Deutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst*, pubblicata da Omeis, l’attuale presidente, nel 1704 e ancora disponibile a Norimberga, pp. 44 e seguenti.

3. Conclusion

Se la ricostruzione della vicenda che è stata proposta è corretta, restano da trovare gli altri frammenti della corrispondenza: la risposta di Crescimbeni, innanzitutto, che Ebner potrebbe aver ricevuto e trasmesso a Omeis; ma anche, sul fronte tedesco interno, la comunicazione fra Ebner e Omeis. Si suppone in effetti che Omeis abbia ricevuto via lettera, dall’Italia, la sollecitazione per una relazione sul *Blumenorden*, e che forse abbia inviato il suo promemoria corredato di un testo d’accompagnamento, anche solo con qualche convenevole.

Lo scambio di missive fra l’Arcadia e il *Blumenorden* non deve comunque esser stato duraturo, e la morte di Omeis alcuni mesi dopo potrebbe aver facilmente posto fine allo sviluppo delle relazioni, specie perché fu seguita da un anno di interregno. Ci sembra tuttavia che questo tentativo di stabilire un contatto fra le due accademie possa essere di qualche

interesse per due ragioni. Innanzitutto, si tratta di un tassello nuovo nel mosaico delle relazioni epistolari oltramontane dell'*Arcadia* in generale e di Crescimbeni (se è lui il destinatario della lettera) in particolare, proprio con quella parte di Impero con cui meno l'*Arcadia* era riuscita a intessere rapporti. Il Procustode delle campagne arcadiche di Germania, Pietro Antonio Bernardoni⁵⁵, era infatti stanziato a Vienna, dov'era poeta cesareo (1701-1710) insieme all'arcade Donato Cupeda prima, e poi al successore di costui Silvio Stampiglia, fra i fondatori d'*Arcadia*. Norimberga si trovava al di là della frontiera religiosa⁵⁶, oltre che in un'area di minor presenza dell'italiano e della sua letteratura. Sarebbe interessante scoprire se Crescimbeni sognò, anche fuggacemente, una colonia arcadica norimberghese.

In secondo luogo, l'indicazione dei nomi pastorali nella relazione di Omeis sembra suggerire che fosse stato proprio il *mos pastoritius* ad aver incoraggiato, o almeno fornito un pretesto al contatto fra le due accademie. D'altronde, lo scambio con Ebner non è l'unica traccia esistente di un interesse di Crescimbeni, o a lui attribuito, per la ricerca di altre accademie pastorali. Qualche anno più tardi, Crescimbeni ricevette una lettera del conte Giovan Battista Casotti, datata da Firenze il 29 aprile 1711, che si può leggere in un'edizione ottocentesca⁵⁷. Casotti offre a Crescimbeni di fornire notizie utili per i suoi lavori di storiografia letteraria d'Italia⁵⁸, e afferma di aver trovato, tra le altre cose, dei sonetti dei «Pastori dell'Adiaccio di Prato»:

⁵⁵ Citato in questo ruolo da Morei, *Memorie storiche*, p. 212. Le altre informazioni provengono dal *Dizionario biografico degli Italiani* e dall'*Onomasticon*.

⁵⁶ Al tempo di Omeis, l'Ordine conobbe una svolta pietista, e alcuni membri furono perseguitati dalle autorità politico-religiose della Repubblica di Norimberga, che promuovevano l'ortodossia luterana. Vd. Jürgensen, *Utile cum dulci*, pp. 107-116. Questo elemento non sembrerebbe propizio a favorire un avvicinamento del *Blumenorden*, avviatosi sulla strada del protestantesimo radicale, all'*Arcadia* romana.

⁵⁷ *Lettere di Lorenzo il Magnifico al som. pont. Innocenzio VIII. e piu altre di personaggi illustri toscani*, a cura di Domenico Moreni, Firenze, Magheri, 1830, pp. 185-190. Corsivo originale.

⁵⁸ Su Crescimbeni storiografo della letteratura, vd. Franco Arato, *Crescimbeni e la nascita della storiografia letteraria*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodito di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 177-192. Sulla *Bellezza della volgar poesia*, in particolare, vd. Enrico Zucchi, *Dilettare giovando. Ornamento e utile nella Bellezza della volgar poesia di Crescimbeni fra preziosismo retorico e ricerca del buon gusto*, in Giovanni Mario Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019, pp. 9-78; Giacomo Vagni, «Un'intera poetica» in forma di dialogo. Note e strumenti per La bellezza della volgar poesia, «Atti e Memorie dell'*Arcadia*», 9, 2020, pp. 281-306.

Tra un gran numero di rime di Niccolò Martelli [1498-1555], che si conservano originali appresso i signori abati Salvini, leggo un sonetto *degli Addiacciati di Prato* ad esso Niccolò Martelli a' *Pastori dell'Addiaccio di Prato — Agli Addiacciati di Prato — A' Pastori di Prato*. [...] VS. Ill. vede bene che questa è un'accademia pastorale, il che spiega lo stesso Martelli in un'altra canzonetta. [...] Di questa accademia, e di Filardeo primo pastore, son dietro a ricercare quelle notizie che sarebbero desiderabili: e quando mi riesca di mettere in chiaro alcuna cosa, avrò l'onore di comunicarla a VS. Ill. e per debito di gratitudine alla sua amorevolezza verso di me, e per genio di vedere illustrata dalla dottissima penna di VS. Ill. la mia patria⁵⁹.

Il procedimento si inserisce all'interno di un tentativo di raccogliere notizie sui letterati di Prato⁶⁰, allo scopo di dare risalto alla città nella storia letteraria del Cinquecento. Tuttavia, la pastoralità del sodalizio sembra aver suggerito a Casotti un raffronto implicito con l'*Arcadia*, che si materializza nell'uso di un nome composto, che denota una classe di oggetti, l'«accademia pastorale». Il *modus operandi* è dunque lo stesso di Ebner: scoperta l'esistenza di un'accademia pastorale gemella, nello spazio o nel tempo, si scrive a Crescimbeni per proporgli ulteriori informazioni.

⁵⁹ *Lettere di Lorenzo il Magnifico*, pp. 187-188. Corsivo originale. Le regole di trascrizione sono le stesse adottate per la lettera di Ebner.

⁶⁰ L'Accademia dei Pastori dell'Addiaccio di Prato è citata da Michele Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, I, Bologna, Arnaldo Forni, 2002, pp. 58-59, che riporta un passo della lettera di Casotti. Restiamo in attesa della pubblicazione dell'intervento di Elisabetta Appetecchi, che ha presentato nuovi e più cospicui documenti sull'Addiaccio e Crescimbeni durante i lavori del convegno parigino *Académies pastorales. Un phénomène global?* (4-6 aprile 2024).

GIOVANNI FERRONI

Precettor di pietoso rito

Osservazioni sulle *Lettere del Conte N.N.*
ad una Falsa Divota di Parini

1. Nessuno, io credo, vorrà mai seriamente argomentare contro il dato di fatto che le *Lettere del Conte N.N. ad una Falsa Divota. Tradotte dal francese*¹ siano un'opera, per così dire, "minorissima" di Parini. Perciò, a beneficio di un lettore a buon diritto ignaro e per migliore intelligenza di quanto segue, si ricorderà subito che queste *Lettere del Conte N.N.* sono tre e che in esse vi si presenta uno scrivente, il Conte appunto, che è stato scelto come confidente e "direttore spirituale" da una nobildonna, Elisa, la destinataria delle missive, la quale ha improvvisamente deciso di darsi alla vita devota. Scelta invero bizzarra perché il Conte, che si professa «un miserabile mondanaccio»², si farà beffe della sua corrispondente, altro non vedendo nella pia determinazione che una, ben elaborata, forma di vanità femminile.

Il giudizio emesso in apertura trova giustificazione nel fatto che le *Lettere del Conte N.N.* sono l'unica opera narrativa in prosa che possa essere attribuita con certezza a Parini³ – quindi una sorta di ramo isolato nella sua produzione –, e che sono un'opera estremamente breve; un'opera, inoltre,

¹ Giuseppe Parini, *Lettere del Conte N.N. ad una Falsa Divota. Tradotte dal francese*, in Id., *Prose. Scritti accademici. Prose d'arte. Interventi critici*, a cura di Marco Ballarini e Paolo Bartesaghi, presentazione di Giorgio Baroni, con un'appendice di addenda et corrigenda a cura di Corrado Viola, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2021 (Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini, XIV), pp. 93-104; sul volume, da cui si cita, vd. Gianmarco Gaspari, *Sulle Prose di Parini nell'edizione nazionale delle Opere*, «Rivista di letteratura italiana», 40/2, 2022, pp. 91-100. Si tiene però conto anche di Giuseppe Parini, *Prose II. Lettere e scritti vari*, edizione critica a cura di Gennaro Barbarisi e Paolo Bartesaghi, Milano, LED, 2005, pp. 163-174 (per la nota al testo con la descrizione del manoscritto vd. ivi, pp. 222-223).

² Parini, *Lettere del Conte*, p. 95.

³ L'attribuzione della *Novella*, revocata in dubbio dai curatori nella nota al testo di Parini, *Prose II*, pp. 219-220 (la novella è alle pp. 131-136), è invece ora accolta nell'*Introduzione* di Ballarini-Bartesaghi a Parini, *Prose*, pp. 11-54: 38 (il testo è alle pp. 191-195).

mai divulgata dall'autore⁴, del tutto ignota, sembrerebbe, ai contemporanei e, quindi, senza effetti per la storia letteraria e socio-culturale del secondo Settecento milanese e italiano: un ramo, insomma, isolato e secco. La scarsa fortuna critica delle *Lettere* è il naturale riflesso di questi dati di fatto: pur menzionate in vari studi su Parini⁵, esiste un solo intervento loro esclusivamente dedicato, cioè quello, piuttosto recente, di Paolo Bartesaghi⁶, l'ultimo editore critico di tutte le prose pariniane, uno studioso quindi direttamente coinvolto nella revisione e nell'analisi di tutti i materiali superstiti dello scrittoio del poeta di Bosisio.

Gli elementi testuali e critici che rendono l'opera degna d'interesse sono tutti già noti, ma non tutti adeguatamente sfruttati. Le *Lettere*, tanto per cominciare, sembrerebbero rientrare pienamente nel periodo della partecipazione di Parini all'Accademia dei Trasformati, anzi in quello di suo maggior fervore sperimentale e creativo e in uno degli ultimi momenti davvero produttivi nella vita dell'Accademia⁷. Più precisamente esse sono

⁴ Non più di un'ipotesi, allo stato delle conoscenze, può essere quella secondo cui le *Lettere* sarebbero state composte in occasione o in vista di una tornata accademica dei Trasformati (così Paolo Bartesaghi, *Giuseppe Parini e il romanzo epistolare 'edificante'*, in *Le carte false. Epistolarietà fittizia nel Settecento italiano*, a cura di Fabio Forner, Valentina Gallo, Sabine Schwarze, Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 269-286: 279, nota 22; ringrazio Corrado Viola per avermi segnalato il saggio); del resto, come il *Dialogo sopra la Nobiltà*, anche le *Lettere* «hanno una struttura che poco si presta alla lettura» e le rendono inadatte alla recitazione (Paolo Bartesaghi, *Marginalia al Dialogo sopra la Nobiltà di Giuseppe Parini*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di Claudia Berra e Michele Mari, Milano, CUEM, 2007, pp. 429-438: 435). Non appare quindi del tutto persuasiva la collocazione dell'opera fra gli *Scritti accademici* di Parini come accade nel citato volume dell'Edizione Nazionale.

⁵ Si vedano almeno Norbert Jonard, *Parini, Voltaire et le problème du bonheur*, «Rivista di letterature moderne e comparate», 19/1, 1966, pp. 18-45: 19-20; Ettore Bonora, *Il prologo del Giorno* [1968] e *Il Parini minore: arte e cultura* [1968], in Id., *Parini e altro Settecento. Fra Classicismo e Illuminismo*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 15-28 e 66-94; Aurelia Accame Bobbio, *Presenza di Rousseau nel Giorno*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, 5 voll., Roma, Bulzoni, 1975, II, pp. 503-525; Guido Santato, *I lumi nel Giorno. Voltaire e i nuovi "Sofi": dal Mattino e dal Mezzogiorno al Giorno*, in *Interpretazioni e letture del Giorno*, a cura di Gennaro Barbarisi ed Edoardo Esposito, Milano, Cisalpino, 1998, pp. 293-349; Irene Fantappiè, «Il piacere e la virtù». *Parini, Rousseau und der Genussbegriff*, in *Genuss bei Rousseau*, a cura di Helmut Pfeiffer, Élisabeth Décultot, Vanessa de Senarclens, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2014, pp. 215-236; Carlo Enrico Roggia, *Parini e Rousseau*, in *Giuseppe Parini. Nuove prospettive dopo il centenario*, Atti del convegno internazionale di studi, Friburgo, 17-18 ottobre 2018, a cura di Uberto Motta, Stefania Baragetti, Maria Chiara Tarsi, Bologna, I libri di Emil, 2021, pp. 197-214.

⁶ È il primo dei contributi qui citati alla nota 4.

⁷ Cfr. Gianmarco Gaspari, *L'altra Milano. Breve storia dell'Accademia dei Trasformati* [1987 e 1993], in Id., *Il mito della "scuola di Milano". Studi sulla tradizione letteraria lom-*

successive al 1761, anno in cui Jean-Jacques Rousseau pubblicava la *Julie ou la nouvelle Héloïse*, dalla cui parte conclusiva, la sesta, Parini estraeva un significativo brano per inserirlo, fedelmente tradotto, nella seconda lettera del Conte⁸. Questa datazione *post quem* è ovviamente importante perché non soltanto fa rientrare le *Lettere* all'interno della produzione "trasformata", ma ne rende la redazione di poco successiva a quella del *Mattino* che, come noto, nel dicembre 1761 era dichiarato pronto per la stampa poi effettivamente avvenuta solo nel '63⁹. La "curiosa" prossimità fra l'opera minorissima di cui qui mi occupo e uno dei capolavori di Parini – e del secondo Settecento – è già stata ripetutamente segnalata¹⁰, ma sarà forza tornarvi nel prosieguo del ragionamento.

Altrettanto credo sia necessario insistere sul rapporto con Rousseau, un autore – compilo ancora dati tutti presenti negli studi – ben noto agli intellettuali milanesi e in casa Serbelloni, dove Parini lavorò e visse fino al '62¹¹: la ripresa dalla *Julie*, tutt'altro che banale come vedremo, è infatti niente meno che la testimonianza più ampia e più diretta della tempestiva lettura da parte di Parini del romanzo del filosofo ginevrino e, per estensione, la prova più evidente della conoscenza diretta della sua opera. Molto più insomma della celebre menzione del «novo / Diogene dell'auro spregiatore / e della opinione de' mortali» (*Mezzogiorno*, vv. 946-948)¹², le oscure

barda, Firenze, Franco Cesati, 2018, pp. 45-68. Sull'accademia vd. anche "Con dotte carte". *L'Ambrosiana e Parini. Manoscritti e documenti sulla cultura milanese del Settecento*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Cislipino, 1999, pp. 23-47.

⁸ L'agnizione si deve, come noto, a Bonora, *Il Parini minore*, pp. 81-82. Per il romanzo francese faccio riferimento a Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, introduction, notes et choix des variantes par René Pomeau, Paris, Garnier, 1960.

⁹ Cfr. Renato Martinoni, *Per la protostoria del Giorno pariniano*, «Filologia e Critica», 14/2, 1989, pp. 223-232; alcune precisazioni di ordine filologico anche in Roberto Leporatti, *Sull'incompiutezza del Giorno*, in *Interpretazioni e letture del Giorno*, pp. 75-115.

¹⁰ Si tratta di un «importante precedente del *Giorno*» per Santato, *I lumi nel Giorno*, p. 301. Già Bonora però aveva ben chiarito come le *Lettere* fossero un importante testo di passaggio verso i poemetti: cfr. Id., *Il prologo*, pp. 15-28.

¹¹ Cfr. Bartesaghi, *Giuseppe Parini e il romanzo epistolare 'edificante'*, p. 272. Si ricorderà inoltre come in casa Serbelloni operasse anche Pier Domenico Soresi il quale avrebbe poi fatto stampare le *Lettere del sig. Giacobbe Vernes pastore della chiesa di Celigny sopra il cristianesimo del sig. Gian-Giacomo Rousseau*, Milano, Galeazzi, 1766 (con osservazioni non solo sull'*Émile* e sulla *Lettre à Christophe de Beaumont*, ma anche sulla *Julie*). Su di lui vd. Luigi Berra, *L'abate Pier Domenico Soresi da Mondovì collega ed amico di Giuseppe Parini*, «Giornale storico della letteratura italiana», 37, 1919, pp. 51-65.

¹² Le prime edizioni del *Mattino* (= Mt 1) e *Mezzogiorno* (= Mz) si citano sempre da Giuseppe Parini, *Il Mattino* (1763). *Il Mezzogiorno* (1765), a cura di Giovanni Biancardi, introduzione di Edoardo Esposito, commento di Stefano Ballerio, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2013 (Edi-

Lettere del Conte N.N. attestano l'effettivo dialogo di Parini col pensiero roussoviano su temi morali, sociali, educativi e religiosi¹³.

Ora, è nota la libertà di giudizio con la quale egli lesse e si servì dei testi e delle teorie dei *philosophes* – e se ne vedrà qualche altro esempio –, ma proprio la ripresa da Rousseau e da quel Rousseau in particolare, cioè da un brano della *Nouvelle Héloïse* nel quale sono criticati gli effetti di quella che per M^{me} de Wolmar è una mal intesa pietà, non può che riaprire la discussione sulla religiosità pariniana, del suo contesto politico, sociale, culturale, devozionale, se e quanto essa possa essere stata influenzata dal deismo di Rousseau, che tanto scandalo aveva fatto a Parigi, almeno all'altezza degli anni Sessanta e fatta salva la permanenza nei ranghi del clero cattolico e l'adesione alla politica giurisdizionalista asburgica¹⁴. Se insomma la «basica

zione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini, IV). Per le vicende editoriali dei due poemetti, in aggiunta a quanto indicato alla nota 9, rimando alla ricostruzione di Biancardi (ivi, pp. 59-89).

¹³ Cfr. Bonora, *Il Parini minore*, pp. 83-84 (e note). Sulla scorta di una scorciatoissima indicazione di Carducci (Id., *Le prime grandi odi di G. Parini*, in *Opere di Giosue Carducci*, XIV, Bologna, Zanichelli, 1907, p. 339), l'*Émile* è stato opportunamente richiamato anche per commentare vari passaggi dell'ode *La educazione* coeva al *Mezzogiorno* (cfr. soprattutto i vv. 19-24 in Giuseppe Parini, *Le odi*, a cura di Nadia Ebani, Milano-Parma, Fondazione Bembo-Guanda, 2010, pp. 93-94).

¹⁴ Ripercorre il dibattito sulla religiosità pariniana Marco Ballarini, *Il Parini tra il vangelo e i lumi*, in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a cura di Gennaro Barbarisi, Carlo Capra, Francesco Degradà, Fernando Mazzocca, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2000, I, pp. 617-635; sul tema, dopo gli studi fondamentali di Carlo Annoni, *La poesia di Parini e la città secolare*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 3-123, è poi tornato Paolo Bartesaghi, *Il 'prete' Parini: la lettera agli amici di Brescia per la morte del Tanzi*, «Rivista di letteratura italiana», 36/1, 2018, pp. 105-111 (in part. 110-111). Sulla persecuzione parigina di Rousseau e i suoi «mandanti» vd. almeno Philippe Lefebvre, *Jansénistes et catholiques contre Rousseau. Essai sur les circonstances religieuses de la condamnation de l'«Émile» à Paris*, «Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau», 37, 1966-1968, pp. 129-148 e Monique Cottret, *Le catholicisme face au déisme. Autour de l'Émile (1762-1770)*, «Revue d'Histoire de l'Eglise de France», 79, 1993, pp. 301-319. Come segnalava lo stesso Rousseau nella *Lettre à Christophe de Beaumont* (in Id., *Œuvres complètes*, sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1969, IV, pp. 925-1007: 933), l'*Émile* rendeva esplicite e ampliava tesi già presenti in varie opere precedenti fra cui la *Nouvelle Héloïse*: qui sono riconducibili al deismo le posizioni della stessa Julie – pur fatta morire in seno alla comunione protestante, nonostante i dubbi sulla resurrezione – e, con più oltranza, di «Saint-Preux» (si tratta, come noto, di uno pseudonimo: cfr. Rousseau, *Julie*, III, 14 e IV, 5). Si ricorderà la non sorprendente censura di queste e altre opere del filosofo ginevrino da parte di Giovanni Lami: cfr. Carlo Pellegrini, *Giovanni Lami, le «Nouvelle letterarie» e la cultura francese*, «Giornale storico della letteratura italiana», 116/2, 1940, pp. 1-17: 16, Silvia Rota Ghibaudi, *La fortuna di Rousseau in Italia 1750-1815*, Torino, Giappichelli, 1961 (in particolare pp. 146-153) e Monique Jacquemain, *La matière française dans les «Nouvelle letterarie»*, «Rivista di letterature moderne e comparate», 22/4, 1969, pp. 245-

e istintiva consentaneità»¹⁵ fra i due autori possa essere estesa anche a un campo così delicato.

Come si vede le *Lettere del Conte N.N.* finiscono insomma per essere il luogo in cui si intersecano questioni di non poco momento, tali da rendere il testo tutt'altro che trascurabile, al di là della posizione periferica occupata nell'insieme dell'opera pariniana. Studiarle davvero, proprio perché esse restano ciò che sono, un'opera minore la cui qualità letteraria non basta a sé stessa, significherebbe fotografare conoscenze, aspirazioni, programmi di Parini al principio degli anni Sessanta, nel contesto della contemporanea storia e cultura europee in rapporto a Milano. Programma davvero troppo vasto per essere compiutamente attuato in questo contributo che, piuttosto, cercherà di puntualizzare alcuni dati filologici e critici e approfondire l'analisi delle *Lettere*, mostrando come esse rivelino le proprie finalità e affinità quando se ne evidenzino le tensioni interne, il rapporto di vicinanza e distacco con i modelli e con gli scritti coevi di Parini.

2. Ho accennato a dati filologici perché, preliminarmente, è necessario prendere posizione sullo stato redazionale in cui le *Lettere del Conte N.N.* ci sono giunte. La descrizione fornita da Bartesaghi dell'unico testimone manoscritto superstite (l'ambrosiano S.P. 6/5 X.6) mostra una situazione testuale che non sostiene la convinta conclusione, dello stesso Bartesaghi, a favore di un'opera terminata¹⁶. L'autografo in questione è infatti una copia in pulito di un perduto antografo, presenta poche e non particolarmente significative correzioni ed è formato da 24 pagine (69-92) di cui le ultime 4 (89-92) lasciate bianche. Stante questa situazione documentaria, non è ovviamente possibile dire nulla circa la consistenza dell'antografo – se cioè il romanzo vi proseguisse o no, se vi fossero abbozzi, appunti o altro. Si deve però notare l'assenza, sull'autografo, di segni che non solo esplicitino la raggiunta conclusione dell'opera ma anche che evidenzino la conclusione della terza lettera. Diversamente dalle prime due, infatti, essa è priva della firma del suo fittizio estensore¹⁷. Questo particolare, discriminante a mio

278: 258-265. Più in generale sul Lami vd. Antonio Fallico, *Giovanni Lami: una vita al servizio della Repubblica delle Lettere*, in Angelo Calogerà – Giovanni Lami, *Carteggio, 12 marzo 1743 - 31 maggio 1766*, 2 voll., Verona - San Pietroburgo, Associazione Conoscere Eurasia - Biblioteca Nazionale Russa, I, 2020.

¹⁵ Roggia, *Parini e Rousseau*, p. 214.

¹⁶ Bartesaghi, *Giuseppe Parini e il romanzo epistolare 'edificante'*, pp. 278-279 e nota 22.

¹⁷ Nella prima lettera compare la sottoscrizione «Il Conte N.N.», nella seconda «Il Vostro Conte» (Parini, *Lettere del Conte*, pp. 97 e 102).

giudizio, dovrebbe anche farci valutare diversamente lo spazio bianco che lo segue: se la copiatura si interrompe, ciò non avvenne per ragioni di spazio; al contrario, la sua abbondanza, rivelata dalle quattro carte disponibili, invita piuttosto a immaginare una possibile prosecuzione del testo.

I già corposi sospetti circa l'incompiutezza del romanzo epistolare si rafforzano, per quanto mi riguarda in modo definitivo, quando si passi alla lettura del testo. Il modo infatti con cui la terza lettera si interrompe è davvero «piuttosto brusco»¹⁸. Nella sua seconda missiva il Conte aveva proposto una partizione in due classi dell'esercizio devoto: della prima tratta lungamente appunto nella seconda lettera, rimandando alla successiva l'illustrazione della «seconda classe di divozione» che egli, per altro, giudica «più adatta al [...] temperamento ed alla maniera del [...] pensare» della sua corrispondente, Elisa. Ma, a dispetto della forte demarcazione con cui si introduce il nuovo argomento («Ora io parlerò della seconda classe di divozione...»), ad esso sono dedicate non più di una decina di righe, cosicché la terza e, per noi, ultima lettera si interrompe proprio sul più bello, su ciò che maggiormente riguarderebbe Elisa e su una diagnosi della vita spirituale della donna forse troppo feroce – e quindi poco utilmente educativa – per poter davvero rappresentare la conclusione del discorso del Conte:

Ripescate per un momento dentro al vostro cuore, e voi vi troverete le sorgenti onde è nata la vostra divozione. *Recipe* per far diventare una femmina divota due dramme di fragilità umana, quattro dramme di paura di casa del diavolo, otto di vanità¹⁹.

Questa ricetta, con la quale il Conte si propone come speciale delle passioni umane – e per la quale si è rinviato alle *Lettres persanes* di Montesquieu²⁰ –, avrebbe avuto quanto meno bisogno di essere illustrata, perché rappresenta probabilmente il nocciolo della critica di Parini a ciò che egli intende come 'falsa devozione'.

Non è questa però la sola attesa del lettore a essere delusa, testimoniando quindi un grado più o meno basso di compiutezza. Capita infatti che Parini non dia seguito neppure ad alcune indicazioni circa lo sviluppo della conversazione epistolare che pare lasciar cadere qua e là. Sul finire della seconda lettera, ad esempio, il Conte promette:

¹⁸ Bartesaghi, *Giuseppe Parini e il romanzo epistolare 'edificante'*, p. 278; cfr. anche Ballarini-Bartesaghi, *Introduzione*, pp. 20-21.

¹⁹ Parini, *Lettere del Conte*, p. 104.

²⁰ Si tratterebbe della parte finale della CXLIII, segnalata da Bartesaghi, *Giuseppe Parini e il romanzo epistolare 'edificante'*, p. 271 e nota 5. Il rimando, pur acuto, non mi sembra del tutto appropriato.

io son presto a darvi nel venturo ordinario certe tenere lezioncine di divozione, ch'io non credo che desse mai frate ad altra giovane contemplativa. Io ho osservato in tutti questi giorni il fiore de' divoti, e delle devote di questa grande città; e vi so dire ch'io ho imparati i migliori segreti che ci possan essere perchè con pochissima spesa v'acquistiate nel mondo il glorioso nome di divota²¹.

Queste «tenere lezioncine di divozione» tuttavia mancano: manca così anche l'altra «ricetta» che, in aggiunta a quella citata poc'anzi, il Conte dovrebbe somministrare alla sua confidente e corrispondente per consentirle di ottenere con «pochissima spesa» il risultato cui ambisce, cioè il «nome di divota». Manca, inoltre, anche il catalogo dei «divoti», delle «devote» e dei loro «segreti» e, con esso, manca l'apertura su una dimensione sociale e urbana, la «grande città» e i suoi abitanti che qui, per la seconda volta²², si accampano dietro le parole del Conte formando una sorta di coro attorno alla protagonista. La lacuna è vistosa e tanto più grave quanto più sottrae alla satira pariniana la dimensione che a questo punto le è più propria: quella sociale. Quanto possiamo leggere indirizza infatti la critica della menzogna nella pratica religiosa alla sola figura di Elisa, ma essa dovrebbe estendersi, probabilmente, alla nobiltà – il corpo sociale di cui fa parte la destinataria delle lettere del Conte.

Manca infine il «catalogo delle [...] opere meritorie» di Elisa che il Conte richiede al termine della seconda lettera per poterlo conservare: un'assenza rilevante non soltanto perché si tratta di una potenzialità narrativa lasciata, di nuovo, senza sviluppo, ma anche perché la richiesta è esplicitamente legata all'ipotesi di una futura diffusione («Chi sa che una volta non abbia poi a vedere la luce per edificazione del prossimo, e per maggior gloria vostra»)²³, la quale sembra prefigurare quella delle lettere stesse – «per edificazione del prossimo» grazie alla maggior vergogna di Elisa.

Credo siano sufficienti questi elementi per assicurarci che, almeno nelle intenzioni di Parini, le *Lettere* dovessero essere composte da più dei tre elementi – o meglio: dei due e mezzo – che leggiamo, e che esso dovesse svilupparsi in modo da occuparsi non soltanto del personaggio di Elisa ma, almeno come sfondo in cui ambientarne la distorta vita spirituale, della religiosità dell'*élite* cittadina cui appartiene.

²¹ Parini, *Lettere del Conte*, p. 102. Per un ulteriore esempio vd. Bartesaghi, *Giuseppe Parini e il romanzo epistolare 'edificante'*, pp. 278-279.

²² Cfr. Parini, *Lettere del Conte*, I, p. 97: «Già dommi ad osservar diligentissimamente la fisionomia, il contegno, le maniere di quanti famigerati divoti e di quante famigerate devote passeggiano per questa grande città ov'ora dimoro».

²³ Ivi, II, p. 102.

3. Se questi rilievi sono corretti, il lettore si trova dunque di fronte alla parte iniziale di una sorta di romanzo o racconto epistolare incompiuto. Giunti a questa conclusione – con cui per altro si ripristina l'opinione tradizionale²⁴ –, conviene procedere per gradi nell'analisi di quanto ci è giunto, cominciando dal precisare i termini del patto che Parini stabilisce col suo lettore fin dalle soglie dell'opera.

Il genere annunciato dal titolo (*Lettere del Conte N.N.*) era ritenuto censurabile, spesso censurato nei fatti²⁵, e comunque notoriamente connotato da una «pericolosità morale»²⁶ addebitata ai contenuti, spesso “libertini”, ma in modo più radicale inerente alla percezione dell'ambiguità e dell'efficienza della sua stessa forma discorsiva²⁷. Questa infatti «porta all'estremo» e sfrutta a proprio esclusivo vantaggio «il processo di identificazione tra personaggio e lettore» prodotta dall'«illusione di veridicità propria di una raccolta di lettere»²⁸. Tale processo risulta poi ulteriormente enfatizzato «nel caso in cui il destinatario delle lettere sia uno solo»²⁹ e muto, quando cioè l'opera sia non un carteggio ma una raccolta di lettere scritte da un'unica figura che, scrivendo, evoca la figura dell'interlocutore cui si rivolge, trasformandolo nel proprio confidente. In questo caso, carissimo agli autori fra Sei e Settecento³⁰, il pericolo si accresce perché le distinte figure del destinatario/lettore fittizio e del lettore reale tendono a sovrapporsi fino quasi a coincidere, unite come sono dalla loro silenziosa ricezione, dalla

²⁴ Tale ad esempio lo considera Bonora, *Il prologo*, p. 24 («scritterello incompiuto»).

²⁵ Lo mette ben in luce Valentina Gallo la quale ipotizza che l'incompletezza delle *Lettere del Conte* sia da addebitare all'«imbarazzo dell'autore nel compromettersi con un genere esposto alla pubblica condanna» (Ead., *Romanzi (pseudo)epistolari e libri di lettere*, in *Le carte false*, pp. 3-31: 17). Vd. anche della stessa Gallo, *Il libro di lettere' nel Settecento. Con una bibliografia*, Verona, QuiEdit, 2017.

²⁶ Maria Antonietta Terzoli, *Strategie narrative nel romanzo epistolare*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di Simona Costa e Monica Venturini, 2 voll., Pisa, ETS, 2010, I, pp. 23-44, ora in Ead., *Invenzione del moderno. Forme, generi e strutture da Parini a Foscolo*, Roma, Carocci, 2017, pp. 139-159: 141. La bibliografia sulle lettere in forma di romanzo (o viceversa) è piuttosto ampia: vd. almeno Gallo, *Il libro di lettere'* e Ead., *Romanzi (pseudo)epistolari* (con ampi riferimenti bibliografici) e per un quadro generale Fabio Danelon, *Il romanzo epistolare*, in *Le carte false*, pp. 201-221.

²⁷ Vd. su questo Jean Rousset, *Une forme littéraire: le roman par lettres*, in Id., *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1984¹⁰ [I ed. 1963], pp. 65-108: 66-68.

²⁸ Terzoli, *Strategie narrative*, p. 142.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Cfr. Rousset, *Une forme littéraire*, pp. 77 e 81: «le XVIII^e siècle a préféré le duo à une seule voix [...] avec ses effets de perception relative et de réalité tronquée».

loro inoperosa interlocuzione, ma anche dallo stesso simpatetico coinvolgimento con le vicende narrate dalla *persona loquens*. Illusionismo “verista”, soggettivismo, immedesimazione, garantiscono il successo della formula.

Sembrerebbe questo appunto il caso del testo di Parini che, stando al titolo, avrebbe dovuto proporre per tutta la sua estensione le lettere di un unico autore (il Conte innominato) a un'unica destinataria (Elisa). D'obbligo il condizionale: sia perché i modelli autorizzavano le eccezioni – sebbene, per esempio, tutte le parti della *Julie* rechino il titolo *Lettres de deux amants habitants d'une petite ville* ecc. vi si incontrano anche lettere scritte da e indirizzate ad altri personaggi del romanzo –, sia perché anche in una comunicazione epistolare di tipo monologico³¹ è possibile coinvolgere voci diverse, in modo diretto, ad esempio inserendo nella missiva un'altra lettera che potrà essere acclusa “fisicamente”, venendo cioè “inviata” nello stesso “plico” affidato allo stesso “servizio di posta”, oppure in forma mediata, trascrivendo o sunteggiando un testo epistolare³². Nelle tre lettere del Conte pariniano troviamo in effetti un caso di lettera trascritta (da una risposta di Elisa: nella seconda³³), un passo citato da un'altra corrispondenza (la traduzione dalla *Julie* di Rousseau: ancora nella seconda³⁴), una citazione compendiarica (da una lettera di Elisa a un'amica, la «marchesa Dorotea», evidentemente restata in città: nella terza³⁵). Il monologo è quindi variato da altre voci e presenze e il testo si presenta in una forma frammentaria che potrebbe anche contribuire all'obiettivo fondamentale di un romanzo epistolare³⁶, il coinvolgimento cioè «faire sentir les passions», come aveva scritto Montesquieu³⁷.

Parini annulla però questo effetto perché questi elementi di dialogicità interna, pur vivacizzando la narrazione, non mettono mai davvero in discussione la preminenza del Conte sul piano narrativo, né su quello ideologico. Rivelatore è il trattamento del personaggio di Elisa. Sebbene non le venga mai concessa direttamente la parola, il suo ruolo non è riducibile a quello di pura e diafana funzione linguistica: ha aperto lei il rapporto epistolare,

³¹ Rousset parla di «échange unilatéral» (ivi, p. 78).

³² Cfr. Terzoli, *Strategie narrative*, pp. 149-150.

³³ Parini, *Lettere del Conte*, II, p. 97.

³⁴ Ivi, II, p. 101.

³⁵ Ivi, III, p. 103.

³⁶ Cfr. Rousset, *Une forme littéraire*, pp. 79 e 80: «un curieux effet de réalité voilée: le texte est incomplet. [...] Le lecteur est prié d'être intelligent. Il se voit invité à reconstituer une partie d'une réalité qu'on lui dérobe».

³⁷ *Quelque réflexions sur les Lettres Persanes* [1754], in Montesquieu, *Lettres Persanes*, p. 45.

cosicché la prima lettera del Conte è a tutti gli effetti una responsiva («come mi avete scritto nell'ultima vostra»³⁸, si legge nelle prime righe), e continua poi a scrivere al Conte, trasferendo anzi la propria fisicità alla lettera che, in tal modo, dà consistenza sensibile alla sua figura («egli mi sembra», le scrive il Conte, «che cotesta vostra carta, ch'io ho tuttavia tra le mani olezzi un non so che di gelsomini e rose»³⁹). Il destinatario assume quindi i tratti di un personaggio autonomo e attivo con il quale il lettore non può confondersi. Né, del resto, vorrebbe.

Le lettere del Conte sono infatti indirizzate a una *falsa divota*⁴⁰: poiché additare l'interlocutore come vizioso impedisce l'identificazione, per simpatia, dei due lettori (fittizio e reale), le loro figure si separano irrimediabilmente⁴¹. Ciò ha come conseguenza la chiusura su sé stessa della finzione che cessa di coinvolgere emotivamente il lettore. In tal modo Parini riduce drasticamente il rischio rappresentato dall'illusione narrativo-epistolare e impone al lettore il distacco dell'intelligenza. Tanto più che la caratterizzazione del destinatario modifica a ritroso quella del mittente e del suo messaggio: l'insufficiente qualità morale rende l'interlocutore inaffidabile e inadatto all'espansione affettiva, alla comunicazione di confidenze o segreti, e impone piuttosto a chi scrive di correggere l'errore del suo corrispondente, di ristabilire nella sua mente la "verità" (in questo caso, si suppone, a proposito della vita devota). Tutto ciò che il Conte scrive riguarda quindi solo Elisa, non più il lettore che mal volentieri, per amor proprio o in virtù dell'implicita superiorità connessa alla propria condizione di soggetto reale, si abbasserà a considerarsi simile a un personaggio moralmente e ontologicamente inferiore. Il lettore sviluppa piuttosto una forma di accordo intellettuale e morale con il Conte cioè la parte "forte" della comunicazione, il mittente, colui che la gestisce e che si trova perciò a confondere i propri tratti con quelli dell'autore reale. Non quindi il personaggio-mittente, ma il personaggio-destinatario diviene il vero oggetto della rappresentazione, l'oggetto del doppio sguardo, della doppia riprovazione e, nel caso di un testo satirico, del doppio scherno che autore e lettore gli rivolgono.

Il lettore farebbe bene a sentirsi però meno al sicuro dai tranelli del suo "alleato" e a prestare più attenzione al fatto che le lettere del Conte sono

³⁸ Parini, *Lettere del Conte*, I, p. 94.

³⁹ Ivi, II, p. 98.

⁴⁰ L'osservazione era già in Bartesaghi, *Giuseppe Parini e il romanzo epistolare 'edificante'*, p. 277.

⁴¹ Se ciò non accade, significa che il lettore reale è affetto dalla medesima "malattia" di Elisa: il tal caso l'opera potrebbe esercitare il suo potere persuasivo (o essere detestata e respinta).

presentate come *tradotte dal francese*. Nulla d'inconsueto, certo: obbedendo a una delle convenzioni più caratteristiche del genere nel Settecento, quella della «fiction du non-fictif»⁴², e replicando il gesto dell'autore delle celeberrime *Lettres persanes*⁴³ recentemente riedite (nella seconda edizione d'autore del 1754 e poi in quella postuma del 1758), l'autore si nasconde dietro la maschera del traduttore. Se però Montesquieu poteva giustificare la propria operazione con la distanza linguistica e culturale dei pretesi documenti che i suoi amici orientali gli avevano lasciato e che sosteneva di mettere a disposizione del pubblico, Parini invece si presenta come mediatore da una lingua straniera ma assai diffusa e non giustifica l'origine del *corpus* epistolare che offre al pubblico italiano (come si vedrà la figura dell'editore, come raccoglitore, coinciderà con quella dell'autore fittizio). Specificare quindi che le *Lettere del Conte* provengono da un altrove geografico e che compaiono in una veste linguistica diversa dall'originale non può che alludere alla più tipica zona di provenienza dei romanzi epistolari, la Francia appunto, al prestigio connesso a quella cultura, alla sua "modernità", forse anche alla sua spregiudicatezza, tanto più che delle lettere sulla falsa devozione potrebbero anche lasciar pensare che si tratti dell'opera di uno "spirito forte", di una critica radicale alla pratica religiosa vista come un irrazionale residuo di medioevo nel secolo filosofico e illuminato. Il sottotitolo pariniano gioca quindi con lo stereotipo culturale e con il pregiudizio esterofilo del pubblico aristocratico⁴⁴, confermandoli entrambi: i lettori dell'epoca sanno – e lo sapranno anche quelli dei secoli a venire – che il romanzo epistolare è un genere inconsueto per gli autori italiani⁴⁵ e sanno anche che la critica alla devozione è cosa da *philosophes*. Le *Lettere* si presentano insomma come un libro alla moda. In sintonia perciò con lo spirito del secolo e le sue più "avanzate" tendenze culturali, la maneggevole e ammiccante operetta epistolare che il lettore avrebbe avuto fra le mani si sarebbe presentata come una *brochure* da sfogliare alla *toilette*, sfoggiandone poi la pepata antibigotteria nei salotti di conversazione. Non sarà certo un caso che fra gli assaggi filosofico-letterari che il Giovine Signore pilucca al mattino, sbadigliando, mentre il suo parrucchiere l'acconcia, ci sia quella «in mille scritti / celebrata *Ninon* novella Aspasia, / Taide novella ai facili sapienti / de la Gallica Atene» (*Mt* 1, vv. 610-614). Il riferimento è notoria-

⁴² Rousset, *Une forme littéraire*, p. 75.

⁴³ Cfr. l'*Introduction* [1721]: «je ne fais donc que l'office de traducteur: toute ma peine a été de mettre l'ouvrage à nos mœurs» (cito da Montesquieu, *Lettres Persanes*, édition présentée, établie et annotée par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 2003 [I ed. 1973], p. 49).

⁴⁴ Per cui cfr. almeno *Mt* 1, vv. 629-638.

⁴⁵ Cfr. su questo Terzoli, *Strategie narrative*, pp. 139-140.

mente a Ninon de Lenclos, qui intesa però come libro, artefatta cioè, riscritta e mitologizzata nelle *Lettres de mademoiselle Ninon de Lenclos au Marquis de Sévigné* ripetutamente pubblicate nel formato di elegante in-dodicesimo ad Amsterdam e Parigi a partire dal 1750: ciò che, con qualche approssimazione, potremmo definire un “romanzo epistolare” anonimo – ma da ascrivere, a quanto pare, a Claude-Prosper Jolyot de Crébillon⁴⁶.

L'impressione che quello di Parini sia uno scritto molto *à la page* è infine rafforzata dalla scelta del nome della destinataria delle lettere, Elisa, esplicitamente allusivo alla leggenda letteraria di Eloisa ed Abelardo⁴⁷ ripresa, buon ultimo, anche da Rousseau⁴⁸. Non serve ripercorrere qui le intricate vicende del recupero di un testo “gotico” fra Sei e Settecento, ma sarà forse utile ricordare che il rilancio della figura di Eloisa aveva ricevuto un impulso decisivo dalla notevole eroide *Eloisa to Abelard* pubblicata per la prima volta negli *Works of Mr. Alexander Pope* del 1717 (Londra, W. Bowyer Lintot). Da qui Antonio Conti, nel corso del suo secondo soggiorno inglese⁴⁹, l'aveva immediatamente tratta, procurandone, primo in Europa e unico per lungo tempo in Italia⁵⁰, una traduzione. Abbandonate però dall'autore, forse per ragioni autocensorie o per «mera insoddisfazione»⁵¹, le 118 terzine della contiana *Lettera di Elisa ad Abelardo* avrebbero visto la luce postume soltanto nel 1760 a Napoli e poi, pare, a Milano nel 1762⁵².

⁴⁶ Su quest'opera vd. la lettura di Bruno Capaci, *Lettres de mademoiselle Ninon de Lenclos au Marquis de Sévigné. Una maschera epistolare della femme au dix-huitième siècle*, in *Le carte false*, pp. 223-237. Cfr. anche “*Con dotte carte*”, pp. 75-76.

⁴⁷ Cfr. Parini, *Lettere del Conte*, I, p. 97: «mi par vedermi [...] andare i nostri nomi famosi accoppiati insieme fra quelli de' più entusiastici contemplativi, tanto da fare scomparir quelli de' due celebri divoti amanti Eloisa ed Abelardo».

⁴⁸ A tacere di altre riprese, nella *Julie* il riferimento ai due amanti medievali è esplicito nel titolo del volume («un titre assez décidé» è definito nella *Préface*: Rousseau, *Julie*, p. 4), ma anche in un passaggio di una lettera di Saint-Preux a Julie – passaggio da cui risulta anche la lettura del carteggio Abelardo-Eloisa da parte della protagonista – e soprattutto da un'affermazione di M^{me} D'Orbe a M^{me} de Wolmar: «Cousine, tu fus amante come Héloïse, te voilà dévote comme elle; plaise à Dieu que ce soit avec plus de succès» (ivi, I, 24 e V, 13, pp. 60 e 483).

⁴⁹ Cfr. Giovanna Gronda, *Antonio Conti e l'Inghilterra*, «English Miscellany», 15, 1969, pp. 135-174: 170-171.

⁵⁰ La parafrasi in prosa di Alessandro Verri del 1769 rimarrà infatti un esercizio del tutto privato (cfr. su questo Michele Mari, *Riflessi della fortuna di Eloisa nelle traduzioni italiane del Settecento*, in *Il genio delle lingue (Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana)*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1989, pp. 153-178: 161, nota 28).

⁵¹ Renzo Rabboni, *Conti e Muratori*, in Id., *Speculare sodo, ragionar sostanzioso*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 33-56: 48.

⁵² Per la descrizione dei testimoni e la costituzione del testo della traduzione di Conti vd. Antonio Conti, *Versioni poetiche*, a cura di Giovanna Gronda, Bari, Laterza, 1966, pp. 599-611,

Parini potrebbe aver conosciuto il testo di Pope anche tramite una delle numerose traduzioni francesi pubblicate a partire dai primissimi anni Cinquanta⁵³, ma mi sembra significativo, se non discriminante, che la scelta del nome della destinataria delle *Lettere* cada proprio su 'Elisa', il traduttore introdotto proprio da Conti – nel suo caso forse per ragioni prosodiche⁵⁴. Sulle *Lettere*, ricollocate nella loro cronologia e nel contesto dell'opera pariniana, gravano quindi non soltanto le recentissime pagine di Rousseau, ma forse anche quelle non meno recenti, scandalose o censurabili, di Pope/Conti⁵⁵ i cui versi, per quanto ben più castigati delle coeve versioni francesi dell'eroide popiana, davano voce a una languorosa figura femminile,

tenendo però conto delle successive acquisizioni di Renzo Rabboni, *L'autografo della lettera di Elisa ad Abelardo di Antonio Conti (con una nota sulla risposta di Abelardo)*, «Filologia e critica», 30/1, 2005, pp. 95-132 (poi in Id., *Speculare sodo*, pp. 159-198). Per quanto riguarda le prime due stampe dell'opera, si ricorderà come quella di Napoli contenesse anche la traduzione di Andrea Bonducci del *Rape of the Lock* mentre quella di Milano risulti irreperibile. Per la fortuna della figura di Eloisa e dell'eroide in Italia vd. Mari, *Riflessi della fortuna di Eloisa* (con anche un'acuta lettura della versione di Conti a pp. 162-165); Salvatore Puggioni, «Scrivere e lagrimar»: *Conti e la ripresa delle Eroidi nel Settecento italiano*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, a cura di Guido Baldassarri, Silvia Contarini, Francesca Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 401-424 (poi parzialmente ripreso in Id., *Lettere di eroi e di eroine. Il codice ovidiano da Boccaccio all'Ottocento*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2017, pp. 81-110).

⁵³ Per una prima ricognizione della vastissima fortuna francese di Pope vd. Mari, *Riflessi della fortuna di Eloisa*, pp. 153-161 e, più in generale, Renata Carocci, *Les Héroïdes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (1758-1788)*, Fasano-Parigi, Schena-Nizet, 1988; fra le edizioni francesi si ricordino però anche quelle stampate in Germania: importante, per quanto riguarda *Eloisa to Abelard*, il secondo volume della *Mélange de différentes pièces de vers et de prose traduites de l'anglois*, Berlino, 1751 che, alle pp. 1-41, ne contiene una delle primissime versioni in prosa francese (cfr. J. H. Heinzelmann, *Pope in Germany in the Eighteenth Century*, «Modern philology», 10/3, 1913, pp. 317-364: 324) senza però indicarne l'autore: si trattò forse di Pierre-Joseph Fiquet Du Boccage (cfr. Mari, *Riflessi della fortuna di Eloisa*, p. 159), marito della celebre Anne-Marie che visitava Milano nella primavera 1757 (cfr. *Lettres de Madame Du Boccage Contenant ses voyages en France, en Angleterre, en Hollande et en Italie*, Dresda, George Conrad Walter, 1771, pp. 115-116) e la cui *Colombiade*, pubblicata nel '56, sarebbe stata tradotta da alcuni accademici Trasformati fra cui, per il nono canto, Parini (su tutto questo vd. il ricco saggio di Gianmarco Gaspari, *Sei lettere per «La Colombiade»*, in Id., *Letteratura delle riforme. Da Beccaria a Manzoni*, Palermo, Sellerio, 1990, pp. 35-57).

⁵⁴ Come argomenta Sonia Schilardi, *Elisa ad Abelardo di Antonio Conti, riscrittura del testo di Pope verso una propria identità di poeta*, «La rassegna della letteratura italiana», s. IX, 118/2, 2014, pp. 373-393: 380.

⁵⁵ A Conti che gli aveva mandato in lettura la traduzione da Pope, Muratori scriveva, tramite Orsi: «Per altro scriva il mio Signor Marchese a quel gran filosofo che quel solennissimo bacchettone del Muratori s'è scandalizzato un poco a vedere che argomenti egli prenda per le mani. In vece dei deliri di Pietro Abailardo e della sua cara, non mancavano altri bei soggetti degni d'occupare quel felice ingegno» (cito da Conti, *Versioni*, pp. 600-601).

sconvolta dal risorgere di una violenta passione erotica, fin lì costretta in un abito religioso e ingabbiata in uno spazio claustrale: l'immagine, agli occhi dei lettori della metà del secolo, della natura imprigionata dalla falsa idea di virtù nei tempi della superstizione trionfante⁵⁶.

Come che sia, la connotazione delle *Lettere del Conte* come testo alla moda appare sicura e costruita a bello studio e in modo del tutto ingannevole: una forma di civetteria per attrarre e ingannare i fatui devoti della modernità illuminata. Cosicché il testo si volge tanto contro il malcostume religioso quanto contro il malcostume irreligioso, tanto contro il destinatario fittizio quanto contro quello ipotetico ma reale, cercando di sottrarsi agli opposti pregiudizi, di tracciare una via diversa, più che intermedia, per giungere a una pietà vera e veramente ragionevole: una via difficile da proporre nel contesto degli accesi dibattiti degli anni Sessanta e ancor più difficile da formulare nella forma indiretta e autonegativa che Parini aveva scelto.

Dovrebbe infatti risultare chiaro da quanto si è visto fin qui che la forma del "romanzo epistolare" è assunta da Parini come elemento connotativo di una letteratura in gran voga e segno perciò, dal punto di vista di chi accusa il presente e le sue storture, di degrado intellettuale e morale. Allo stesso tempo tale forma è impiegata in modo antiromanzesco, depotenziandone cioè gli effetti (il coinvolgimento patetico, l'immedesimazione) tipici di una scrittura dell'io e che ne determinavano il gradimento da parte del pubblico. D'altro canto la critica all'erronea devozione era espressa dall'autore sotto la maschera del Conte e soltanto per il tramite di un'apparente accettazione del ruolo assegnatogli da Elisa. Di qui l'ironia su cui si fonda tutto il discorso del Conte, la descrizione cioè delle pratiche devozionali moderne secondo un punto di vista eccentrico ed esterno: una lezione di straniamento ben formulata da Montesquieu che, tornando a riflettere nel '54 sulle sue *Lettres persanes*, chiariva come «tout l'agrément consistait dans le contraste éternel entre le choses réelles, et la manière singulière, naïve, ou bizarre, dont elles étaient aperçues»⁵⁷.

⁵⁶ Alcuni spunti in questo senso sono già presenti nei *couplets* di Pope destinati del resto a restituire «a picture of the struggles of grace and nature, virtue and passion» (*Argument*, in Alexander Pope, *Poetical Works*, edited by Herbert Davis, London, Oxford University Press, 1966, pp. 110-119: 110), ma risultano enfaticizzati nella tradizione francese: vd., per esempio, la diffusissima versione in alessandrini di Colardeau (edita nel 1758, quindi, rivista, nel 1766 e poi molte volte ristampata).

⁵⁷ Montesquieu, *Quelque réflexions sur les Lettres Persanes*, p. 45; che Parini conoscesse questa celeberrima opera risulta dall'allusione, inequivocabile, di *Mz*, vv. 77-89, forse anticipata ne *La musica* oltre che ai vv. 7-12, come annota la Ebani, anche ai vv. 37-48 (Parini, *Le odi*, pp. 126-129). La necessità di un punto di vista "altro" sta certo alla base del *Giorno* (cfr. Carlo

Così nelle *Lettere del Conte N.N.* tanto la forma del discorso quanto la sua modalità d'enunciazione erano assunte in positivo, ma andavano intese in negativo, mentre per il contenuto valeva il viceversa. Una satira, insomma, in forma di romanzo epistolare. Basterebbero questi elementi, credo, per scorgere un'affinità di fondo con l'impostazione discorsiva del *Mattino* (1763) e poi del *Mezzogiorno* (1765), a cominciare dalla dedica *Alla Moda* che presentava, per finta, un libro per giovani – così come aveva fatto, per davvero, il finto traduttore de *Le temple de Gnide* nel 1721⁵⁸ – e che presentava la scelta dell'endecasillabo sciolto come un omaggio all'attualità letteraria⁵⁹.

4. Diversamente dai poemetti e dal loro paratesto, le *Lettere* sono però precedute da un vistoso ed esplicito elemento disambiguatore: la breve *Prefazione* in versi. In questa ottava il Conte si presenta al destinatario (reale) prima (vv. 1-4) come colui che ha raccolto le lettere e le ha inviate, in un fascio, anche alla destinataria (fittizia) affinché vi riconosca il proprio ritratto interiore ed esteriore («O che piacer fia 'l mio quando ad Elisa / giungano in man queste mie carte argute, / e vegga in lor, quasi allo specchio fisa, / pinger se stessa e dentro e ne la cute!»), quindi come l'autorevole esegeta del carteggio che ne giustifica la diffusione, esplicitando il compito educativo della satira e la finalità della dolorosa ma benefica correzione («Forse fia, che, da me punta e derisa, / sua pietà falsa, in vera alfin si

Enrico Roggia, *Un'idea di Parini. Contrasto e antitesi nel Giorno*, in Id., *La lingua della poesia nell'età dell'Illuminismo*, Roma, Carocci, 2013, pp. 69-90), ma essa è roussoviana secondo Roggia, *Parini e Rousseau*, pp. 207-208.

⁵⁸ Montesquieu, *Préface du traducteur a Le Temple de Gnide*, in Id., *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1949, I, p. 387: «je les [*i.e.* les «savants»] prie de laisser les jeunes gens juger d'un livre qui, en quelque langue qu'il ait été écrit, a certainement été fait pour eux. Je les prie de ne point les troubler dans leur décisions. Il n'y a que des têtes bien frisées et bien poudrées qui connoissent tout le merit du *Temple de Gnide*». Analogamente, dopo aver allontanato «i cisposi occhi» e «i fluidi nasi de' malinconici vegliardi», l'autore destina *Il Mattino* alla dea della «brillante gioventù», quindi alle «gentili Dame e gli amabili Garzoni» che leggono mentre, seduti alla *toilette*, vengono arricciati e incipriati (*Mt 1*, pp. 107-108). Accosta ad altri testi francesi la dedica pariniana Lionello Sozzi, «*Petit-maitre*» e «*giovin signore*» [1973], in Id., *Da Metastasio a Leopardi. Armonie e dissonanze letterarie italo-francesi*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 49-106: 53-55; a questo saggio e all'altro, alle pp. 107-119 dello stesso volume, si rinvia per le copiose testimonianze francesi parallele alla caratterizzazione pariniana del tipo del Giovin Signore.

⁵⁹ Si ricorderà infatti che il «piccolo poemetto» per essere «più caro» alla Moda «ha scosso il giogo della servile rima, e se ne va libero in versi sciolti, sapendo che tu di questi specialmente ora godi, e ti compiaci» (*Mt 1*, p. 109).

mute; / e, che, abbattendo le bugiarde scene, / cerchi più che divota, esser dabbene», vv. 5-8)⁶⁰.

È facile comprendere come la figura e la funzione dell'autore fittizio che rivela mezzi e fini della sua operazione, che si incarica di avviare il proprio epistolario a una doppia diffusione – una privata, per Elisa, s'immagina senza la *Prefazione*, e una al pubblico dei lettori, con la *Prefazione* –, e che anche compone una di quelle dichiarazioni paratestuali e cautelative tipiche delle raccolte di lettere e destinate ad accogliere giustificazioni e indicazioni editoriali, "filologiche" ed esegetiche, occupino quasi tutto lo spazio letterario disponibile e finiscano per coincidere con la figura dell'autore reale – quello francese (fittizio), ovviamente, giacché quello italiano, vero ancorché ectoplasmatico e silente, ha solo la funzione di traduttore.

Il tendenziale sovrapporsi delle voci autoriali fa sì che la comunicazione in cui il lettore delle *Lettere* è inserito sia la stessa del *Mattino* e del *Mezzogiorno* nei quali la voce e la *persona* del «precettor d'amabil rito» tendono a identificarsi con quelle del suo "collega" Parini. In entrambi i casi, inoltre, la relazione fra i personaggi è caratterizzata da un rapporto di subordinazione allievo/maestro. Diversamente però da quanto accade nei due poemetti, la voce del Conte non ha il tono affabile e lusinghiero di quella che ammaestra il Giovin Signore né fra questi e il suo àio sussiste lo stesso rapporto che c'è fra il Conte ed Elisa. Non soltanto perché i protagonisti delle *Lettere* sono d'identico livello sociale mentre nella coppia dei poemetti v'è disparità, ma perché le qualità che ne determinano la contrapposizione – maschio e mondano incallito lui, femmina e neo-devota lei – sono le stesse che consentirebbero una pericolosa affinità. L'allusione a un rapporto sentimentale fra i due che s'insinua di frequente nelle parole del Conte, la possibilità insomma che si riproduca quanto accaduto fra Eloisa ed Abelardo – esplicitamente menzionati, come si ricorderà –, rende il rapporto fra i protagonisti delle *Lettere* molto più ambiguo di quanto non sia quello fra

⁶⁰ Parini, *Lettere del Conte*, p. 94. Per l'opera satirica come specchio cfr. la dedicatoria di Messer Stucco a Messer Cattabrighe in Pietro Jacopo Martello, *Il Femia sentenziato*, a cura di Prospero Viani, Bologna, Romagnoli, 1869, pp. 51-53: «ecco mi ad esibirvi uno specchietto da camera, nel quale mirandovi a tutto vostr'agio raffazzonar vi possiate; e questo è la seguente favola del *Femia sentenziato*, dove, se ben guarderete, vi si farà incontro la vostra immagine al naturale: e il vi presento sotto color di piacervi per risanarvi» (a p. 52). Ripercorre il *Femia* con l'orecchio al *Giorno* Ettore Bonora, *Il Parini del Giorno fra satirici e melici del Settecento*, in *La ragione e il cimento. Studi settecenteschi in onore di Fiorenzo Forti*, a cura di Elisabetta Graziosi, Anna Luce Lenzi, Mario Saccenti, Padova, Antenore, 1992, pp. 109-134: 112-113 (ma vd. anche Giosue Carducci, *Storia del «Giorno»* [1892], in *Opere*, Bologna, Zanichelli, 1937, IV, IX).

precettore e signorino. Immaginando anzi un possibile prosieguo dell'opera, credo che l'esplicito interesse del Conte per Elisa avrebbe comportato, sul piano narrativo, conseguenze che avrebbero reso piuttosto complesso il coordinamento delle molteplici finalità assegnate alle *Lettere*. Mentre infatti il *Giorno* si regge su un asse cronologico-descrittivo che non prevede veri accadimenti (è la stasi o falso movimento dell'iterazione che vi domina) e che quindi non interferisce con gli obiettivi satirici e didattici del poeta – tant'è che precettore e discepolo non entrano mai in una reale relazione –, nelle *Lettere* invece sia l'intento polemico sia quello educativo devono passare attraverso lo scambio epistolare, cioè la forma in cui si attua la relazione fra i personaggi e quindi il racconto – per quanto ridotta dovesse essere la serie di eventi narrata. Il rapporto fra Elisa e il Conte non avrebbe dovuto necessariamente subire una trasformazione in senso amoroso rispetto alla situazione iniziale, ma ve ne erano certo tutte le premesse, e i lettori potevano legittimamente attendersi uno sviluppo della trama simile a quello che caratterizzava il più immediato modello tenuto presente da Parini.

La galanteria che vena le *Lettere* fin dal loro inizio non dipende infatti dalla leggenda mediolatina di Abelardo ed Eloisa né dalle sue riproposizioni moderne. La *Julie*, a dispetto dell'ampia citazione incorporata nella seconda lettera del Conte, non rappresenta affatto un modello narrativo per Parini, che ne evita la costruzione polifonica⁶¹ e segue piuttosto la traccia narrativa e argomentativa lasciata dalla penna di *mademoiselle Ninon*. Si rileggano a confronto, con ampi tagli, i due *incipit*:

Moi, Marquis, me charger de votre education! Vous guider dans la carrière où vous allez entrer! c'est trop exiger de mon amitié pour vous. Vous le sçavez: quand une femme qui n'est plus de la première jeunesse paroît prendre un intérêt particulier à un jeune homme, on dit qu'elle veut le mettre dans le monde; & vous n'ignorez pas la malignité avec laquelle on se sert de cette expression. [...] Tout ce que je puis

⁶¹ Proprio la polifonia del romanzo di Rousseau offriva tuttavia anche occasioni di dissenso a Parini. Vd. p. es. le ragioni di Lord Bomston a favore del celibato dei nobili (VI, 3) che possono essere facilmente messe a contrasto con quelle difese nel *Mattino*: «L'obligation de se marier n'est pas commune à tous; elle dépend pour chaque homme de l'état où le sort l'a placé: c'est pour le peuple, pour l'artisan, pour le villageois, pour les hommes vraiment utiles, que le célibat est illicite; pour les ordres qui dominent les autres, auxquels tout tend sans cesse, et qui ne sont toujours que trop remplis, il est permis et même convenable. Sans cela l'État ne fait que se dépeupler par la multiplication des sujets qui lui sont à charge. Les hommes auront toujours assez de maîtres, et l'Angleterre manquera plus tôt de laboureurs que de pairs»; le ragioni d'Édouard sono d'altra parte contrastate da M. de Wolmar in VI, 4 e, indirettamente, da M^{me} de Wolmar nella lettera a Saint-Preux VI, 6 con particolare riferimento al celibato dei preti cattolici (Rousseau, *Julie*, pp. 642, 643-644, 656).

pour votre service, c'est d'être votre Confidente. Vous me ferez part de toutes les situations où vous vous trouverez; dans l'occasion, je vous dirai ma pensée, & je tâcherai de vous aider à connoître votre propre cœur & celui des femmes. [...] Mais cependant, n'ai-je rien à craindre dans le commerce que nous projettons? L'amour est si malin! [...] Au pis aller, si la tête me tournoit un jour, nous verrions à nous tirer de ce mauvais pas le moins mal qu'il nous seroit possible⁶².

È egli adunque vero, Signora Elisa mia, che voi vi siete determinata di darvi alla divozione, come mi avete scritto nell'ultima vostra? Io mi rallegro assai, e me ne congratulo con esso voi. [...] Ma venghiamo ora a me, poichè voi volete, ch'io pure sia interessato nella nuova maniera di vivere, che a voi piace d'intraprendere: che diacin di capriccio v'è egli entrato in capo di volermi ad ogni modo scegliere per maestro e per direttore nella via della divozione sulla quale d'ora innanzi voi intendete di camminare? [...] Ma che accade? egli non ci è cosa ch'io vi sapessi negare; nè malagevole impresa a cui io non mi cimentassi per amor vostro. [...] Oh la sarebbe poi bella, che il diavolo facesse, che col nostro lungo commercio di lettere io m'innamorassi di voi, come accade spesse volte a' direttori che prendono a guidare sul cammino della divozione qualche ancor fresca e spiritosa penitente [...] alla più trista poi io m'immagino, che voi terrete riposta nella vostra piccola spezieria spirituale qualche breve, o qualche orazioncina [...]. Ma sia che vuole; egli è così commendabile il fine della nostra corrispondenza, ch'io non so pigliarmi affanno di quello che ne possa intervenir nel cammino⁶³.

Sebbene Parini – che conosceva bene i libri del Giovin Signore⁶⁴ – riprenda il modello con grande indipendenza, secondo il suo solito, l'affinità fra i due testi mi sembra palese. Come quello pariniano, infatti, anche l'epistolario approntato da Crébillon inizia con la responsiva di un personaggio sorpreso di essere stato interpellato dal suo interlocutore e dalla richiesta che gli viene rivolta. I fattori sono invertiti – lì è il giovane *marquis* che scrive a una più attempata *mademoiselle* –, gli obiettivi sono diversi – ingresso nel mondo e direzione sentimentale per la coppia francese, uscita dal mondo e direzione “spirituale” per quella (franco-)italiana –, ma l'effetto complessivo è il medesimo. Comune a entrambi poi il pericolo di coinvolgimento amoroso: e sarà una predizione nel caso di Ninon, giustificata fin dall'inizio dalla sua rivendicata capricciosità e dalla contraddittorietà del cuore umano⁶⁵. Infine, e soprattutto, tanto il *marquis* quanto Elisa hanno scelto,

⁶² *Lettres de Ninon de l'Enclos au Marquis de Sévigné*, 2 voll., Amsterdam, François Joly, 1750, I, 1, pp. 1-5 (trascrivo senza modificare né la grafia né la punteggiatura).

⁶³ Parini, *Lettere del Conte*, I, pp. 94-97.

⁶⁴ Si dovrà perciò tornare a rileggere con più attenzione i vv. 620-628 di *Mt. I*; indicazioni su Crébillon jr e Parini in Sozzi, «*Petit-maitre*» e «*giovin signore*», p. 83 e nota 117.

⁶⁵ Su questo vd. Capaci, *Lettres de mademoiselle Ninon*, pp. 234-236.

senza esserne pienamente consapevoli, due interlocutori pericolosi, non tanto per via di compromissioni erotiche, ma perché entrambi sono volti alla demistificazione delle apparenze, dei falsi ideali.

Alla sincerità talvolta cruda ma sempre garbata di Ninon, il Conte oppone però un tono derisorio e pungente. La sua stessa galanteria è ruvida e un po' greve. L'età, per cominciare: Elisa, nell'unico brano di una sua lettera che possiamo leggere, sostiene di essere «nel fiore della mia età femminile»⁶⁶, ma il Conte afferma all'opposto che «sieno già parecchi anni, ch'io non v'ho veduta»⁶⁷, ricorda di averla conosciuta «ventisette anni fa»⁶⁸, rammenta «que' be' giorni che voi eravate fanciulla»⁶⁹, e infine lega esplicitamente invecchiamento e devozione: «mantenetevi in cotesto savio proponimento, chè l'occasione non può esser più favorevole. I giovani amici cominciano a poter vivere senza di voi; la vostra età principia a lagnarsi di qualche lustro superfluo. Oh che bella cosa ch'è la divozione, quando si giugne ad un certo numero d'anni»⁷⁰. Invecchiamento e sfioritura d'una bellezza non eccessiva: di Elisa il Conte nomina «le belle labbra», il «bel petto, che, se ben mi ricordo, voi avevate molti anni sono»⁷¹, ma, proprio nelle prime righe della prima lettera, fingendo di decantarne le qualità spirituali, non si perita a dirle che «voi non avevate gran dono di bellezza, a dir vero»⁷².

Il Conte, come si vede, tramite il sottinteso erotico, blandito o deluso, batte sempre sul tasto della vanità femminile, intesa sia nelle sue forme più semplici, quelle individuali e legate alle determinazioni corporee e d'età, sia in quelle più complesse, di tipo sociale e dipendenti dall'educazione e dalle relazioni. È così fin dall'inizio della prima lettera, allorché, rievocando l'Elisa «fanciulla», egli compensa il giudizio di scarsa avvenenza con la lode della «grazia» e degli «ornamenti dello spirito»: la cultura letteraria («buoni libri [...], eleganza [...] in prosa ed in versi [...] sonettini amorosi») e scientifica («Geografia e [...] Astronomia [...] Storia [...] lingua italiana,

⁶⁶ Parini, *Lettere del Conte*, II, p. 98.

⁶⁷ Ivi, I, p. 96.

⁶⁸ Ivi, II, p. 98. Parini immagina quindi che Elisa abbia una quarantina d'anni e sia nata, come lui, intorno agli anni Venti del secolo; il personaggio del Conte pare dovrà essere immaginato coetaneo di Elisa, o d'età poco maggiore, se la loro frequentazione, che comprende le «graziose serate» passate assieme e i «sonettini amorosi» (ivi, I, p. 94) di Elisa per lui, risale a ventisette anni prima del tempo in cui cadono le lettere.

⁶⁹ Ivi, I, p. 94.

⁷⁰ Ivi, I, p. 97; vd. anche il riferimento alla «rosa [...] adulta», ivi, II, p. 98.

⁷¹ Ivi, II, pp. 100 e 102.

⁷² Ivi, I, p. 94 e vd. anche II, p. 98: «la Natura non le [a Elisa] ha fatto di que' pericolosi e caduchi doni».

inglese, francese»), il «canto [... di] una maestria ed una soavità incomparabile», l'abilità nel suonare l'arpa – meglio di David che «scongiurava i diavoli in corpo a Saule», scrive il Conte: andrà inteso, al contrario, come allettamento sensuale. Grava però anche su queste “virtù” il pregiudizio della vanità sociale: dei genitori, che si dice «raffazzonassero alquanto» gli scritti della figlia «per dar^{le} maggiore risalto», dello «zio dabbene» (qui nel senso di ‘sciocco’) che, in occasione delle esibizioni musicali della nipote, «andava bevendo gli applausi dagli occhi de’ circostanti, e narrava lor sotto voce qualche piccola parte delle vostre prerogative»; di Elisa stessa alla quale, dal contegno di perfetta umiltà, «scappava tra labbro e labbro un sorriso di naturale compiacenza»⁷³.

La corruzione morale di Elisa è cominciata molto presto, sta qui affermando il Conte, e la sua scelta della devozione non fa che confermarla. Un lettore di Rousseau sa bene perché l'educazione cui era stata sottoposta Elisa fosse radicalmente sbagliata. Saint-Preux riferisce infatti lungamente i principi pedagogici di M. e M^{me} de Wolmar che stigmatizzano «les parents qui se piquent de lumières» e che, forzando lo sviluppo intellettuale dei figli, finiscono per guastarne le qualità naturali cosicché «ces petites prodiges deviennent des esprits sans force et des hommes sans mérite, uniquement remarquables par leur faiblesse et par leur inutilité». Esponendo poi le loro capacità agli occhi di adulti compiacenti si fa correre loro un rischio ancora superiore; prosegue Julie:

ne sauraient-ils être heureux à moins que toute une compagnie en silence n'admire leurs puérilités? Empêchons leur vanité de naître, ou du moins arrêtons-en les progrès; c'est là vraiment travailler à leur félicité; car la vanité de l'homme est la source de ses plus grandes peines et il n'y a personne de si parfait et de si fêté, à qui elle ne donne encore plus de chagrins que de plaisirs.

E l'autore/editore in nota, lapidario: «Si jamais la vanité ne fit quelque heureux sur la terre, à coup sûr cet heureux-là n'était qu'un sot». E ancora, più avanti, a proposito dell'imposizione dell'esercizio della memoria, Julie esclama:

Quoi? forcer un enfant d'étudier des langues qu'il ne parlera jamais [...]; lui faire incessamment répéter et construire des vers qu'il n'entend point, et dont toute l'harmonie n'est pour lui qu'au bout de ses doigts; embrouiller son esprit de cercles et de sphères dont il n'a pas la moindre idée; l'accabler de mille noms de villes et de rivières qu'il confond sans cesse et qu'il apprend tous les jours: est-ce cultiver se

⁷³ Ivi, I, pp. 94-95.

mémoire au profit de son jugement, et tout ce frivole acquis vaut-il une seule des larmes qu'il lui coûte?

Costretta ad apprendere nozioni utili solo per esibirsi di fronte agli adulti e compiacere alla vanità dei parenti e all'interesse mercenario dei precettori, la mente di Elisa, nella sua «triste et sterile enfance»⁷⁴, trascorsa lontano dalla natura, è stata riempita di parole e non di idee che ne nutrissero l'immaginazione; avvezza al piacere del gradimento altrui, falso e a buon mercato, non ha più trovato la via della vera felicità e, divenuta adulta, reiterati i comportamenti, imbrigliata dalle richieste sociali, ha vissuto una vita frivola e inutile, coronata, ora che non è più fresca e che il costo del piacere è aumentato, dalla scelta della devozione per poter riacquisire centralità sociale e interesse agli occhi altrui⁷⁵. La devozione – o meglio: l'acquistare «nel mondo il glorioso nome di divota»⁷⁶, la sola parola – è quindi l'ultima carta di una vanità così disperata da essere ignara di sé stessa, da non avvertire neppure il vuoto del cuore. Essa non può trovare soccorso nella religione, poiché quella vera le resta ignota e impraticabile e quella praticata è invece il frutto di nozioni apprese da piccola, come parole vuote, prima cioè – sosterrebbero Julie e Saint-Preux – di avere la ragione per poterle comprendere e quindi credere⁷⁷.

La diagnosi del Conte, se il raffronto è corretto, è tanto più spietata quanto più vellutate appaiono le sue parole. Si prenda l'affermazione, a doppio taglio, che conclude il passo sopra citato della prima lettera e anticipa la «ricetta» della terza: «non temiate, mia cara Elisa, ch'io voglia mettere a ripentaglio la vostra divozione solleticandola con un poco di vanità. [...] non crediate, che la vanità possa nuocere punto alla divozione; anzi siate persuasa, che l'una è un meraviglioso fomento dell'altra; e ch'esse vanno d'ordinario accompagnate specialmente nel vostro amabile sesso»⁷⁸. La devozione di Elisa è la devozione di tutte e basta leggere la seconda lettera per averne un quadro piuttosto chiaro: se quella vera è «una pietà ed un culto di Dio esercitato con ardore e con sincerità», allora quelli di Elisa e delle altre sono «ardore di mente piuttosto che di cuore» e «sincerità di parole piuttosto che d'animo». È una devozione, come dimostra il Conte, incompatibile con «l'umiltà, la sincerità e la carità» perché la prima non

⁷⁴ Rousseau, *Julie*, V, 3, pp. 546-572: 548, 550, 561, 566-567. Questa stessa lettera è citata da Roggia, *Parini e Rousseau*, p. 207 a proposito di uno degli appunti in prosa per il *Vespro* e la *Notte*.

⁷⁵ Cfr. Parini, *Lettere del Conte*, II, p. 98.

⁷⁶ Ivi, II, p. 102.

⁷⁷ Cfr. Rousseau, *Julie*, V, 3, p. 569.

⁷⁸ Parini, *Lettere del Conte*, I, p. 95.

si accoppia con l'albagia nobiliare, la seconda con l'interesse familiare e col decoro della devozione, la terza con la misericordia. È su questo punto che Parini propone, e traduce, un passo di un «miserabile eretico», cioè Rousseau: «ciò che rende più insoffribili i divoti di professione si è una cert'asprezza di costumi, per cui sono insensibili all'umanità [...] L'amor di Dio serve loro di scusa per non amare nessuno»⁷⁹. Non può stupire l'attenzione di Parini per questo passo: cos'altro è la vanità se non l'amore di sé stessi? E, anche lasciando Dio da parte, come può amare qualcun altro chi è mosso solo dalla vanità?

5. Prima di procedere oltre e riprendere questi argomenti, assieme al brano della *Julie* tradotto da Parini, mi sembra utile soffermarsi brevemente su un aspetto delle *Lettere del Conte* cui non mi sembra sia mai stata data importanza: il reale referente della critica di Parini. Che cosa significa «darsi alla divozione» per Elisa? Da dove scrive al Conte? Perché si trova lì e a quali pratiche religiose si dedica? Non è agevole rispondere, né forse possibile, sia perché Parini non ha interesse a fornire dettagli che saranno stati facilmente riconoscibili per i suoi contemporanei, sia perché, probabilmente, come Molière nel *Tartuffe*⁸⁰, non intende offrire un'immagine realistica, ma comporre, con elementi tratti dal vivo, accostati e caricati ad arte, un ritratto tipologico: Elisa ha certo fisionomia e difetti propri, ma molto di più rappresenta, esattamente come il Giovine Signore, una classe di persone. Poiché però la deformazione satirica conserva sicuramente tratti reali della fervida e multiforme vita religiosa della Milano intorno al 1760, si potrà azzardare un piccolo affondo storico che altri potrà correggere e completare.

Si devono innanzitutto raccogliere i dettagli sparsi per le *Lettere*. Si ricorderà che il luogo in cui Elisa si trova è separato da «tanti fiumi, tante valli, e tanti monti» dalla «grande città»⁸¹ in cui il Conte si trova, in cui si trova anche la marchesa Dorotea e che fa da osservatorio per lo studio della «devozione». Nella sua terza lettera poi il Conte suntegge quella che, dopo un periodo di silenzio, Elisa ha indirizzato alla marchesa e che questa ha fatto mostrare al «direttore spirituale». Se ne trae che Elisa è «stata ritirata questi giorni passati», assieme a una «tenera assemblea di giovani, ed amabili penitenti», in un «venerabile luogo occupato del divoto sesso femminile» – un luogo di culto, parrebbe, separato dalla vita cittadina – e, sotto la guida di un «grazioso Padrino» – cioè

⁷⁹ Ivi, II, pp. 99 e 101: per il testo originale cfr. Rousseau, *Julie*, VI, 8, pp. 675-690: 686.

⁸⁰ Cfr. Louis Châtellier, *Tartufo e i devoti del periodo classico*, in Id., *L'Europa dei devoti*, trad. it. di Lia Guagnellini Del Corno, Milano, Garzanti, 1988 [ed. orig. 1987], pp. 165-179.

⁸¹ Parini, *Lettere del Conte*, I, p. 96 e II, p. 102.

un giovane predicatore «che dice così bene» –, si è dedicata a «divoti esercizi» divisi in una parte mattutina e in «esami pratici delle ore pomeridiane», durante i quali Elisa e le compagne si sono esercitate in edificanti «fiori, e [...] spiritose penitenziuole»⁸². Tutto questo, a dire del Conte, si «discosta dalle costumanze de' nostri bisavoli» e fa parte di «certe liturgie di nuova moda, le quali, cred'io che siano state istituite specialmente per comodità del vostro sesso, che ama naturalmente di variare; e che probabilmente si è stancato di andar sempre al paradiso per la medesima via; massimamente, che la via che già solevano battere i nostri buoni vecchi riesce alquanto scoscesa e difficile»⁸³.

Se il polo positivo è rappresentato dalla pietà dei nonni e bisnonni significa che, cronologicamente, esso si colloca all'incirca nella prima metà del Seicento: direi nella Milano dopo la peste, ancor fresca erede dell'opera post-tridentina dei Borromeo supportata dal governo spagnolo – per un poeta sarebbe la Milano del Maggi. La devozione di Elisa invece innova quell'austero, esigente modello: Elisa non è una “devota classica”, ma una “devota moderna” e la sua devozione alla moda, sorta per vanitoso capriccio, come si è detto, prevede un ritiro comunitario, ma esclusivamente femminile, durante il quale si svolgono degli esercizi spirituali. Deve trattarsi di quella declinazione o derivazione del modello congregazionista, di matrice gesuita, che si manifesta intorno alla metà del Settecento, quando «gli Esercizi Spirituali, per molto tempo riservati ai preti o ai seminaristi, diventano pratiche ordinarie per molti sodalizi, fino a diventare a volte la loro stessa ragione di essere» e fino a divenire poi, in alcuni casi, «pubblici, aperti a tutti gli abitanti della città»⁸⁴. A Milano le congregazioni gesuitiche erano caratterizzate da un «pronunciato esclusivismo maschile», ma vi erano molte altre possibilità aggregative, fra cui appunto gli esercizi che, per accostarsi di più al modello ignaziano, potevano «abbracciare un periodo di isolamento dalla vita mondana trascorso negli spazi destinati a tale

⁸² Ivi, III, p. 103.

⁸³ Ivi, I, p. 96; si noterà come il rapporto oggi/ieri, giovani/vecchi in ambito religioso riproduca quello fra il Giovin Signore e i suoi avi di *Mt 1*, vv. 1039-1053.

⁸⁴ Châtellier, *L'Europa dei devoti*, p. 215; sarà opportuno ricordare che lo studio, pur molto utile, non fa mai riferimento a Milano sulla cui vita religiosa vd. almeno i saggi raccolti in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, a cura di Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli, Gennaro Barbarisi, 3 voll., Bologna, il Mulino, 1982 (in particolare II e III); Gianvittorio Signorotto, *Milano sacra. Organizzazione del culto e consenso tra XVI e XVII secolo* [1983], in *Milano e il suo territorio*, a cura di Franco Della Peruta, Roberto Leydi e Angelo Stella, 2 voll., Milano, Silvana, 1985, II, pp. 581-629; i contributi raccolti nei volumi *Ricerche sulla chiesa di Milano nel Settecento*, a cura di Antonio Acerbi e Massimo Marcocchi, Milano, Vita e Pensiero, 1988 e *Politica, vita religiosa, carità. Milano nel primo Settecento*, a cura di Marco Bona Castellotti, Edoardo Bressan, Paola Vismara, Milano, Jaca Book, 1995.

scopo nella villa della Senavra [...] per le donne legate alla direzione spirituale della Compagnia» e che ne avessero il tempo, per le donne, cioè, provenienti «dal mondo nobiliare e delle più elevate professioni intellettuali e civili: lo stesso ambiente socialmente qualificato a cui si collega quel Girolamo Birago che degli esercizi gesuitici ci ha lasciato una [...] descrizione in versi di dialetto milanese, il poemetto *Meneghin a la Senavra*»⁸⁵.

Parini, che sicuramente conosceva questo poemetto in stile maggesco del 1728 indirizzato a «ona gran sciura», sembra avere in mente qualcosa del genere. Se è così, dobbiamo allora immaginare un ritiro di circa otto giorni e, poiché Elisa ha appena deciso di diventare devota, di una serie di esercizi per principianti: stando alle annotazioni ignaziane, le lezioni mattutine del padre direttore (e fine dicitore) saranno state dedicate alla contemplazione e meditazione dei peccati, dei novissimi, della necessità della conversione⁸⁶. Di qui allora gli «esami pratici» del pomeriggio, quelli cioè in cui l'indiscreto «grazioso padrino», contravvenendo forse alla regola per cui, dovendo insegnare a evitare il vizio, si loda la corrispondente virtù non menzionando il peccato e le sue circostanze per non renderlo noto e proporle l'immagine alla mente dell'ascoltatore⁸⁷, «solletica alcune piaghetta di cuore che stavano sul rammarginarsi» e fa «quasi svenire per la spirituale dolcezza» la penitente Elisa che, evidentemente, scambia le lacrime di dolore con quelle dell'autocompiacimento o del rimpianto; di qui anche i «fiori» e le «spiritose penitenziuole» su cui, per lettera, Elisa si dilunga e che saranno esempi dei molteplici ausili, orali e/o a stampa, per la meditazione e la preghiera vocale comunitaria⁸⁸.

6. Molto tempo sottratto alla vita attiva, molte parole in luogo di una conversione che non possono produrre, molta vanità nel clero che esibisce

⁸⁵ Danilo Zardin, *Confraternite e "congregazioni" gesuitiche a Milano fra tardo Seicento e riforme settecentesche*, in *Ricerche sulla chiesa di Milano*, pp. 180-252: 215 e 248-249.

⁸⁶ Cfr. Gianfranco Barbieri, *Esempi di predicazione popolare nel Settecento milanese attraverso alcuni documenti inediti*, in *Ricerche sulla chiesa di Milano*, pp. 120-149: 134-138 in cui si ripercorrono gli esercizi predicati alle donne di Abbiategrasso nel 1737.

⁸⁷ Cfr. Châtellier, *L'Europa dei devoti*, p. 170 (con riferimento a un trattato di Jean Cordier del 1643). Un consiglio simile dà Parini nei vv. 32-36 del frammento in sciolti al consultore Pecci: cfr. Giuseppe Parini, *Poesie varie ed extravaganti*, a cura di Stefania Baragetti e Maria Chiara Tarsi, con la collaborazione di Marco Ballarini e Paolo Bartesaghi, coordinamento e prefazione di Uberto Motta, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2020 (Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini, XI), 87, pp. 538-542: 538.

⁸⁸ Cfr. Zardin, *Confraternite*, pp. 239-244. Per quanto riguarda la superstizione individuale invece il Conte accenna a «qualche breve, o qualche orazioncina» antiententazione conservata nella «piccola spezieria spirituale» di Elisa (Parini, *Lettere del Conte*, I, pp. 96-97).

un'accomodata oratoria e nelle devote che ostentano pietà: questo dunque il negativo di una pratica spirituale per aristocratici improduttivi, che si innesta su un'adesione solo posticcia alla vita devota, per tempo rilevata dall'autorità religiosa⁸⁹, ma a cui le organizzazioni ecclesiastiche credono di poter sopperire propagandando una "santità per tutti", agevolando l'accesso a riti collettivi, a pratiche esteriori che non solo non modificano la coscienza né la vita e non si traducono in opere utili, ma aggravano, occultandola, la condizione di chi vi si dedica⁹⁰.

Il Conte, che paradossalmente rappresenta il positivo, non è un devoto né "classico" né "moderno", ma un «mondanaccio», un «pezzo d'uomo fatto alla carlona», con «certo naturale fatto all'antica»⁹¹ e la sua "professione di fede" è, alla buona, quella che segue. A dispetto del riferimento ai «bisavoli», il suo cristianesimo non risale a quello del rigorismo borromai-co, ma retrocede fino a quegli «antecessori» ai quali Dio insegnò «quella cortissima preghiera» che recita alla mattina, cioè il *Pater*, e con cui, salvo qualche occasionale pensiero alla Sua «grandezza» e «beneficenza» – che si devono però intendere come le tangibili prove della Sua esistenza –, si conclude il suo culto, tutto interiore, solo individuale, perché Dio bada non alla «durata [...] ma alla intensione e sincerità» dell'orazione. Il Conte risale quindi direttamente al vangelo e agli apostoli, alla mitica essenzialità del cristianesimo originario. La sua religiosità minimale restringe poi le conoscenze teologiche al Decalogo, rifiutando di infrascarsi nelle contorsioni mentali di «mistici e [...] ascettici», e riduce i principi morali al solo frenare, con l'aiuto di Dio, le «mille passioni» cui tutti siamo sottoposti affinché non lo portino a «rompere troppo frequentemente le leggi» divine. Nessun ideale di progressiva perfezione spirituale, si noti, nessuna intenzione di riformare il mondo grazie alla fede, nessuna traccia di vita sacramentale o ecclesiale, ma piuttosto l'attento assolvimento degli obblighi legali – e, aggiungerei, ragionevoli – all'interno di una vita occupata «a vivere, [...] procurando di

⁸⁹ Cfr. su questo i rilievi dell'arcivescovo Erba Odescalchi (1714-1736) in Paola Vismara Chiappa, *Il volto religioso di Milano nel primo Settecento*, in *Politica, vita religiosa, carità*, pp. 129-156: 146 e 151-152.

⁹⁰ Il caso di Elisa dipinto da Parini mi sembra perciò non coincidente con gli esempi di pigrizia femminile travestita da devozione stigmatizzati da Gianmaria Sormani nel 1766 (cfr. *ivi*, p. 153, nota 71).

⁹¹ Per questa presentazione autodispregiativa cfr. quella di sé stesso in Giuseppe Parini, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, a cura di Maria Cristina Albonico, introduzione di Anna Bellio, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011 (Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini, I), capitolo II [LXXXIX], vv. 31-42, pp. 196-197.

unire quanto più posso il mio profitto a quello degli altri»⁹²: un programma di operosa vita civile in cui l'utile e la felicità dell'individuo sono tali solo se cooperano a quelli della società. Il tempo non è più per la santificazione della vita, ma per l'esercizio terreno della virtù⁹³. È improbabile che questo concetto di vita cristiana potesse coincidere con l'ideale di devozione militante a cui i laici erano stati avviati da san Carlo e poi dai tutti i suoi successori sulla cattedra milanese fino a Giuseppe Pozzobonelli⁹⁴, arcivescovo fra il 1743 e il 1783, cioè nella difficilissima epoca di trapasso di cui le *Lettere* sono, a loro modo, testimonianza⁹⁵. Parini, dal canto suo, prete ambrosiano⁹⁶ e teresiano, nel tentativo di definire il ruolo della devozione e delle sue forme nella società cristiana illuminata, sembra schierarsi non certo cogli irreligiosi – il Conte crede, prega poco, ma prega bene –, forse, in parte, con Rousseau⁹⁷ e, ancor più probabilmente, con quanti a Milano «salutavano nell'avvento di un'età nuova il ritorno a una primigenia purezza» che, grazie alle riforme progettate o attuate dal potere politico, si sbarazzasse degli «assetti controriformistici» e, soprattutto, delle incrostazioni superstiziose che, con l'attivo concorso degli ordini regolari, essi avevano finito per favorire⁹⁸.

⁹² Parini, *Lettere del Conte*, I, pp. 95-96.

⁹³ Vd. su questo le intense note di Annoni, *La poesia di Parini*, pp. 43-44 (ma tutto il capitolo è significativo).

⁹⁴ Per un quadro sugli orientamenti della chiesa ambrosiana vd. Angelo Turchini, *Tradizione borromaica, istituzioni ecclesiastiche, indirizzi pastorali nel Settecento milanese*, in *Ricerche sulla chiesa di Milano*, pp. 3-33.

⁹⁵ L'importanza del periodo teresiano come gestazione del riformismo giuseppino è sottolineata da Xenio Toscani, *L'autorità civile e i seminari nella Lombardia teresiana*, in *Economia, istituzioni, cultura*, III, pp. 537-548: 537.

⁹⁶ Frutto quindi di una specifica formazione: cfr. Xenio Toscani, *La letteratura del buon prete di Lombardia nella prima metà del Settecento*, «Archivio storico lombardo», 102, 1977, pp. 158-195 e Vismara Chiappa, *Il volto religioso* pp. 136-138. È tuttavia solo indirettamente che si può ricostruire l'educazione di Parini e, ancor di più, le forme in cui esercitò il suo ministero sacerdotale.

⁹⁷ Penso qui a un celebre passo della *Lettre à C. de Beaumont*, p. 960: «Monseigneur, je suis Chrétien, et sincerement Chrétien, selon la doctrine de l'Evangile. Je suis Chrétien non comme un disciple des Prêtres, mais comme un disciple de Jesus-Christ. Mon Maître a peu subtilisé sur le dogme, et beaucoup insisté sur les devoirs; il prescrivait moins d'articles de foi que de bonnes œuvres; il n'ordonnoit que ce qu'il étoit nécessaire pour être bon; quand il résumoit la Loi et les Prophètes, c'étoit bien plus dans des actes de vertu que dans de formules de croyance [*Mat*, VII, 12] et il m'a dit par lui-même et par ses Apôtres que celui qui aime son frere a accompli la Loi [*Gal*, V, 14]». Rousseau, con un'oltranza che non so se fosse gradita a Parini, torna qui più volte sull'inutilità delle questioni dottrinali (vd. p. es. le pp. 971-977), come pure sulla prevalenza della pratica (per cui vd. ivi, p. 962).

⁹⁸ La citazione da Vismara Chiappa, *Il volto religioso*, p. 131 e nota 6. Per gli obiettivi perseguiti dal governo asburgico contro il particolarismo delle congregazioni, volti anche a

A partire da queste premesse, si comprende bene come agli occhi del Conte lo studio dei devoti stia tutto nella loro esteriorità («fisionomia, [...] contegno, [...] maniere»), che la devozione in sé sia nient'altro che un'invenzione libresca «sottile e [...] lambiccata» da ridurre in «regole, e [...] ammaestramenti» artificiali, capaci di produrre «maravigliose estasi» solo grazie all'esercizio costante di una «riscaldata immaginazione»⁹⁹. Il paradiso artificiale delle devote è quindi frutto soltanto di una forma di autosuggestione indotta. Su questo punto è impossibile non cogliere l'affinità con la lettera di Saint-Preux, preoccupato per la china lungo cui sta scivolando la pietà cristiana di M^{me} de Wolmar:

si l'on abuse de l'oraison et qu'on devienne mystique, on se perd à force de s'élever; en cherchant la grâce, on renonce à la raison [...]. Vous le savez; il n'y a rien de bien qui n'ait un excès blâmable, même la dévotion qui tourne en délire. [...] Je vous ai souvent entendue blâmer les extases des ascétiques; savez-vous comment elles viennent? En prolongeant le temps qu'on donne à la prière plus que ne le permet la faiblesse humaine. Alors l'esprit s'épuise, l'imagination s'allume et donne des visions; on devient inspiré, prophète, et il n'y a plus ni sens ni génie qui garantisse du fanatisme. [...] Femme pieuse et chrétienne, allez-vous n'être plus qu'une dévote?¹⁰⁰

Se questo passo, e le pagine che lo accompagnano, esplicitano, come credo, i presupposti delle affermazioni contenute nella prima lettera del Conte, si comprenderà come l'attacco di Parini alla meta cui era fatto tendere l'itinerario della perfezione devota sia non meno frontale di quello di Rousseau: la «devozione» è contrapposta al cristianesimo e, quindi, o si è cristiani o devoti. Se infatti la terza lettera del Conte metteva in ridicolo il rito degli esercizi di vanità spirituale, la seconda, come si è visto, chiariva le ragioni sociali alla base della distorsione del rapporto di Elisa col sacro e dell'impossibilità, per lei e la sua classe, di poter giungere alla «vera e unica divozione». Questa infatti, a detta dei «troppo scrupolosi» e dei «rigorosi»¹⁰¹ che «non ardiscono neppure di lasciarsi vedere nel pubbli-

ripristinare il primato della vita parrocchiale, e quindi «l'antica pratica e gli statuti universali del tridentino, e particolari della nostra chiesa sotto s. Carlo Borromeo, nei quali è prescritta la frequenza alle parrocchiali, ed un rispettoso accesso agli propri parrochi» vd. Riccardo Bottoni, *Le confraternite milanesi nell'età di Maria Teresa: aspetti e problemi*, in *Economia, istituzioni, cultura*, III, pp. 595-607 (la citazione, a p. 599, è tratta da un documento governativo del 1768).

⁹⁹ Parini, *Lettere del Conte*, I, p. 97.

¹⁰⁰ Rousseau, *Julie*, VI, 7, pp. 675-676; la lettera di Julie che risponde a questa contiene il passo tradotto da Parini.

¹⁰¹ Parini, *Lettere del Conte*, II, p. 99.

co, e [...] vanno ognora più scemando di numero»¹⁰² – fuor di antifrasi: gli onesti e i ragionevoli – è contraddistinta da umiltà, sincerità e carità, condizioni inconciliabili con «il nostro comodo e il nostro interesse». La (falsa) devozione, quindi, se non è una forma di irrazionalità che può condurre a un pericoloso fanatismo, è un'ipostura che, nell'impossibilità di far corrispondere le opere ai principi, non può fare a meno della simulazione e della dissimulazione per sostenersi, cosicché per il (falso) devoto, nei rapporti cogli altri, la «restrizion mentale è uno dei maggiori comodi dell'umana vita»¹⁰³.

Questa pagina, in cui il Conte mostra la paradossale incompatibilità di devozione e verità, dovrebbe essere analizzata minutamente da chi fosse in grado di far emergere il retroterra del dibattito sei-settecentesco, quello delle letture di Parini e quindi la sua formazione in ambito teologico-morale; qui ci si dovrà accontentare di sottolineare che il Conte, senza far distinzioni, equipara «restrizion mentale» e menzogna, aggiungendo poi di ritenere che «tanti dottori le abbiano così fortemente difese e sostenute, se non per lasciare un meschino asilo a qualche anima pia, che si trovasse impacciata tra l'interesse e la divozione»¹⁰⁴. È storicamente scorretto¹⁰⁵, ma nel contesto polemico e caricaturale delle *Lettere*, che si servono di tendenziosi stereotipi per rappresentare, criticare e correggere la realtà, i «tanti dottori» pronti a difendere la liceità delle bugie non possono che essere, di nuovo, i padri gesuiti¹⁰⁶.

7. Potrebbe forse sorprendere questo distanziarsi dalla Compagnia chi ricordasse che Parini pochi anni prima, nel 1758, si era fatto coinvolgere negli *Applausi poetici* che i reverendi padri di San Fedele avevano pubblicato in occasione dell'elezione papale di Clemente XIII, al secolo Carlo Rezzonico (6 luglio). Due sonetti aveva composto per quell'antologia: uno per il papa, l'altro per sua madre, Vittoria Barbarigo, spirata il 28 luglio di quell'anno.

¹⁰² Ivi, III, p. 103.

¹⁰³ Ivi, II, p. 100; per le essenziali nozioni storico-filosofiche sul concetto vd. le voci di Leonardo Azzolini, *Menzogna e Riserva mentale*, in *Enciclopedia Cattolica*, 12 voll., Città del Vaticano - Firenze, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e il Libro Cattolico - Sansoni, 1953, X, pp. 701a-705a e 970a-971a.

¹⁰⁴ Parini, *Lettere del Conte*, II, p. 100.

¹⁰⁵ Cfr. Azzolini, *Riserva mentale*, p. 971a. Ma potrebbe non essere l'unico caso di distorsione dei dati storici: Barbieri, *Esempi di predicazione*, p. 146 sottolinea come la predicazione urbana dei gesuiti puntasse a una «regolata devozione» e come fosse ben presente anche al clero l'esigenza di combattere la falsa pietà (ivi, pp. 137-138).

¹⁰⁶ Cfr. anche Ballarini-Bartasaghi, *Introduzione*, p. 21.

Un altro sonetto ancora, di nuovo per il papa, aveva affidato a un'altra raccolta legata ai festeggiamenti comaschi¹⁰⁷. Non a caso i gesuiti milanesi si spendevano nel lodare un papa dal quale si attendevano sostegno e il cui appoggio avrebbe contribuito a incrinare i rapporti con Vienna¹⁰⁸; quanto a Parini, che apostrofa Clemente XIII con formula opposta a quella poi usata per il Giovin Signore («il maggiore or sei servo dei servi»¹⁰⁹), ricorda al papa sia la necessità di sanare i conflitti interni al cattolicesimo («come fia che tu cresca e conservi / tuo sparso ovile!» e «un giorno / ristori de' suoi [*scil.* di Cristo] figli il drappel stanco»¹¹⁰), sia quella di fulminare i diabolici *philosophes*, nemici della Religione («Ah! Contro lei quai velenose spade / di saggi ingannator vibrarsi ho visto! / Quanti suoi figli, per oblique strade / rapiti, fur di Stige indegno acquisto!»¹¹¹).

Quello che emerge dalle rime stravaganti è un Parini apparentemente, forse solo per noi, contraddittorio o, comunque, diverso da quello “maggiore”, capace anche di invocare il castigo papale sui libertini che hanno pervertito fino alla dannazione le anime di quanti, pur allevati e custoditi nella fede cattolica, hanno dato ascolto alle loro eresie¹¹². Ma è anche un Parini che consente di sottrarre un poco le *Lettere del Conte* al loro isolamento o, almeno, di mostrarcele sotto una luce diversa. Sebbene infatti la sua opera, nei risultati più alti e storicamente significativi, appaia «quasi segnata da una censura e da una rimozione sistematica del sacro»¹¹³, Parini

¹⁰⁷ Li leggo tutti in Parini, *Poesie varie*, 31, 17 e 24, pp. 413-414, 389-390 e 401-403.

¹⁰⁸ L'importanza dell'elezione di Clemente XIII è nota; per una conferma, dal punto di vista, opposto, del giansenismo italiano cfr. Mario Rosa, *Il giansenismo nell'Italia del Settecento: dalla riforma della Chiesa alla democrazia rivoluzionaria*, Roma, Carocci, 2014, pp. 51-69. Un succinto quadro dei rapporti Roma-Vienna in Ettore Passerin d'Entrèves, *Le premesse del riformismo di Maria Teresa e di Giuseppe II nel campo ecclesiastico, in Austria e in Lombardia*, in *Economia, istituzioni, cultura*, II, pp. 729-740 (in part. 735-736).

¹⁰⁹ Parini, *Poesie varie*, 31, v. 1, p. 413; vd., analogamente, i vv. 7-12 dell'ode per la promozione a vescovo di Como di Giovanni Battista Muggiasca pubblicata nel 1765 (ivi, pp. 448-449).

¹¹⁰ Ivi, 31, vv. 5-6 e 24, vv. 10-11, pp. 414 e 402.

¹¹¹ Ivi, 24, vv. 5-8, p. 402.

¹¹² L'avversità per gli irreligiosi è riconfermata anche nei più tardi sonetti per la monacazione di Rosa Oldani (1787): ivi, XXXIV-XXXVII, pp. 147-155.

¹¹³ Così Paolo Bartesaghi, *Galanteria 'ardita' e carità 'temeraria' in poesie e lettere inedite di Giuseppe Parini*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», 4, 2009, pp. 155-167: 167. La valutazione, a partire da un noto giudizio di Carducci, è un luogo comune della critica pariniana: vd. anche le suggestive pagine di Annoni, *La poesia di Parini*, pp. 3-37 (epigrafico a p. 9: «non c'è [...] il cielo sulle opere di Parini»). Si ricorderà, a questo proposito, come in un manifesto dei principi educativi pariniani qual è *L'educazione*, sia dedicato pochissimo spazio, una sola sestina, i vv. 121-126, ai doveri religiosi nei confronti del «Nume / Che dall'alto» osserva l'uo-

è anche un poeta che non si perita a scrivere, prima e dopo le *Lettere*, testi d'argomento religioso, animati per lo più dal forte senso morale che lo contraddistingue. Scrive in esaltazione dei santi; loda lo zelo pastorale del suo arcivescovo; affianca coi propri sonetti i quaresimalisti di cui celebra, direttamente o tramite personaggi esemplari, il nerbo oratorio capace di scuotere le coscienze in modo ben diverso dal «grazioso abatin»¹¹⁴; onora chi, laico o religioso, aiuta i bisognosi¹¹⁵. È una vena, questa, non troppo frequentata dalla critica e di cui si deve ancora ricostruire la storia, ma che resta ben presente nella sua opera ed è molto legata alla vita e alle occasioni della società milanese.

È, allo stesso tempo, un Parini che si colloca in una posizione di non appartenenza, di diversità rispetto alla società in cui si trova. Può così dedicarsi intensamente, fin dagli esordi, alla satira, una forma che lo rende riconoscibile nel panorama letterario milanese e gli consente di trovare sodali. Si sbaglierebbe però a ritenerne ovvia la scelta¹¹⁶ o a ricondurla semplicemente alla marginalità che caratterizza l'estrazione sociale del

mo, concentrandosi per altro molto più sulle modalità di culto che sulla relazione uomo-Dio: un fatto questo che risalta quando si osservi il trattamento opposto del tema che è offerto dal *Chirone* di Chiabrera, uno dei modelli diretti del discorso del centauro pariniano (cfr. le note della Ebani al v. 61 dell'ode in Parini, *Le odi*, pp. 97-98).

¹¹⁴ Cfr., a titolo d'esempio, Parini, *Poesie varie*, LXXXVII (per s. Bernardino da Siena, forse del 1754); 7 (per la visita di Pozzobonelli a Brivio, 1754); 20 (per Antonio Maria Negri, del 1761); 12 (per Maurizio Salabue, 1767), pp. 248-254, 371-373, 394-395 e 380-382.

¹¹⁵ Ivi, 2 (per il Conte Girolamo Lion, del 1757) e, fra i dubbi, 7 (per la festa di s. Luigi Gonzaga, del 1777), pp. 362-364 e 570-571, ma anche, fra i non datati, LII, pp. 181-182. Vd. anche il sonetto per la morte di don Giuseppe Ciocca (1783) in Giuseppe Parini, *La Colombiade. Le poesie in dialetto. Gli Scherzi*, a cura di Stefania Baragetti, Maria Cristina Albonico, Giovanni Biancardi, introduzioni di Stefania Baragetti, Davide De Camilli, Giovanni Biancardi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2015, (Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini, VI), III, pp. 92-95.

¹¹⁶ Se è vero, come scrive Sozzi («*Petit-maitre*» e «*giovin signore*», p. 53), che «anche per taluni scrittori francesi il genere satirico è il più idoneo a trattare il delicato argomento [la critica ai *petits-maitres*] su un registro attraente, senza cadere, cioè, nei toni predicatori di uno scontato moralismo, difficilmente accetto ai gusti del secolo», si deve però rilevare che anche la satira deve essere occultata proprio perché i toni dell'*indignatio* sono inefficaci. Può essere utile, a questo proposito, rileggere un passo della *Julie*: «En général la satire a peu de cours dans les grandes villes, où ce qui n'est que mal est si simple, que ce n'est pas la peine d'en parler. Que reste-t-il à blâmer où la vertu n'est plus estimée et de quoi méditerait-on quand on ne trouve plus de mal à rien? À Paris surtout, où l'on ne saisit les choses que par le côté plaisant, tout ce qui doit allumer la colère et l'indignation est toujours mal reçu s'il n'est mis en chanson ou en épigramme [...] et, comme il n'y a pas le mot pour rire au crime, les fripons sont d'honnêtes gens comme tout le monde» (Rousseau, *Julie*, II, 17, p. 224).

poeta. Si potrà invece ricordare come essa non fosse estranea – e qui potrà apparire un paradosso – agli «strumenti pedagogici della Compagnia di Gesù» cui fanno capo due antecedenti latini dell'eroe del *Mattino* e del *Mezzogiorno*¹¹⁷. Si è inoltre osservato che quanto più la posizione culturale di Parini si rafforza e si precisa, tanto più acuti e meglio direzionati si fanno i suoi strali, rivolti non più contro casi singoli o impiegati a vantaggio del proprio ruolo – si pensi ai sonetti di Ripano di polemica letteraria o contro le liriche per matrimonio –, ma verso la società, colpita in tipi rappresentativi e pungolata a riformarsi¹¹⁸.

Le *Lettere del Conte* si collocano all'intersezione di questi distinti ambiti della scrittura pariniana, ma l'ambizione letteraria¹¹⁹ e il coinvolgimento nella contemporanea opera riformatrice fanno muovere a Parini un passo in un territorio che era e sarebbe rimasto inesplorato. Per la prima e unica volta egli indirizza infatti la propria satira verso il rapporto fra religione e società e verso la donna, colta in un tipo peculiare di occupazione e di sua presunta virtù.

Non si tratta infatti qui di denunciare il costume della monacazione forzata, né di svillaneggiare un per noi altrimenti ignoto «abate Recalcati»¹²⁰, né di mettere alla berlina gli inganni e le ipocrisie del clero – si ricorderanno

¹¹⁷ Cfr. le satire latine di Gian Lorenzo Lucchesini e dell'anonimo allievo francese del collegio Luis-le-Grand segnalato da Sozzi, «*Petit-maître*» e «*giovine signora*», pp. 59-62 e *passim* (la cit. a p. 59). Per il rapporto fra Lucchesini e Parini, dopo Viani (in Martello, *Il Femia sentenziato*, p. VIII) vd. le note valutazioni negative di Carducci (Id., *Storia del «Giorno»*, IV, VII) e, prima, quelle del suo allievo Giuseppe Agnelli, *Precursori e imitatori del Giorno di Giuseppe Parini*, Bologna, Zanichelli, 1888, pp. 4-6.

¹¹⁸ Cfr. Giovanni Carnazzi, *Forse d'amaro fiel. Parini primo e satirico*, Milano, LED, 2005, p. 33: «Proprio negli anni in cui il ruolo del Parini nell'ambito dell'accademia [*scil.* dei Trasformati] assume un rilievo sempre più netto [...] proprio negli anni in cui la sua crescente reputazione di letterato e di poeta gli consente una graduale ascesa sociale e una seppur non completa integrazione, più aspra e inclemente si fa la sua satira. Non circoscritta a obiettivi e bersagli personali, o a luoghi topici della tradizione, come avveniva in Ripano, ma aperta alla rappresentazione dello spettacolo sociale e mossa da una ricognizione critica sempre più serrata».

¹¹⁹ Si ricordi quanto scrive nella prefazione alla mai realizzata edizione del *Femia*: «Io so che l'ambizione è la regolatrice di quasi tutte le mondane cose, e che lo stesso motivo ha eccitato Alessandro e Giulio Cesare a conquistare la terra, che ha mossi Omero e Virgilio a scrivere i loro Poemi. La differenza, che non pertanto ci corre, si è che dalle gare dagli uni non ne sono nate se non morti, stragi, e rovine, e da quelle degli altri infiniti vantaggi, e dilette; e dove quelli colle loro passioni hanno offesa crudelmente l'umanità, questi le hanno a maraviglia giovato» (Parini, *Scritti accademici*, pp. 201-202).

¹²⁰ Cfr. l'epigramma in Parini, *Poesie varie*, 46, pp. 441-442.

ad esempio il «frate Uguccion» e i «vezzosi abatin» morsi ne *Il teatro* –¹²¹, non di attaccare il comportamento delle dame dell'aristocrazia milanese la cui impudicizia (ancora p. es. ne *Il teatro*) o la frivola inutilità non sono che un riflesso di quella maschile – poi l'oggetto principale della satira del *Mattino* e del *Mezzogiorno* –, un caso particolare quindi all'interno di una più ampia critica sociale; neppure si tratta di stigmatizzare un modo di abbigliarsi come sarà, molti anni dopo, nell'ode sul *Vestire alla ghigliottina*. Se si pensa alla dama delle prime due parti di quello che sarebbe stato il *Giorno*, si noterà che essa vi figura come moglie, madre – seppur snaturata –¹²², giocatrice e amante, ma mai come devota – e lo stesso vale per le altre figure femminili che fugacemente vi compaiono, giovani, di mezza età (come Elisa) o vecchie: il sacro o la pietà non trovano posto nell'eterno giornaliero carnevale dei nobili pariniani il cui dramma sta proprio nell'assenza di una qualsiasi dimensione di verticalità ideale – laica o, quanto meno, religiosa – nella loro penosa, benché lussuosissima, vita¹²³. Si noterà anzi che la parola stessa 'devozione' è impiegata soltanto fuori contesto, in senso metaforico e antifrastico, in modo degradante per il concetto, quando si richiami alla mente il principio della *narratio* nel *Mattino* del 1763: «Già l'are a Vener sacre e al giocatore / Mercurio ne le Gallie e in Albione / devotamente hai visitate» (vv. 16-18)¹²⁴.

L'obiettivo è, come detto, più ampio, sociale e, da questo punto di vista, le *Lettere* sono davvero vicine al coevo *Dialogo sopra la Nobiltà* (1762) – nonostante l'ambientazione oltremondana dell'opera che, sul modello di Fontenelle¹²⁵, consente di dire direttamente la verità. Tale vicinanza, come ha sottolineato Bartesaghi, è evidenziata anche dalla presenza, in entrambe

¹²¹ Cfr. i vv. 271-285 sui ciarlatani e i vv. 112-132 del capitolo sul teatro, importanti questi ultimi anche per la definizione dei mezzi e dei fini della poesia satirica pariniana (ivi, XCVII e XCI, pp. 321-336: 329 e 270-281: 274).

¹²² Cfr. per il tema dell'allattamento Roggia, *Parini e Rousseau*, p. 200-201.

¹²³ Sulla dama del «giovine signore» vd. Giuseppe Mazzocchi, *I trattenimenti del Padre Guilleré e di Carlo Maria Maggi e la Dama del Giorno*, in *Interpretazioni e letture del Giorno*, pp. 251-273; più in generale sul rapporto fra Parini e l'universo femminile vd. Luisa Ricaldone, *Le donne in Parini*, in *L'amabil rito*, I, pp. 187-203 (pp. 195-196 a proposito delle *Lettere del Conte*).

¹²⁴ Sulla ripresa parodica della ritualità cristiana nei poemetti di Parini, vd. Annoni, *La poesia di Parini*, pp. 45-48.

¹²⁵ Penso qui al secondo dialogo fra i *morts modernes*, Charles V ed Érasme, che inizia con l'umanista che afferma di rifiutare il diritto di precedenza all'imperatore e la reazione scandalizzata di questi (in Bernard le Bovier de Fontenelle, *Nouveaux dialogues des Morts*, in Id., *Œuvres complètes*, texte revu par Alain Niderst, 8 tt., Paris, Fayard, 1990, I, pp. 107-110).

le opere, di un esergo poetico che ne esprime il succo ideologico¹²⁶ e dal ricorrere, in entrambi i luoghi, dell'aggettivo 'dabbene', una voce molto connotata e ricorrente nei testi coevi e non soltanto¹²⁷. Tornerò più avanti su quest'uso lessicale, ma dev'essere intanto sottolineato come la vicinanza con il *Dialogo*, che potrebbe essere ulteriormente precisata¹²⁸, corrobora anche la collocazione cronologica delle *Lettere*, le quali, ricorda ancora Bartesaghi¹²⁹, trovano posto sullo stesso scaffale delle odi *L'impostura* (1761) e *La musica* (1762), delle prose accademiche di tipo polemico, come il *Discorso [...] sopra le Caricature* (1759)¹³⁰ e appunto il *Dialogo sopra la Nobiltà*, o di proposta positiva, quali il *Discorso sopra la Poesia* (1761)¹³¹ e quello *Sopra la Carità* (1762)¹³²; di prose prefatorie come quella all'e-

¹²⁶ Bartesaghi, *Giuseppe Parini e il romanzo epistolare 'edificante'*, pp. 277-278. Il *Dialogo sopra la Nobiltà* era preceduto dalla traduzione di un passaggio della quarta *epistle* dell'*Essay on Man* di Pope. Per datare la redazione conclusiva del *Dialogo*, con riferimento al testimone della Biblioteca Ambrosiana, S.P.6/3 VI.1, sono fondamentali le osservazioni relative proprio alla traduzione da Pope e le sue mediazioni italiane e francesi: cfr. ivi, pp. 273-274 (ma vd. più ampiamente Parini, *Prose*, II, pp. 225-226 e Bartesaghi, *Marginalia*; su Parini lettore di Pope vd. anche Bonora, *Il Parini del Giorno*, pp. 113-117). Potrà essere utile, per mettere in rilievo la circolazione delle idee nei testi, ricordare che anche Julie d'Étange ha letto l'*Essay on Man* di Pope, giudicando- lo efficacissimo nel persuadere all'esercizio della virtù (cfr. Rousseau, *Julie*, II, 18, p. 239).

¹²⁷ Bartesaghi, *Giuseppe Parini e il romanzo epistolare 'edificante'*, p. 274; si aggiunga alle occorrenze lì richiamate anche quella del capitolo II di Ripano Eupilino: qui il giovane poeta lamenta la mancanza di considerazione per chi si dedica agli studi: «Oggi co' libri non si fa più sorte; / Non è più 'l tempo, che Berta filava; / E le genti dabbene sono morte» (Parini, *Alcune poesie*, [LXXXIX], pp. 195-202: 197, vv. 55-57). Di nuovo come epiteto per un amico è impiegata la voce al v. 3 dei senili sciolti per Giancarlo Passeroni (Parini, *Poesie varie*, 86, pp. 535-538: 536).

¹²⁸ Fra i due testi può essere individuato qualche preciso punto di contatto: cfr. l'ironica argomentazione del Conte contro la possibilità per Elisa di avviarsi alla devozione per la strada dell'umiltà in ragione della sua nobile nascita: «non mostrereste voi d'esser ingrata a quel supremo donatore che vi ha preferita a tante altre coll'ornarvi di tante doti dello spirito e della carne non facendo festosa mostra de' ricchissimi presenti ch'egli vi ha fatto? [...] S'egli adunque vi ha fatta nascere dotata di spirito, e se vi ha voluta distinguere dagli altri uomini colla grandezza, o colla nobiltà della vostra famiglia, perché non dovreste voi darvi vanto di una tanta distinzione: forsechè cotesto vostro spirito è puramente ideale, e forse che la nobiltà è un sogno, che non abbia altro fondamento fuorchè nella opinione degli uomini?» (Parini, *Lettere del Conte*, II, pp. 99-100).

¹²⁹ Bartesaghi, *Giuseppe Parini e il romanzo epistolare 'edificante'*, p. 272-276.

¹³⁰ Parini, *Prose*, II, p. 221; il *Discorso che ha servito d'introduzione all'Accademia sopra le Caricature* fu letto nell'adunata del 15 febbraio. Per il testo critico vd. Id., *Prose*, pp. 67-80.

¹³¹ Per la datazione cfr. Parini, *Prose*, II, p. 222; testo critico in Id., *Prose*, pp. 82-91.

¹³² Cfr. Parini, *Prose*, II, p. 223: la prolusione fu letta all'Accademia dei Trasformati il 4 giugno 1762. Testo critico in Id., *Prose*, pp. 107-117. Su queste pagine in cui «Parini compie una riduzione ne abbassante dell'apostolo dei Gentili» vd. Annoni, *La poesia di Parini*, pp. 12-19 (cit. a p. 16).

dizione mai realizzata del *Femia* di Martello (1761) o quella alle *Poesie* di Carl'Antonio Tanzi (1766)¹³³, entrambe di un certo rilievo per comprendere il punto di vista di Parini su forme e limiti della polemica e della satira anche letterarie, soprattutto se rivolte *ad personam*.

A quest'ultima e più tarda prefazione sarà bene dedicare una parola in più a beneficio di quanto seguirà. Tanzi vi è presentato da Parini come un «uomo dabbene» (di nuovo) oltre che «di talento», cioè come colui che aveva impiegato «una parte della sua vita» ad «adempier esattamente i suoi doveri nelle cure che, secondo la sua carriera, gli vennero appoggiate»¹³⁴; come un uomo esemplare anche nella sofferenza causatagli dalla decennale malattia («paziente e coraggioso») e nella morte, affrontata «pieno di rassegnazione, di fermezza e di que' sentimenti religiosi che aveva sempre dimostrati vivendo scevri d'ogni debolezza e superstizione»¹³⁵; come un poeta anche, autore di versi «che da ogni parte spirano virtuosi sentimenti ed esatta morale condita di vivace critica, di spiritose immagini, di nobili sali, di precisione, di naturalezza e d'eleganza»¹³⁶. L'«uomo dabbene» è colui che sa vivere e morire bene, intendendo con ciò «l'impiegar che l'uom fa il corso della sua vita nell'esercizio de' suoi doveri e il terminarlo con sentimenti degni d'un tale impiego; le quali due cose sono la vita e la morte morale dell'uomo»¹³⁷.

Lo mostra bene, mi pare, il testo che, per Parini al tempo della polemica linguistica con padre Branda (1760 ca.), è uno dei testi più rappresentativi

¹³³ Per i due testi cfr. Parini, *Prose*, II, pp. 229-231 e 232-237 (testo critico in Id., *Prose*, pp. 201-202 e 205-209); il ricordo pariniano di Tanzi è riprodotto e ampiamente annotato anche in appendice a Carlo Antonio Tanzi, *Rime milanesi*, a cura di Renato Martinoni, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda, 2016, pp. 291-301. Sui testi attorno alla morte di Tanzi, avvenuta il 18 maggio 1762, vd. Bartesaghi, *Il 'prete' Parini*.

¹³⁴ Tanzi, *Rime milanesi*, pp. 292-293.

¹³⁵ Ivi, p. 301.

¹³⁶ Ivi, p. 291.

¹³⁷ Cito dai *Pensieri* in Parini, *Prose*, II, p. 402 e nota al testo a p. 408; si tratta del primo di una serie di frammenti trascritti sul medesimo bifoglio (Biblioteca Ambrosiana, S.P. 6/5 X.10, pp. 105-108) dei quali è arduo proporre una datazione. A proposito di quello che qui interessa, si deve rilevare che si tratta della parte iniziale di una sorta di istruzione su come 'leggere bene' ed è rivolta a uno studente nobile («siete *giunto* a quel termine in cui la gioventù...»; «Voi siete naturalmente *inclinato* allo studio; e la vostra condizione e i vostri agj richieggono e vi persuadono ad applicarvi»; «non ci è nulla che meglio serva a perfezionar la mente e il cuore d'un *giovane* che la lettura»: corsivi miei). Anziché pensare che possa riferirsi al lungo periodo d'insegnamento alle Scuole Palatine (come sembrano ritenere gli editori), si potrebbe far risalire questo testo al tempo in cui Parini fu precettore di Carlo Imbonati, o ai suoi immediati dintorni, e affiancarlo quindi a *La educazione* (1764).

di Tanzi: il sonetto caudato – davvero notevole – *Par ona Monega*¹³⁸. Il poeta vi si rivolge a una giovane candidata al monastero, prospettandole, in quella stessa celletta in cui sta per entrare, l'ultimo giorno in quello stato di vita, enfatizzandone la terribilità («Ov! Par amor de Dia, / tosa, che pont, che pass tremend l'è quell! / Domà a pensægh me sgrisora la pell», vv. 15-17). Tutto il sonetto, scrive Parini, «scuote ed agita l'animo di chiunque legge e lo riempie d'un salutare orrore»¹³⁹. La forza icastica propria della poesia è impiegata per indurre paura della morte, non dell'inferno, la paura cioè di giungere al termine della vita senza aver fatto buon uso della propria esistenza, senza cioè averla impiegata a fin di bene. Non è il caso della destinataria, che passerà la propria vita adempiendo al proprio dovere sociale, operare a pro degli altri, e individuale, prepararsi alla morte («Bonna ch'avii cervell; / Bonna che ve fee monega par fa / del ben, e paraggiav a quel pont là», vv. 18-20): segni dell'esercizio di una vera pietà e del buon uso di una vita monastica sì, ma utile per tutti. Quello di Tanzi è poi lo stesso consiglio del «frate dabbene» presentato ne *I ciarlatani* – a gran distanza di tempo se la cicalata risale ai primi anni Settanta: «“Bisogna viver bene, / Se volete salvarvi. / Alla morte ogni giorno / Tenete il pensier fiso; / E voi non morirete all'improvviso”». Al contrario, i «fiori» e le «penitenziuolet» di Elisa non sono molto diversi dal «breve» e dal «bulletino» il cui semplice possesso, promette il «ciarlatano»¹⁴⁰, assicura dalla dannazione.

Mistificazioni, imposture, falsità: tutto nasce e prospera sulla pretesa di apparire senza essere o, meglio, sulla pretesa che l'apparenza abbia valore di realtà né debba essere smentita. La radice del lusso, della sregolatezza e dell'ozio, della superbia e della devozione sta in quella «vanità del core» che, negli sciolti al barone Martini, rievocando ormai negli anni Ottanta gli obiettivi polemici del *Mattino* e del *Mezzogiorno*, Parini definisce «nemica / d'ogni atto egregio»¹⁴¹: un male che ha origine dalla società e che corrode, alla radice, la virtù ed è perciò, come si ricorderà, l'ingrediente di gran lunga più abbondante del miscuglio che porta Elisa alla scelta di farsi devota. Gli argomenti, come si vede, sono affini a quelli di Rousseau.

8. Le opinioni religiose di Parini nei primi anni Sessanta, e anche dopo, devono essere tenute, con ogni probabilità, all'interno di una consapevolmente moderata libertà di pensiero. La sua posizione credo possa essere

¹³⁸ Tanzi, *Rime milanesi*, XIII, pp. 204-206.

¹³⁹ [Lettera al Branda], in Parini, *Prose. II*, pp. 55-88: 86.

¹⁴⁰ Parini, *Poesie varie*, XCVII, pp. 324-331: 330, vv. 301-305, 307.

¹⁴¹ Ivi, LXXXVIII, pp. 255-256: 256, vv. 21-22.

considerata vicina, ma un po' più avanzata di quella di alcuni dei suoi sodali d'accademia: Tanzi, di cui si è detto¹⁴², ma anche Balestrieri che, nelle ottave sulla *Desuguaglianza di statt di ommen*, fa esplicito riferimento a Rousseau («filosef Zenevrin»)¹⁴³, alla cui opera già alludeva il titolo, ma solo per riaffermare la necessità di restare nei ranghi quando si tratta di religione. La tempestiva circolazione degli scritti roussoviai a Milano dev'essere certo seguita tenendo conto del contesto di arrivo, cosicché è sempre buona regola, accostandoli a quelli di Parini, considerare la diversità d'interessi¹⁴⁴ e di circostanze che influirono sul pensiero e sull'opera dei due autori. Resta, nondimeno, la percezione di una affinità profonda fra loro, un'affinità che, a dispetto dei ripetuti studi, non è stata «sempre adeguatamente messa in luce»¹⁴⁵ e che mi sembra ancora attenda di essere precisata nei suoi elementi originari¹⁴⁶.

Qui, in conclusione, vorrei offrirne un'ulteriore conferma testuale, finalmente tornando alla seconda delle *Lettere*, al brano tradotto dalla *Julie* in cui Parini, con Rousseau, afferma che la devozione è un impedimento allo sviluppo dei sentimenti di umanità e alla pratica della carità. Il Conte commenta poi la citazione come segue:

Questo miserabile Eretico, Elisa mia, non sa quel che si dica: egli scambia per asprezza di costumi quel nobile zelo con cui una divota non dee saper perdonare il menomo fallo al suo prossimo peccatore, e per orgoglio il generoso sentimento de' proprj meriti paragonati coll'altrui meschinità. In fine egli pretende che i divoti debbano avere quella tenerezza, e carità per li mondani che [...] alcuni troppo rigidi e scrupolosi vogliono che sia uno de' caratteri di quella loro supposta vera ed unica devozione. Vedete di grazia le belle massime! Se queste massime fossero vere, credete voi che potessero entrare in capo anche ad un tizzone d'inferno qual è un Eretico?¹⁴⁷

In questo commento è già singolare il fatto che fra i «rigorosi», cioè in quella «razza di maestri di spirito, che presumono di riformare il

¹⁴² A proposito di Tanzi si consideri però il frammento epistolare sulla falsa notizia della morte di Voltaire «soggetto oramai troppo scandaloso, ed aperto nemico della n[ost]ra s[antissim]a Religione. Basta gli è fatto anch'egli il letterato de' casa il Diavolo» (cito dall' *Introduzione* di Martinoni a Tanzi, *Rime*, p. XXV).

¹⁴³ Il passo è citato da Bartesaghi, *Marginalia*, p. 435, nota 15.

¹⁴⁴ Cfr. su questo punto di metodo Roggia, *Parini e Rousseau*, p. 205, ma non sottovaluterei l'impegno e la competenza intellettuale di Parini.

¹⁴⁵ Così Giovanni Carnazzi, *L'altro ceto: "ignobili" e terzo stato nel Giorno*, in *Interpretazioni e letture del Giorno*, pp. 275-292: 281.

¹⁴⁶ Credo che un buon punto di partenza per tornare a riflettere sul tema possa essere *Accusare e sedurre*, la premessa di Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, trad. it. di Rosanna Albertini, Bologna, il Mulino, 1982 [ed. or. 1971], pp. 9-21.

¹⁴⁷ Parini, *Lettere del Conte*, II, pp. 101-102.

mondo»¹⁴⁸ senza riguardo per i necessari compromessi sociali, il Conte inserisca anche l'«eretico», cioè appunto Rousseau¹⁴⁹: singolare, perché con “rigorosi” non si deve quindi necessariamente intendere un altro gruppo religioso, i giansenisti per esempio, contro i quali Rousseau polemizza, ma più in generale quanti, come l'autore della *Julie*, obbediscono con fedeltà assoluta ai fondamenti – evangelici – della morale e della virtù. E tanto più vere sono, ovviamente, le «massime» dell'eretico quanto più il Conte le trova comuni alle proprie, conformi quindi a ragione, a dispetto della (supposta) diversità di appartenenza confessionale. Questa poi non è che un vuoto pregiudizio rispetto alla ricerca della verità etica, cosicché, se si intende correttamente l'antifrastica espressione del pensiero del Conte, la stessa accusa di “eresia” viene destituita di reale fondamento, come di reale fondamento risulta privo il giudizio di dannazione eterna connesso all'epiteto di «tizzone d'inferno».

Proprio su questo punto è interessante osservare che il commento del Conte presenta una smagliatura. Nel brano che ha appena trascritto, Rousseau, per bocca di Julie, si limita a deprecare l'ostilità dei devoti e non parla affatto della «carità per li mondani» cioè, in ultima analisi, dell'amore, della tolleranza con cui i veri cristiani dovrebbero trattare i fedeli di altre religioni, gli eretici («tizzoni d'inferno») e i non credenti – da ritenersi tutti salvi, se moralmente retti, tutti salvi fino a prova contraria.

Il tema è roussoviano per eccellenza e infatti nella *Julie* si trova, ma subito sotto il passo tradotto da Parini. È un tema, per altro, che sta molto a cuore alla protagonista del romanzo perché, come noto, suo marito, M. de Wolmar, è ateo, cosa che lungamente aveva amareggiato la felicità della donna – altrimenti completa. Julie rifiuta quindi la durezza di cuore dei devoti e aggiunge:

Je vois qu'il est impossible que l'intolérance n'endurcisse l'âme. Comment chérir tendrement les gens qu'on réprouve? Quelle charité peut-on conserver parmi des damnés? Les aimer, ce serait hair Dieu qui le punit. Voulons-nous donc être humains? Jugeons les actions et non pas les hommes; n'empiétons point sur l'horrible fonction des démons; n'ouvrons point si légèrement l'enfer à nos frères¹⁵⁰.

La devozione provoca il fanatismo, questo a sua volta l'intolleranza e l'intolleranza la disumanità: dichiarare qualcuno 'eretico' e cioè 'dannato'

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ «Eretico» non solo perché è trattato come tale dalle *Novelle letterarie* del Lami (cfr. qui nota 14), ma perché protestante.

¹⁵⁰ Rousseau, *Julie*, VI, 8, p. 686.

implica l'impossibilità di amarlo, l'impossibilità di adempiere al dovere morale dell'uomo. Può non sembrare, ma questo tema, così intimamente radicato nel pensiero e nell'esperienza di Rousseau – e per una formulazione ancora più diretta si può ricorrere alle pagine apologetiche della *Lettre à C. de Beaumont* –, è strettamente connesso con quello che sta al centro delle *Lettere* pariniane. Non solo perché la falsa devozione, la religiosità irrazionale, conduce all'intolleranza, ma anche perché dalla svalutazione dell'importanza della metafisica e della inutile (e impossibile) dimostrazione di (supposte e irraggiungibili) verità dottrinali – cosa che Julie afferma immediatamente dopo le righe ora trascritte e che il Conte pariniano afferma a sua volta nella “professione di fede” della sua prima lettera – discende, sempre in Rousseau e anche in Parini, il primato dell'etica, della carità, delle opere. È il punto verso cui converge, come si ricorderà, l'ottava premessa alla *Lettere*: «più che divota, esser dabbene».

A questo proposito è adesso opportuno rilevare, con Bartesaghi, che l'espressione ‘uomo dabbene’, traduce il francese *homme de bien*¹⁵¹ ed è allora ancor più opportuno e interessante tornare ancora una volta alla *Nouvelle Héloïse*. Se infatti si procede nella lettura del brano sopra trascritto, seguendo cioè il ragionamento con cui Julie comunica all'amico che, grazie alle lettere sue e di Lord Bomston, ha cambiato del tutto opinione circa l'ateismo del marito, troviamo la spiegazione del perché M. de Wolmar, per quanto ateo, non potrà che essere giustificato davanti agli uomini e a Dio:

Est-on maître de croire ou de ne pas croire? [...] En quoi mon mari peut-il être coupable devant Dieu? Détourne-t-il les yeux de lui? Dieu même a voilé sa face. Il ne fuit point la vérité, c'est la vérité qui le fuit. L'orgueil ne le guide point; il ne veut égarer personne, il est bien aise qu'on ne pense pas comme lui. Il aime nos sentiments, il voudrait les avoir, il ne peut; notre espoir, nos consolations, tout lui échappe. Il fait le bien sans attendre de récompense; il est plus vertueux, plus désintéressé que nous. Hélas! il est à plaindre; mais de quoi sera-t-il puni? Non, non: la bonté, la droiture, les mœurs, l'honnêteté, la vertu, voilà ce que le ciel exige et qu'il récompense, voilà le véritable culte que Dieu veut de nous, et qu'il reçoit de lui tous les jours de sa vie. Si Dieu juge la foi par les œuvres, c'est croire en lui que d'être homme de bien. Le vrai chrétien c'est l'homme juste; les vrais incrédules sont les méchants¹⁵².

Come detto, non si può appiattare Parini su Rousseau né in materia di religione né in altra; tuttavia non si può fare a meno di osservare come l'ideale dell'«*homme de bien*» corrisponda esattamente a quello della ‘donna

¹⁵¹ Bartesaghi, *Giuseppe Parini e il romanzo epistolare 'edificante'*, p. 276, nota 17.

¹⁵² Rousseau, *Julie*, VI, 8, p. 687.

dabbene' che, non sappiamo come, il Conte avrebbe dovuto finire per proporre a Elisa e che, nei tempi di Parini, era stato incarnato, pur con tutti i suoi umani difetti, da Carl'Antonio Tanzi. Se è così si comprende anche bene perché le opere "maggiori" di Parini siano così povere di riferimenti spirituali – se per "spirituali" si intende "religiosi". L'ideale dell'uomo dabbene' è infatti di per sé del tutto terreno, non necessariamente ignaro di una dimensione religiosa o ad essa avverso, ma neppure da questa necessariamente dipendente. Se solo le opere contano, la fede è indifferente al giudizio sull'uomo e alla sua educazione. Peggio: dal punto di vista di un discorso didattico qual è quello di Parini, essa è d'impaccio, trattandosi di un elemento che riduce l'estensione di un discorso riformatore che si vuole costruito su base razionale e intende quindi rivolgersi a tutti gli uomini: perché allora parlarne a lungo al Giovin Signore¹⁵³? A che pro dilungarvi nelle (pochissime) odi in cui compare? Parini è un precettore, edifica uomini non santi – a meno che genere e specie non finiscano per coincidere.

Leggere le *Lettere del Conte* tenendo conto della loro filigrana roussoiana e quindi riaccostando loro ampi stralci della *Julie*, è importante non tanto come pura e semplice ricerca della fonte certa o più probabile, ma perché consente di comprendere come Parini percorra da intellettuale e da moralista le pagine del romanzo, valorizzandone quindi le parti saggistiche e ignorandone, sensibile o meno che fosse al loro fascino, quelle descrittive o avventurose – cosa che rappresenta un indiretto, ma non meno risoluto, giudizio di merito sulla forma letteraria in questione. Soprattutto però consente di far emergere quanto Parini non dice o occulta nelle pieghe dell'ironia e della diminuzione e, ancor più importante, ci addita il punto di fuga di argomentazioni ben messe in maschera e collocate in un testo che a sua volta, lo si ricorderà, inizia facendo il verso alle lettere di Ninon, e quindi mascherandosi da testo libertino, e che procede avendo quasi come obiettivo la "corruzione" del santo proposito di Elisa; una corruttela per altro interessata, proprio in virtù dell'interesse ben poco angelico che il Conte fa mostra di avere per la sua corrispondente.

La ripresa della *Julie* di Rousseau è comunque importante anche per il contesto. Fissando la datazione delle *Lettere* al 1761-1762, essa colloca l'opera in un periodo tutt'altro che neutro: la «lotta alla superstizione, e cioè al cristianesimo, [...] ebbe proprio nel decennio tra il 1760 e il 1770, una delle

¹⁵³ Si ricordi il passaggio sui «novi Sofi» con la difesa, proposta in negativo, dell'utilità della religione come quel «fren che i creduli maggiori / Atto solo stimar l'impeto folle / A vincer de' mortali» (*Mz*, vv. 965-967). Su questo passo vd. Roggia, *Parini e Rousseau*, pp. 206-207.

sue stagioni più combattive»¹⁵⁴. Inoltre, e più in particolare, dal punto di vista politico-religioso, a Milano si era oramai insediato il plenipotenziario Firmian, scelto da Kaunitz nel luglio del 1758, pochi giorni dopo l'elezione di Clemente XIII, proprio per segnare un cambio di passo nell'applicazione delle direttive riformatrici di Vienna¹⁵⁵. Parini, prete ed intellettuale, occupava in quel contesto una posizione non isolata, ma certo ambigua: schierato dalla parte della ragione, contro i devoti, contro i superstiziosi, ma non contro la pietà di cui proponeva però una forma più regolata e civilmente utile. Con Firmian, insomma, molto più che con Pozzobonelli. Una posizione nel complesso assai scomoda, oltre che ambigua, per chi si trovasse nella sua condizione, socialmente diversa ma intellettualmente simile a quella di Rousseau¹⁵⁶. Così, per comprendere meglio la genesi delle *Lettere*, le loro reali finalità, il pubblico a cui Parini pensava di destinarle, si dovrebbe leggere quanto ce ne resta tenendo presente, molto più di quanto qui si sia fatto, lo sfondo dell'apologetica anti-deista e quello del riformismo teresiano.

Credo resterebbe non di meno difficile spiegare la scelta di interrompere forse la redazione e di certo la copiatura delle *Lettere del Conte*. È perciò per noi comodo e conveniente immaginare, in mancanza di argomenti decisivi, un concorso di cause. Vi avranno forse avuto una parte le difficoltà formali del testo, la tensione cioè fra le sue molteplici componenti (narrazione, satira, saggistica ecc.) e finalità (polemica, educativa, morale, religiosa ecc.), come pure la congiunzione di una scelta antiromanzesca e di un discorso fondato sull'antifrasi, la quale, da sola rende instabile anche un'opera ben più solida e brillante ed oggetto di cure molto più assidue come il *Giorno*. Inoltre, proprio il "peso" di *Mattino* e *Mezzogiorno*, sia come impegno sia come successo, avrà contribuito all'abbandono della prosa occasionalmente preferita e a all'opzione definitiva per la poesia come forma della creatività – giusta anche la contemporanea riflessione del già ricordato *Discorso sopra la Poesia*. Anche le vicende storiche avranno avuto però qualche importanza. Si dovrà così ricordare il fatto che nel 1762, all'inizio quindi del decennio

¹⁵⁴ Alfonso Prandi, *Cristianesimo offeso e difeso. Deismo e apologetica cristiana nel secondo Settecento*, Bologna, il Mulino, 1975, pp. 7-8 (nello specifico, qui e nelle pp. sgg. il riferimento è alla produzione culturale francese). Sulla "svolta" degli anni Sessanta, vd., da un punto di vista storico, Mario Rosa, *Settecento religioso. Politica della Ragione e religione del cuore*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 129-148.

¹⁵⁵ Cfr. su questo punto Elisabeth Garms Cornides, *La destinazione del conte Firmian a Milano: analisi di una scelta*, in *Economia, istituzioni, cultura*, II, pp. 1015-1029.

¹⁵⁶ «Rousseau pensait secourir la religion. On apprécia peu les services de ce transfuge du parti philosophique» (Lefebvre, *Jansénistes et catholiques*, p. 129).

che si è detto, forse in contemporanea con la redazione delle *Lettere*, fossero stati inseriti nell'*Index librorum prohibitorum* non solo l'*Émile*, il *Contract social*, la *Lettre à C. de Beaumont*, ma anche le *Lettres persanes* che davano ampia rappresentazione dei costumi religiosi cattolici¹⁵⁷: anche questo avrà forse sconsigliato Parini di proseguire nella composizione di un'opera pericolosa forse più per lui che per le Elise e, in definitiva, meno utile della satira del Giovin Signore, considerato anche il luogo ormai marginale della sempre più screditata religione nel dibattito culturale contemporaneo e nella vita dell'aristocrazia. Se infine, come il testo mi pare suggerire, le *Lettere* intendevano attaccare la devozione e la morale proposta dai gesuiti, se cioè assecondavano la più generale disistima nei confronti del clero regolare e sostenevano quindi l'azione riformatrice del governo asburgico¹⁵⁸, sarebbe stato allora il corso della storia a rendere di lì a poco superflua un'opera che, come i poemetti, era nata per discutere una questione d'attualità, se non proprio alla moda: come noto, la soppressione delle missioni urbane decretata nel 1767 sarebbe stata seguita da quella della Compagnia nel luglio 1773¹⁵⁹. Quali che fossero stati i suoi precedenti con i gesuiti prima della chiamata di Firmian, l'evento, graditissimo al governo austriaco e molto sofferto da Pozzobonelli¹⁶⁰, fu salutato da Parini con l'esultante ed emblematico sonetto *L'arbor fatale*¹⁶¹.

¹⁵⁷ Per alcuni elementi circa la fortuna delle *Persanes* vd. Fabio Forner, *Una traduzione ottocentesca delle Lettres persanes di Montesquieu*, in *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*, a cura di Stefania Baragetti, Rosa Necchi e Anna Maria Salvadè, Milano, LED, 2019, pp. 263-268.

¹⁵⁸ Passa in rassegna le ragioni di contrasto al clero regolare Paola Vismara Chiappa, *La soppressione dei conventi e dei monasteri in Lombardia nell'età teresiana*, in *Economia, istituzioni, cultura*, III, pp. 481-500: 481-484.

¹⁵⁹ Vd. su questo Paola Vismara Chiappa, *L'abolizione delle missioni urbane dei gesuiti a Milano (1767)*, «Nuova rivista storica», 62, 1978, pp. 549-563; per un quadro delle dinamiche politico-religiose che determinarono la soppressione si può rimandare, in una bibliografia vastissima, a Dale K. Van Kley, *Jansenism and the international Suppression of the Jesuits*, in *Cambridge History of Christianity. VII Enlightenment, Reawakening and Revolution 1660-1815*, edited by Stewart J. Brown and Timothy Tackett, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 302-328.

¹⁶⁰ Vd. Paola Vismara Chiappa, *Le progettate dimissioni del cardinale Giuseppe Pozzobonelli arcivescovo di Milano*, «Ricerche sulla storia della chiesa ambrosiana», 12, 1983, pp. 7-19. Se Kaunitz riteneva Pozzobonelli «affetto da "gesuitismo"» (Passerin d'Entrèves, *Le premesse*, p. 739, nota 24), il rapporto della *Societas* con la regnante era più sfumato: cfr. Romeo De Maio, *Maria Teresa e i gesuiti*, in *Economia, istituzioni, cultura*, II, pp. 793-812.

¹⁶¹ Parini, *Poesie varie*, 8, pp. 572-574: 573; il sonetto è collocato fra i testi dubbi, ma «non ci sono [...] argomenti decisivi per togliere il sonetto a P[arini]» (*ibid.*).

SIMONE ALBONICO

Il *Canto notturno* e l'*inventio* del discorso poetico leopardiano

1. Di recente ho potuto verificare alcune proposte che avevo avanzato una decina di anni fa circa i rapporti del *Canto notturno* con la tradizione classica, in particolare latina: mi è così ora possibile per un verso precisare alcuni dettagli (uno di questi, allora già evocato, in effetti non solo è emblematico ma rappresenta una decisiva conferma), per un altro figurare in modo più circostanziato il probabile funzionamento della memoria poetica leopardiana¹.

Mi parve allora innanzitutto necessario proporre un'interpretazione unitaria e orientata del rapporto con la canzone 50 di Petrarca, sempre ricordata per debiti puntuali ma frammentari, quasi si trattasse di tessere restate chissà come impigliate nella memoria: mentre il ruolo di ineludibile modello bucolico che quel testo si era precocemente conquistato nella tradizione italiana, conservandolo nei secoli, fa sì che la rilettura di Leopardi sia da vedere come una chiarissima e organica assunzione di genere, quello appunto pastorale, evidente ma pochissimo valorizzata negli studi². La

¹ Rinvio a Simone Albonico, *Virgilio e Petrarca nel «Canto notturno» di Giacomo Leopardi*, in Marco Praloran 1955-2011. *Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, raccolti da Simone Albonico, a cura di Silvia Calligaro e Alessia Di Dio, Pisa, ETS, 2013, pp. 173-192.

² Domenico De Robertis, Mario Martelli, *La composizione del «Canto notturno»*, «Studi di Filologia italiana», 30, 1972, pp. 293-324, ora in Domenico De Robertis, *Leopardi. La poesia*, Roma, Cosmopoli, 1996, pp. 213-247; Nicola Gardini, *History and pastoral in the structure of Leopardi's «Canti»*, «Modern Language Review», 103, 2008, pp. 76-92. Mi era allora sfuggito Stefano Carrai, *Il «Canto notturno» e la tradizione pastorale*, in *Il critico poetante. Scritti in onore di Antonio Prete*, a cura di Stefano Dal Bianco, Ospidaletto (Pisa), Pacini, 2011, pp. 61-68: Carrai per l'apertura, «Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai, / silenziosa luna?» propone un accostamento all'avvio di Virgilio, *Buc.*, 3.1, «Dic mihi, Damoeta, cuium pecus? an Moelibe?», che traduceva un idillio teocriteo e avrebbe avuto largo corso nella poesia italiana del Quattrocento (Boiardo, Sannazaro, Serafino, Tebaldeo, Filenio Gallo, Diomedea

stessa figura del pastore (che noi moderni, a partire dai noti spunti dello *Zibaldone*, abbiamo sempre preferito annettere a un immaginario esotico) risulta in effetti ridisegnare (in modo potente) quella della voce che nella canzone petrarchesca, dopo essersi interrogata alla fine di ogni stanza, nella quinta e ultima viene in primo piano rivelandosi come collocata in un contesto bucolico-agreste, sul quale proietta gli interrogativi, che già lì dal piano amoroso slittano a quello esistenziale³.

Se poi si riflette a quale possa essere l'ascendenza del pastore-poeta di Petrarca, isolato rispetto a ciò che lo circonda e alle figure, agresti o meno, via via evocate in contrapposizione alla sua, non è difficile risalire al Cornelio Gallo personaggio memorabile della letteratura bucolica: per il rilievo che gli dà l'essere protagonista dell'estrema egloga di Virgilio, per l'isolamento rispetto al mondo bucolico che è il tratto caratteristico che vi assume e che determina la linea dell'intero testo, e infine, o forse in primo luogo, proprio per il fatto che la sua è la figura di un poeta, non mascherata in alcun modo. Se il pastore Kirghiso, contrapposto alla luna e alla greggia come si presenta nella lassa V del *Canto*, evoca perciò l'immedicabile separatezza di Gallo, si deve ritenere probabile che anche Petrarca abbia contribuito a richiamare un precedente che Leopardi sicuramente conosceva, ma che così come emergeva sullo sfondo di quella canzone mostrava forse una profondità ulteriore.

Se nell'andamento interrogativo era stato inoltre possibile indicare un ulteriore richiamo alla tradizione pastorale, un forte legame con Virgilio è emerso poi soprattutto dal riconoscimento di un articolato rapporto della quarta lassa con il finale del libro II delle *Georgiche*, che sembra aver fornito gli elementi evocati dal pastore per dar consistenza alla sua immaginazione (in termini che restano favolosi) di una conoscenza, a lui negata, dei segreti della natura. In quella pagina conclusiva del libro la figura del poeta antico entrava infatti direttamente nell'opera per dichiarare la propria aspirazione ad una gloria conquistata

Guidalotti), fino poi a Tasso e a Bernardino Baldi; e avvicina la lassa V alla bucolica II dello stesso Virgilio. Nuovi sviluppi ora in Andrea Cucchiarelli, *Intertestualità e Storia: Vario Rufo, Virgilio, Leopardi (e Giorgio Pasquali)*, in *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione*, a cura di Amelia Juri, Pisa, ETS, 2022, pp. 27-55, che in particolare sottolinea come nella bucolica IX il canto di Meri abbia luogo, eccezionalmente, durante la notte, ciò che dà modo di invitare Dafni a distogliere l'attenzione dai soliti astri per dedicarla al «sidus Iulium», la stella del defunto Cesare.

³ Su questo aspetto rinvio a Simone Albonico, *Per un commento a Ruf 50. Parte prima, «Stilistica e metrica italiana»*, 1, 2001, pp. 3-30.

attraverso una poesia lucrezianamente dedita alla natura e alla scienza; in alternativa alla quale, in caso di fallimento per carenza d'ispirazione (ovvero di talento), il poeta figurava per sé anche l'ipotesi di una vita nella natura dedicata alla coltivazione dei campi, esaltata in contrapposizione a quella cittadina.

Un'attenta lettura di quel passo da parte di Leopardi è certa: non solo, genericamente, per il ruolo delle *Georgiche* nell'educazione scolastica e nella cultura sette e ottocentesca – anche non letteraria – testimoniata dall'ampiezza e dalla varietà della presenza editoriale; e non tanto per la puntuale citazione che del finale del libro II è fatta nel capitolo IV dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* (di cui si deve osservare la finezza nell'interpretare quanto se ne deduce circa l'indole personale del Virgilio persona storica); ma innanzitutto per la ripresa a calco di uno dei versi più famosi del testo latino («Felix, qui potuit *rerum cognoscere causas*», 490) nell'avvio della parte della lassa IV che caratterizza il sapere della luna così come lo vede il pastore («E tu certo *comprendi / Il perché delle cose...*»), quella appunto che ci mostra Leopardi seguire la traccia virgiliana in una sorta di riscrittura (cfr. qui di seguito pp. 152-153).

Il passo latino nel suo complesso (458-540) va ben al di là della ricca, e insieme sempre sensibilissima, raffinatezza del didascalismo virgiliano, e ne coniuga l'abituale, qui forse potenziato, fasto inventivo e stilistico con note personali profonde (quelle appunto significativamente registrate nell'*Ottonieri*). Leopardi individua ed enuclea i temi che il poeta Virgilio si auspica di saper trattare, relativi a un approccio scientifico e filosofico alla natura, e con essi costruisce l'immaginazione del pastore circa la conoscenza dei misteri dell'universo concessa alla luna e negata a lui, con effetto poetico moltiplicato dall'eco di una "fonte" tanto alta e suggestiva. Tale ripresa testimonia fra l'altro la percezione puntuale, per nulla vaga, dell'articolazione logica del testo latino: che possiamo aspettarci da Leopardi ma che era, fra le altre possibili, una di quelle tipiche della sua epoca, specialmente in ambito filologico. Si vedano, come esempio sintomatico, le didascalie che evidenziano i nessi del discorso poetico nell'importante edizione a cura di Christian Gottlob Heyne⁴, che riporto alla pagina 154 precedute da un mio sinteticissimo riassunto-equivalente di servizio.

⁴ Lo *Zibaldone* ne cita un paio di volte la *Vita Virgilii per annos digesta*, nonché, nell'estate del 1828, gli interventi sulla questione omerica. Rinvia però anche al suo testo di Virgilio per osservazioni linguistiche (10 gennaio e 1 febbraio 1822, pp. 2344 e 2376).

-
- O fortunatos nimium, sua si bona norint,
Agricolae! quibus ipsa procul discordibus armis
460 Fundit humo facilem victum iustissima tellus.
Si non ingentem foribus domus alta superbis
Mane salutantum totis vomit aedibus undam,
Nec varios inhiant pulchra testudine postis
Inlusasque auro vestis Ephyreiaque aera,
465 Alba neque Assyrio fucatur lana veneno,
Nec casia liquidi corrumpitur usus olivi;
At secura quies et nescia fallere uita,
Dives opum variarum, at latis otia fundis,
Speluncae vivique lacus, at frigida Tempe
470 Mugitusque boum mollesque sub arbore somni
Non absunt; illic saltus ac lustra ferarum
Et patiens operum exiguoque adsueta iuventus,
Sacra deum sanctique patres; extrema per illos
Iustitia excedens terris vestigia fecit.
- 475 *Me vero* primum dulces ante omnia Musae,
Quarum sacra fero ingenti percussus amore,
Accipiant *caelique vias et sidera monstrent*, **1**
Defectus solis varios lunaeque labores; **2**
480 *Unde* tremor terris, *qua* vi maria alta tumescant **3**
Obicibus ruptis *rursusque in se ipsa residant*, **4**
Quid tantum Oceano properent se tingere *soles* **5**
Hiberni, vel *quae* tardis mora *noctibus* obstat.
Sin *has* ne possim naturae accedere partis,
485 Frigidus obstiterit circum praecordia sanguis,
Rura mihi et rigui placeant in vallibus amnes,
Flumina amem silvasque inglorius. O ubi campi
Spercheosque et virginibus bacchata Lacaenis
Taygeta! o qui me gelidis convallibus Haemi
Sistat et ingenti ramorum protegat umbra!
- 490 *Felix, qui potuit rerum cognoscere causas* **6**
Atque metus omnis et inexorabile fatum
Subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari!
Fortunatus et ille, deos qui novit agrestis
Panaque Silvanumque senem Nymphasque sorores!
-

	E tu certo comprendi	
70	<i>Il perché delle cose, e vedi il frutto</i>	6
	<i>Del mattin, della sera,</i>	2
	<i>Del tacito, infinito andar del tempo.</i>	
	Tu sai, tu certo, <i>a qual</i> suo dolce amore	5
	Rida la primavera,	
75	<i>A chi</i> giovi l'ardore, e <i>che</i> procacci	
	<i>Il verno</i> co' suoi ghiacci.	
	Mille cose sai tu, mille scopri,	
	Che son celate al semplice pastore.	
	Spesso quand'io ti miro	
80	Star così muta in sul deserto piano,	
	Che, in suo giro lontano, al ciel confina;	
	Ovver con la mia greggia	
	Seguirmi viaggiando a mano a mano;	
	E quando <i>miro in cielo</i> arder <i>le stelle</i> ;	1
85	Dico fra me pensando:	
	A che tante <i>facelle</i> ?	
	<i>Che fa l'aria infinita, e quel profondo</i>	
	<i>Infinito seren?</i> che vuol dir questa	
	Solitudine immensa? ed io che sono?	
90	Così meco ragiono: e della stanza	
	Smisurata e superba,	
	E dell'innumerabile famiglia;	
	<i>Poi di tanto adoprare, di tanti moti</i>	1-3
	<i>D'ogni celeste, ogni terrena cosa,</i>	
95	<i>Girando senza posa,</i>	
	<i>Per tornar sempre là donde son mosse;</i>	4
	Uso alcuno, alcun frutto	
	Indovinar non so. [...]	

458-474

Fin troppo fortunati gli agricoltori se apprezzano fino in fondo ciò che è loro toccato!

Sequuntur laudes vitae rusticae, locus nobilissimus, cujus pulchritudinem qui non sentiat, is nec dignum sit, cui enarretur.

475-482

A me sta a cuore più d'ogni altra cosa la poesia, che mi ha colpito col suo fascino irresistibile e di cui esibisco le insegne sacre. Le Muse mi mostrino i segreti della natura. *Primum, ante omnia, studiis philosophiae ac naturae consecratam vitam agere se velle ait, quod si non licuerit, at certe rusticam. Utraque, enim, vita beata et exoptabilis.*

483-489

Se invece tale conoscenza della natura mi restasse inaccessibile, privo di ingegno e di ispirazione, allora che mi possa godere la campagna e le acque, e privo di fama amare fiumi e selve.

Si philosophus esse nequit, agricola saltem esse vult.

490-492

Felice chi grazie alla conoscenza scaccia ogni paura, il timore del destino e della morte. *Beata est, inquit, vita philosophi, at nec minus beata vita rustici.* [con riferimento a tutto quanto segue: 493-540: Fortunato [anche] chi vive nei campi (in contrapposizione alla vita urbana, 495-512)]⁵.

Provando a schematizzare, ma senza perdere di vista la plausibilità del percorso inventivo leopardiano, l'opposizione alla vita "naturale" – intesa anche come quella che si può condurre nei campi (stanze II e V) – della voce del poeta-pastore petrarchesco nella canzone 50 dei *RVF* evoca altre situazioni definitesi nella tradizione e compatibili con l'idea in corso di assestamento. Anche il finale del II libro delle *Georgiche* è infatti ripercorso, e riutilizzato, sulla base di un'opposizione di fondo, che però non è più nel testo ma si pone tra il poeta moderno e quello antico (rappresentato in quel passo senza troppe schermature): il poeta che là aspira a una condizione di felicità attraverso la conoscenza della natura è pronto a trovarla, in alternativa, anche nella vita diretta a contatto con la natura (come capita appunto agli agricoltori), mentre l'infelicità dovuta all'impossibilità di conoscere segna tanto il pastore asiatico quanto il poeta moderno che lo governa; a un tutto positivo virgiliano corrisponde perciò un tutto negativo leopardiano, opposto nei valori ma rappresentato attraverso le medesime figure, e in situazione del tutto analoga. Una figura emblematica di poeta in opposizione con il mondo della natura, che lo circonda e gli

⁵ P. Virgilii Maronis *Opera*, Varietate lectionis et perpetua adnotatione illustrata, a Chr. Gottl. Heyne, Tomus primus, *Bucolica et Georgica*, Londinii, typis Rickaby, impensis Payne & White, Faulder & Edwards, 1793, pp. 373-381.

mostra una situazione di possibile felicità che a lui è negata, era d'altra parte quella già ricordata di Gallo: da lì sembra discendere, anche per calchi puntuali⁶, l'invenzione della lassa V in cui il pastore asiatico si confronta con la greggia, cui è concesso di non patire la noia. La suggestione inventiva è talmente forte da arrivare a insinuare i termini che danno corpo al titolo del canto («*Tum canit errantem Permessi ad flumina Gallum*», *Buc.*, 6.64).

2. Questo, riesposto in sintesi con qualche precisazione sulla logica delle associazioni nel testo virgiliano, è il quadro che avevo a suo tempo restituito. I collegamenti tra il testo di Leopardi e le *Georgiche* hanno un solido fondamento tanto nella *ratio* interna dei testi quanto nei termini utilizzati e nelle immagini evocate, e credo non abbiano bisogno di ulteriori sostegni: semmai di eventuali smentite opportunamente ragionate⁷. Ciò che vorrei ora indicare e portare alla discussione è il preciso spunto che pare spiegare in modo pertinente il catalizzarsi del reticolo associativo, mostrando fra l'altro come la memoria poetica di un testo antico si potesse attivare a fronte di un dato legato all'attualità, anche se remota da quella corrente nella piccola Italia.

Si deve tornare alla lettura del resoconto di Jean-Pierre Abel-Rémusat uscito sul «*Journal des savans*» del settembre 1826, e restituirgli il ruolo capitale che gli spetta, nei nostri studi per lo più ridotto a quello di mera informazione di partenza, poco più di un dato bibliografico divenuto trampolino per la sovrana ispirazione del poeta. Così, quanto meno, prima che Carlo Dionisotti – uno dei pochi lettori non distratti di quel testo all'apparenza così lontano dalla poesia – segnalasse come l'idea dell'ultima lassa («Forse s'avess'io l'ale / Da volar su le nubi...») sembri sviluppare un passaggio («[le tribu che vivono vicine ai confini dell'impero russo, tra cui quelle

⁶ «Atque utinam ex vobis unus vestrique fuisset [...] Mecum inter salices lenta sub vite iaceret;», *Buc.*, 10. 35, 40 – «O greggia mia che posi, oh te beata / [...] / Quanta invidia ti porto!», vv. 105 e 107; «Certe sive mihi Phyllis sive esset Amyntas, / Seu quicumque furor (quid tum, si fuscus Amyntas? / Et nigrae violae sunt et vaccinia nigra), / Mecum inter salices lenta sub vite iaceret: / Serta mihi Phyllis legeret, cantaret Amyntas. / Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori; / Hic nemus; hic ipso tecum consumerer aevo», *Buc.*, 10.37-43 – «Ch'ogni stento, ogni danno, / Ogni estremo timor subito scordi; / Ma più perché giammai tedio non provi. / Quando tu siedi all'ombra, sovra l'erbe, / Tu se' queta e contenta; / E gran parte dell'anno / Senza noia consumi in quello stato. / Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra [...], vv. 110-117.

⁷ L'indicazione non è stata raccolta nel commento a cura di Luigi Blasucci (*Canti*, 2 voll., Milano, Fondazione Bembo-Parma, Guanda, 2019-2021, che pure cita il contributo, vol. II, p. 108), come del resto nemmeno quella catulliana a proposito di *A se stesso* (ivi, p. 207, qui citato alla nota 27), che è per così dire certificata (e condivisa da Pier Vincenzo Mengaldo nella sua *Antologia leopardiana. La poesia*, Roma, Carocci, 2011, p. 166).

Kirghise,] font consister leur félicité à se voir libres comme des oiseaux, ainsi qu'ils le disent en parlant de leur vie nomade») che aveva effettivamente i requisiti per colpire l'immaginazione del poeta⁸: magari anche perché associabile immediatamente a una classica figura di pastore, il Dafni divinizzato della egloga quinta di Virgilio («Candidus insuetum miratur limen Olympi / Sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis», *Buc.*, 5.56-57).

Restituata a quel testo la dignità che ad ogni modo gli spetterebbe per il fatto stesso di essere stato percorso dall'occhio di Leopardi⁹, e tornando a leggerlo con la dovuta attenzione, ci si rende conto che anche un altro passaggio offre un riferimento all'immaginario dei nomadi – miracolosamente arrivato fino a Giacomo tramite Meyendorff compendiato da Abel-Rémusat – che può aver suscitato un ricordo immediato e acuto della poesia virgiliana. Appena prima del breve passo che ho riportato, si parla delle rive del lago d'Aral, dove

on rencontra des Kirkis que la misère et les brigandages des Turcomans de Khiva avoient réduits à se faire pêcheurs et laboureurs [= agriculteurs], professions qui, chez ces peuples, sont les indices de la pauvreté. *Une ancienne tradition porte que les Kirkis perdront leur liberté dès qu'ils vivront dans des maisons et qu'ils s'adonneront à l'agriculture. L'exemple des Baschkirs leur montre la vraisemblance d'une telle prédiction, et la crainte de la voir réalisée doit éloigner des occupations agricoles toutes ces tribus voisines des frontières de l'empire russe, qui n'appréhendent* [= craignent] *rien tant que d'être attachées à la glèbe*, et qui font consister leur félicité à se voir libres comme des oiseaux, ainsi qu'ils le disent en parlant de leur vie nomade¹⁰.

Nonché a Leopardi, a qualunque persona della sua epoca educata classicamente quel passo che stigmatizzava come infelice la vita degli agricoltori non poteva che evocare automaticamente l'esclamazione opposta a quella, «O fortunatos nimium, sua si bona norint, / Agricolas! quibus ipsa procul discordibus armis / Fundit humo facilem victum iustissima tellus», su cui si apre la conclusione del libro II delle *Georgiche* qui sopra riportata; e l'op-

⁸ Carlo Dionisotti, *Preistoria del pastore errante*, in *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 157-177: 159.

⁹ «È mirabile che in queste pagine [le 12 della recensione di Abel-Rémusat], poche ma fitte e di gran formato, l'occhio malato, e che però era occhio d'aquila, si appuntasse sui soli e brevi e incidentali passi che alludevano a canti narrativi e lirici, passi che per lui, Leopardi, si accendevano in trasparenza di una nuova poesia. Ciò premesso, ci si può chiedere se quel che Leopardi ricavò dalla recensione e poi riprese e sviluppò nel *Canto notturno* sia tutto nell'appunto dello *Zibaldone*» (*ibid.*); e di seguito ricorda il passo in cui si dice come i Kirghisi si vedessero liberi come uccelli.

¹⁰ Jean-Pierre Abel-Rémusat, *Voyage d'Orembourg à Boukhara, fait en 1820 [...] rédigé par M. le baron G. de Meyendorff*, «Journal des savans», septembre 1826, pp. 515-527: 517.

posizione non poteva che indurre Leopardi a riflettere e a comparare: cosa significasse essere contadini ai confini del, o ormai dentro, l'impero russo non doveva sfuggirgli, ma per lui in particolare la frase valeva molto probabilmente a innescare un incatenamento di contrasti e proiezioni complesse. Se per quella zona dell'Asia centrale risultava un'opposizione tra Kirghisi pastori nomadi "felici" e agricoltori Baschiri "infelici" (dove a spingere all'agricoltura, fra l'altro, erano proprio le armi), Leopardi, muovendo da Virgilio (i cui agricoltori, al contrario di quelli asiatici, erano felici: addirittura più di quanto non arrivassero a percepire), si identifica invece con un pastore infelice: che vede opposta alla propria tanto la condizione della luna (nella lassa IV) quanto quella della greggia (nella V), e che, isolato nella "natura" come lo è Gallo, nella lassa VI e ultima va oltre l'infelicità della voce assunta da Petrarca nella canzone 50 (ancora parziale e soggettiva), e arriva a escludere che la conoscenza diretta e autoptica dei segreti della natura o una condizione come quella animale possano mutare la sua condizione. È perciò probabile che proprio quel passaggio del resoconto di Abel-Rémusat abbia dato occasione a tutti questi pensieri, e che la suggestione petrarchesca e bucolica, ma anche quella delle arie e dei canti notturni di quei remoti pastori, si sia innestata su questa prima associazione, in modo estremamente istruttivo per noi.

3. Un tale intreccio di tensioni e relazioni interpreta i riscontri allineati non come improvvise accensioni o depositi memoriali, ma come tracce di un percorso del pensiero, e risulta rilevante per più ragioni. In primo luogo mette sotto i nostri occhi la stretta connessione tra il sorgere della memoria strutturata di un classico della poesia antica – di una sua opera sempre al centro dell'attenzione degli uomini vissuti tra Sette e Ottocento, come lo era stata due secoli prima in un altro e diverso momento di rinascita della poesia in Italia – e la lettura di un testo "comune", che toccava questioni legate alla cronaca storica ma insieme suggeriva quali potessero essere i sentimenti provati da popoli lontani, ed era perciò antropologicamente e poeticamente significativo e stimolante: non diversamente da come lo erano, su entrambi questi piani, le *Georgiche*. Quasi ci fosse concesso di toccare con mano la puntuale occasione del sorgere in un poeta (non uno qualsiasi) della memoria: memoria apparentemente canonica, ma che si ripresenta in modo del tutto inatteso a partire da un luogo non canonico.

In secondo luogo tale legame conferma, ma in termini che non è frequente poter cogliere in modo tanto chiaro e diretto, il rapporto strettissimo tra la memoria e l'invenzione poetica, ovvero il passaggio dalla prima alla seconda. L'*inventio* qui è a tal punto potente e la sua realizzazione talmente

suggestiva da aver oscurato il riconoscimento della poesia altrui da cui ha preso spunto per strutturarsi, e ciò forse anche in conseguenza di una nostra renitenza ad accettare che un canto così alto nasca in rapporto tanto stretto e organico con altra poesia.

Infine, si può cogliere qui un'armonica storica che conferisce alla notizia sui Kirghisi un tono forse non diverso da quello che sempre le si riconosce, ma quanto meno più articolato. Dionisotti nella sua *Preistoria del pastore errante* ha ricostruito un aspetto fondamentale della fascinazione tardosettecentesca per l'Asia centrale, ovvero l'attribuzione a quella ampia e ancora poco nota regione del mondo di un ruolo particolare nell'origine e primo sviluppo della civiltà umana (fascinazione di cui, pur senza alcuna continuità con quella fase, si vede ancora oggi un equivalente in un certo filoesotismo orientale che attraversa anche la critica leopardiana: al netto del fondamentale ruolo delle civiltà orientali tutte nello sviluppo di quella occidentale e mediterranea). A metà degli anni Venti ne erano stati disinnescati i fondamenti pseudoscientifici, ma «Il mito settecentesco» ancora poteva ventare il suo soffio suggestivo su Giacomo: «serbava per lui una validità poetica e, in quanto eversivo della tradizione biblica e cristiana [...], anche ideologica», nonostante la caduta delle illusioni «di una rivelazione smarrita e recuperabile della verità, di una scienza e religione astrologica, naturale e universale, originata nell'Asia centrale»¹¹. Il sinologo Jean-Pierre Abel-Rémusat autore della notizia apparsa sul «Journal des savans» del 1826, nato nel 1788 e formatosi come medico, era uno specialista di lingue tartare, ma i suoi interessi per il continente asiatico erano di più vasta portata, come mostrano fra l'altro i *Mélanges asiatiques, ou Choix de morceaux de critique et de mémoires relatifs aux religions, aux sciences, à l'histoire, et à la géographie des nations orientales*, in due volumi, del 1825, con il supplemento di altri due nel 1829¹²; e come soprattutto documenta il suo ruolo di fondatore e primo segretario nel 1822 e poi presidente, dal 1829 alla morte precoce nel 1832, della «Société asiatique». Come sottolinea Dionisotti, sull'infondatezza della «tesi settecentesca, prerivoluzionaria, di un'origi-

¹¹ Dionisotti, *Preistoria del pastore errante*, p. 177.

¹² Cfr. Jean-Pierre Abel-Rémusat, *Mélanges asiatiques, ou Choix de morceaux de critique et de mémoires relatifs aux religions, aux sciences, à l'histoire, et à la géographie des nations orientales*, 2 tt., Paris, Librairie Orientale de Dondey-Dupré père et fils, 1825-1826 e Id., *Nouveaux mélanges asiatiques, ou Recueil de morceaux de critique et de mémoires relatifs aux religions, aux sciences, aux coutumes, à l'histoire, et à la géographie des nations orientales*, 2 tt., Paris, Schubart et Heideloff, Librairie Orientale de Dondey-Dupré père et fils, 1829.

ne siberiana, centroasiatica, della civiltà umana»¹³, Abel-Rémusat aveva dimostrato di essere in chiaro fin dal 1820, anno di pubblicazione delle sue *Recherches sur les langues tartares, ou Mémoires sur différents points de la grammaire et de la littérature des Mandchous, des Mongols, des Ouigours et des Tibétains*. Si tratta certo di un uomo di studi che si può immaginare mosso da ingegno e passione non comuni, ma non si deve dimenticare che l'attenzione degli stati europei per l'Asia centrale in quella fase storica (proprio nel 1829 la «Société» parigina fu confermata da un'ordinanza reale) era iscritta in un generale interesse coloniale, e in quel preciso momento in una specifica e crescente preoccupazione per l'espansionismo russo attraverso Persia e Afghanistan in direzione dell'India inglese; e che quella stessa regione asiatica, poco conosciuta e ora svuotata dalle immaginazioni settecentesche, si stava popolando di presenze occidentali non disinteressate. Che Abel-Rémusat fosse ben consapevole del Grande Gioco in atto in quella zona del mondo su cui vertevano i suoi interessi scientifici è pacificamente dichiarato in apertura del pezzo del 1826, dove si nota che il desiderio russo di rafforzare i rapporti commerciali con i piccoli emirati musulmani confinanti verso sud aveva dato occasione a spedizioni recenti, «dont les résultats ont un égal intérêt pour les sciences et pour la politique»¹⁴. Di seguito l'estensore ricorda un altro suo resoconto relativo alla spedizione «que M. Mouravieff a faite chez les Turcomans de Khiva en 1819 et 1820», uscito sullo stesso «Journal» tra settembre e ottobre 1823¹⁵: anche in quel caso, forse più ancora che in quello del Meyendorff, si trattava di un viaggio con scopi apparentemente commerciali ma in effetti di sopralluogo e studio del territorio in vista di possibili spedizioni militari, viaggio rischiosissimo che schiuse a Nikolaj Nikolaevič Mourav'ev-Karski (1794-1866), allora venticinquenne, una brillantissima carriera¹⁶. Si intravede così un

¹³ Dionisotti, *Preistoria del pastore errante*, p. 176.

¹⁴ Jean-Pierre Abel-Rémusat, *Voyage d'Orembourg à Boukhara*, pp. 513-514.

¹⁵ Jean-Pierre Abel-Rémusat, *Voyage en Turcomanie et à Khiva, fait en 1819 et 1820 par M. N. Mouravieff*, «Journal des savans», settembre 1823, pp. 515-521 e ivi, ottobre 1823, pp. 600-607. Abel-Rémusat ne segnalava la versione francese (tradotta da G. Lecoq de Laveau, riveduta da J.B. Eyriès e J. Klaproth, Paris, Tenré, 1823).

¹⁶ Ne parla a lungo Peter Hopkirk nel suo meritatamente fortunato *Il Grande Gioco. I servizi segreti in Asia Centrale*, del 1990, traduzione italiana di Giorgio Petrini, Milano, Adelphi, 2004, pp. 104-116 e *passim* dell'ed. economica. Tramite Vieusseux e De Sinner Leopardi entrò in rapporto con un «M. de Mouravieff-Apostol», ovvero Ivan Matveevich Murav'ev-Apostol (1767-1851), e cercò di favorire, ad esempio presso lo Stella, l'uscita in Italia di un suo resoconto di viaggio in Crimea, pubblicato poi a Napoli (Stamperia e cartiera del Fibreno) nel 1833 (*Viaggio per la Tauride fatto nel 1820 da Mouravieff Apostol tradotto dal russo sotto gli occhi*

interesse non episodico, che al di là delle curiosità geografiche, linguistiche e antropologiche toccava, come era normale, l'ambito geopolitico, di cui società analoghe alla «Asiatique» francese sempre rappresentavano il versante apparentemente accademico, nei fatti di supporto concreto agli interessi politici ed economici, in altre parole strategici¹⁷. Questo è quanto si può arrivare a presumere considerando nel suo insieme il profilo di Abel-Rémusat, e in questa direzione pare si possa considerare la dedica proprio a lui, nel 1828, da parte di Adriano Balbi (1782-1848), «ancien Professeur de Physique, de Statistique et de Mathématiques [al liceo di Fermo], membre de plusieurs Académies et Sociétés savantes», di un'ampia tavola a stampa in cui è sintetizzata la *Balance politique du globe en 1828, à l'usage des hommes d'État, des administrateurs, des banquiers et négociants, des voyageurs et des jeunes gens, ou essai sur la statistique générale de la terre, d'après ses divisions politiques actuelles et les découvertes les plus récentes*¹⁸, che fu fra l'altro segnalata da Niccolò Tommaseo sulla «Antologia» di quello stesso anno¹⁹.

Un'idea di queste implicazioni Giacomo poteva averla: e tanto più la notizia delle abitudini notturne dei Kirghisi avrebbe allora assunto per contrasto uno spicco particolare ai suoi occhi. Ma resta tanto più notevole che il rivolgersi a un ambito così lontano ma allo stesso tempo a tal punto abbarbicato alla realtà storica contemporanea portasse Leopardi al confronto con Virgilio e con la sua idea di scienza della natura e della civiltà, a testimonianza di come il presente venisse normalmente letto, e soprattutto rappresentato, attraverso un filtro immaginativo proveniente dal passato. Per Leopardi sarebbe probabilmente fuori luogo pensare a un'intenzione «allusiva», nel senso pasqualiano del termine: a ragione Andrea Cucchiarelli, riflettendo sul legame tra intertestualità e storia, a proposito del *Canto notturno* (per il quale da parte sua valorizza il ruolo

dell'autore da pregevole scrittore napolitano). L'opera, uscita a Pietroburgo e tradotta a Berlino nel 1825, era stata promossa sulla «Antologia. Giornale di Scienze, Lettere e Arti», 37/111, 1830, pp. 59-75, a firma G[abriele] P[epe] (?).

¹⁷ Anche il resoconto del barone di Meyendorff circa la spedizione capitanata dal diplomatico Alexander Fedorovič Negri è ricordato da Hopkirk, *Il Grande Gioco*, pp. 131-134. Senza particolari pregi Alimova Rahima Ruskulovna, *A. F. Negri's expedition in Bukhara*, «European Journal of Social Sciences Studies», 4/3, 2019, pp. 45-53, <<https://oapub.org/soc/index.php/EJSSS/article/download/548/1129>>.

¹⁸ È un manifesto di 67 × 52 cm, con parti colorate a mano per i diversi continenti. Si conserva alla Bibliothèque municipale du Havre, e in formato digitale alla BNF, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b106799754?rk=1416316;0>>.

¹⁹ Vd. la recensione a *Balance politique du globe en 1828*, «Antologia. Giornale di Scienze, Lettere e Arti», 32/96, 1828, pp. 31-35.

che può aver giocato anche l'egloga IX di Virgilio), osserva infatti che «tra il testo moderno e quello antico il confronto è nei termini di una connessione (una "intertestualità") che coinvolge gli elementi portanti della forma bucolica»²⁰. Il ruolo dei testi antichi è quello di fornire un'impalcatura ed elementi tanto linguistici che, soprattutto, immaginativi che possano nutrire e sorreggere l'*inventio* di quelli moderni, senza che la loro presenza sullo sfondo debba essere riconoscibile per via di allusione: è qualcosa di molto più concreto e fondante, e intrattiene un rapporto vivo con le immagini che provengono dalla realtà, anche storica o geografica o antropologica, come appunto si è visto nel caso dei Kirghisi.

4. Il rapporto del *Pastore* con Virgilio aiuta così a liberarsi dell'iperdeterminazione culturale e ideologica delle scelte poetiche leopardiane proposta dalla critica in più occasioni, in termini a volte tanto ampi quanto vaghi, quasi che nel percorso creativo la poesia arrivasse soltanto nella fase finale, e che il rapporto con quella del passato si riducesse a suggerimenti puntuali, più di formulazione che inventivi e conoscitivi (viene il sospetto che la separazione di pensatore e poeta sia anche un modo per salvaguardare il creatore solitario). In questo lo *Zibaldone* ha giocato presso gli interpreti un ruolo non sempre positivo, in quanto ha dato in molti casi l'illusione di poter stringere e seguire passo passo l'elaborazione di un'idea leopardiana, ed è stato perciò largamente addotto a commento e introduzione di molti singoli canti. Riscontri tutti giustificati, anche perché molto spesso esplicitamente legati al farsi di una poesia, ma non sufficienti a render conto della complessità di una *inventio* articolata su più livelli, uno dei quali pertiene a una dimensione intima di ri-pensamento di altra poesia, evidentemente fruita, sia in origine sia nel momento di richiamarla alla memoria e allo spirito, in modi diversi da quelli a cui noi preferiamo pensare; e ad ogni modo non dichiarata nelle riflessioni esplicite, senza tracce al di fuori della poesia stessa. Ciò sia detto con tutte le cautele necessarie, visto che la rilevanza di quel miracoloso diario del pensiero non può essere in alcun modo limitata. L'esigenza che si avverte è però quella di indagare l'altra faccia del "pensiero poetante", che è quella, forse la principale per il nostro autore, della "poesia pensante".

Due significativi approcci al *Canto notturno*, molto diversi tra loro nelle conclusioni ma egualmente intenti ad allargare a dismisura il compasso dei riferimenti, consentono di mostrare la distanza tra le esigenze della critica e

²⁰ Andrea Cucchiarelli, *Intertestualità e Storia*, pp. 27-55: 44.

quelle del testo a cui quella si applica. Bortolo Martinelli in un ampio studio ha proposto una sorta di genealogia del pensiero che prende corpo in quel canto ripercorrendo una vasta regione della ormai vastissima (e per noi tutta fruibile) cultura settecentesca²¹. Un elenco parziale dei testi da lui convocati per dar conto delle idee reperibili nel canto e del percorso seguito da Leopardi per dar loro corpo nei versi allinea questi titoli: Alexander Pope, *Essay on Man*, trad. it. 1790; Jean-Baptiste Robinet, *De la nature*, 1761; William King, *De origine mali*, 1702, trad. di Edmund Law, 1732; Edward Young, *Delle notti*, 1742-1745, trad. G. Bottoni, 1784; Mark Akenside, *I piaceri dell'immaginazione*, 1744, trad. A. Mazza, 1764; Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, 1769; Noël Antoine Pluche, *Lo spettacolo della natura... Gli uccelli*, 1732, trad. it. 1803; Maupertuis, *Essai de cosmologie*, 1750; Nicolas Malebranche, *Traité de la Nature et de la Grâce*, 1680; Edward Young, *Le notti*, 1742-1745, trad. A. Loschi, 1800; Buffon, *Storia naturale generale e particolare*, 1749 ss., trad. 1770-1772; Robert Boyle, *Il virtuoso cristiano*, 1690; Pierre-Simon Laplace, *Exposition du Système du monde*, 1796; Gian Domenico Cassini, *Éléments d'astronomie*, 1740; de La Caille, *Leçons élémentaires d'astronomie géométriques*, 1755; Jérôme Lalande, *Traité d'astronomie*, 1764-1792; Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686, trad. it. 1749; Bailly, *Traité de l'astronomie indienne et orientale*, 1787; Bailly, *Histoire de l'astronomie ancienne*, 1781; Niccolò Massa, *Saggio storico sopra l'origine e i progressi dell'astronomia*, 1783. Il contributo è senza dubbio di grande utilità per misurare la diffusione e la presenza di alcuni temi nella cultura del tempo, ma certo, forse senza nemmeno volerlo, allontana dal *côté* propriamente poetico del canto, dal pensiero che si esplica nella sua poesia con riferimento primario ai pensieri proposti da altra poesia. La comprensione della poesia passa più ragionevolmente per l'auscultazione della poesia altra che risuona in lei, colta in modo non generico o interdiscorsivo, ma puntuale, intertestuale senza approssimazione; approssimazione che è forse inevitabile quando ci si provi a ricostruirne i presupposti percorrendo soltanto opere di pensiero.

Qualcosa di non molto diverso accade con un saggio di Gilberto Lonardi, anzi un intero libro, visto che il *Canto notturno* è dichiarato esserne il «referente massimo». L'ampia indagine, affidata a una sensibilità eccezionale, riguarda innanzitutto il rapporto di Leopardi con l'antico, le cui ragioni e caratteristiche suggerisce di collocare, su quell'ideale mappamondo, in un'area meridionale e orientale, e, in linea con altre precedenti indagini, di

²¹ Bortolo Martinelli, *Leopardi e la condizione dell'uomo*, Pisa, Giardini, 2005.

legare principalmente alla letteratura in lingua greca, in contrapposizione a un centro occupato da «una certa Europa contenta di sé»²². Per quanto riguarda il *Canto notturno* l'auscultazione riguarda molto i dintorni del testo e molto meno la poesia in sé (forse per questo il saggio più specifico dedicatogli fin dal titolo si colloca *Al di qua della scrittura*): per la quale sono raccolte molte suggestioni, con però un effetto di centrifugazione del “canto”, che si trova a ripercuoterne molti altri, evocati come se, per meglio intendere la sua musica, si dovesse riconoscervi l'eco di infinite singole note provenienti dai luoghi più disparati. Se il motto di Giobbe (5,7) «Homo ad laborem nascitur, et avis ad volatum» parrebbe racchiudere in sé inizio e fine del *Canto notturno*; e non diversamente da Giobbe anche Meyendorff, che riproponendo «l'opposizione tra orizzontalità e zolla – glèbe – da un lato, e verticalità e volo degli *oiseaux* dall'altro», «non faceva che tradurre al sentire profondo delle genti della steppa questa opposizione archetipica, terra/aria, necessità/libertà»²³; risulta poi impegnativo immaginare come quel testo abbia potuto armonizzare la «preghiera invocativa» alla *regina coeli* ricavata dalle *Metamorfosi* di Apuleio («algerino-latino») e citata nella *Storia della astronomia* («sive tu Ceres [...] seu Proserpina...»), «le immaginette» dell'*Imitazione di Cristo* di Tommaso da Kempis tanto amate da bambino (fra cui quella del «romito con luna»), le «meditazioni giovanili... al lume della luna...» del poeta, l'«interferenza epica» proveniente dal finale di *Iliade* VIII, che condizionò l'altra luna e il diverso pastore della *Sera del dì di festa*, l'Abramo pastore tra le greggi, e «allora» l'*Inno ai Patriarchi, Qohélet*, Mimnermo e la sua immaginazione e meraviglia arcaica, la favola delle fatiche del sole e dei suoi cavalli, cui è riservato un riposo notturno (in Stesicoro, Eschilo e nei *Deipnosophisti* di Ateneo: nei quali ultimi Mimnermo è appaiato a Omero in quanto entrambi cantati dai rapsodi), l'*Icaromenippo* o *il volatore sopra le nuvole* di Luciano di Samosata (decisivo, questo sì, per le *Operette morali*), e poi la canzone popolare napoletana *Vorria, che fosse auciello, e che bolasse*, e però anche i *Canti popolari recanatesi*, «Volesse Iddio che fossi rondinella, / ch'avessi l'ale da poter volare», le parole-freccia in Omero, ἔπεα πτερόεντα, l'*Inno ad Artemide* di Callimaco, *Histoire d'un bon bramin* di Voltaire (1761), e altro ancora²⁴.

²² Le due citazioni da Gilberto Lonardi, *Il mappamondo di Giacomo. Leopardi, l'antico, un filosofo indiano, il sublime del qualunque*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 13.

²³ Ivi, p. 206.

²⁴ Si veda in particolare il saggio/capitolo 10, *Al di qua della scrittura: il canto con le ali di un pastore dell'Asia*, ivi, pp. 205-228.

Anche ammettendo che in Leopardi risuonassero tutte queste campane (a leggerne i versi e la prosa non si direbbe) e che a noi torni utile saperne riconoscere i rintocchi; in altre parole anche facendo nostra l'ipotesi che nella fantasia di Leopardi fosse presente la «favola antichissima del viaggio notturno del sole», «riaffidata a un prosecutore, dentro un mondo primitivo, dei rapsodi: al canto del pastore-cantore Kirghiso. Perché la rimodulasse, spostandola, ma senza offesa alla credibilità etnografica. Convertendola, molto rinnovata ed eguale, alla luna»; e soprattutto l'ipotesi che a Giacomo «doveva piacere molto» «Che il 'motivo' delle fatiche astrali circolasse dentro una fitta costellazione di contatti tra mondo greco e Bibbia in un grande *spazio* tutto meridionale, e tutto, quanto al *tempo*, antichissimo»²⁵: anche ammesso tutto questo, trovo da parte mia non condivisibili le conclusioni a cui giunge Lonardi. La contrapposizione che egli vede tra l'inscenamento 'tragico' dei personaggi storici o mitico-storici occidentali (come Bruto e Saffo) e quello «'non tragico', quando si tratti, circa otto anni dopo, di un personaggio dell'Oriente, e personaggio anonimo, nel qualunque» difficilmente può portare a concludere che Leopardi si stia affacciando «a una forza in sé nettamente anticlassicistica», che si vorrebbe «ricchissima di futuro: di un futuro che è il suo e insieme si estende a un *dopo*»²⁶, visto che, come qui indietro si è richiamato, la costruzione del testo, il suo disegno intimo e i campi di forza che stabilisce si definiscono in rapporto stretto e puntuale con la cultura e la poesia classica. Naturalmente senza pregiudizio circa quanto nella poesia cosiddetta classica, anche latina, sia dato ritrovare in termini culturalmente e antropologicamente vari: ciò che rende la categoria di opposizione o estraneità al classicismo di per sé fragile, e comunque non in causa per un testo che in modo consapevole e insieme radicalmente nuovo si inserisce nella tradizione bucolica, virgiliana e petrarchesca, e che dal Virgilio georgico recupera, sia pur per escluderla, una poesia scientifica di aspirazione lucreziana. Se in questo si vuole vedere (ma allora in modo diretto, senza passare da Oriente) un'opposizione a Virgilio e a una certa linea della cultura occidentale, o se si preferisce una conquistata alterità, bisogna però anche aggiungere che gli strumenti impiegati per rappresentare la propria posizione sono ricavati da quello stesso ambito, e riconoscerli è importante per cogliere il tono poetico che esprime quel punto di vista, visto che esprimendolo ci dice come intenderlo. Che è come dire che la modernità e il radicalismo di Leopardi, il suo avanzamento ai limiti dello

²⁵ Ivi, p. 210.

²⁶ Ivi, p. 152.

spazio poetico e culturale del suo tempo e di quello a venire, nel momento in cui si tratta di “inventare” il percorso di un testo in versi, continuano a guardare alla tradizione che per brevità diciamo classica, e preferibilmente a quella latina. Sottolineo quest’ultimo punto, confermato fra l’altro da quanto ho potuto riscontrare anche a proposito di *A se stesso*²⁷, perché mi sembra svuotare una certa enfasi sulla grecità e l’orientalismo di Giacomo: su cui non ci sono dubbi, ma che andranno misurati (penso soprattutto alla prima) in termini più esatti a confronto con quanto effettivamente risulta sul fronte latino, e sul terreno puntuale dei testi, della loro trama verbale e soprattutto argomentativa, non sul piano del “pensiero”, che finisce quasi sempre per avere il profilo che a noi piace dargli nel ri-pensarlo.

Le “nuove fonti” (impiego volutamente un termine *retro*) proposte per due importanti canti tanto a lungo indagati, fonti certo in sé non sorprendenti, ci parlano soprattutto della nostra distrazione e dei nostri pregiudizi e condizionamenti (accademici, culturali, estetici), e indicano una direzione ancora da percorrere. Ciò che non cambia, e resta difficile ma appassionante misurare, sono la profondità e la bellezza della poesia di Leopardi.

²⁷ Vd. Simone Albonico, *Giacomo Leopardi, A se stesso*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di Carlo Caruso e William Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 445-454.

EMILIO RUSSO

Su appunti e frammenti leopardiani

Note per i *Disegni letterari*

1. Ci sono una manciata di lettere, famose nel perimetro degli studi, entro le quali Leopardi, in periodi diversi e rivolgendosi a vari interlocutori, parla di progetti futuri e descrive la propria inesauribile tendenza a immaginare nuovi cantieri. Spesso in quegli scorci impiega la parola *disegni*. Valgano, tra i tanti possibili, alcuni esempi:

Domandi notizia de' miei studi, ma sono due mesi ch'io non istudio, nè leggo più niente, per malattia d'occhi, e la mia vita si consuma sedendo colle braccia in croce, o passeggiando per le stanze. *I disegni mi s'accumulano in testa, ma non posso appena raccorgli frettolosamente in carta perchè non mi cadano dalla memoria*¹.

Leggo e scrivo e fo tanti disegni, che a voler colorire e terminare quei soli che ho, non solamente schizzati, ma delineati, fo conto che non mi basterebbero quattro vite. Se bene io comprendo anzi sento tutto giorno e intensamente l'inutilità delle cose umane, contutociò m'addolora e m'affanna la considerazione di quanto ci sarebbe da fare, e quanto poco potrò fare. Massimamente che questa sola vita che la natura mi concede, la miseria me la intorpidisce e incatena; e me la vedo sdruciolare e sfumare tra le mani; *in guisa che laddove ai miei disegni si richiederebbero molte vite, non ne avrò quasi neppur una*².

Queste pagine nascono a margine di una lettura della nuova edizione dei *Disegni letterari* di Leopardi, apparsa nel 2021 (Macerata, Quodlibet) a cura di Franco D'Intino, Davide Pettinichio e Lucia Abate; alcune riflessioni erano state anticipate in un seminario del Dottorato in Italianistica della Sapienza Università di Roma il 24 marzo 2022, seminario cui avevano partecipato, oltre a D'Intino e Pettinichio, Giorgio Panizza e Christian Genetelli. Per una prima disamina critica della nuova edizione dei *Disegni*, che in parte verrà ripresa nelle osservazioni che seguono, vd. Christian Genetelli, *Un'allegria passeggera. I 'Disegni letterari' di Giacomo Leopardi*, «Leopardiana», 1, 2022, pp. 145-157.

¹ Il testo si cita da Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, nr. 232 (lettera a Pietro Giordani del 4 giugno 1819). Sono sempre miei i corsivi, a testo e in nota, ove non sia diversamente indicato.

² Leopardi, *Epistolario*, nr. 369, lettera ancora a Giordani del 5 gennaio 1821. E si ricordi anche la lettera, sempre a Giordani, del 12 febbraio 1819 nella quale i *disegni* riguardavano le

I miei disegni letterari sono tanto più in numero, quanto è minore la facoltà che ho di metterli ad esecuzione; perchè, non potendo fare, passo il tempo a disegnare. I titoli soli delle opere che vorrei scrivere, pigliano più pagine; e per tutto ho materiali in gran copia, parte in capo, e parte *gittati in carte così alla peggio*. Di questi titoli potrò specificarne alcuni, se voi vorrete, e quanti vorrete, in altra lettera: questa è già troppo lunga³.

Già in questi brani si colgono alcune caratteristiche del progettare leopardiano, seppure certo inclinato a modestia e *diminutio* nel registro della comunicazione epistolare. Le idee su opere a venire ma anche, preliminarmente, sugli studi da compiere per poter poi realizzare quei progetti sembrano una folla in movimento che anima, e in certa misura assedia, la mente leopardiana. Di qui la necessità di depositare qualcuno di quei disegni su carta, prima di vederli sbiadire nella memoria: così le idee vengono raccolte *frettolosamente in carta*, vengono gettate *in carte così alla peggio*, mentre altro, la più parte, rimane *in testa, in capo*, in una zona ancora fluida, che non prende neppure la consistenza fisica ma grezza degli appunti. Ancora, a bilanciare questo elemento di moltiplicazione dei piani, la consapevolezza che per molti di quei disegni il tempo non sarà sufficiente: *non mi basterebbero quattro vite*, confessa Leopardi, e poco appresso *ai miei disegni si richiederebbero molte vite*. Di qui la natura tutta potenziale di quelle traiettorie, che valgono più come indicazioni vettoriali che non come effettivi cantieri letterari cui lavorare. È una questione su cui tornerò in conclusione.

2. A ogni modo, sulla base di un nutrito dossier di testimonianze epistolari, sulla base cioè delle stesse parole d'autore, sebbene dettate in privato e dunque prive di un sicuro intento programmatico, si è venuta a determinare una esigua ma preziosa regione negli scritti leopardiani, intestata appunto *Disegni letterari*, e intesa ad accorpare una serie qualitativamente disparata e fisicamente dispersa di frammenti manoscritti, in larga misura oggi custoditi nel fondo delle Carte Leopardi della Biblioteca Nazionale di Napoli.

prosette satiriche che, nel tempo e per successive evoluzioni, sarebbero poi diventate le *Operette morali* (Leopardi, *Epistolario*, nr. 175). Su questi temi ancora utili le riflessioni di una lontana tesi di Pier Giorgio Conti, *L'autore intenzionale: ideazioni e abbozzi di Giacomo Leopardi*, tesi di laurea presentata alla Facoltà di filosofia e storia dell'Università di Berna, a.a. 1965-1966; sulla distinzione interna tra *disegnare, schizzare, delineare, colorire* vd. alcune note in Genetelli, *Un'allegria passeggera*, pp. 153-154; sia lecito rinviare anche a Emilio Russo, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2017, in particolare pp. 21-23.

³ Leopardi, *Epistolario*, nr. 1417, lettera a Pietro Colletta del 16 gennaio 1829, che verrà ripresa anche più avanti.

Fu per primo Giuseppe Cugnoni, nel 1878, nella pubblicazione delle *Opere inedite*, a valorizzare una minima parte di questi testi, quella conservata nella Biblioteca Nazionale di Firenze, appunto forgiando la definizione di *Disegni letterari*⁴. Negli anni successivi il corpus si è allargato, soprattutto grazie alla disponibilità delle carte napoletane, a partire dagli *Scritti vari inediti* del 1906⁵, e l'etichetta di *Disegni letterari*, discussa in un saggio di Donati del 1923⁶, si è man a mano consolidata, transitando dall'edizione Flora a tutte le principali raccolte, senza sostanziali modifiche nei contorni e nella considerazione dei singoli frammenti⁷. La nuova edizione, procurata da Franco D'Intino, Davide Pettinicchio e Lucia Abate (in una sequenza che dà conto del diverso rilievo del lavoro dei tre curatori)⁸, apporta ora una porzione di novità, e segna uno scarto decisivo in termini di approfondimento dei diversi testi, rimettendo al centro dell'indagine critica su Leopardi questa zona ambigua della sua scrittura. E nel ragionamento al riguardo converrà partire da un dato singolare, che sfiora il paradosso: ci si trova di fronte a un libro che è fatto di progetti di altri libri, una esile raccolta di testi che annunciano disegni non solo sterminati ma in massima parte non realizzati; un libro che è dunque un elenco costituito in larga misura non di *realia* (sono pochi i progetti portati a termine) ma di *possibilia*, generati dalla formidabile fantasia di Leopardi. Con un corollario inevitabile: che quello dei disegni letterari, nella sua virtualità, nel suo tracciare trame

⁴ L'edizione è Giacomo Leopardi, *Opere inedite pubblicate sugli autografi recanatesi*, 2 voll., Halle, M. Niemeyer, 1880, II, pp. 367-374.

⁵ Vd. l'edizione *Scritti vari inediti di Giacomo Leopardi dalle carte napoletane*, Firenze, successori Le Monnier, 1906, in relazione alla quale Genetelli, *Un'allegria passeggera*, pp. 149-150. Per una riflessione su questa fase della filologia leopardiana vd. Christian Genetelli, *Prima di Moroncini. Sulla tradizione delle opere di Giacomo Leopardi*, «Giornale storico della letteratura italiana», 589, 2003, pp. 102-126.

⁶ Vd. Alessandro Donati, *I disegni letterari di Giacomo Leopardi*, «Nuova antologia di scienze, lettere e arti», 224, 1923, pp. 146-159.

⁷ Dopo l'edizione delle opere a cura di Riccardo Bacchelli e Gino Scarpa (Giacomo Leopardi, *Opere*, Milano, Officina Tipografica Gregoriana, 1935), il punto di coagulo della tradizione dei *Disegni* è nell'edizione di Francesco Flora (Giacomo Leopardi, *Tutte le opere. Le poesie e le prose*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1940, I, pp. 691-707). Il corpus sarebbe stato ripreso nelle successive edizioni di Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni ed Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 367-373; Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici ed Emanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 1997, pp. 1108-1113.

⁸ Per il dettaglio delle responsabilità (introduzione e commenti curati da Franco D'Intino, parte filologica con note ai testi, descrizioni dei manoscritti, ricostruzione delle edizioni e datazioni precedenti a cura di Davide Pettinicchio, sulla base di un primo nucleo offerto dalla tesi magistrale di Lucia Abate) vd. Leopardi, *Disegni letterari*, p. 35.

esili e impalpabili, è un insieme da attraversare con le armi della pazienza e dello scandaglio, e con l'abito della prudenza nel formulare ipotesi sulla traiettoria di quei cantieri appena ideati, sulla loro datazione⁹, sul loro intreccio (e dialogo, e rapporto) con quanto di positivo, di definito ci è giunto della scrittura di Leopardi. Allo stesso tempo: commentare questi materiali, provando a integrare quanto è rimasto appena accennato, comporta un'interpretazione del progettare e del fare leopardiano, una definizione, sia pure provvisoria, del modo di lavorare di Leopardi, tra appunti e abbozzi, tra note e frammenti, tra elenchi di titoli e promemoria.

Per affrontare l'insieme dei *Disegni* lo studio viene opportunamente fondato su una revisione di ordine filologico, secondo un impianto dichiarato nella breve *Nota al testo* firmata da Davide Pettinicchio (pp. 37-43). L'edizione muove infatti da una disamina e da una descrizione accurata delle carte, e soprattutto del fondo napoletano, che rappresenta il bacino largamente maggioritario per i *Disegni*. Anche per effetto di questa nuova ricognizione e in generale di un riesame dell'intero dossier dei *Disegni letterari* viene proposto un ampliamento del *corpus* fin qui noto: dai quattordici testi dell'edizione Flora si arriva ai diciassette testi di questa edizione (le aggiunte sono rappresentate dai testi I, III, X secondo la nuova numerazione), recuperando anche materiali che erano fin qui ospitati in altre regioni del complesso arcipelago leopardiano e che ora vengono inseriti nella categoria dei *Disegni* in nome della loro natura «progettuale»¹⁰.

Dalle poche pagine della *Nota al testo* si recuperano altri elementi: la distribuzione fisica dei *Disegni* (quattordici presso il fondo leopardiano della Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli, due presso Casa Leopardi a Recanati, uno a Firenze, presso la Biblioteca Nazionale Centrale¹¹); la loro

⁹ Affrontata con grande prudenza all'interno dell'edizione, nel tentativo di offrire un ancoraggio cronologico convincente per i diversi disegni, attraverso confronti soprattutto con lo *Zibaldone* e con altri testi leopardiani, la datazione di molte delle carte autografe rimane una delle principali questioni aperte per la filologia leopardiana, una di quelle da affrontare in maniera organica nel corso dei prossimi anni. Nelle note che seguono non entro nel merito delle diverse proposte di datazione avanzate dagli editori, questioni che meritano di essere approfondite in altra sede, in relazione alle singole tessere dell'insieme. Segnalo che, proprio in funzione di un'indagine sistematica sugli autografi, è stato appena avviato il progetto di un nuovo catalogo ragionato dei manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli, coordinato da Fabiana Cacciapuoti, Giorgio Panizza e da chi scrive, con la partecipazione di un'équipe nutrita di giovani studiosi e studiosi.

¹⁰ Vd. quanto dichiarato in Leopardi, *Disegni letterari*, pp. 41-42.

¹¹ Per le vicende di questo autografo fiorentino vd. la ricostruzione che si legge in Genetelli, *Un'allegria passeggera*, pp. 147-148, con la bibliografia relativa.

natura in gran parte autografa (con l'eccezione del *Disegno* XVI, copiato dalla mano di Paolina); la loro concentrazione cronologica prevalente in due zone decisive della biografia letteraria di Leopardi, tra 1818-1819 e 1828-1829; le loro condizioni di testimoni unici, la mancanza cioè di altre stesure, di Leopardi o di altri, che trasmettano quegli appunti, in una versione precedente o successiva.

A rincarare questa sensazione di elementi inconditi c'è anche spesso (per sei dei sedici disegni autografi, al di là della copia di mano di Paolina) il tipo di supporto impiegato da Leopardi, con i testi che si fanno spazio accanto a note, a liste di parole, ad appunti di altra mano, secondo quell'impiego di materiali di risulta, quella tesaurizzazione degli scarti cartacei che è pratica consueta sullo scrittoio di Leopardi. Con alcune conseguenze: in primo luogo la natura in qualche modo povera, occasionale, estemporanea di questo scrivere (*gittati in carte così alla peggio*), a dispetto del suo rilievo; viene in mente, per contrasto, la cura leopardiana per gli autografi che hanno preso forma, valicando lo stato embrionale: così per la strutturazione attenta degli autografi di alcune canzoni¹², o anche per l'attaccamento riservato da Leopardi al manoscritto delle *Operette morali*¹³. In secondo luogo, la natura segreta, in cifra, di questi appunti, che sono spesso sprovvisti di etichette identificative e di indicazioni esplicite, e che sembrano dunque staccarsi d'improvviso dal lavoro della mente leopardiana. In terzo luogo, la permanenza di larga parte di queste *carte* sullo scrittoio di Leopardi, posto che per diversi appunti è possibile individuare varietà di inchiostri e ipotizzare dunque più fasi di lavorazione, e cioè un Leopardi disposto a tornare sulle proprie annotazioni per aggiungere, per arricchire quello che era stato il tracciato originale; e attento poi a portare con sé questi frammenti, fino all'estrema stagione di Napoli e al passaggio in eredità alle cure di Ranieri.

Nelle scelte relative al testo operate dai nuovi editori appare del tutto condivisibile la linea improntata alla conservazione, e sono soprattutto importanti le revisioni rispetto al testo Flora elencate da Pettinicchio alle pp. 40-41. Per ciascun testo si prevede poi una fascia d'apparato che riporta alcuni dei fenomeni essenziali degli autografi, e che dà conto di correzioni,

¹² In attesa di nuove indagini si veda la descrizione accuratissima che si legge nell'edizione dei *Canti* coordinata da Franco Gavazzeni: Giacomo Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da Franco Gavazzeni, a cura di Cristiano Animosi *et alii*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 2006.

¹³ Si ricordi la lettera ad Antonio Fortunato Stella, fondamentale per la futura edizione delle *Operette*, in cui Leopardi scriveva: «Del resto in quel ms. consiste, si può dire, il frutto della mia vita finora passata, e io l'ho più caro de' miei occhi». (Leopardi, *Epistolario*, nr. 861).

cassature, aggiunte¹⁴. L'accertamento testuale è perno essenziale in vista dell'approfondimento esegetico: per ciascun testo, ed è un significativo passo in avanti offerto dall'edizione, si organizza un commento ampio, con l'obiettivo di costruire legami, di dipanare e distendere quanto nei progetti risulta spesso solo evocato in maniera sibillina. Il commento ai testi è scandito in una prima zona appunto dedicata alla discussione del singolo progetto o dei diversi progetti accorpati, discussione condotta con larghezza di riprese dal resto dell'opera leopardiana; in una seconda sezione che ripercorre le edizioni e le datazioni precedentemente avanzate e che propone una collocazione cronologica aggiornata; in una terza e ultima zona dedicata a una descrizione dettagliata dei manoscritti, della scrittura leopardiana, degli inchiostri, non di rado ipotizzando l'esistenza di diverse fasi di lavoro sullo stesso foglietto, con inevitabili ricadute sul piano della datazione (o delle datazioni). Proprio in ragione della funzione basilare di questi ultimi elementi, sarebbe stato meglio invertire la sequenza e collocare la descrizione materiale subito dopo il testo, come passo d'avvio prima di una discussione delle linee e della portata e degli estremi cronologici dei diversi testi.

Altro elemento che non a pieno persuade, in un'operazione di questa ambizione, è la scelta relativa alla titolazione. A fronte dell'assenza pressoché sistematica di ogni titolo negli autografi, l'edizione segue talora la pratica di recuperare l'esordio dei testi (sono i casi riportati in corsivo nell'elenco qui di seguito), mentre altrove si sceglie la via di una titolazione editoriale («e non poteva essere altrimenti», p. 42), con formulazioni quantitative e riassuntive, soprattutto per l'ultima zona del libro, adottando infine una soluzione ibrida per i casi di XII e XIII.

I. *Dell'amore della solitudine*

II. *Della condizione presente delle lettere Italiane*

III. *Elegia di un innamorato in mezzo a una tempesta*

IV. *Storia di una povera Monaca*

V. Sei disegni recanatesi

VI. *Della natura primitiva*

¹⁴ E tuttavia in alcuni casi la stratigrafia delle aggiunte non viene posta in apparato ma viene dislocata nella sezione della descrizione del manoscritto, per restituire in maniera discorsiva le diverse campagne di interventi leopardiani, come per esempio per il testo V (Leopardi, *Disegni letterari*, p. 119); si tratta di una divisione delle informazioni indotta dalla complessità delle carte, ma che invita a immaginare altre soluzioni per la gestione di questi frammenti. Esemplare, al riguardo, anche il caso del disegno XII, in cui proprio la descrizione del manoscritto propone, sulla base delle «variazioni nell'inchiostro e nella grafia» l'esistenza di ben tredici fasi di scrittura leopardiana su uno stesso foglietto, che diventerebbe dunque un collettore di lunga durata sullo scrittoio leopardiano.

- VII. Argomenti di un libro politico
- VIII. *Di un genere di verbi latini*
- IX. Cinque disegni di morte e di sogno
- X. *Il primo delitto, o la vergine guasta*
- XI. Titoli di operette morali
- XII. *Epistole in versi* e altri disegni
- XIII. *L'arte di vivere nel mondo* e altri disegni
- XIV. Ventinove disegni
- XV. Ventuno disegni
- XVI. Nove disegni morali e metafisici
- XVII. Ultimi quattro disegni

Una sequenza entro la quale spiccano proprio i titoli redazionali, e in particolare IX e XVI, e poi appunto gli “ibridi” XII e XIII, nella cui definizione si legge un intervento editoriale che sottende un giudizio critico e che appare suscettibile di ulteriore riflessione. E ancora: dalle sole etichette poste ai diciassette testi si intende come uno stesso testo accorpi nella maggioranza dei casi più progetti (nove su sedici, posta la natura ambigua del testo VII, di cui dirò a breve). Con la necessità di doversi riferire a questi frammenti non come a disegni ma più genericamente come a testi, che di volta in volta possono essere “monografici”, con all’interno un solo disegno, o piuttosto “plurali”, costituiti per sommatoria di progetti. Per dare una misura: nei diciassette testi della nuova edizione Leopardi evoca quasi duecento disegni di opere future. Inevitabile, in ogni caso, ricavare da uno sguardo d’insieme su questo dossier l’impressione di disomogeneità per materiali che appaiono spesso come irriducibili a sistema, tessere preziose ma difficilmente organizzabili in sequenza.

3. Si intende bene, dunque, il ventaglio complesso di questioni aperte da questa nuova edizione, che muove dallo studio delle carte al fine di ragionare sulle traiettorie dei progetti leopardiani. Conviene entrare nel merito dei testi, per valorizzare e in taluni casi discutere le proposte esegetiche. Già il testo I mostra l’abbondanza e la puntualità delle agnizioni del commento: frammento che viene per la prima volta aggiunto al *corpus*, e che prima era ospitato tra i *puerilia* di Giacomo scandagliati a suo tempo da Maria Corti¹⁵, il disegno *Dell’amore della solitudine* (*opuscolo*, aggiunge Leopardi, come una sorta di sottotitolo, nell’autografo oggi conservato a Recanati) è descritto come una copia in pulito, nella scrittura di un Leopardi appena

¹⁵ Vd. *‘Entro dipinta gabbia’. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, a cura di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1972, pp. 447-448.

dodicenne, tra la regolarità dei rientri (p. 64) e la geometria degli spazi bianchi. Viene poi illustrata la trafila delle fonti che, con puntigliosità fanciullesca, Leopardi esibisce come materiali di futura costruzione¹⁶. E se questa inclusione di un appunto probabilmente precedente il 1810 estende ai primordi l'orizzonte dell'edizione, il testo I rimane però assai distinto dall'abito e dalla pratica dei successivi progetti leopardiani, che si avviano soprattutto in corrispondenza delle lettere a Giordani degli ultimi anni '10. Proprio agli scambi con Giordani e al ripetuto proposito, dai due lati, di una rifondazione della letteratura italiana, fa riferimento il testo II, in relazione al quale il commento ricostruisce un orizzonte ampio di pronunciamenti leopardiani, riprendendo zone dell'epistolario e pagine della prima stagione dello *Zibaldone*. Il disegno *Della condizione presente delle lettere Italiane* viene collocato nel 1819, con la proposta di un'antiorità rispetto ai testi III e IV, che sarebbero ancora del 1819, ma successivi al passaggio traumatico della tentata fuga. Sul piano dei manoscritti il testo II è il primo nell'ordine che deriva dal bacino napoletano, e in particolare proviene da quella singolare raccolta di frammenti che ha come segnatura C.L. X 12 (in questo caso si tratta dell'interno 27), una raccolta che, come vedremo, contiene altri materiali di rilievo.

Ancora napoletano è il testo III (C.L. X 5 2 δ), un frammento che era stato fin qui valutato diversamente e assegnato nelle edizioni delle opere leopardiane agli *Argomenti di elegie*, quel piccolo dossier di prove di elegia che fanno regione a sé nell'ambito degli abbozzi leopardiani¹⁷. Malgrado venga rilevato (a p. 78) come l'argomento e il tono siano i medesimi, la scelta degli editori è quella di separare *Elegia di un innamorato in mezzo alla tempesta* dagli altri *Argomenti di elegie* per la sua impronta progettuale («ha la forma di un vero e proprio disegno»¹⁸), e di accluderla ai *Disegni* ritagliandola peraltro da una compagine assai complessa di appunti. Il manoscritto in questione è in effetti un bifoglio costituito da quattro pagine di natura composita (vd. figg. 1-4)¹⁹, nelle quali Leopardi raccoglie annotazioni di diversa consistenza, lasciando tra le une e le altre zone

¹⁶ Vd. le note di commento in Leopardi, *Disegni letterari*, pp. 39-43.

¹⁷ Vd. Leopardi, *Tutte le opere*, ed. Flora, I, pp. 381-383; Leopardi, *Tutte le opere*, ed. Binni-Ghidetti, p. 336 (con titolo *Argomento di elegia*, separato dagli altri *Argomenti di elegie*, ivi, pp. 330-331); Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. Felici-Trevi, pp. 454-455.

¹⁸ Vd. Leopardi, *Disegni letterari*, p. 77.

¹⁹ Per questo e per gli altri autografi leopardiani si dispone ora della descrizione di Fabiana Cacciapuoti presente sulla piattaforma *Manus Online*. Della stessa studiosa vd. anche *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Roma, Donzelli, 2010.

bianche, per possibili successive integrazioni. Si parte da note grammaticali su Frontone e sui grecismi²⁰, per arrivare al cantiere degli *Inni cristiani*, un progetto elaborato nel corso del 1819, e che rimane vivo a lungo nello scrittoio leopardiano (tanto che ne occorre una menzione nel testo XVI di questa edizione, assai più tardi). Nel manoscritto napoletano gli *Inni* vengono presentati con descrizione e dettagli che non paiono difforni da diversi testi accolti tradizionalmente nel corpus dei *Disegni letterari* ma gli *Inni cristiani* fanno regione autonoma nelle sistemazioni delle edizioni leopardiane²¹. Stessa dinamica per un altro frammento che si trova nel medesimo manoscritto napoletano e che, con l'incipit «Idilli. Ombra delle tettoie», è stato pubblicato tra gli *Argomenti di idilli*²². Dopo un ulteriore spazio bianco lasciato in apertura di c. 2v, Leopardi segna, con modulo più ampio e interlinea più arioso, il frammento di *Elegia di un innamorato in mezzo alla tempesta*. Il progetto di questa elegia viene così isolato dagli altri *Argomenti di elegie* (ospitati a loro volta in C.L. XV 20), ma viene anche ritagliato dalla compagine dei progetti leopardiani che, pur trascritti sul medesimo bifoglio, sono attualmente distribuiti su diverse zone degli scritti leopardiani. Il tutto determina un'evidente perdita in termini di informazioni e di complessità del fare leopardiano, che si svolge materialmente sulle stesse carte seguendo una varietà di linee progettuali. E tutto ciò malgrado il manoscritto offra la netta impressione di una registrazione ragionata, davvero progettuale, con i larghi spazi lasciati da Leopardi in vista di progressive aggiunte, e con una diversità di inchiostri a indicare almeno due diverse campagne di scrittura²³.

Già a margine del disegno III, dunque, viene in luce il nodo essenziale posto dall'indagine su questi materiali: la difficoltà di tracciare confini e delimitare in modo univoco tipologie per la fase germinale della scrittura leopardiana, che appare peraltro di rilievo e di estensione assai più ampia da quella restituita dal corpus dei *Disegni*, pure ampliato in questa nuova edizione. Ci si trova di fronte a una scrittura fluida, ora corrispondente a

²⁰ Vd. le note di rimando che si leggono in Leopardi, *Disegni letterari*, p. 78.

²¹ Vd. Leopardi, *Tutte le opere*, ed. Flora, I, pp. 426-428; Leopardi, *Tutte le opere*, ed. Binni-Ghidetti, pp. 337-338; Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. Felici-Trevi, p. 460.

²² Vd. Leopardi, *Tutte le opere*, ed. Flora, I, p. 377; Leopardi, *Tutte le opere*, ed. Binni-Ghidetti, p. 336; Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. Felici-Trevi, p. 459.

²³ Vd. la descrizione in Leopardi, *Disegni letterari*, pp. 80-81. Da queste considerazioni si intende l'importanza di accompagnare alle edizioni di questi materiali almeno alcuni campioni autografi, che offrano un supporto a lettori e studiosi in rapporto alla stratigrafia dei manoscritti e alle diverse fasi di lavoro leopardiano.

quanto Leopardi annunciava nelle lettere (annotazioni rapide ed estemporanee), ora invece più strutturata, magari anche messa in pulito, ma che rimane difficile da inquadrare in una precisa tassonomia e in relazione alla quale sembra più efficace un'indicazione più larga e complessiva, di portata più generale, tra frammenti e appunti, da ragionare di volta in volta.

Così la natura non problematica del testo IV (*Storia di una povera monaca*, C.L. XI 10 bis h), una scheda progettuale conclusa e ben ritagliata, sta accanto alla natura composita di quelli che vengono titolati *Sei disegni recanatesi* del testo V (conservati nell'Archivio di Casa Leopardi a Recanati), ove una matrice di marca politico-civile (scuotere la patria e rifondare le lettere, con rimando alle linee portanti del già ricordato testo II) risulta dominante ma non esclusiva, se al suo interno vi compare in quinta posizione un *Poema di forma didascalica sulle selve e sulle foreste*, scritto subito dopo il 10 novembre 1819²⁴, poema non agevolmente accostabile alle linee degli altri progetti. E ancora: tra la natura puntuale del testo VI (*Della natura primitiva*, C.L. XI 10 bis g¹), che si muove tra il *Saggio sopra gli errori popolari*, le note dello *Zibaldone* e il precedente di Cesarotti, e il progetto grammaticale del disegno VIII (*Di un genere di verbi latini*, C.L. X 12 19)²⁵ si colloca il cruciale testo VII, anch'esso conservato nel fascicolo C.L. X 12 (collocato all'interno 5), per il quale viene ripreso il titolo editoriale di *Argomenti di un libro politico* già presente nella tradizione²⁶. Proprio l'incipit del testo VII offre un punto da approfondire, ripartendo dall'analisi del manoscritto. Questa la soluzione proposta dalla nuova edizione, a fronte di una serie di appunti messi in colonna da Leopardi in un piccolo lembo di carta:

Della falsa aspettativa di alcuni intorno ai libri di Cic. della repubblica.
Dello scopo degli antichi (il bello e non l'utile nè il vero).
Della diversa disposizione degli antichi e de' moderni rispetto alla necessità.
Di quella famosa esclamazione di Bruto vicino a morte.
Delle cagioni de' fatti eroici (V. Montesq. p. 34, lin. 4).
Di un effetto particolare del Cristianesimo.

²⁴ Vd. l'ampio commento proposto da D'Intino su questo testo in Leopardi, *Disegni letterari*, pp. 101-118; anche in questo caso la descrizione del manoscritto sottolinea la presenza di «inchiostri vari» sui due bifogli non rilegati ma evidentemente congiunti nelle annotazioni leopardiane.

²⁵ E sulla riflessione linguistica di Leopardi, di eccezionale impegno e costanza, vd. ora Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, vol. II. *Lingue, volgare latino*, a cura di Fabiana Cacciapuoti, Roma, Donzelli, 2023.

²⁶ Leopardi, *Tutte le opere*, ed. Flora, I, p. 699; Leopardi, *Tutte le opere*, ed. Binni-Ghidetti, p. 360; Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. Felici-Trevi, pp. 1110-1111; nelle tre edizioni il titolo è sempre posto tra parentesi quadre.

Oggetto e conclus. di questo libro. Nostro ritorno alle illus. E pur la politica resta sempre nello stesso grado di calcolo meccanico. Applicazione della cogniz. dell'uomo e della nat. in grande alla politica, ancora da farsi.

Del bello e dell'utile.

Della barbarie.

Dell'amore della virtù presso gli antichi v. il principio della p. dietro.

Necessità di ravvivare lo spirito nazionale se i principi vogliono aggrandire i loro stati.

Necessità di rendere individuale l'interesse per lo stato, il quale è stato cagione della grandezza degli antichi popoli. Montesquieu lo dice tutto giorno dei Romani.

Necessità di render la virtù cosa amabile non per ragione ma per passione, e utile²⁷.

Al netto della porzione di testo di mano di Monaldo, nel verso della carta (vd. figg. 5-6), il cartiglio restituisce una sequenza di tasselli che poi, nella conclusione del recto, improvvisamente approdano a una dichiarazione di raccordo e di bilancio (*Oggetto e conclus. di questo libro*), mentre sul verso l'elenco si compone di altri elementi, l'uno idealmente imbricato all'altro, e tutti largamente radicati nelle traiettorie di pensiero di Leopardi, dall'esclamazione di Bruto vicino a morte, che rimanda al *Bruto minore* e alla *Comparazione*, alla meditazione delle pagine di Montesquieu sulla grandezza e la decadenza dei Romani, fino agli effetti del Cristianesimo.

Non convince la scelta di collocare al termine del testo il frammento «Necessità di render la virtù cosa amabile non per ragione ma per passione, e utile», che pure si trova in apertura del cartiglio e che in apertura era riportato nelle precedenti edizioni²⁸. L'ipotesi degli editori è che Leopardi abbia impiegato il margine superiore del recto avendo terminato lo spazio in fondo sul verso del cartiglio, e andrebbe in questa direzione la sorta di anafora che si determina nell'ultima sezione del testo in questa soluzione.

Necessità di ravvivare lo spirito nazionale se i principi vogliono aggrandire i loro stati.
Necessità di rendere individuale l'interesse per lo stato, il quale è stato cagione della grandezza degli antichi popoli. Montesquieu lo dice tutto giorno dei Romani.

Necessità di render la virtù cosa amabile non per ragione ma per passione, e utile.

Appare tuttavia singolare che Leopardi, che prima aveva cassato un frammento di Monaldo per aggiungere il *Della barbarie*, ricorra al margine superiore di c. 2r pur avendo altre zone residuali nel cartiglio (vd. figg. 5-6); e appare quanto meno possibile, se non probabile, che la stringa «Necessità di render la virtù cosa amabile non per ragione ma per passione, e utile» gli

²⁷ Vd. Leopardi, *Disegni letterari*, pp. 131-132.

²⁸ Vd. Leopardi, *Tutte le opere*, ed. Flora, I, p. 699; Leopardi, *Tutte le opere*, ed. Binni-Ghidetti, p. 370; Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. Felici-Trevi, p. 1110.

sia potuta apparire, al termine di questo percorso fatto di tralicci concettuali, come l'intestazione più efficace, l'annotazione d'esordio migliore per il progetto di libro cui stava pensando²⁹. Come che sia del punto specifico, è in casi come questi, e tanto più nei tanti disegni aggrovigliati dei testi XII-XVII, che si avverte la mancanza di una paragrafatura, ragionata e motivata, che aiuti il lettore come lo studioso a orientarsi nel fluire della scrittura leopardiana.

E se il testo IX riprende nella scansione interna lo specchio del manoscritto (C.L. X 5 2n), identificando «Cinque disegni di morte e di sogno», il testo X è altra integrazione di questa nuova edizione: giunge dal manoscritto fiorentino della Biblioteca Nazionale (Banco Rari 342 11 1), ed è parte del *Supplemento generale a tutte le mie carte*, una registrazione leopardiana a un certo punto transitata in Francia presso l'amico Louis de Sinner³⁰; anche in questo caso il disegno viene ritagliato da un quadro composito di altre annotazioni, a suo tempo studiate da Peruzzi, per essere collocato nel corpus dei *Disegni*³¹. Il testo XI è il celebre elenco dei titoli di operette morali (C.L. X 12 33), studiato accuratamente da Besomi a margine della sua edizione critica perché ritenuto momento fondamentale di progettazione del libro, con la sequenza dei diciassette titoli solo in minima parte poi seguita da Leopardi nella concreta scrittura dell'autografo A delle *Operette morali*³². Il commento illustra con efficacia tutte le connessioni di quei titoli con la riflessione dei primi anni '20 ma, malgrado la precisa descrizione del cartiglio, non vengono acclusi al testo né alcuni frammenti ormai comunemente riconosciuti come pertinenti alla scrittura di alcune operette (*Tasso e Genio*, *Terra e Luna*, *Timandro ed Eleandro*), né l'elenco di autori e opere che compare sul verso del cartiglio e che è allo stesso modo da ritenere collegato a quella cifrata operazione di annotazione. E si noti che, una volta ancora, nella pubblicazione di questi materiali si è andati incontro a una loro poco giustificata disseminazione su diverse zone del *corpus* leopardiano: l'elenco dei titoli è stato accluso e ora viene confermato nei

²⁹ Va in questo senso, credo, anche la nota di rimando presente sul verso del foglietto, che rimanda all'inizio dell'appunto («Dell'amore della virtù presso gli antichi v. il principio della p. dietro.»), e che potrebbe far pensare a un inserimento dell'intestazione avvenuto non alla fine del percorso leopardiano ma *in itinere*. Anche in questo caso appare necessaria una rinnovata indagine materiale, a partire dall'analisi minuta degli inchiostri.

³⁰ Per le ragioni di questa integrazione al *corpus* vd. Leopardi, *Disegni letterari*, pp. 163-165.

³¹ Vd. Emilio Peruzzi, *Studi leopardiani 2. Il canto di Simonide, Odi, Melisso, Raffaele d'Urbino, Il supplemento generale, Agli amici suoi di Toscana*, Firenze, Olschki, 1987.

³² Vd. Russo, *Ridere del mondo*, pp. 42-55, anche per un recupero e discussione di tutte le proposte dell'edizione di Ottavio Besomi (Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979).

Disegni letterari, i frammenti di testo sono stati collocati in quella regione misteriosa rappresentata dagli *Esercizi di memoria*³³, la sequenza di autori e opere inserita tra gli *Elenchi di lettura*. L'intero testo andrebbe invece trattato unitariamente, con l'elenco dei titoli come progetto che definisce il ventaglio dei testi, la sequenza dei frammenti come corredo inventivo e preludio alla scrittura, e la lista di autori e opere come sfondo bibliografico di quello che, nella primavera del 1823, Leopardi immaginava dovessero diventare le *Operette morali*³⁴.

Tra testo XI (datato alla prima parte del 1823) e testo XII (collocato con larghezza tra 1825 e 1826) sembra prodursi una cesura. Proprio nel testo XII si registra infatti una sorta di esplosione progettuale, con una serie di titoli accostati senza soluzione di continuità, senza neppure il respiro di un capoverso, nello spazio breve di un foglietto (cm 13,8 x 9,4). Conviene riprendere almeno lo scorcio iniziale per dare la misura dello scarto nelle note leopardiane:

Epistole in versi. Traduzione di Tucidide, Aristofane, Euripide. Pensieri di Platone. Dell'educazione. Della letteratura del mezzodì antica e moderna. Parallelo delle 5 lingue. Storia di un'anima. Lettere in prosa. Epistola o Lettere al fratello. Storia della lingua greca. Comparazione degli antichi e dei moderni. Storie filosofiche. Storia satirica. Antologia greca morale. Antologia storica antica. Giudizi sopra diversi autori. Trattato delle passioni. Della natura delle cose e degli uomini. Considerazioni o storia della introduzione e del progresso della filosofia mistica in Europa. Lettere di un padre a suo figlio³⁵.

A fronte di un orizzonte così ampio, tra ambizione ed eterogeneità del fronte di scrittura, anche il commento della nuova edizione assume un taglio nuovo, rinunciando per forza di cose al commento sistematico delle singole tessere, e ragionando su raggruppamenti tematici (*Trattatistica letteraria*, *Trattatistica linguistica*, *Trattatistica filosofica*, ecc.); proponendo d'altra parte una complessa scansione interna delle note leopardiane, che deriverebbero da tredici diverse fasi di scrittura, con il cartiglio che andrebbe dunque inteso come un collettore di servizio di progetti congegnati nell'arco di diversi mesi, nella stagione successiva alla composizione delle *Operette morali*.

Il testo XII rappresenta in un certo senso la punta estrema di una nuova tendenza del disegnare leopardiano, che comunque rimane nutrito, affolla-

³³ Vd. Leopardi, *Tutte le opere*, ed. Flora, I, p. 452 (sotto l'etichetta *Accorgimenti di memoria*);

³⁴ Vd. anche E. Russo, *Abbozzi, materiali di lavoro, redazioni del testo*, in *Il testo letterario. Generi, forme, questioni*, a cura di Emilio Russo, Roma, Carocci, 2020, pp. 21-36.

³⁵ Vd. Leopardi, *Disegni letterari*, p. 185.

to, costruito per aggregazioni corpose anche nei testi XIII, XIV, XV, prima di affievolirsi in XVI (dal titolo editoriale *Nove disegni morali e metafisici*, ove i progetti sembrano però avere una caratura soprattutto morale³⁶) e di spegnersi quasi in XVII, affascinante passaggio conclusivo dell'edizione, nel cui breve respiro tornano tessere decisive per Leopardi, come la sagoma di Tasso e il concetto bifronte di palinodia.

Lezioni sopra la letteratura del secolo presente.

Storia d'una passeggiata.

Torquato Tasso a 35 anni parla del suo passato e del suo futuro: poesia.

Palinodia sopra la felicità della vita: stanze. (Beppo, D. Juan.)³⁷.

Registrando di passaggio come la quasi totalità dei testi della seconda parte dell'edizione provenga da una precisa zona del fondo Carte Leopardi, secondo lo schema qui in calce, questione che rimanda al nodo non semplice dell'originaria sistemazione delle carte leopardiane nei fascicoli oggi conservati alla Nazionale di Napoli,

C.L. XXI 5b: testo XII

C.L. XXI 5a³: testo XIII

C.L. XXI 5a¹: testo XIV

C.L. XXI 5a⁴: testo XV

C.L. XI 9 6: testo XVI

C.L. XXI 5a²: testo XVII

occorrerà chiudere queste note con poche osservazioni di portata più generale.

4. Nella sua introduzione Franco D'Intino muove da un inquadramento dei *Disegni letterari* nel complesso della scrittura di Leopardi e insieme nel contesto della temperie culturale romantica. Nell'evocare i nomi di Schlegel, Novalis e Coleridge, D'Intino infatti registra: «Leopardi esprime a suo modo, da provinciale di genio, la fine di un'epoca: andate in frantumi l'idea di totalità, assolutezza e unità, nel mondo nuovo e moderno che si affaccia alla storia l'operare artistico si affida sempre di più al progettare che al compiere»³⁸. E così gli appunti e i disegni di Leopardi «prefigurano, forse per la prima volta in Italia, l'estetica moderna del non finito, che legittima

³⁶ E in questa fase ultima dei progetti leopardiani compaiono i titoli di opere come *Il Machiavello della vita sociale* o *Galateo morale*, che si riveleranno poi affluenti fondamentali per la successiva composizione dei *Pensieri*: vd. quanto proposto in Giacomo Leopardi, *Pensieri*, a cura di Emilio Russo, Milano, Mondadori, 2022, pp. X-XXIV.

³⁷ Vd. Leopardi, *Disegni letterari*, p. 245.

³⁸ Leopardi, *Disegni letterari*, p. 8.

il progetto, o l'opera in *fieri*, a scapito del risultato»³⁹. Si tratta di questioni di ampio spettro, per le quali D'Intino rinvia a suoi contributi precedenti, dall'importante edizione degli *Scritti e frammenti autobiografici* alla monografia *La caduta e il ritorno*⁴⁰.

La netta prevalenza della prosa sulla poesia, di disegni in prosa spartiti su piani molto diversi, e soprattutto la linea di militanza di alcuni cantieri (quelli che alludono in varia forma a *Un progetto di riforma letteraria nazionale tra antico e moderno*⁴¹) consentono tuttavia di immaginare un quadro meno univoco e che contiene, nel volgere degli anni, una varietà di spinte e di matrici ideali. Al di là della fiammata progettuale nutrita dall'invenzione leopardiana, per molti disegni risulta ben visibile l'aspetto dello studio preparatorio, la necessità di un lento accumulo di studi e letture. In una lettera del 19 febbraio 1819, citata anche nell'*Introduzione*, questo aspetto era dichiarato in maniera piana da Leopardi a Giordani:

In quello ch'appartiene alla prosa italiana in genere, i pochi pensieri che ho concepiti sono ancora indigesti e disordinati, in maniera che non potrei mettergli in carta senza studio, come ho proposto di fare in un trattato *Della condizione presente delle lettere italiane*, che dovrebbe essere il fondamento e la norma di qualunque cosa m'avvenisse poi di comporre. *Ma sarebbe opera di gran fatica, e infinite letture anche di libri stranieri*, e molti paragoni, e però da non poterci metter mano così presto, lasciando poi stare che vorrebbe altro ingegno⁴².

Anche ricordando la matrice classicistica di molti dei progetti, la loro radice spesso filologica, piuttosto che un'estetica del non finito, a dominare in molti casi sembra essere la consapevolezza della fatica e dello studio per raggiungere quella *perfezione minutissima dello scrivere* che, dichiarata tra le righe del *Parini*, è uno degli ideali stabili dello scrivere di Leopardi. Proprio in ragione di questa consapevolezza, accanto all'etichetta affascinante di entusiasmo, alla dimensione di vitalità e persino di allegria proposte da Genetelli, nella compagine complessiva dei *Disegni*, e soprattutto in quelli che arrivano dopo il 1823, io leggo anche una tendenza in qualche misura risarcitoria, in un'azione che è rivendicazione della grandezza e della latitudine di un percorso culturale ed è al contempo un rifugio nella potenzialità.

³⁹ Leopardi, *Disegni letterari*, p. 9.

⁴⁰ Vd. Giacomo Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno Editrice, 1995; Franco D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019.

⁴¹ Così la definizione che si legge in Leopardi, *Disegni letterari*, p. 23.

⁴² Leopardi, *Epistolario*, nr. 182.

Così, nella frase forse più celebre al riguardo, Leopardi scriveva a Pietro Colletta nel gennaio del 1829:

I miei disegni letterari sono tanto più in numero, quanto è minore la facoltà che ho di metterli ad esecuzione; *perchè, non potendo fare, passo il tempo a disegnare*⁴³.

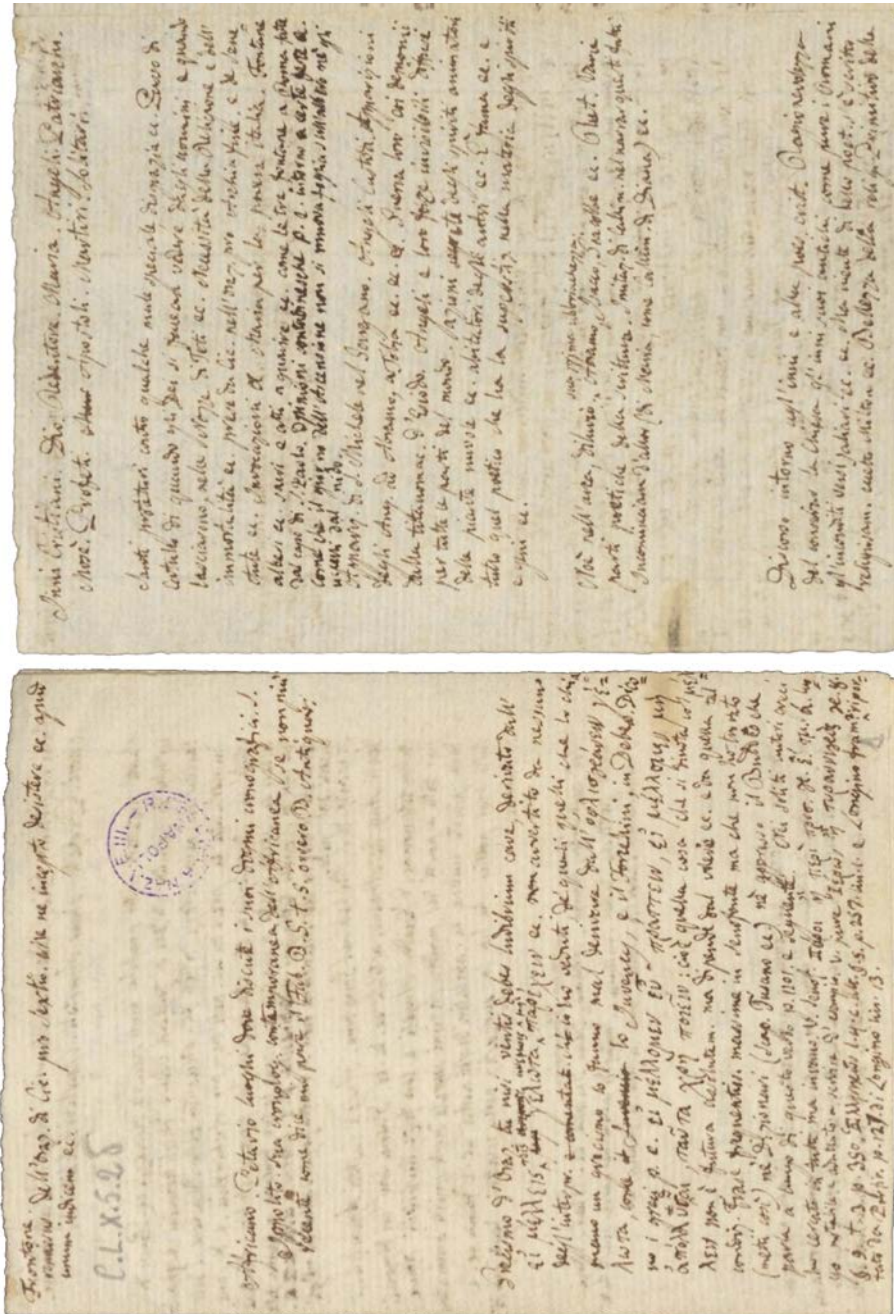
Il disegno nasce nell'impossibilità del *fare*: le carte di Leopardi si riempiono così di un elenco di possibili che con ogni probabilità sono subito avvertiti come irrealizzabili, se non in una scala minima, e che vengono comunque depositati su carta, come riflesso di una rete mentale, satelliti saldamente legati a un sistema complesso. Proprio per questa coloritura potenziale, questi progetti muovono dalla tradizione ma vanno spesso oltre la tradizione, affacciandosi verso il futuro, tra generi nuovi e tempi a venire.

Sono considerazioni che avverto bene come provvisorie, perché in questo orizzonte così composito appare opportuna una riconsiderazione dell'insieme degli appunti, dei frammenti, delle schede di Leopardi; e questo sia su un piano materiale (per inchiostri, filigrane, aspetti paleografici), sia su un piano storico-letterario, per rinsaldare la collocazione dei singoli testi (spesso testi brevi o brevissimi) in relazione alle opere compiute, alle opere avviate, a quelle solo progettate. Allo stato, in relazione al *disegnare*, rimane netta la percezione che il *corpus* fin qui perimetrato isola solo una parte dei progetti leopardiani, distribuiti tanto nelle maglie dello *Zibaldone* quanto in altri appunti⁴⁴, al momento collocati sotto diversa etichetta, spesso per via di proposte editoriali lontane nel tempo. La domanda di fondo è quella relativa al funzionamento dello scrittoio leopardiano, tra assi principali e una costellazione di carte residuali, all'apparenza casuali ed effimere ma in realtà capaci di una lunga durata all'interno del rapporto complesso di Leopardi con il proprio archivio, tra le varianti concorrenti della segretezza e, da un certo punto in avanti, degli spostamenti⁴⁵. Ed è una domanda che potrà essere meglio affrontata dopo un organico ritorno sulle carte, in un'operazione che non appare più differibile, per completare i tanti risultati altissimi della filologia leopardiana degli ultimi decenni.

⁴³ Leopardi, *Epistolario*, nr. 1417.

⁴⁴ E si ricordi, tratto esemplare, il richiamo puntuale a *Zibaldone*, 4399-4400, in relazione al progetto del *Canto notturno* che si legge nel testo XIV: «Canto notturno di un pastore dell'Asia centrale alla luna. V. i miei pensieri p. 4399 fine-4400 principio» (Leopardi, *Disegni letterari*, p. 214).

⁴⁵ Al riguardo vd. Margherita Centenari, *Leopardi e l'archivio: volontà di memoria, volontà di stampa*, in *Volontà d'archivio: l'autore, le carte, l'opera*, a cura di Paola Italia e Monica Zanardo, Roma, Viella, 2023, pp. 391-407.



Figg. 1-2. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Carte Leopardi, X 52 δ, c. 1r-v.

Necessità di vender la virtù cosa amabile
 non per ragione ma per passione, e utile...
 Della mala disposizione di alcuni in
 torno ai libri della Repubblica. Della
 Dello scopo degli antichi (il bello e
 non l'utile, il vero)
 Della diversa disposizione degli an-
 tichi e de' moderni rispetto alla necessità.
 Delle ragioni de' fatti errici.
 Della di quella famosa escla-
 mazione di Bruto orino a morte.
 Delle ragioni de' fatti errici. ^{(non per la}
 Di un effetto particolare del l'istitu-
 zione.
 Oggetto e scopo di questo libro. Nostro
 ritorno alla virtù. E per la politica resta sem-
 pre nello stesso modo di calcolo meccanico. Spie-
 gazione della origine dell'uomo e della nat-
 ingrande alla politica, ancor da farsi.
 Del bello e dell'utile.

una figura in vista con commento.
 o l'antiquario. Item y cy den-
 ite Sagittarius ex C. Suetonii
 non quili, ut videtur libro de
 Lory Boetij
 Della barbarie
~~op. di C. Suetonii~~
 Dell'amore della virtù presso gli antichi e il princip-
 della p. dietro.
 Necessità di ravvivare lo spirito nazionale e i prin-
 cipi vogliono apprendere i loro stati.
 Necessità di vendere individualmente l'interesse per lo
 stato il quale è stato ragione della grandezza degli
 antichi popoli. Montesquieu lo dice tutto giorno del

Figg. 5-6. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Carte Leopardi, X 12 5.

esclusi, armonia, erma podda, aradi, terali.
 Leonora - sono - lontano. sventure. crepu-
 solo. nulla. pianto nella maggiore. alle dogge.
 Marchetti, Fonteneche, Fen-
 14, Sognet, Robertson 3, De-
 nia, Montezquien, Cesare, Dori-
 no per me. la, Dignotti, Young, Blair, De-
 mail siamo felici. twiss, 2, Reicher, Flanger,
 Perpetuibile.
 Anche io una volta. Encyclopédie. Dictionnaire,
 Non odio. de Grammaire et Littérature, Mar-
 Male per far bene a se. Montet, Poussier,
 Utile. napoléon, Charles, 12,
 D. Chiviotte. L'histoire, altri Padri latini, L'istito-
 Poane. cennario, Mem. de la maison de-
 Machiavello. D'Amiebourg, vertar, Lebrun,
 Selwaggi civilizzati di lancia, vit. Pap, d'ovio
 Maltrattamenti ricevuti. neri, Epiteto,
 So ridi solamente. Rousseau, Goussier, Paris, di-
 Bias, di ripere. la, Muratori, Goussier,
 Desidero il bene ma non lo posso.

C.L.X. 12.33

C.L.X. 12.33

Salto di Lucade.
 Egizia piratato.
 Timote e Souate.
 Natura ed anima.
 Principe del nuovo Cinisage.
 Seconda gioventù.
 Micene e Flémore.
 Boppo.
 Fivèria.
 Asturia e Tora.
 Taro e Sanio.
 Salentismo e Mondo.
 Anisio ed Arino o l'Aspandio.
 I due topi.
 Apperate e Democrito.
 Il rosignuolo e la vota.
 Il sole e l'ora prima, o Capernico.

Fig. 7-8. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Carte Leopardi, X 12 33.

Abstracts / Riassunti

ANDREA CORTESI

«*Quello che Virgilio divenuto thoscano de l'agricoltura ragiona*»:
note linguistiche su due traduzioni cinquecentesche delle Georgiche

Nel corso del Cinquecento si moltiplicano le traduzioni delle opere di Virgilio, così come quelle di altri autori classici. Accanto alle numerose versioni dell'*Eneide* e delle *Bucoliche*, appaiono anche le prime due traduzioni integrali delle *Georgiche*: quella di Anton Maria Nigrisoli (Venezia, 1543) e quella, divenuta canonica, di Bernardino Daniello (Venezia, 1545). Dopo una parte introduttiva che ripercorre la fortuna delle *Georgiche* tra fine XV e inizio XVI secolo, il contributo propone un confronto tra le due traduzioni cinquecentesche, analizzandone scelte lessicali, sintattiche e stilistiche con lo scopo di mettere in luce la diversa prassi traduttoria dei due autori. Il confronto è stato condotto sul IV libro, scelta che ha permesso di mettere in luce differenze e punti di contatto anche con un terzo testo, le *Api* di Giovanni Rucellai (1539), che costituiscono una libera parafrasi dell'ultimo libro dell'opera virgiliana.

Parole chiave: traduzione dei classici, Virgilio, *Georgiche*, poesia italiana del Cinquecento.

«*Quello che Virgilio divenuto thoscano de l'agricoltura ragiona*»:
Linguistics Notes on Two Sixteenth-century Translations of Georgics

During the sixteenth century, the translations of Virgil's works increased, as did those of other classical authors. Alongside the numerous versions of *Aeneid* and *Eclogues*, the first two complete translations of *Georgics* also appeared: one made by Anton Maria Nigrisoli (Venice, 1543) and another one by Bernardino Daniello (Venice, 1545), that has later become canonical. After an introductory part that traces the fortune of *Georgics* between the end of the 15th and the beginning of the 16th century, the essay proposes a comparison between the two sixteenth-century translations, analyzing their lexical, syntactic and stylistic choices, with the aim of highlighting the different translation methods of the two authors. The comparison was conducted on the IV book in order to highlight differences and points of contact also with a third text, the *Api* by Giovanni Rucellai (1539), which constitute a free paraphrase of the last book of Virgilian's work.

Keywords: Translation of the classics, Virgil, *Georgics*, Italian poetry of sixteenth century.

ANTONIO IURILLI

Orazio e l'editoria romana nell'età del libro antico

Nello sterminato territorio della fortuna editoriale a stampa del *corpus* oraziano nell'età del libro antico spicca, fin dagli anni dell'*editio princeps* (1471-1472), l'interesse dell'editoria romana per il *princeps lyricorum*. A partire proprio dal ruolo, certo o presunto, svolto dalla prototipografia capitolina nella prima diffusione a stampa di Orazio, lo studio ripercorre le tappe salienti di quell'interesse ricostruendone le relazioni con i contesti culturali che attraversa: dalla cultura umanistica a quella del Rinascimento letterario e musicale; all'attività esegetica moderna; alla temperie della Riforma cattolica; alle traduzioni; alla ricezione arcadica del poeta di Venosa; alla "monumentalità" tipografica e filologica del "secolo di Orazio" per antonomasia (il Settecento).

Parole chiave: Quinto Orazio Flacco; edizioni a stampa (secoli XV-XVIII); fortuna editoriale; Roma; editoria.

Horace and the Roman Publishing in the Age of the Ancient Book

In the endless territory of the printed publishing fortune of the Horatian corpus in the age of the ancient book, the interest of Roman publishing in the *princeps lyricorum* stands out, since the years of the *editio princeps* (1471-1472). Starting precisely from the role, certain or presumed, played by Capitoline prototyping in the first printed diffusion of Horace, the study retraces the salient stages of that interest, reconstructing its relationships with the cultural contexts it passes through: from the humanistic culture to that of the literary Renaissance and musical; to modern exegetical activity; at the time of the Catholic Reformation; to translations; to the Arcadian reception of the poet from Venosa; to the typographical and philological "monumentality" of the "Century of Horace" par excellence (the eighteenth century).

Keywords: Horace; Printed edition (15th-18th century); Editorial fortune; Rome; Publishing.

MASSIMILIANO MALAVASI

La rappresentazione della natura nelle Rime degli Arcadi

Il saggio fornisce i risultati di una prima indagine sulle specifiche modalità di rappresentazione della Natura nelle *Rime degli Arcadi*. Vengono identificate sette diverse modalità di approccio agli aspetti del paesaggio naturale, ciascuno con i suoi specifici tratti distintivi. Il primo è quello tipico della poesia pastorale, dove elementi naturali sono collocati sullo sfondo della scena poetica nell'intento di allestire il paesaggio nel quale pastori e pastorelle possano svolgere la loro attività quotidiana: condurre le greggi al pascolo, amoreggiare tra di loro, comporre versi. La seconda è invece ispirata al modello della poesia petrarchesca e descrive scene naturali come forme di memoria incarnata dei ricordi della donna amata al tempo del suo passaggio sulla terra. La terza è basata sulla percezione della presenza di misteriose divinità pagane nel profondo del bosco. La quarta legge gli aspetti tipici del paesaggio (in genere alberi o fiumi) come metafore di una verità morale. Le altre tre modalità di rappresentazione, insieme a un approccio teorico all'intera esperienza della relazione tra il movimento arcadico e il paesaggio, verranno discusse in un successivo contributo.

Parole chiave: poesia arcadica; poesia settecentesca; rappresentazione del paesaggio.

The Representation of Nature in the Rime degli Arcadi

The essays provides a first inquire into the specific typologies of representation of Nature in the *Rime degli Arcadi*. Seven different ways of approaching natural features are identified, each with their own hallmarks. The first is the one proper of pastoral poetry, where natural elements are placed in the background of the poetical scene in order to set up the landscape where shepherds and shepherdesses play their everyday activities: lead the sheep to pasture, flirt with each other, compose verses. The second one instead is inspired by the model of Petrarchan poetry and describes natural scenes as the embodied memory of recollections of the loved woman in the time of her passage on the earth. The third one is based on the perception of the presence of mysterious heathen deities inside the deep of woods. The fourth reads characteristic natural features (usually trees or rivers) as metaphors of moral truth. The other three typologies of representation, together with a theoretical approach to the whole experience of the relationship between the Arcadian movement and landscape, will be discussed in a following essay.

Keywords: Arcadian poetry; Seventeenth-century poetry; Landscape description.

LUCA PENGE

«Una picciola relatione della nostra academia»

Tracce del Blumenorden di Norimberga nell'Archivio dell'Arcadia

L'esistenza di contatti fra l'Arcadia e l'accademia pastorale di Norimberga, l'Ordine dei Fiori o *Blumenorden*, è rimasta per lungo tempo oggetto di pura congettura. Il ritrovamento di due testi manoscritti provenienti dall'Ordine dei Fiori nell'archivio dell'Arcadia permette oggi di fornire una prova di questo rapporto fra accademie. Il presente contributo propone una pubblicazione dei due testi, nella specie una lettera di Johann Carl Ebner von Eschenbach a Crescimbeni, in italiano, del 1708 e una relazione, in latino, scritta da Magnus Daniel Omeis e contenente informazioni sulla storia e sulle attività dell'accademia tedesca. Si cercherà di dimostrare che i due testi facessero parte di un unico invio. Ricostruiremo la vicenda per quanto possibile con le informazioni a nostra disposizione, e concluderemo con un'ulteriore traccia di un interesse crescimbeniano per le accademie che condivisero con l'Arcadia l'adozione della forma pastorale.

Parole chiave: *Blumenorden*; Arcadia; Omeis; Crescimbeni; lettere; accademie pastorali.

«Una picciola relatione della nostra Academia»

Traces of the Nuremberg Blumenorden in the Archive of the Arcadia

The existence of contacts between the Arcadia and the pastoral academy in Nuremberg, the Order of Flowers or *Blumenorden*, remained a matter of pure conjecture for a long time. The discovery of two manuscript texts from the Order of Flowers in the Archive of the Arcadia now provides evidence of this relationship between academies. This paper proposes a publication of the two texts, namely a letter from Johann Carl Ebner von Eschenbach to Crescimbeni, in Italian, dated 1708, and a report, in Latin, written by Magnus Daniel Omeis and containing information on the history and activities of the German academy. An attempt will be made to prove that the two texts were part of a single dispatch. We will reconstruct the story as far as possible with the information available to us, and conclude with a further trace of a Crescimbenian interest in the academies that shared with Arcadia the adoption of the pastoral form.

Keywords: *Blumenorden*; Arcadia; Omeis; Crescimbeni; Letters; Pastoral academies.

GIOVANNI FERRONI

*Precettor di pietoso rito**Osservazioni sulle Lettere del Conte N.N. ad una Falsa Divota di Parini*

Il contributo analizza le *Lettere del Conte N.N. ad una Falsa Divota* di Giuseppe Parini (1762 ca.), dimostrandone l'incompiutezza, studiandone le modalità narrative e argomentative, anche in rapporto al genere del romanzo epistolare e ai modelli francesi (le *Lettres persanes* di Montesquieu, le *Lettres de mademoiselle Ninon de Lenclos* di Crébillon, la *Julie* di Rousseau) e precisandone le affinità con *Il Mattino* e *Il Mezzogiorno*. A partire poi dal tentativo di ricostruire il contesto socio-religioso in cui la vicenda è inserita, si propone una rilettura della religiosità di Parini, letta nei rapporti di prossimità e distacco con quelle dei suoi colleghi d'accademia (per esempio Tanzi e Balestrieri), e ricollocata nel contesto della sua opera poetica, in quello del dibattito sul deismo, che coinvolge le opere di Rousseau, in quello del riformismo teresiano e della opposizione alla Compagnia di Gesù. Si avanzano infine alcune ipotesi sulle ragioni dell'incompiutezza dell'opera.

Parole chiave: Parini; Rousseau; Ninon de Lenclos; Compagnia di Gesù; devozione; deismo; riformismo; romanzo epistolare.

*Precettor di pietoso rito**Remarks on Parini's Lettere del Conte N.N. ad una Falsa Divota*

The aim of the paper is to provide a new reading of Giuseppe Parini's *Lettere del Conte N.N. ad una Falsa Divota*, an obscure epistolary novel probably composed in 1762 and not completed by the author. In the first part of the paper the work is analysed from a literary point of view and linked to its French models (e.g. Montesquieu's *Lettres persanes*, Crébillon jr's *Lettres de mademoiselle Ninon de Lenclos*, Rousseau's *Julie*) as well as to Parini's major poems (*Il Mattino* and *Il Mezzogiorno*). In the latter, *Lettere del Conte* are studied in their religious and historical context: relevant are here Parini's less known sacred poetry, that of his academic fellows (e.g. Tanzi), as well as the contemporary debate on deism, the habsbourgian reforms of Milanese devotion, the opposition to Jesuits. On the basis of both literary and historical remarks, it is possible to speculate about the reasons for leaving the *Lettere* unaccomplished.

Keywords: Parini, Rousseau, Ninon de Lenclos, Society of Jesus; Devotion; Deism; Reformism; Epistolary novel.

SIMONE ALBONICO

Il Canto notturno e l'inventio del discorso poetico leopardiano

A partire dall'identificazione di un passo delle *Georgiche* virgiliane quale testo di riferimento per l'invenzione del *Canto notturno* leopardiano, il contributo propone una contestualizzazione più stringente del riscontro, individuando la lettura che ha molto probabilmente mosso in Leopardi il ricordo di quel famoso episodio del poema didascalico. L'occasione consente di formulare qualche considerazione sul rapporto del poeta con i classici antichi, in particolare latini, durante la fase di *inventio*, nonché sul nostro atteggiamento nei confronti di questa tradizione. In particolare si propone un'idea strutturata e profonda della memoria poetica leopardiana, una poesia pensante che si costruisce in dialogo o in confronto serrato con altra poesia, e non certo per semplice accumulo di ricordi molteplici, come a volte parrebbero suggerire studi e commenti. La riconsiderazione del resoconto di Abel-Rémusat uscita sul «Journal des savans» suggerisce inoltre un'ulteriore spiegazione degli interessi suoi e dei contemporanei per l'Asia centrale.

Parole chiave: *Canto notturno* di Giacomo Leopardi; Virgilio; classici latini; *inventio* e memoria poetica; Asia Centrale.

The Canto notturno and the Inventio of Leopardi's Poetic Discourse

On the basis of the identification of a passage from Virgil's *Georgics* as the reference text for the invention of Leopardi's *Canto notturno*, the contribution proposes a more stringent contextualisation of the comparison, by identifying the reading that most probably prompted Leopardi's recollection of that famous episode of the didactic poem. The occasion makes it possible to formulate some considerations on the poet's approach to the ancient classics, particularly Latin, during the *inventio* phase, as well as on our attitude towards this tradition. In particular, it proposes a structured and deeper idea of Leopardi's poetic memory, a thinking poetry that is constructed in dialogue or in close comparison with other poetry, and certainly not by a simple accumulation of multiple memories, as studies and commentaries would sometimes seem to suggest. The reconsideration of Abel-Rémusat's account in the «Journal des savans» suggests a further explanation of his and his contemporaries' interests in Central Asia.

Keywords: Giacomo Leopardi's *Canto notturno*; Virgil; Latin Classics; *Inventio* and poetic memory; Central Asia.

EMILIO RUSSO

*Su appunti e frammenti leopardiani**Note per i Disegni letterari*

A partire dalla discussione di una recente edizione dei *Disegni letterari*, il saggio propone una riflessione sulla validità di questa categoria e sui suoi confini di applicazione, alla luce della natura complessa degli appunti autografi leopardiani. Vengono approfonditi alcuni esempi di annotazioni leopardiane, con proposte alternative in termini di edizione dei testi, e viene infine sottolineata la necessità di una ricognizione organica di tutti gli autografi leopardiani conservati alla Biblioteca Nazionale di Napoli, al centro di un nuovo progetto di catalogazione e pubblicazione digitale.

Parole chiave: Giacomo Leopardi; letteratura italiana del XIX secolo; filologia d'autore; manoscritti autografi.

*On Leopardi's Annotations and Fragments**Notes for the Disegni letterari*

Starting with an analysis of the recent edition of the *Disegni letterari*, the essay proposes a discussion of the validity of this category and its boundaries of application, in light of the nature of Leopardi's autograph notes. Some examples of Leopardi's annotations are analysed in depth, with alternative proposals for the edition of the texts. Finally, the author emphasises the need for an organic survey of all Leopardi's autographs conserved at the National Library of Naples, at the centre of a new project of cataloguing and digital publication.

Keywords: Giacomo Leopardi; Nineteenth-century Italian literature; Authorial philology; Autograph manuscripts.

Indici

a cura di Elisabetta Balducelli

Quando un'occorrenza compare soltanto in nota, si aggiunge 'n' al numero di pagina.

Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio

FIRENZE

Biblioteca Nazionale

Banco Rari

– 342 11 1: 178

MILANO

Biblioteca Ambrosiana

Fondo Giuseppe Parini

– S.P. 6/3 VI.1: 139n

– S.P. 6/5 X.6: 111

– S.P. 6/5 X.10: 140n

NAPOLI

Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III

Carte Leopardi

– X 5 2 δ: 174, 183-184

– X 5 2n: 178

– X 12 5: 176-177, 185

– X 12 19: 176

– X 12 27: 174

– X 12 33: 178, 186

– XI 9 6: 180

– XI 10 bis g¹: 176

– XI 10 bis h: 176

– XV 20: 175

– XXI 5a¹: 180

– XXI 5a²: 180

– XXI 5a³: 180

– XXI 5a⁴: 180

– XXI 5b: 180

NORIMBERGA

Germanisches Nationalmuseum

Depositum des Pegnesischen Blumenorden

– 106 d: 103n

PARIGI

Bibliothèque Nationale de France

Parisini Latini

– 6802: 66

ROMA

Biblioteca Angelica

Archivio dell'Arcadia

Corrispondenza Crescimbeni

– 22: 98

Indice dei nomi e delle opere

- Abate Recalcati, personaggio (Parini, *Poesie varie ed extravaganti*): 137
- Abate, Lucia: 167n, 169, 170n, 171, 174, 177
- Abbamonte, Rita Pina: 10n
- Abbiategrosso: 130n
- Abelardo: 118, 122-123
- Abel-Rémusat, Jean Pierre: 155-160
- *Mélanges asiatiques*: 158
- *Recherches sur les langues tartares*: 159
- Abramo, personaggio biblico: 163
- Accademia Bessarione (Roma): 39
- Accademia Cosentina (già Parrasiana): 43-44
- Accademia dei Pastori dell'Addiaccio (Prato): 105-106
- Accademia dei Quirini (Roma): 65n
- Accademia dei Trasformati (Milano): 108-109, 119n, 137n, 139n, 142
- Accademia dell'Arcadia: 35, 50-53, 57n, 61-63, 65, 67, 68n, 69n, 74n, 75n, 77n, 83, 93-94, 96, 99, 100n, 104-105
- Archivio: 93n, 94, 96, 101
- *Catalogo degli Arcadi*: 96
- Colonia Alfea (Pisa): 70n
- Colonia Animosa (Venezia): 100n
- Colonia Ligustica (Genova): 77n
- Colonia Milanese: 99n, 100n
- Colonia Veronese: 63n
- *Notizie istoriche degli Arcadi morti*: 62n, 88n
- Rappresentanza Stravagante (Collegio Clementino): 100n
- *Rime degli Arcadi*: 60-65, 68-81, 84-92
- Savio Collegio: 71n
- Serbatoio: 68n
- *Vite degli Arcadi illustri*: 87n
- Accademia della Crusca: 101n
- Accademia Flaminia (Roma): 76n
- Accademia Pontaniana (Napoli): 43
- Accademia Reale di Cristina di Svezia (Roma): 94
- Accademia Romana (già Pomponiana): 41-43, 49
- Accame Bobbio, Aurelia: 108n
- Acciarino, Tideo: 43
- Acerbi, Antonio: 129n
- Acheronte, fiume infernale: 152
- Aci Delpusiano: vd. Manfredi, Eustachio
- Adalsio, Metoneo: vd. Pedrocchi, Orazio
- Adelno Deomeneio: vd. Buonaccorsi, Alessandro
- Adelung, Johann Christoph: 74n
- Adimanto Autonidio: vd. Gonzaga, Carlo Valenti
- Afghanistan: 159
- Afrodite: vd. Venere
- Agesia Belemínio: vd. Campanelli, Maurizio
- Agesilo Brentico: vd. Clementi, Francesco Domenico
- Aglaura Cidonia: vd. Maratti Zappi, Faustina
- Agnelli, Giuseppe: 137n
- Agreste Melichio: vd. Newton, Herny
- Akenside, Mark: 162
- Alamanni, Luigi: 19n, 21n
- *Coltivazione*: 10, 24
- Albano, lago di (Lake Albano): 77
- Albano, monte: 79

- Albano Laziale
 – Santuario di Santa Maria della Rotonda: 78
 Albertini, Rosanna: 142n
 Albione: vd. Inghilterra
 Albonico, Maria Cristina: 60n, 131n, 136n
 Albonico, Simone: 149n, 150n, 165n
 Aldobrandini, Ippolito: vd. Clemente VIII
 Alessandri, Gabriele: 65n
 Alessandro Magno: 137n
 Alessi Cillenio: vd. Paolucci, Giuseppe
 Alfeo, personaggio mitologico: 60
 Alfesibeo Cario: vd. Crescimbeni, Giovan Mario
 Alfieri, Vittorio: 55, 66
 Alhaique Pettinelli, Rosanna (Dalisia Emerica): 39n, 57n
 Alighieri, Dante: 11, 18, 23n
 Alinda Panichia: vd. Credi Fortini, Elisabetta
 Alpi: 85, 89
 Altdorf bei Nürnberg
 – Università di Altdorf: 97, 102, 104
 Alterio Eleo: vd. Marchetti, Alessandro
 Amalia, personaggio (De Sanctis, Rime): 65
 Amaturo, Raffaele: 92n
 Aminta, personaggio (Virgilio, *Bucoliche*): 155n
 Ammiano Marcellino: 39n
 Amsterdam: 118
 Andreoli, Annamaria: 81n
 Androgeo, personaggio (Sannazaro, *Arcadia*): 59n
 Angeli, Luigi: 89n
 Anguillara, Giovanni Andrea, dell': 8
 Anhalt-Köthen, Ludwig von: 101n
 Anicio Traustio: vd. Redi, Francesco
 Animosi, Cristiano: 171n
 Annibale Barca: 89
 Annoni, Carlo: 110n, 132n, 135n, 138n, 139n
 Anselmi, Gian Mario: 13n
 Antico, Andrea: 49
 «Antologia. Giornale di Scienze, Lettere e Arti»: 160
 Antonelli, Giuseppe: 8n
 Apostoli: 131, 132n
 Apostolo dei Gentili: vd. Paolo, apostolo, santo
 Appetecchi, Elisabetta: 60n, 74n, 89n, 96n, 106n
 Apuleio
 – *Metamorfosi*: 163
 Aracinzio Nevillo: vd. Scevola, Muzio
 Aral, lago d': 156
 Arato, Franco: 105n
 Arbace Tesmiano: vd. Petrini, Pietro Antonio
 Arcadia, regione geografica: 58-60, 65, 70
 Arcandro Botachido: vd. Trevisan, Bernardo
 Arenio Triense: vd. Celoni, Tommaso Maria
 Aretino, Pietro: 11
 Ariccia: 79
 Ariosto, Ludovico: 18, 19n, 21n, 32
 – *Orlando furioso*: 8
 Aristeno Parrasideo: vd. Novelli, Pierantonio
 Aristeo, personaggio mitologico: 30
 Aristofane: 179
 Aristotele: 25
 Armida, personaggio letterario: 65
 Arno: 73, 91
 Arnold, Christoph (Lerian nell'Ordine dei Fiori): 102-103
 Arteaga, Esteban: 54
 Artemide (Artemis Phakelitis): vd. Diana
 Artino Corasio: vd. Russo, Emilio
 Asia centrale: 157-159
 Asia Minore: 26
 Asor Rosa, Alberto: 10n
 Aspasia, personaggio (Parini, *Mattino*): 117
 Assur (Assyrius): 152
 Atelmo Leucasiano: vd. Landi, Ubertino
 Atene: 24
 Ateneo
 – *Deipnosophisti*: 163
 Ateste Mirsinio: vd. Este, Carlo Emanuele d'
 Atteone, personaggio mitologico: 82
 Aurisco Elafio: vd. Ciappetti, Giovan Battista
 Avellini, Luisa: 13n
 Avignone
 – Musée Calvet: 66
 Azara y Pereira, José Nicolás de: 54
 – *Anteloquium editionis Horatianae* (1791): 54
 Azzolini, Leonardo: 134n
 Bacchelli, Riccardo: 169n
 Bacco, personaggio mitologico: 20n
 Bailly, Jean Sylvain: 162

- Balbi, Adriano: 160
 – *Balance politique du globe en 1828*: 160
 Baldassarri, Guido: 119n
 Baldi, Bernardino: 21n, 150n
 Baldini, Ugo: 68n
 Balestrieri, Domenico: 142
 – Rime: 142
 Ballarini, Marco: 107n, 110n, 112n, 130n, 134n
 Ballerio, Stefano: 109n
 Bandini Buti, Maria: 75n, 80n
 Baragetti, Stefania: 63n, 64n, 65n, 71n, 74n, 85n, 87n, 88n, 108n, 130n, 136n, 147n
 Barbarigo, Vittoria: 134
 Barbarisi, Gennaro: 107n, 108n, 110n, 129n
 Bàrberi Squarotti, Giorgio: 14n, 72n
 Barbiellini, Carlo: 53
 Barbiellini, eredi: 50
 Barbieri, Gianfranco: 130n, 134n
 Baroncini, Carmela: 64n
 Baroni, Giorgio: 107n
 Bartesaghi, Paolo: 107n, 108, 109n, 110n, 111, 112n, 113n, 116n, 130n, 134n, 138-139, 140n, 142n, 144
 Barth, Caspar von (Barthio): 52
 Baruffaldi, Girolamo (Cluento Nettunio): 91-92
 – Rime: 91-92
 Baschiri: 156-157
 Basile, Bruno: 7n
 Basilio di Cesarea
 – *De vita solitaria*: 38
 Battaglia, Salvatore: 14n
 Beckford, William: 77
 Bellesi, Sandro: 72
 Bellio, Anna: 131n
 Bély, Lucien: 96n
 Bembo, Pietro: 11, 14
 Benacci, Alessandro: 46
 Benaco Deomeneio: vd. Grazzini, Giulio Cesare
 Beniscelli, Alberto: 91n
 Bentley, Richard: 54
 – *Quintus Horatius Flaccus. Ex recensione et cum notis atque emendationibus* (1711): 54
 Beretta, Luciano: 73n
 Berlino: 160n
 Bernardino da Siena, santo: 136n
 Bernardoni, Pietro Antonio: 105
 Beroaldo, Filippo, iunior: 42
 – *Carmina*: 42
 Berra, Claudia: 108n
 Berra, Luigi: 109n
 Berta: 139n
 Besomi, Ottavio: 178
 Beyle, Marie-Henri (Stendhal): 66
 Bianca, Concetta: 37n, 39n, 40n, 41n
 Biancardi, Giovanni: 109n, 110n, 136n
 Bibbia: 164
 – *Antico Testamento*: (*Giobbe*) 163; (*Qobélet*) 163
 – *Nuovo Testamento*: (Paolo, *Lettera ai Galati*) 132n; (*Matteo*) 132n
 Bidauld, Jean-Joseph-Xavier
 – *François Ier à la Fontaine de Vaucluse*: 66
 Biedermann, Johann Gottfried
 – *Geschlechtsregister des hochadelichen Patriat zu Nürnberg*: 95
 Binni, Walter: 67n, 169n, 174n, 175n, 176n
 Biotti, Alessandro: 19n, 20n, 24n, 25n
 Birago, Girolamo: 130
 – *Meneghin a la Senavra*: 130
 Birken, Sigmund von (Floridan nell'Ordine dei Fiori): 97, 101n, 102-103
 – *Himmelklingendes Schäferspiel*: 101n
 – *Teutsche Rede-Bind- und Dicht-Kunst*: 101n
 Blasio, Maria Grazia: 39n
 Blasucci, Luigi: 155n
 Boccaccio, Giovanni: 66
 – *Ameto (Comedia delle ninfe fiorentine)*: 24
 Boccolini, Alessandro: 59n
 Bodoni, Giambattista: 54
 – *Quinti Horatii Flacci opera* (1791): 54
 Boiardo, Matteo Maria: 149n
 Boileau-Despréaux, Nicolas: 50
 Bologna: 42
 Bolzoni, Marco Simone: 82n
 Bomston, Édouard, personaggio (Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*): 123n, 144
 Bona Castellotti, Marco: 129n
 Bonasegla, Caterina: 75n
 Bonducci, Andrea
 – Trad. di Pope, *Rape of the Lock*: 119n
 Bonfini, Matteo
 – *Centum et quindecim annotationes in Horatianis operibus* (1514): 43

- Bonoli, Fabrizio: 68n
 Bonora, Ettore: 65n, 108n, 109n, 110n,
 114n, 122n, 139n
 Borsetto, Luciana: 8n
 Borussia: vd. Prussia
 Bosisio: 108
 Bottoni, Giuseppe: 162
 Bottoni, Riccardo: 133n
 Bouchier, Gilles: 52
 Boutier, Jean: 76n, 96n
 Boyle, Robert: 162
 Brambilla, Simona: 72n
 Branda, Paolo Onofrio: 140
 Brandoli, Caterina: 10n
 Brée, Philippe Jacques van
 – *Laura et Petrarque à la Fontaine de Vau-*
cluse: 67
 Bressan, Edoardo: 129n
 Brioschi, Franco: 167n
 Brivio: 136n
 Brown, Stewart J.: 147n
 Bruto, Marco Giunio: 176-177
 Bruto, personaggio (Leopardi, *Bruto minore*):
 164
 Bucci, Gabriele: 8n, 71n, 72n
 Bucci, Bernardo (Falanto Partenio): 50-51,
 53
 – *Arte Poetica di Benedetto Menzini* (1748):
 50-51
 – *Vita umana*: 50
 Buffon, Georges-Louis Leclerc, comte de: 162
 Buonaccorsi, Alessandro (Adelno Deome-
 neio): 88
 – Rime: 88
 Buonocore, Marco: 40n
 Bussi, Giovanni Andrea: 37
 Bussotti, Alviera: 75n, 92n
 Byron, George Gordon
 – *Beppo*: 179
 – *Don Juan*: 179

 Cabani, Maria Cristina: 18n
 Cacciapuoti, Fabiana: 170n, 174n, 176n
 Caillols, Roger: 121n
 Caira, Rossana Maria: 94n
 Calabria: 43
 Calbi, Emilia: 66n
 Calcagnini, Celio: 11

 Calcaterra, Carlo: 67n, 84n
 Calcillo, Antonio
 – Lezioni su *Carmina*, *Epodon*, *Carmen*
Saeculare (saec. XV ex.): 38-39
 Calligaro, Silvia: 149n
 Callimaco
 – *Inno ad Artemide*: 163
 Callimaco Neridio: vd. Ceva, Tommaso
 Calogerà, Angelo: 111n
 Calore, Marina: 75n
 Cambiatori, Tommaso: 8
 Campana, Andrea: 75n
 Campanelli, Maurizio (Agesia Belemínio):
 57n, 60n, 61n, 68n, 75n, 77n, 89n, 94n,
 105
 Campano, Giovanni Antonio: 37
 Cane, Ottaviano: 42
 Cantelli Tagliazucchi, Veronica (Oriana
 Echalidea): 75-76
 – Rime: 75-76
 Cantelmo Stuart, Ippolita (Elpina Aroete):
 64
 – Rime: 64, 75
 Cantelmo, Marinella: 82n
Canti popolari recanatesi: 163
 Capaci, Bruno: 118n, 124n
 Capmartin de Chaupy, Bertrand: 53
 – *Découverte de la maison de campagne*
d'Horace (1769): 53
 Capocci, Giovanni (Capozio): 52
 Capra, Bartolomeo: 46
 Capra, Carlo: 110n
 Capua: 89
 Carducci, Giosue
 – *Prime grandi odi di G. Parini*: 110n
 – *Storia del «Giorno»*: 122n, 137n
 Carlo Borromeo, santo: 129, 131-132, 133n
 Carlo V, imperatore: 30, 138n
Carmina apposita Pasquillo (1525): 42
 Carnazzi, Giovanni: 109n, 137n, 142n
 Caro, Annibal: 8
 Carocci, Renata: 119n
 Carrai, Stefano: 149n
 Caruso, Carlo: 165n
 Casanova, Giacomo: 66
 Casaregi, Giovan Bartolomeo (Eritro Fare-
 sio): 91
 – Rime: 91

- Casati, Giovanni: 64n, 68n
 Casotti, Giovan Battista: 105-106
 Cassini, Gian Domenico: 162
 Cassola, Filippo: 79n
 Castelli Romani: 77-78
 Castelnuovo, Enrico: 59n
 Castelvetro, Lodovico: 8n
 – *Del traslatore*: 13n
 Castiglioni, Giuseppe Antonio (Nigeno Sauridio): 100
 Catone, Marco Porcio: 10n
 Catullo, Gaio Valerio: 7, 155n
 Cau, Maurizio: 65n
 Cécrope, personaggio mitologico: 24
 Celentano, Adriano
 – *Carezza in un pugno*: 73n
 Celoni, Tommaso Maria (Arenio Triense): 76
 – *Ermione*: 76n
 – *Pensieri di un alunno di Chirone*: 76n
 – Rime: 76
 Centenari, Margherita: 182
 Cerere, personaggio mitologico: 163
 Cerretani, Aldobrando: 8
 Cerruti, Marco: 76n
 Cerullo, Speranza: 8n
 Cesare, Gaio Giulio: 137n
 Cesare, Gaio Giulio, personaggio (Virgilio, *Bucoliche*): 150n
 Cesario, Giovanni Paolo: 44
 Cesarotti, Melchiorre: 176
 Cesennio Issunteo: vd. Doni, Carlo
 Ceva, Tommaso (Callimaco Neridio): 97, 100
 Chateaubriand, François-Auguste-René de: 66
 Châtellier, Louis: 128n, 129n, 130n
 Chatsworth: 58
 Chiabrera, Gabriello
 – *Chirone*: 136n
 Chirone, personaggio mitologico: 136n
 Ciappetti, Giovan Battista (Aurisco Elafio)
 – Rime: 68, 70
 Cicerone, Marco Tullio: 8n, 176
 Cienfuegos (Gienfuegos), Álvaro: 85n
 Cinelli Calvoli, Giovanni
 – *Della biblioteca volante*: 85n, 86n, 92n
 Ciocca, Giuseppe: 136n
 Circolo Palatino: 38
 Ciriaci, padre agostiniano: 99n
 Citati, Pietro: 59n
 Città del Vaticano
 – Biblioteca Apostolica Vaticana: 36-37
 Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini), papa: 46
 Clemente XIII (Carlo Rezzonico), papa: 53, 134-135, 146
 Clementi, Francesco Domenico (Agesilo Brentico): 75
 – Rime: 75, 84
 Cleogene Nassio: vd. Della Volpe, Francesco Maria
 Clori, personaggio (Stampiglia, Rime): 89
 Cluento Nettunio: vd. Baruffaldi, Girolamo
 Colardeau, Charles-Pierre: 120n
 Coleridge, Samuel Taylor: 180
 Colletta, Pietro: 168n, 182
 Colocci, Angelo: 42
 Colomba, Giovanni Battista: 49
 Coluccia, Giuseppe: 68n
 Columella, Lucio Giunio Moderato: 10n, 24n
 Colussi, Davide: 27n
 Como: 135n
 Compagnia di Gesù: 48, 50-51, 129-130, 134-135, 137, 147
 Contarini, Silvia: 119n
 Conte N.N., personaggio (Parini, *Lettere del Conte N.N. ad una Falsa Divota*): 107, 111-113, 115-116, 120-123, 125-129, 130n, 131-134, 139n, 142-145
 Conte, Mauro: 64n
 Conti, Antonio: 118
 – *Lettera di Elisa ad Abelardo*: 118-120
 – *Versioni poetiche*: 118n, 119n
 Conti, Bernardo Maria: 74n
 Conti, Pier Giorgio: 168n
 Contini, Milena: 64n
 Corcirio: vd. Querini (o Quirini), Angelo Maria
 Cordier, Jean: 130n
 Corfiati, Claudia: 44n
 Corinto (Ephyra): 152
 Cornelio Gallo: vd. Gallo, Cornelio
 Cornelissen, Christoph: 65n
 Corrado, Massimiliano: 11n
 Correa, Sebastiano Maria: 87n

- Corte papale: vd. Curia
 Cortesi, Andrea: 21n
 Corti, Maria: 173
 Cossutta, Fabio: 85n
 Costa, Simona: 114n
 Cotticelli, Francesco: 76n
 Cottignoli, Alfredo: 64n
 Cottret, Monique: 110n
 Cozens, John Robert: 77-79
 Cracovia: 10
 Crebillon, Claude-Prosper Jolyot de: 118
 – *Lettres de mademoiselle Ninon de Lenclos au Marquis de Sévigné*: 117-118, 123-124, 145
 Credi Fortini, Elisabetta (Alinda Panichia): 64
 – Rime: 64-65
 Crescenzi, Stefano: 68n
 Crescimbeni, Giovan Mario (Alfesibeo Cario): 51, 62n, 68, 94, 98, 104-106
 – *Arcadia*: 63n, 96
 – *Bellezza della volgar poesia*: 78n, 105n
 – *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*: 63n, 64n, 69n
 – *Istoria della volgar poesia*: 77n
 – Rime: 68-70
 Crevenna, Pietro Antonio (Salento o Salento Elafieio): 100
 Crimea: 159n
 Cristina Wasa, regina di Svezia: 50, 93
 Cristo: 85, 132n, 135
 Crivelli, Tatiana: 69n
 Cucchiarelli, Andrea: 150n, 160, 161n
 Cugnoni, Giuseppe: 169
 Cupeda, Donato: 105
 Curcio, Gaetano: 38n
 Curia (Corte papale): 37n, 38, 40, 43, 51, 54

 D'Annunzio, Gabriele
 – *Maia*: 81
 D'Intino, Franco: 167n, 169, 170n, 171, 174, 176n, 177, 180-181
 Dacier, André: 52
 Dafni, personaggio (Virgilio, *Bucoliche*): 150n, 156
 Dal Bianco, Stefano: 149n
 Dalisia Emeresia: vd. Alhaique Pettinelli, Rosanna

 Dameta, personaggio (Virgilio, *Bucoliche*): 149n
 Damon: vd. Omeis, Magnus Daniel
 Damone Malateo: vd. Ebner von Eschenbach, Johann Carl
 Dandolo, Girolamo: 72n
 Danelon, Fabio: 114n
 Daniello, Bernardino: 8-9, 11, 13-14, 23, 33
 – *La Georgica di Virgilio nuovamente di Latina in Thoscana favella, tradotta e commentata*: 8-10, 12-13, 15-29, 31-33
 – *Della poetica*: 11
 Danimarca (Dania): 102, 104
 David, personaggio biblico: 126
 Davis, Herbert: 120n
 De Boni, Filippo: 72n
 De Camilli, Davide: 136n
 De Caprio, Vincenzo: 39n
 De Conti, Lina: 11n, 13n, 32n
 De Gramatica, Maria Raffaella: 11n
 De Lignamine, Giovanni Filippo: 36-38
 De Maddalena, Aldo: 129n
 De Maio, Romeo: 147n
 De Marinis, Tammaro: 9n
 De Nores, Jason: 51-52
 De Robertis, Domenico: 149n
 De Sanctis, Carlo (Sisimbro Tersiliano): 65
 – Rime: 65
 De Sanctis, Domenico (Falcisco Caristio): 53
 – *Dissertazione sopra la villa di Orazio Flacco* (1768): 53
 Decalogo: 131
 Décultot, Élisabeth: 108n
 Degrada, Francesco: 110n
 Del Prete, Miki: 73n
 Della Casa, Giovanni: 19n, 90n
 Della Corte, Francesco: 37n
 Della Peruta, Franco: 129n
 della Rovere, Francesco Maria: vd. Sisto IV
 della Rovere, Giuliano: vd. Giulio II
 Della Volpe, Francesco Maria (Cleogene Nassio): 89
 – Rime: 89
 Desprez, Louis: 52
 Di Dio, Alessia: 149n
 Di Ricco, Alessandra: 60n
 Diana (Artemide; Parthenos iocheaira), personaggio mitologico: 78-79, 82

- Diavolo: 112, 124, 142n
 Diderot, Denis: 162
 Dindelli, Patrizia: 61n
 Diogene, personaggio (Parini, *Mezzogiorno*): 109
 Dio dei cristiani: 88-89, 91, 101, 103, 127-128, 131, 136n, 144
 Diodoro Delfico: vd. Pietro Petteruti Pellegriano
 Dionisotti, Carlo: 7, 9n, 155, 156n, 158, 159n
 Dioscoride, Pedanio: 25n
 Diotimo Oeio: vd. Magliabechi, Antonio
 Dolce, Lodovico: 8
 Domenichi, Lodovico: 12, 25
 Donati, Alessandro: 169
 Donato, Elio: 7
 Doni, Carlo (Cesennio Issunteo): 69
 – Rime: 69, 76-77
 Donnini, Andrea: 68n
 Dorinda, personaggio (Stampiglia, Rime): 89
 Dotti, Ugo: 38n
 Drant, Thomas: 48
 – *A Medicinable Morall, that is, the Two Bookes of Horace his Satyres* (1566) 48
 Driadi, personaggi mitologici: 80
 Drusi, Riccardo: 82
 Du Boccage, Anne-Marie: 119n
 – *Colombiade*: 119n
 – *Lettres de Madame Du Boccage*: 119n
 Du Boccage, Pierre-Joseph Fiquet: 119n

 Ebalia (Oebalia arx): 26
 Ebani, Nadia: 110n, 120n, 136n
 Ebner von Eschenbach, Hans Paulus: 95-96
 Ebner von Eschenbach, Hieronymus Wilhelm: 96
 Ebner von Eschenbach, Johann Carl (Dammone Malateo): 95-100, 104-106
 – *Disputatio juris publici circularis de nobilitate*: 97n, 99n
 Efiria Corilea: vd. Parisotti Beati, Anna Maria
 Egle, personaggio mitologico: 73
 Eladio Maleo: vd. Leonardi, Donato Antonio
 Eliano, Vittorio: 48
 – *Quinctus Horatius Flaccus ab omni obscoenitate purgatus* (1569): 48

 Elisa, personaggio (Parini, *Lettere del Conte N.N. ad una Falsa Divota*): 107, 112-113, 115-116, 118, 120-130, 131n, 133, 138, 139n, 141-142, 145, 147
 Ellesponto: 26, 28
 Eloisa: 118, 119n, 122-123
 Elpina Aroete: vd. Cantelmo Stuart, Ippolita
 Elpino, personaggio (*Rime degli Arcadi*): 87
 Emaro Simbolio: vd. Zeno, Apostolo
 Eniso Pelasgo: vd. Petrosellini, Domenico Ottavio
 Ephyra: vd. Corinto
 Epicuro: 35
 Erasmo da Rotterdam: 138n
 Erba Odescalchi, Benedetto: 131n
 Ercolano: 53
 Ercole II d'Este, duca di Ferrara: 12
 Erisso Lalicmiano: vd. Maggi, Michele
 Eritro Faresio: vd. Casaregi, Giovan Bartolomeo
 Erminia Meladia: vd. Serego Pellegrini, Giulia
 Eschilo: 163
 Esiodo: 9, 14, 30
 Esposito, Edoardo: 108n, 109n
 Este, Carlo Emanuele d' (Ateste Mirsinio): 100
 Estensi, dinastia: 10
 Estienne, Henri: 47
 – *Parodiae morales in poetarum veterum latinorum sententias celebriores* (1575): 47
 Eubeno Buprastio: vd. Ricchieri, Giovanni Battista
 Euchero Tiriano: vd. Negro, Niccolò di
 Euresto Leontiad: vd. Sandoval, Giovanni Antonio
 Euripide: 179
 Euro (Eurus), personaggio mitologico: 21n, 73
 Europa: 31-32, 35, 48, 93, 101, 118, 163, 179
 Eyriès, Jean-Baptiste-Benoît: 159n

 Fabbri, Ranieri Bernardino (Odisio Licurio): 70-71
 – Rime: 70-71
 Fagioli Vercellone, Guido: 84n
 Fai, Roberto: 59n
 Falanto Partenio: vd. Bucci, Bernardo

- Falcisco Caristio: vd. De Sanctis, Domenico
 Fallico, Antonio: 111n
 Fanano: 78
 Fantappiè, Irene: 108n
 Fardella, Michelangelo: 100
 Farenga, Paola: 37n
 Farnese, Alessandro: 42
 Faroult, Guillaume: 82n
 Fauni, personaggi mitologici: 80
 Fausto (Fausto da Longiano), Sebastiano
 – *Discorso sul modo de lo tradurre*: 13n
 Fea, Carlo: 36, 54
 Febo, personaggio mitologico: 65
 Federici, Renzo: 59n
 Federico, Borromeo, santo, vescovo di Milano: 129
 Fedi, Francesca: 119n
 Fedrio Epicuriano: vd. Fiorentini Vaccari Gioia, Giuseppe Antonio
 Felici, Lucio: 169n, 174n, 175n, 176n
 Ferdinando II d'Aragona, re di Napoli: 43
 Ferrara: 10-11, 13, 42
 – Biblioteca Ariostea: 52
 Ferri, Pietro Leopoldo: 63n, 75n
 Feuerbach, Anselm
 – *Petrarca, Laura in Vauluse*: 67
 Ficononi, Bernardino de': 52
 – *Poetica di Q. Orazio Flacco con la traduzione in versi sciolti, ed osservazioni* (1784)
 Filenio Gallo: 149n
 Filetico, Martino
 – Commento *all'Ars poetica* di Orazio (saec. XV ex.): 38-39
 Filicaia, Vincenzo da (Polibo Emonio): 87-88
 – Rime: 87-88
 Fille, personaggio (*Rime degli Arcadi*): 70, 72, 89
 Filli, personaggio (Virgilio, *Bucoliche*): 155n
 Finzi, Giuseppe: 94
 Fiorentini, Francesco Maria: 99n
 Fiorentini, Mario: 99n
 Fiorentini Vaccari Gioia, Giuseppe Antonio (Fedrio Epicuriano): 90
 – Rime: 90
 Fiorilla, Maurizio: 72n
 Fiorilli, Dionigi (Simonide Achelojo): 85
 – Rime: 85
 Firenze (città di Flora): 9-10, 30, 50, 78, 96, 99, 105
 – Orti Oricellari: 10
 – Biblioteca Nazionale: 169-170
 Firmian, Carlo Gottardo, conte di: 146-147
 Flora, Francesco: 169n, 170-171, 174n, 175n, 176n, 179n
 Flora, personaggio mitologico: 72
 Floridan: vd. Birken, Sigmund von
 Folgeberg Rota, Stefano: 94n
 Fontana, Elda: 61n
 Fontenelle, Bernard le Bovier de: 162
 – *Nouveaux dialogues des Morts*: 138
 Foresi, Bastiano
 – *Libro chiamato ambitione*: 9
 Formica, Marina: 76n
 Forner, Fabio: 108n, 147n
 Fortunato, Gerardo: 7n
 Francesco di Sales, santo (Novus Trismegistus): 48
 Francesco I di Valois, re di Francia: 30
 Franchi, Saverio: 89n
 Francia (le Gallie): 45, 117, 138, 158-160, 178
 Franconia: 102, 104
 Franzetti, Agapito: 53
 Frascarelli, Dalma: 59n
 Frate Uguccion, personaggio (Parini, *Teatro*): 138
 Frontone, Marco Cornelio: 175
 Frosini, Giovanna: 8n
 Fruchtbringende Gesellschaft, accademia letteraria: 101, 103
 Frugoni, Carlo Innocenzo (Comante Eginetico): 84
 – Rime: 84-85
 Fürer von Haimendorf, Christoph: 97-98
 Fusco, Nicolò Maria di (Mirteno Melpeo): 70
 – Rime: 70
 Gabriele, Trifone: 11
 Gagnebin, Bernard: 110n
 Gainsborough, Thomas: 82-83
 – *Fallen Tree*: 82
 – *Fallen Tree with Farm Buildings Beyond*: 83
 Galli, Giovanni: 76n
 Gallica Atene: vd. Parigi

- Gallie (le): vd. Francia
 Gallo, Cornelio, personaggio (Virgilio, *Bucoliche*): 150, 155, 157
 Gallo, Valentina: 9n, 85n, 108n, 114n
 Garber, Klaus: 101n
 Gardini, Nicola: 149n
 Garms Cornides, Elisabeth: 146n
 Gaspari, Gianmarco: 107n, 108n, 119n
 Gaurico, Luca: 42
 Gaurico, Pomponio 41-43
 – *De Arte Poetica* (1511-1512): 41-42
 Gavazzeni, Franco: 171n
 Gaye, Vera M.: 68n
 Geddes da Filicaia, Costanza: 87n-88n
 Gelmetti, Carlo: 76n
 Genetelli, Christian: 167n, 168n, 169n, 170n, 181
 Genova: 96, 100
 Gentili, Sonia: 67n
 Genzano: 79
 Germania: 105, 119n
 Geymonat, Mario: 15n
 Ghelardi, Maurizio: 59n
 Ghidetti, Enrico: 169n, 174n, 175n, 176n
 Gialdroni, Teresa M.: 90n
 Giansenisti: 143
 Gibellini, Pietro: 82n
 Ginevra: 47
 Giordani, Pietro: 167n, 174, 181
 Giorgetti Vichi, Anna Maria: 99n
 Giovanni de' Medici: 42
 Giovannuzzi, Stefano: 81n
 Giove, personaggio mitologico: 31
 Giovin Signore, personaggio (Parini, *Giorino*): 117, 121n, 122, 124, 128, 129n, 135, 145, 147
 Giovinetto d'Este: vd. Rinaldo
 Giudici, Enzo: 66n
 Giulio II (Giuliano della Rovere), papa: 41-42
 Giurnanini, Michelangelo: 64n
 Goldoni, Carlo: 70n
 Gonzaga, Carlo Valenti (Adimanto Auto-nidio): 64
 – Rime: 64, 69, 71
 Goudimel, Claude: 49
 – *Odae omnes ad rythmos musicos redactae* (1555): 49
 Granducato di Toscana: 99n
 Gravina, Gian Vincenzo: 50-51
 Gray, Thomas: 90
 Graziosi, Elisabetta: 64n, 122n
 Grazzini, Giulio Cesare (Benaco Deome-neio): 86
 – Rime: 86
 Gresset, Jean-Baptiste-Louis
 – *Édouard III*: 73n
 Grifoli, Jacopo: 51
 Gritta, Virginio Maria (Torrалbo Maloetide): 77
 – Rime: 77
 Gronda, Giovanna: 118n
 Guagnellini Del Corno, Lia: 128n
 Guaita, Camilla: 68n
 Gualdo, Irene: 29n, 30n
 Gualdo, Luigi
 – *Nostalgie*: 81
 Guercino, Giovanni Francesco Barbieri detto il: 58
 – *Et in Arcadia ego*: 58, 59n
 Guglielmini, Domenico: 100
 Guidalotti, Diomede: 149n, 150n
 Guidi, Alessandro: 63
 – *Arcadi in Roma*: 63
 – *Costumi degli Arcadi*: 63
 – *Promulgazione delle leggi d'Arcadia*: 63
 – Rime: 61n
 Guidi, José: 91n
 Guillery, Etienne: 43
 Guldinbeck, Bartholomäus. 37-38
 Guthmüller, Bodo: 7n, 15n, 18n
 Gutwirth, Suzanne: 66n
 Hackert, Jacob Philipp: 53
 – *Raccolta di n. 10 vedute rappresentanti la villa d'Orazio* (1780): 53
 Hardenberg, Friedrich Leopold von (Novalis): 180
 Harsdörfer(in), Maria Christina: 95
 Harsdörfer, Georg Philipp (Strefon nell'Ordine dei Fiori; der Spielende nella Fruchtbringende Gesellschaft): 97, 101, 102-103
 Hautal, Ferdinand: 41 n
 Havre, Le
 – Bibliothèque municipale: 160n

- Heinzelmann, J H: 119n
 Herdegen, Johann (Amarantes nell'Ordine dei Fiori)
 – *Historische Nachricht von deß löblichen Hirten- und Blumen-Ordens*: 95n, 101n
 Heyne, Christian Gottlob: 151, 154
 – *P. Virgilii Maronis Opera, Varietate lectionis et perpetua adnotatione illustrata*: 154
 Holder, Alfred: 40n
 Hopkirk, Peter: 159n, 160n
- Ida, catena montuosa: 26
 Ila Orestasio: vd. Somai, Angelo Antonio
 Imbonati, Carlo: 140n
 Impero russo: 157
Index librorum prohibitorum: 147
 India: 159
 Ingen, Ferdinand van: 101n
 Inghilterra (Albione): 99, 138
 Ippocoonte Fedrio: vd. Marmi, Anton Francesco
 Isaia, Arcangelo (Selmiro Isacide): 52
 – *Scelta di dodici sermoni di Orazio Flacco tradotti in verso sdruciolato* (1800): 52
 Italia, Paola: 182n
 Italia: 45, 77, 88, 90, 96-97, 104-105, 118, 119n, 155, 157, 159n, 180
 Iurilli, Antonio: 36n, 37n, 38n, 41n, 42n, 43n, 44n, 48n, 49n, 50n, 51n, 52n, 53n, 54n, 86n
- Jacqmain, Monique: 110n
 Jerocades, Antonio: 35n
 Jonard, Norbert: 108n
 «*Journal des savans*»: 155-156, 158-159
 Julie d'Étange (M^{me} de Wolmar), personaggio (Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*): 110, 118n, 123n, 126, 139n, 143-144
 Jürgensen, Renate: 101n, 105n
 Juri, Amelia: 150n
- Kallendorf, Craig: 7n
 Kaunitz, Wenzel Anton von: 146, 147n
 Keller, Otto: 40n
 Keyser, Nicaise de
 – *Petrarca e Laura*: 66-67
 Khiva: 156
 King, William: 162
- Kirghisi: 156-158, 160
 Klaj, Johann: 102-103
 Klaproth, Julius von: 159n
 Kraftshof: 103n
 – Irrhain (Labyrinthus): 103-104
 Krebs, Jean-Daniel
 Kügel, Werner: 97n, 98n, 101n, 103n
- La Caille, Nicolas Louis de: 162
 Ladore, Jacques: 48
 – *Horatii Christiani Tripartitus* (1662): 48
 Lagomarsini, Claudio: 8n
 Lalande, Jérôme: 162
 Lamartine, Alphonse-Marie-Louis Prat de: 66
 Lambin, Denys: 44-46
 – *Quintus Horatius Flaccus, ex fide atque auctoritate decem librorum manuscriptorum* (1561): 44-46
 Lami, Giovanni: 110n, 111n
 – *Novelle letterarie*: 143n
 Lamia (Lammia), personaggio mitologico: 86
 Lancia, Andrea: 8n
 Landi, Patrizia: 167n
 Landi, Ubertino (Atelmo Leucasiano): 60-61, 66n
 – Rime: 60-61, 87, 89-90
 Landino, Cristoforo: 7, 9, 25, 44
 Laplace, Pierre-Simon de: 162
 Largailli, Matteo: 65n
 Lattanzio, Lucio Cecilio Firmiano: 39n
 Laufhütte, Hartmut: 101n
 Laura, gentildonna amata da Petrarca: 66-67
 Law, Edmund: 162
 Lazaris, Ignazio de: 48
 Lecoite de Laveau, Georges: 159n
 Leers, Filippo (Siralgo Ninfasio): 74
 – Rime: 74
 Lefebvre, Philippe: 110n, 146n
 Lemme, Paolo Lodovico: 69n
 Lenclos, Anne, detta Ninon de: 124-125
 Lenzi, Anna Luce: 122n
 Leonardi, Donato Antonio (Eladio Maleo): 92
 – Rime: 92
 Leonardi, Lino: 8n
 Leone X (Giovanni de' Medici), papa: 43

- Leopardi, Giacomo: 149-165, 167-186
 – *Argomenti di elegie*: 174
 – *Argomenti di idilli*: 175
 – *Canti*: 155n, 171n
 – – *A se stesso*: 155n, 165
 – – *Bruto minore*: 164, 177
 – – *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*: 149-165, 182n
 – – *Inno ai Patriarchi*: 163
 – – *Sera del dì di festa*: 163
 – – *Ultimo canto di Saffo*: 164
 – *Disegni letterari*: 167-186
 – *Elenchi di lettura*: 179
 – *Epistolario*: 167-168, 171n, 174, 181-182
 – *Esercizi di memoria*: 179
 – *Inni cristiani*: 175
 – *Machiavello della vita sociale o Galateo morale*: 180n
 – *Operette morali*: 163, 168n, 171, 178-179
 – – *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte*: 177
 – – *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*: 151
 – – *Parini, ovvero Della gloria*: 181
 – *Pensieri*: 180n
 – *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*: 176
 – *Scritti e frammenti autobiografici*: 181
 – *Scritti vari inediti*: 169
 – *Storia della astronomia*: 163
 – *Supplemento generale a tutte le mie carte*: 178
 – *Zibaldone*: 150, 151n, 161, 170n, 174, 176, 182
 Leopardi, Monaldo: 177
 Leopardi, Paolina: 171
 Leporatti, Roberto: 109n
 Leto, Pomponio: 7, 39
Lettere di Lorenzo il Magnifico al som. pont. Innocenzio VIII. e più altre di personaggi illustri toscani: 105n, 106n
 Lévi-Strauss, Claude: 59
 Leydi, Roberto: 129n
Libri De Re Rustica: 10n
 Licenza: 53
 Licida Orcomenio: vd. Strinati, Malatesta
 Limburger, Martin (Myrtillus nell'Ordine dei Fiori): 98, 103-104
 Lindsay, James, 26° conte di Crawford: 36
 Lion, Girolamo: 136n
 Lione: 45
 Lismanini, Francesco: 23n
 Lombardi, Giuseppe
 Lonardi, Gilberto: 162, 164
 Londra: 48, 77, 118
 Lorenzini, Francesco Maria: 100n
 Lorenzini, Niva: 81n
 Lori, Andrea: 8, 12
 Loschi, Ludovico Antonio: 162
 Lucca: 96, 99
 Lucchese, Enrico: 72n
 Lucchesini, Gian Lorenzo: 137n
 Luciano di Samosata
 – *Icaromenippo o il volatore sopra le nuvole*: 163
 Lucrezio Caro, Tito: 164
 – *De rerum natura*: 72
 Ludovico d'Aragona: 42
 Luigi Gonzaga, santo: 136n
 Luzi, Mario
 – *Cuma (da Avvento notturno)*: 81-82
 M. de Wolmar, personaggio (Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*): 126, 143-144
 Machado, Antonio: 57
 – *Campos de Soria II (da Campos de Castilla)*: 57
 Macrì, Oreste: 57n
 Madrignani, Carlo Alberto: 71n
 Maggi, Carlo Maria: 100n, 129-130
 Maggi, Melchiorre: 100n
 Maggi, Michele (Erisso Lalicmiano): 100
 Magliabechi, Antonio (Diotimo Oeio): 97, 99
 Maiello, Francesco: 59
 Maier, Bruno: 68n, 84n
 Maira, Daniel: 66n
 Malaspina, Ermanno: 79n
 Malato, Enrico: 11n
 Malavasi, Massimiliano: 61n
 Malebranche, Nicolas: 162
 Malfatti, Sarah: 93n, 94, 98n
 Mancinelli, Antonio: 7, 9
 Manfredi, Eustachio (Aci Delpusiano): 68
 – Rime: 68
 Mangani, Lorella: 71n

- Mantova: 30
 Manuzio, Aldo, il Giovane: 45-47
 – *De laudibus vitae rusticae* (1586): 46
 – *De metris horatianis*: 44n, 48
 – *In Q. Horatii Flacci Venusini librum de Arte Poetica Aldi Manutii [...] commentarius* (1576): 46-47
 Manuzio, Aldo, il Vecchio: 10n
 Manuzio, Paolo: 45
 Maratti Zappi, Faustina (Aglaura Cidonia): 69, 70n
 – Rime: 69, 71, 74-75
 Marchesa Dorotea, personaggio (Parini, *Lettere del Conte N.N. ad una Falsa Divota*): 115, 128
 Marchese, Francesco Elio: 39-40
 – *Liber de nobilitate*: 39n
 Marchetti, Alessandro (Alterio Eleo): 100
 Marchetti, Angelo (Ulindo Briseo): 100
 Marcocchi, Massimo: 129n
 Mari, Michele: 108n, 118n, 119n
 Maria Teresa d'Asburgo: 147n
 Mariani, Cesare: 65n
 Marin, Brigitte: 76n
 Mariotti, Scevola: 37n
 Marmi, Anton Francesco (Ippocoonte Fedrio): 97, 99
 Marquis de Sévigné: vd. Sévigné, Henri de
 Martelli, Mario: 10n, 149n
 Martelli, Niccolò: 106
 – Rime: 106
 Martelli, Sebastiano: 39n
 Martello, Pier Jacopo: 50-51, 53
 – *Arte Poetica di Benedetto Menzini* (1748): 50
 – *Femia sentenziato*: 122n, 137n, 140
 – *Teatro* (1709): 51
 Martignano, Federica: 84n
 Martinelli, Bortolo: 162
 Martini, Carlo Antonio: 141
 Martinoni, Renato: 109n, 140n, 142n
 Martirano, Bernardino: 43
 Masone, Leonardo: 59n
 Massa, Niccolò: 162
 Mattioli, Pietro Andrea: 25n
 Matusio: vd. Stampa, Carlo Gaetano
 Maupertuis, Pierre-Louis Moreau de: 162
 Maylender, Michele: 106n
 Mazza, Angelo: 162
 Mazzei, Rita: 10n, 11n, 14n, 23n
 Mazzocca, Fernando: 110n
 Mazzocchi, Giacomo: 41-43
 Mazzocchi, Giuseppe: 138n
 Mazzucchelli, Giovan Mario: 88n
 Mazzucchi, Andrea: 11n
 Medici, famiglia: 99n
 Medici, Giovanni de': vd. Leone X
 Megalbo Oileo: vd. Pucci, Giovanni Antonio
 Melibeo, personaggio (Virgilio, *Bucoliche*): 149n
 Mengaldo, Pier Vincenzo: 68n, 155n
 Menni, Vincenzo: 8
 Menzini, Benedetto: 50, 53
 – *Arte Poetica* (1748): 50
 Mercurio, personaggio mitologico: 138
 Meri, personaggio (Virgilio, *Bucoliche*): 150n
 Merola, Nicola: 91n
 Messer Cattabrighe, personaggio (Martello, *Femia sentenziato*): 122n
 Messer Stucco, personaggio (Martello, *Femia sentenziato*): 122n
 Metastasio, Pietro: 51-52
 Meyendorff, Georges de: 156, 159, 160n, 163
 Miglio, Massimo: 37n, 39n
 Milano: 40, 96, 100, 111, 113n, 118, 119n, 128-129, 132, 136, 142, 146
 – Scuole Palatine: 140n
 Millet, Olivier: 66n
 Mimnermo: 163
 Mincio, fiume: 30
 Minieri Riccio, Camillo: 80n
 Minizio Calvo, Francesco: 43
 Minneapolis
 – Minneapolis Institute of Art: 82
 Mirteno Melpeo: vd. Fusco, Nicolò Maria di
 M^{me} d'Orbe, personaggio (Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*): 118n
 M^{me} de Wolmar, vd. Julie d'Étange
 Mocenigo, Lunardo: 13
 Modigliani, Anna: 37n, 39n
 Molière – *Tartuffe*: 128
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat barone di La Brède e di: 115, 117, 176-177
 – *Lettres persanes*: 112, 117, 120, 147

- *Quelque reflexions sur le Lettres persanes*: 120n
- *Temple de Gnide*: 121
- Morato, Fulvio Pellegrino: 11-13
- Morei, Michele Giuseppe
- *Memorie istoriche dell'Adunanza degli Arcadi*: 65n, 93n, 100n, 105n
- Morelli Timpanaro, Maria Augusta: 71n
- Moreni, Domenico: 105n
- Morini, Ugo: 70n
- Morsia, Daniela: 60n
- Morte, personificazione: 59
- Mosco, Giovanni: 43
- Motolese, Matteo: 8n
- Motta, Uberto: 108n, 130n
- Mourav'ev-Karsski, Nikolaj Nikolaevič: 159
- Muggiasca, Giovanni Battista: 135n
- Muratori, Ludovico Antonio: 51, 119n
- Murav'ev-Apostol, Ivan Matveevich: 159n
- *Viaggio per la Tauride fatto nel 1820 [...] tradotto dal russo [...] da pregevole scrittore napoletano*: 159n, 160n
- Muret, Marc-Antoine: 44-46
- *Horatius. M. Antonii Mureti in eundem annotationes* (1555): 44-46
- Muse, personaggi mitologici: 58, 91, 152, 154
- Mustapha, Monique: 91n
- Myrtillus: vd. Limburger, Martin

- Nagler, Georg-Kaspar: 72n
- Napoli: 41-43, 118, 119n, 159n, 171
- Biblioteca Aragonese: 42
- Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III: 43, 170
- Nardo, Chiara: 68n
- Necchi, Rosa: 64n, 147n
- Nedisto Collide: vd. Venerosi, Brandaligio
- Negri, Alexander Fedorovič: 160n
- Negri, Antonio Maria: 136n
- Negro, Niccolò di (Euchero Tiriano): 68-69
- Rime: 68-69
- Nemi
- lago di (Lake Nemi): 77-79
- Tempio di Diana: 78
- Nettuno, personaggio mitologico: 20n
- Newton, Herny (Argeste Melichio): 99
- Nichilo, Mauro de: 44n
- Nicoletti, Giuseppe: 68n

- Niderst, Alain: 138n
- Nigeno Sauridio: vd. Castiglioni, Giuseppe Antonio
- Nigrisoli, Antonio Mario: 8, 10-11, 14, 23
- *La Georgica di Vergilio tradotta in versi volgari sciolti*: 8, 9n, 10, 12, 15-29, 31-32
- Ninfe, personaggi mitologici: 61, 81-82, 152
- Niutta, Francesca: 40n
- Norimberga: 93, 95-98, 101-105
- Città libera imperiale (Repubblica) di Norimberga: 96, 101, 103, 105n
- Consiglio Segreto (*innerne geheime Rat*): 96
- Corte d'Appello (*Appellationsrat*): 96
- Ginnasio Egidiano: 102
- Novalis, pseudonimo: vd. Hardenberg, Friedrich Leopold von
- Novelli, Maria Angela: 64n
- Novelli, Pierantonio (Aristeno Parrasideo): 72
- Rime: 72
- Novus Trismegistus, appellativo: vd. Francesco di Sales, santo

- Oceano, personaggio mitologico: 152
- Odisio Licurio: vd. Fabbri, Ranieri Bernardino
- Oebalia arx: vd. Otranto
- Oldani, Rosa: 135n
- Olimpo, monte (Tessaglia): 156
- Omeis, Magnus Daniel (Damon nell'Ordine dei Fiori): 97-99, 101-104
- *Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst*: 97, 102n, 103-104
- Omero: 9, 137n, 163
- *Iliade*: 163
- *Inni*: 79n
- Oppé, Adolf Paul: 78n
- Orazio Flacco, Quinto: 7, 35-55
- *Ars poetica (Epistola ai Pisoni)*: 39-44, 46, 50-52
- *Carmen Saeculare*: 39
- *Carmina*: 39-40, 49, 64
- *Epistolae*: 41
- *Epodon*: 39-40, 46
- *Sermones*: 41, 52
- Ordine dei Fiori e dei Pastori del Pegnitz (Pegnesicher Hirten- und Blumenorden,

- Societas Florigera ad Pegnesum): 93-97, 99, 101-105
- Archivio: 97n, 103n
 - Irrhain (Labyrinthus): 103-104
 - Ordine dei Minimi: 48
 - Orfeo, personaggio mitologico: 30
 - Oriana Echallidea: vd. Cantelli Tagliazucchi, Veronica
 - Orito Piliaco: vd. Zanotti, Francesco Maria
 - Orsi, Giovan Gioseffo Felice: 119n
 - Ossola, Carlo: 82n
 - Otranto (Oebalia arx): 26
 - Ottani Cavina, Anna: 66n
 - Ottaviani, Alessandro: 60n, 89n
 - Ovidio, Nasone Publio: 7, 32
 - Owen, John: 51
- Padova: 45, 96, 100
- Università di Padova: 45
- Paesi Bassi: 41
- Painter, George D.: 36
- Palemone Licurio: vd. Stampiglia, Silvio
- Palladio, Rutilio Tauro: 10n
- Pan, personaggio mitologico (Pane): 70, 81, 101, 103, 152
- Pancino, Livia: 90n
- Panizza, Giorgio: 167n
- Panofsky, Erwin: 58-59
- Paoli, Marco: 92n
- Paoli, Maria Pia: 87n
- Paolo, santo (apostolo dei Gentili): 139n
- Paolucci, Giuseppe (Alessi Cillenio): 87
- Rime: 87, 90
- Papadopulos, Nikolaos: 100
- Paparelli, Gioacchino: 39n
- Parigi (Gallica Atene): 49, 93n, 110, 117-118, 136n
- Collège du cardinal Lemoine: 45
 - Collège Royal: 45
 - Lycée Luis-le-Grand: 137n
 - Musée du Louvre: 57
- Parini, Giuseppe (Ripano Eupilino): 107-120, 122-124, 128, 130, 131n, 132-137, 138n, 140-142, 144-147
- *Alcune poesie di Ripano Eupilino*: 131n, 137, 139n
 - *Dialogo sopra la Nobiltà*: 108n, 138-139
 - *Discorso che ha servito d'introduzione all'Accademia sopra le Caricature*: 139
 - *Discorso sopra la Carità*: 139
 - *Discorso sopra la Poesia*: 139, 146
 - *Giorno*: 120n, 122n, 123, 127n, 138
 - *Mattino*: 109, 117, 121-122, 123n, 124n, 129n, 137-138, 141, 146
 - *Mezzogiorno*: 109, 110n, 120n, 121-122, 137-138, 141, 145n, 146
 - Lettere: 141
 - *Lettere del Conte N.N. ad una Falsa Divota. Tradotte dal francese*: 107-129, 131-139, 142-147
 - *Odi*: 110n, 120n, 136n
 - – *Educazione*: 110n, 135n, 136n, 140n
 - – *Impostura*: 139
 - – *Musica*: 120n, 139
 - – *Vestire alla ghigliottina*: 138
 - *Pensieri*: 140
 - *Poesie varie ed extravaganti*: 130n, 134-137, 139n, 141, 147
 - – *Ciarlatani*: 141
 - – *Teatro*: 138
 - *Prefazione* a Pier Jacopo Martello, *Femia*: 137n, 139-140
 - *Prefazione* a Carlo Antonio Tanzi, *Poesie*: 130n, 140
- Parisotti Beati, Anna Maria (Efiria Corilea): 80
- Rime: 80
- Parma: 54
- Parrasio, Aulo Giano (Parisio, Giovan Paolo): 43-44
- *In Q. Horatii Flacci Artem Poeticam commentaria luculentissima* (1531): 43
- Parthenos iocheaira, appellativo: vd. Diana
- Pasquali, Giorgio: 160
- Pasquino (Pasquillo): 42
- Passerin d'Entrèves, Ettore: 135n, 147n
- Passeroni, Giancarlo: 139n
- pastore Kirghiso/asiatico, personaggio (Leopardi, *Canto notturno*): 150-151, 154-155, 157, 161
- Pazzagli, F.: 62n
- Pecci, Nicola: 130n
- Pedrocchi, Orazio, in religione Giovanni Antonio di Sant'Anna (Adalsio Metoneo): 78-80

- *Rime di Adalsio Metoneo pastore arcade della Colonia Mariana*: 78-79
- Rime: 78-79
- Pegnesischer Hirten- und Blumenorden: vd.
- Ordine dei Fiori e dei Pastori del Pegnitz
- Pellegrini, Carlo: 110n
- Penge, Luca: 93n, 94n, 103n
- Perotti, Nicolò: 39n
- Persia: 159
- Peruzzi, Emilio: 178
- Pesenti, Michele: 49
- Petrarca, Francesco: 11, 18, 19n, 20, 23, 26, 31-32, 41, 66-67, 164
- *Rerum vulgarium fragmenta*: 67-68, 149-150, 154, 157
- Petrini, Giorgio: 159n
- Petrini, Pietro Antonio (Arbace Tesmiano): 51-52
- *Poetica di Q. Orazio Flacco restituita all'ordine suo* (1777): 51-52
- Petrosellini, Domenico Ottavio (Eniso Pelasgo): 65
- Rime: 65
- Petrucchi (de' Petrucci), Ottaviano: 49
- *Frottole, libro primo* (1504): 49
- Petteruti Pellegrino, Pietro (Diodoro Delfico): 57n, 60n, 67n, 68n, 75n, 93n, 94n, 105n
- Pettinicchio, Davide: 167n, 169-171, 174, 177
- Pferiffer, Helmut: 108n
- Picchiorri, Emiliano: 85n, 87n
- Pincelli, Maria Agata: 39n
- Pintaudi, Rosario: 92n
- Pirelli, Giovanni Saverio (Zelindo Cillenio): 80
- Rime: 80-81
- Pirovano, Donato: 11n
- Pisa: 96, 99, 100n
- Pizzi, Gioacchino: 94
- Platone: 179
- Pleione, personaggio mitologico: 27n
- Plinio il Vecchio: 24n, 25
- *Naturalis historia* 25, 66
- Pluche, Noël Antoine: 162
- Poli, Diego: 88n
- Polibo Emonio: Filicaia, Vincenzo da
- Poliziano, Angelo Ambrogini detto il: 9, 42-44
- *Sylvae*
- – *Rusticus*: 9
- Pomeau, René: 109n
- Pomerania: 102
- Pompei: 53
- Pontano, Giovanni: 39n
- Ponte, Giovanni: 9n
- Ponti, Paola: 72n
- Pope, Alexander: 120n, 162
- *An Essay on Man*: 139n
- *Eloisa to Abelard*: 118-119
- *Rape of the Lock*: 119n
- Popol di Marte: vd. Romani
- Porfirione, Pomponio: 39-40
- *Commentum in Horatium Flaccum*: 39-41
- Poussin, Nicolas: 57-60
- *Bergers d'Arcadie* (1627-1630): 58-59
- *Bergers d'Arcadie (Et in Arcadia ego)* (1638-1640): 57, 59-60
- Pozzobonelli, Giuseppe: 132, 136, 146-147
- Prandi, Alfonso: 146n
- Prandolini, Giacomo: 85n, 92n
- Prato: 106
- Priapo, personaggio mitologico: 26, 28-29
- Procaccioli, Paolo: 68n, 75n, 105n
- Profeti, personaggi biblici: 132n
- Progne (Procne), personaggio mitologico: 26n
- Proserpina, personaggio mitologico: 163
- Provana, Prospero: 23n
- Provenza: 67
- Provenzal, Dino: 68n
- Prussia (Borussia): 102, 104
- Pseudo Probo: 19n
- Pseudo-Acrone: 39
- *Scholia in Horatium vetustiora*: 39-41
- Pucci, Francesco: 41-43
- Pucci, Giovanni Antonio (Megalbo Oileo): 72
- Rime: 72-73
- Puggioni, Roberto: 76n
- Puggioni, Salvatore: 119n
- Quaritch, Bernard: 36
- Quattromani, Sertorio: 44
- Querini (o Quirini), Angelo Maria (Corciorio): 99
- Quinti Horatii Flacci Carminum libri quatuor, ommissis nonnullis lascivioribus* (1537): 48

- Quinti Horatii Flacci duo Epistolarum libri, in puerorum gratiam hac forma castigatissime excusi* (1538): 48
 Quondam, Amedeo: 37n
- Rabboni, Renzo: 60n, 118n, 119n
 Rabizzani, Giovanni: 35n
 Racine, Jean
 – *Mithridate*: 73n
 Raimondi, Ezio: 13n, 68n
 Ranieri, Antonio: 171
 Ranieri, Concetta: 91n
 Raymond, Marcel: 110n
 Recanati
 – Casa Leopardi: 170, 173, 176
 Redi, Francesco (Anicio Traustio): 50, 71-72
 – Rime: 71-72
Relazione della solenne comparsa che fece in Firenze Don Antonio Catalani e Moncada: 99n
- Rennes
 – Musée des beaux-arts: 67
 Restoro d'Arezzo: 25n
 Rex nemorensis, personaggio mitologico: 78
 Rezzonico, Carlo: vd. Clemente XIII
 Ricaldone, Luisa: 69n, 138n
 Ricchieri, Giovanni Battista (Eubeno Buprastio): 73
 – *Edoardo terzo re d'Inghilterra* (trad. dell'*Édouard III* di Gresset)
 – *Farasmane re di Tracia*: 73n
 – *Mitridate* (trad. del *Mithridate* di Racine): 73n
 – Rime: 73-74, 89
 – *Rime filosofiche e sacre*: 73n
 Ricotta, Veronica: 8n
Rime diverse di molti eccellentissimi auttori (1545): 11
 Rinaldo, personaggio letterario (Giovinetto d'Este): 65
 Ripano Eupilino, pseudonimo: vd. Parini, Giuseppe
 Robinet, Jean-Baptiste: 162
 Robortello, Francesco: 51-52
 Roggia, Carlo Enrico: 108n, 111n, 120n, 121n, 127n, 138n, 142n, 145n
 Roma: 38-39, 41-44, 47-54, 72, 95n, 96, 98
 – Biblioteca Angelica: 57n, 74n
 – Biblioteca Corsiniana: 37, 41
 – Biblioteca Nazionale Centrale: 44-45
 – Collegio Romano: 52
 – Galleria di Palazzo Barberini: 58
 – Piazza di Pasquino: 50
 – Piazza di S. Ignazio: 50
 – Quartiere Parione: 43
 – Stamperia Barbiellini: 50, 53
 – Stamperia Komarech: 53
 – Stamperia Pilucchi Cracas: 52
 – Stamperia Salomoni: 50
 – Stamperia Vaticana: 46
 – Stamperia Zempel: 53
 – Università La Sapienza (Studium Urbis): 38-39, 43-46, 167n
 Romani (Popol di Marte): 31, 177
 Romani, Werther: 8n, 29n, 32n
 Romano Cervone, Anna Teresa: 69n
 Romano, Antonella: 76n
 Romei, Giovanni: 12-13
 Roncaglia, Aurelio: 9
 Rosa, Mario: 135n, 146n
 Rosselli, Amelia
 – *Serie ospedaliera (1963-1965)*: 81
 Rossi, Michele: 84n
 Rossini, Orietta: 39n
 Rota Ghibaudi, Silvia: 110n
 Rotelli, Ettore: 129n
 Rousseau, Jean-Jacques: 109-111, 118, 126-128, 132-133, 141-146
 – *Contract social*: 147
 – *Émile*: 109n, 110n, 147
 – *Julie ou la Nouvelle Héloïse*: 109-110, 115, 118-119, 123, 126-128, 133, 136n, 139n, 142-145
 – *Lettre à C. de Beaumont*: 109n, 110n, 132n, 144, 147
 Rousset, Jean: 114n, 115n, 117n
 Rucellai, Giovanni: 29-30, 32
 – *Api*: 9n, 10, 15, 18, 19n, 20n, 21n, 24, 26n, 29-32
Ruskulovna, Alimova Rahima: 160n
 Russo, Emilio (Artino Corasio): 57n, 68n, 75n, 94n, 105n, 168n, 170n, 178n, 179n, 180n
 Rutilio Teneo: vd. Luca Terenzi
- Sabino, Angelo: 39, 41n

- *Paradoxa in Iuvenalem*: 39n
- Saccetti, Mario: 122n
- Sacro Romano Impero: 105
- Saffo, personaggio (Leopardi, *Ultimo canto*): 164
- Saint-Preux, personaggio (Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*): 110n, 118n, 123n, 126-127, 133
- Sala di Felice, Elena: 67n
- Salabue, Maurizio: 136n
- Salamanca: 54
- Salento (o Salerto) Elaficio: vd. Crevenna, Pietro Antonio
- Salomoni, Generoso: 50
- Salvadé, Anna Maria: 147n
- Salvini, Salvino: 88
- San Pietroburgo: 160n
- Sanadon, Noël Etienne: 52
- Sand, George: 66
- Sandoval, Giovanni Antonio (Euresto Leontidae): 69
- Rime: 69, 76
- Sannazaro, Iacopo: 149n
- *Arcadia*: 19n, 24n, 59n
- Sannia Nowé, Laura: 76n
- Santato, Guido: 108n, 109n
- Santovetti, Francesca: 65n
- Sartori, Orietta: 89n
- Sassonia: 102
- Satiri, personaggi mitologici: 80
- Saul (Saule), personaggio biblico: 126
- Savini, Marta: 9n
- Sberlati, Francesco: 18n
- Scaligero, Giulio Cesare: 52
- Scapecchi, Piero: 37
- Scarpa, Gino: 169n
- Scasascia, Giovanna: 60n
- Scevola, Muzio (Nevillo Aracinzio): 71
- Rime: 71
- Schilardi, Sonia: 119n
- Schlegel, Friedrich von: 180
- Schwarze, Sabine: 108n
- Scroffa, Camillo
- *Cantici di Fidenzio*: 23-24
- Segneri, Paolo: 51
- Selmiro Isacide: vd. Isaia, Arcangelo
- Senarclens, Vanessa de: 108n
- Senavra, villa: 130
- Serafino Aquilano: 149n
- Serbelloni, famiglia: 109
- Serego Pellegrini, Giulia (Erminia Meladia): 63
- Rime: 63-64
- Serianni, Luca: 20n
- Seripando, Girolamo: 44n
- Serra di Cassano, Gennaro: 36
- Servio, Mario Onorato: 7, 10n, 20n, 25
- Sévigné, Henri de (Marquis de Sévigné): 123-124
- Sforza, Bona, regina di Polonia: 11
- Siberia: 159
- Signorotto, Gianvittorio: 129n
- Silber, Marcello: 49
- Silvano, personaggio mitologico: 152
- Simonide Achelajo: vd. Fiorilli, Dionigi
- Sinner, Gabriel Rudolf Ludwig von (Louis de Sinner): 159n, 178
- Siralgo Ninfasio: vd. Leers, Filippo
- Sisimbrio Tersiliano: vd. De Sanctis, Carlo
- Sisto IV (Francesco Maria della Rovere), papa: 37n
- Slesia: 102n
- Sloan, Kim: 78n
- Societas Florigera ad Pegnesum: vd. Ordine dei Fiori e dei Pastori del Pegnitz
- Société Asiatique: 158-160
- Soldani, Arnaldo: 18n, 27n
- Soldati, Irene: 68n
- Somai, Angelo Antonio (Ila Orestasio): 77
- Rime: 77, 90-91
- Soresi, Pier Domenico: 109n
- *Lettere del sig. Giacobbe Vernes pastore della Chiesa di Celigny sopra il cristianesimo del sig. Gian-Giacomo Rousseau tradotte in lingua toscana*: 109n
- Sorgue, fiume: 66
- Sormani, Gianmaria: 131n
- Sozzi, Lionello: 121n, 124n, 136n, 137n
- Spaggiari, William: 80n, 165n
- Spagnuolo, Antonio: 63n
- Spencer, Charles, 3° conte di Sunderland: 36
- Spercheo, fiume: 152
- Speyer
- Historisches Museum der Pfalz: 67
- Spielende (der): vd. Harsdörfer, Georg Philipp

- Stampa, Carlo Gaetano (Matusio): 100
 Stampa, Gaspara: 19n
 Stampiglia, Silvio (Palemone Licurio): 89-90, 105
 – Rime 89
 Starobinski, Jean: 117n, 142n
 Stato della Chiesa: 77
 Stefani, Marta: 71n
 Steiger, Johann Anselm: 101n
 Stella, Angelo: 129n
 Stella, Antonio Fortunato: 159n, 171n
 Stella, Francesco: 38n
 Stendhal, pseudonimo: vd. Beyle, Marie-Henri
 Stesicoro: 163
 Stige, fiume infernale: 135
 Stizo, Sergio: 43
 Strappini, Lucia: 90n
 Strefon: vd. Harsdörfer Georg Philipp
 Strinati, Malatesta (Licida Orcomenio): 62
 – Rime: 62-63
 Stroeve, Alexandre: 93n
 Sultzbach, Johann: 43
 Svevia: 102, 104
 Svizzera: 77

 Tackett, Timothy: 147n
 Taide, personaggio (Parini, *Mattino*): 117
 Taigeto, monte: 152
 Tanaglia, Michelangelo
 – *De Agricultura*: 9
 Tansillo, Luigi: 19n
 Tanzi, Carlo Antonio Maria: 140-142
 – *Rime milanesi*: 140
 – *Par ona Monega*: 140-141, 145
 Tarallo, Claudia: 70n, 86n, 94n
 Tarsi, Maria Chiara: 108n, 130n
 Tasso, Bernardo: 19n, 25n
 Tasso, Torquato: 18n, 19n, 150n, 180
 Tateo, Francesco: 38n
 Tebaldeo, Antonio: 19n, 149n
 Telesio, Antonio
 – *Auspicia ad juventutem Romanam in Odas Horatii Flacci* (1525): 43-44
 Tempe, gola di: 152
 Terenzi, Luca: 61
 – Rime: 61-62
 Terenzio, Publio Afro: 39n

 Terzoli, Maria Antonietta: 114n, 115n, 117n
 Tesauo, Alessandro: 21n
 Tevere: 73
 Thuillier, Jacques: 59n
 Ticozzi, Stefano: 72n
 Toffanin, Giuseppe: 67n
 Tomasin, Lorenzo: 8n
 Tommaseo, Nicolò: 160
 Tommaso da Kempis
 – *Imitazione di Cristo*: 163
 Tonetti, Luca: 61n
 Torralbo Maloetide: vd. Gritta, Virginio Maria
 Torsanguigna: 53
 Toscana: 12n
 Toscanella, Orazio
 – *Discorso del tradurre*: 13n
 Toscani, Giovanni Alvisi: 40
 Toscani, Xenio: 132n
 Tournes, Jean de: 45
 Tournon, François de: 45
 Trambusti, Giuseppe: 77n
 Trenti, Luigi: 38n, 67n
 Trevi, Emanuele: 169n, 174n, 175n, 176n
 Trevisan, Bernardo (Arcandro Botachido): 100
 Trisalgo Larisseate: vd. Zanotti, Giampietro
 Trissino, Giovan Giorgio: 10-11, 30
 Tromboncino, Bartolomeo: 49
 – *Terzo libro di Frottole* (1513): 49
 Tucideide: 179
 Turchini, Angelo: 132n
 Turcomanni: 156
 Tusor, Péter: 59n

 Ughetti, Jean: 51, 53
 Ughi, Luigi: 86n
 Ugurgieri, Ciampolo di Meo degli: 8n
 Ulindo Briseo: vd. Marchetti, Angelo
 Ungaretti, Giuseppe: 82
 – *Ricordo d'Africa* (da *Sentimento del tempo*): 82
 Urbani, Brigitte: 91n

 Vaccaro, Giulio: 8n
 Vagni, Giacomo: 68n, 105n
 Valchiusa (Vaucluse): 67
 – Fontaine-de-Vaucluse: 66

- Château des Evêques de Cavaillon: 66
- Tomba di Laura: 66
- Valentini, Roberto: 38n
- Valla, Lorenzo: 44
- Van Kley, Dale K.: 147n
- Vangelo: 131, 132n
- Vannetti, Clementino: 35n
- Varchi, Benedetto: 17n
- Varrone, Marco Terenzio: 10n, 24n
- Vecce, Carlo: 59n
- Venere, personaggio mitologico (Afrodite): 72, 81-82, 137
- Venerosi, Brandaligio (Nedisto Collide): 86
- Rime: 85-86
- Venezia: 7, 11, 12n, 13, 38, 49, 95-96, 98, 100
- Università: 45
- Veneziani, Serena: 69n
- Venosa: 35, 38, 45-46, 50, 55
- Venturini, Monica: 114n
- Venuto, Antonino
- *De agricultura opusculum*: 10n
- Verdino, Stefano: 82n
- Vermiglioli, Giovan Battista: 69n
- Veronese, Guarino: 13
- Verri, Alessandro: 118n
- Viani, Prospero: 137n
- Vienna: 47, 100n, 105, 146
- Vieusseux, Giovan Pietro: 159n
- Villari, Susanna: 68n
- Viola, Corrado: 63n, 68n, 75n, 105n, 107n, 108n
- Virgilio Marone, Publio: 7, 9-14, 15, 18, 23, 26, 32, 137n, 157, 160-161, 164
- *Bucoliche*: 8, 149n, 150, 155-157, 161
- *Eneide*: 8, 11-12
- *Georgiche*: 8-32, 150-152, 154-157
- Visconti, Ennio Quirino: 54
- Vismara Chiappa, Paola: 129n, 131n, 132n, 147n
- Vitale, Francesco Antonio: 80n
- Vitale, Maurizio: 18n
- Voltaire, François-Marie Arouet detto: 52, 142n
- *Histoire d'un bon bramin*: 163
- Vorria, che fosse auciello, e che bolasse* (canzone popolare napoletana): 163
- Voss, Gherard Johannes (Vossio): 52
- Weiss, Robert: 40n
- Wila, Vendelinus de: 37
- Wilton, Andrew: 78n
- Young, Edward: 162
- Zabughin, Vladimiro: 7n, 8n, 10n, 11n, 32
- Zanardo, Monica: 182n
- Zanotti, Francesco Maria (Orito Piliaco): 75
- Rime: 75
- Zanotti, Giampietro (Trisalgo Larisseate): 64
- Rime: 64, 68
- Zappi, Giovan Battista Felice: 70n
- Zardin, Danilo: 130n
- Zarotto, Antonio: 40
- Zelindo Cillenio: vd. Pirelli, Giovanni Saverio
- Zempel, Johann: 51
- Zeno, Apostolo (Emaro Simbolio): 97, 100
- Zoppelli, Luca: 89n
- Zucchi, Enrico: 105n
- Zucco, Rodolfo: 69n, 84n, 85n, 86n

