

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



# Atti e Memorie dell'Arcadia

13/1

2024



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA



«Atti e Memorie dell'Arcadia»

13



BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



# Atti e Memorie dell'Arcadia

13/1

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*

Sara Vettorelli

*Direttore responsabile*

Maurizio Campanelli

ISSN 1127-249X  
ISBN 978-88-9359-897-2  
eISBN 978-88-9359-898-9  
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

Gentili lettori,

apriamo questo nuovo numero con due annunci, di natura diversa ma parimenti doverosi.

Il primo è una comunicazione: d'ora in avanti la nostra rivista verrà pubblicata in due fascicoli semestrali.

Il secondo è una precisazione: il contributo di Manlio Pastore Stocchi stampato sul precedente numero e destinato al convegno *Scienza e poesia scientifica in Arcadia*, svoltosi nel giugno del 2021, pochi giorni dopo la morte dell'autore, è stato messo a disposizione da Paolo Mastandrea, cui va il nostro ringraziamento.

Grazie del vostro sostegno, con un saluto cordiale,

il Comitato direttivo



# Indice

MICHAEL REEVE <i>Petrarch's Gellius</i>	9
MATTEO BOSISIO <i>Eutichia, ovvero la Fortuna alla corte di Urbino</i>	21
GLORIA FIORENTINI – ROBERTO VETRUGNO <i>Una lettera inedita di Baldassare Castiglione a Felice della Rovere Orsini</i>	41
FILIPPOMARIA PONTANI <i>«Zum Tod des großen Pan», once again. A Forgotten 16th-century Source</i>	61
GIULIA ADAMI <i>L'iconografia come celebrazione familiare e atto politico. Il mito fondativo dell'Urbe negli apparati decorativi di Palazzo Maffei a Verona</i>	87
ARNALDO MORELLI <i>Arcadi illustri: Corelli e Pasquini da Roma all'Europa</i>	107
MAURIZIO CAMPANELLI <i>Poesia, oleografia o storia culturale? Ritratto di Ila Orestasio, un Arcade senza pretese</i>	121
<i>Abstracts / Riassunti</i>	171
Indici, a cura di Sara Vettorelli	181



MICHAEL REEVE

## Petrarch's Gellius

A medieval copy of works by Cassiodorus and Augustine, now Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 2201, came into the hands of Petrarch, who covered it in notes, prefixed two leaves on which he wrote prayers and dated them June 1st 1335 and July 10th 1338, and availed himself of the final page, which happened to be blank, for listing what he called in the top right-hand corner «libri mei peculiare». The expression can no longer be seen in the manuscript, but Léopold Delisle, who first published the list<sup>1</sup>, included a reproduction made of the page when it still could, though not with any ease. Time has been kinder to a name that Petrarch wrote in mid page, «Agellius», though readers over the centuries had unkindly distorted his name, A. Gellius or in full Aulus Gellius, the author of the antiquarian miscellany *Noctes Atticae*.

A few times Petrarch cites him by name, but more often he names the work, *Noctes Atticae*. Oftener still, editors of Petrarch name Gellius as the source, or one possible source, of information about Antiquity that he uses

Besides Monica Berté and Robert Kaster, whose help I have acknowledged, I should like to thank Carlotta Dionisotti and Stephen Oakley for comments on a draft and the two referees for comments on the version that I submitted.

<sup>1</sup> L. Delisle, *Notice sur un livre annoté par Pétrarque (ms. latin 2201 de la Bibliothèque Nationale)*, «Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques», 35.2, 1897, pp. 393-408, with two plates. For the latest edition and discussion of the list see V. Fera, *I 'libri peculiare'*, «Quaderni petrarcheschi», 17-18, 2007-2008, pp. 1077-1100; on p. 1078 he reports that not even «la lampada di Wood» now brings up the note in the top right-hand corner. See also B. L. Ullman, *Petrarch's favorite books*, in his *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973<sup>2</sup>, pp. 111-133, first published in «Transactions of the American Philological Association», 54, 1923, pp. 21-38. W. Milde, *Petrarch's list of favorite books*, «Res publica litterarum», 2, 1979, pp. 229-232, contrasts Petrarch's classification with medieval library catalogues, which usually put secular works at the end.

without attribution; but among well over 100 extant manuscripts of *Noctes Atticae* none has been identified that he owned, and though Petrarcan scholars are now used to scouring later manuscripts for notes that may go back to him, no candidates have emerged.

For Suetonius's lives of the emperors, on the other hand, three manuscripts have survived from his library, and in 2011 Monica Berté published an edition of his notes, fullest in Oxford, Exeter College, 186. They include these<sup>2</sup>:

Suet., *Aug.*, 83.1: pumilies (-los *edd.*)] pomiliones sunt nani<sup>3</sup>. Require in Noctibus Athicis, c<sup>o</sup> 4<sup>o</sup> ab ultimo.

Suet., *Tib.*, 2.1: claudius claudus (Claudius Caudex *edd.*)] aliter caudex, *with the later addition* vel audax in cronicula noctium athicarum.

In his literary works, doubtless for stylistic reasons, Petrarch does not give precise references, but here, as often in his notes, he does. Modern editors of Gellius use medieval witnesses, which run to 20.10, and *recentiores*, which run to 20.11, and so by inclusive reckoning 19.13, where «pumiliones» occurs in § 2, is the chapter not fourth but twelfth or thirteenth from last. They also have «Caudex» at 17.21.40 with no variant in the apparatus. Rightly, therefore, she saw these two notes as clues to the identity of Petrarch's manuscript<sup>4</sup>.

When she asked me in July 2023 what I could tell her about recent work on the transmission of Gellius, I checked Silvia Scipioni's descriptions of the humanistic manuscripts on the offchance of finding some that ended with 20.2, but none did<sup>5</sup>. Meanwhile, an oddity had struck me in Petrarch's way of referring to 19.13: evidently his manuscript did not mark the division between books 19 and 20. That prompted me to check whether besides the continuous manuscripts there were anthologies or epitomes, and indeed there are<sup>6</sup>. The fullest anthology appeared to be the one known as the

<sup>2</sup> M. Berté, *Petrarca lettore di Svetonio*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2011, p. 112 no. 486, pp. 125-126 no. 563.

<sup>3</sup> Berté (note 2), p. 112 no. 486, writes «pommiliones», but what appears to be a stroke representing the second "m" is actually a flourish on the "l" like those on the "h" of *athicis* and the "l" of *ultimo*. In the text «pumilies» appears to be a correction of «pumilles».

<sup>4</sup> Berté (note 2), p. XXXI note 1.

<sup>5</sup> S. Scipioni, *I codici umanistici di Gellio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003. Writing this paragraph brought to mind something that Silvia Rizzo said to me in her later years: she had come to find herself less interested in other scholars' conclusions than in how they reached them.

<sup>6</sup> See F. Cavazza, *L'elenco, finora conosciuto, dei 'florilegia' medioevali, che comprendono anche 'excerpta Gelliana' o solo 'excerpta Gelliana'* (the three commas are misleading),

*florilegium Valerio-Gellianum*, which has two sequences of excerpts from Gellius: one from Books 1-3, 13, 16, and 19, in which excerpts from Gellius and Valerius Maximus largely alternate, and a longer one from Books 9-20, purely Gellian. Books 4-7 are therefore unrepresented, and so too of course Book 8, which has not survived. Only the first sequence has any numbering, in subscriptions that follow the last chapters used from Books 1 and 2: «Explicit liber .i.» and «Explicit liber secundus. Incipit tertius». The two oldest manuscripts, *T* and *Y* in the latest edition of Gellius<sup>7</sup>, turned out to be available on line. I looked first at *T* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 4952, saec. XII, French). There, in a trice, was the answer: 19.13 is the chapter fourth from last, and at 17.21.40 the reading is «audax». Clearly, then, Petraarch used not a continuous manuscript but a manuscript of this *florilegium*, whether *T* or not. The absence of numbering led him to devise other ways of referring to specific chapters: for 19.13 he counts backwards from the imminent end, but for 17.21, too far from the end, he uses the term «cronicula», which «si giustifica con l'andamento per l'appunto cronachistico» of the chapter<sup>8</sup> and was no doubt suggested by § 1 «ex libris chronici qui appellatur (so *T*)»<sup>9</sup>, and elsewhere he gives the first word of the chapter<sup>10</sup>.

The discovery imposed two tasks: identifying if possible the very manuscript that he used, and checking that editors of his works had not found him using any passage of Gellius absent from the *florilegium*.

First, then, the manuscripts. *Y* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3307, saec. XII) no longer provides the same evidence as

«Maia», 52, 2000, pp. 99-126; L. Holford-Strevens, *Studies in the manuscript transmission of Aulus Gellius*, «Philologia antiqua», 9, 2016, pp. 33-57: 48, 49-52.

<sup>7</sup> This is the “Oxford classical text” of L. Holford-Strevens, Oxonii e typographeo Clarendoniano, 2020, which replaces P. K. Marshall’s of 1968, reprinted with corrections in 1990. M. Hertz was already using the two manuscripts in his second edition, *A. Gellii Noctium atticarum libri XX ex recensione et cum apparatu critico Martini Hertz*, Berolini, impensis Wilh. Hertz (Librariae Bessermanae), 1883-1885.

<sup>8</sup> Berté (note 2), p. 126.

<sup>9</sup> *Francesco Petraarcha, Le postille alla Naturalis historia (codice Par. Lat. 6802)*, edizione critica a cura di Giulia Perucchi, Firenze, Le Lettere, 2022, p. 326 no. 3247.

<sup>10</sup> S. Rizzo, *Un nuovo codice delle Tusculanae dalla biblioteca del Petraarcha*, «Ciceroniana», n.s., 9, 1996, pp. 75-104: 101, cites from Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Vitt. Em. 1632, c. 15r the note «Dyagoras. Require noctibus athicis capitulo cognito aliter» (Gellius, 3.15.3; «Cognito» is the first word of the chapter). M. Baglio, A. Nebuloni Testa, M. Petoletti, *Francesco Petraarcha, Le postille del Virgilio Ambrosiano*, Roma-Padova, Antenore, 2006, p. 307 no. 291, cite the note «De sono huius loci et aliorum require in noctibus athicis interrogatus probus valerius et cetera»; the words «Interrogatus Probus Valerius» open Gellius, 13.21, in *T* and *Y*, which omit after «Interrogatus» the «est» of the continuous manuscripts.

T, because it has lost between c. 80 and c. 81 the quire that included 17.21.40 and after c. 89 the leaf or leaves that followed 19.13.3 «aut in Latinam». Two other manuscripts were brought to light by the latest editor's wife, Bonnie Blackburn, who noticed a reference in print to Paris, Bibliothèque Nationale de France, Nouv. acq. lat. 1777 (a. 1382)<sup>11</sup>, which the editor calls *H*, and at Florence in the catalogues of the Biblioteca Marucelliana found C 220 (saec. XV), which the editor calls *M*. *H* but not *M* is available on line. Both must descend from *Y*, because they too omit what *Y* has lost after c. 80, namely everything between 16.8.16 «sed ubi» and 17.21.42 «consulibus», but they include what it has lost after 19.13.3 «aut in Latinam» and must therefore descend from an earlier state of it. Nothing has been revealed about the history of *Y* except that one of the texts overwritten with the *florilegium* pertained to the region of Como<sup>12</sup>, and nothing at all about the history of *M*; but *H* was partly if not entirely written by Petrarch's close friend Lombardo della Seta, who at the end gives his name and the date and place of writing in one of the roundels that appear in his genealogy of the Catones and again as a more formal subscription after his genealogy of the Scipiones<sup>13</sup>:

Hanc gentis Portie Catonum genealogiam ego Lombardus a Serico Pathavus antiquissimis in codicibus historiarum reperi millesimo trecentesimo octuagesimo secundo die decimo Iunii rure (c. 47*v*)

<sup>11</sup> P. O. Kristeller, *Iter italicum*, III, London-Leiden, The Warburg Institute-Brill, 1967, p. 292. It was described before that by H. Omont in an unindexed volume, *Nouvelles acquisitions du Département des Manuscrits pendant les années 1898-1899*, Paris, Ernest Leroux, 1900, p. 17, and later by C. Samaran, R. Marichal, *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste*, IV, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, p. 207.

<sup>12</sup> E. M. Bannister, *Monumenti Vaticani di paleografia musicale latina*, Lipsia, Ottone Harrassowitz, 1913, p. 90 no. 258; G. Baroffio, *Notazioni neumatiche (secoli IX-XIII) nell'Italia settentrionale: inventario sommario*, «Aevum», 83, 2009, pp. 529-579: 562. Bannister's date for *Y* was «verso il 1100», but B. Munk Olsen gave first 's. XII' in *Les classiques latins dans les florilèges médiévaux*, «Revue d'histoire des textes», 10, 1980, pp. 115-164: 117 no. 64, and then 's. xv' in *L'étude des auteurs classiques latins aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, II, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1985, p. 871; the latter date has been repeated on his authority but may still be too early.

<sup>13</sup> Like Samaran, Marichal, *Catalogue* (note 11), F. Avril, M.-T. Gousset, *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, volume 3 *XIV<sup>e</sup> siècle*, part II. *Émilie-Vénétie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012, p. 135 no. 76 with plate 92, say that Lombardo wrote the whole manuscript, but Monica Berté tells me that she has doubts, and they are shared by one of the referees, who adds that if the genealogies were not written by Lombardo himself the date 1382 becomes a *terminus a quo*.

M<sup>o</sup>.ccc.lxxxii die Martis vicesimo nono Aprilis rure ego Lombardus a Serico Patavus hanc genealogiam Scipionum feci (c. 48r).

Both *H* and *M* add passages of Solinus and Cicero in Book 15 and *M* a passage of «trogus sive iustinus» in Book 14, but *M* cannot descend from *H*, which omits more and has been called «a florilegium of the florilegium»<sup>14</sup>. A story not unduly complicated or implausible can therefore be told: Petrarch, who died in 1374, found *Y* in his younger days before it lost anything; when *Y* had lost a quire but still had the end of the text, someone made a copy of it and added in Books 14 and 15 passages of Justin, Solinus, and Cicero; in 1382 – the *terminus ad quem*, then, for that copy – Lombardo copied *H* from it; *M* was copied from it decades later; and *Y* could have lost the end of the text at any date after the copy was made.

Alas, the story has two flaws, both pointed out to me by Monica Berté. Though *Y* has fourteenth-century annotation<sup>15</sup>, none of it can be attributed to Petrarch, though she observes that the note at the beginning of 15.7 (c. 74r), «annus .63<sup>us</sup>. dicitur hic periculosus», reveals an interest in the

<sup>14</sup> Holford-Strevens, *Studies* (note 6), p. 50.

<sup>15</sup> One of the referees makes the important suggestion that some of it may be attributable to Benzo of Alessandria, who in his *Chronicon* uses both Gellius, 1.19, and the passage of Solinus added beside it in the margin of *Y*, c. 11r; see M. Petoletti, *Il «Chronicon» di Benzo d'Alessandria e i classici latini all'inizio del XIV secolo. Edizione critica del libro XXIV: «De moribus et vita philosophorum»*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 224-225. If he did use *Y*, his quotations do not reveal whether it had already lost the quire between c. 80 and c. 81, because he took from intermediaries 16.19.4-21 (Petoletti, p. 243, wrongly puts Gellius before «Bellov. *Spec. hist.* II 109»), 17.4.1, and 17.21.6 – unless he did so precisely because of the loss. In any event, I accept the referee's surmise that Benzo too knew Gellius from the *florilegium*. Of the 36 passages that Petoletti lists in his *Indice delle fonti*, pp. 381-382 (his «IX 3, 1-2» is a slip for 11.9.1-2), he names intermediaries for fifteen, and all the rest are present in the *florilegium* except 5.3.1-7 (p. 251) and 5.10.3 (p. 279); but the latter, whether Benzo's «acerrimus sophisticator» came ultimately from 5.10.3 «sophistarum acerrimum» or from 5.3.7 «acerrimus sophistarum», is attached to 5.10.4-15 (pp. 278-279) in one of Petoletti's intermediaries, Iohannes Gallensis, *Communiloquium* 1.4.3, in the incunabulum that he uses, *Impressum Venetiis per Georgium de Arivabenis Mantuanum*, 1496 (c. 42v), and doubtless 5.3.1-7, «così sfigurato e riassunto da non poter avanzare alcuna ipotesi plausibile sulla sua provenienza» in the words of Petoletti, p. 74, but quoted in a work of saec. XII<sup>4/4</sup> that he does not cite, the *Abbreviationes chronicorum* of Radulphus de Diceto, ed. W. Stubbs, *The historical works of Master Ralph de Diceto, dean of London*, London 1876, I, pp. 3-263: 37-38 (not Benzo's source), will also come to light in a work that Benzo could have known. I notice that at 3.5.2 (p. 351) he shares with the *florilegium* the omission of «eius» and the order «prioribus an posterioribus». Petoletti, pp. 71-74, despite mentioning in n. 117 that 1.19 and 3.5 are present in the *florilegium*, concluded instead that Benzo knew Books 9-20 in a continuous manuscript of Gellius.

theme of *Sen.*, 8.1; and an error of Petrarch's at *Mem.*, 1.16.1 and 2.38.1 in quoting 15.6.2, *Titon* for *Tiro* as the name of Cicero's secretary<sup>16</sup>, occurs in *T* but not in *Y* or *H*, both of which have a clear "r". As there is no annotation by Petrarch in *T* either, he must have used a copy or relative of *T*, even if it would then be a surprising coincidence in this narrow tradition that Lombardo found a copy of *Y*. One might even wonder about identifying *Y* with a *Defloratio excerpta ex libro Agelii Nocium acticarum* owned at Bologna in the mid fourteenth century by the canon lawyer Giovanni Calderini<sup>17</sup>.

Then came the task of checking references given by editors of Petrarch's works to passages of Gellius. I started with the letters and the recent editions of *postille* that I happen to own by courtesy of the editors, and I checked only passages absent from the *florilegium*<sup>18</sup>. Sometimes another possible source given by the editor seemed more likely, and problems arose only over passages for which Gellius alone is cited. I will mention just two:

*Sen.*, 1.5.117: amor idem [*sc.* studii, 116] [...] apud nos Plautum compulit cum paupertate simul ac senectute luctari.

Gellius, 3.3.14: Sed enim 'Saturionem' et 'Addictum' et tertiam quandam [...] in pistrino eum [*sc.* Plautum] scripsisse Varro et plerique alii memoriae tradiderunt, cum pecunia omni quam in operis artificum scaenicorum pepererat in mercatibus perdita inops Romam redisset et ob quaerendum victum ad circumagendas molas quae trusatiles appellantur operam pistori locasset.

In notes on the *Seniles* only this passage is cited<sup>19</sup>, but Gellius says nothing about any struggle with old age. That Plautus lived to old age is on

<sup>16</sup> She refers me to Giuseppe Billanovich's edition, *Francesco Petrarca, Rerum memorandarum libri*, Firenze, Sansoni, 1945, p. 17, where the error is reported from all three occurrences of the name, *Titon* in the title of 1.16 and the other two in oblique cases.

<sup>17</sup> M. Cochetti, *La biblioteca di Giovanni Calderini*, «Studi medievali», s. III, 19, 1978, pp. 951-1032: 974 no. 63 II. S. P. Oakley, *Studies in the transmission of Latin texts*, I, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 288, mentions that Blickling Hall 6881 (saec. XV, «probably written in the lower Rhine valley or the Netherlands») has on cc. 36r-37v «Excerpta ex agellio noctium atticarum»; he has kindly sent me images, which show that amidst rather more unheralded Valerius Maximus they include Gellius, 1.8.3-6, 16.1.14, 16.15.1, 19.2.7, all present in the *florilegium Valerio-Gellianum*.

<sup>18</sup> The contents of the *florilegium* are given by Hertz in his second edition (note 7), II, pp. LIII-LIV, and by Cavazza, *L'elenco* (note 6), pp. 100-101; the two lists do not entirely correspond, and I was briefly thrown off track by Hertz's failure to mention 13.21. Some chapters are used only in part.

<sup>19</sup> *Francesco Petrarca, Res seniles*, a cura di Silvia Rizzo con la collaborazione di Monica Berté, 5 volumes, Firenze, Le Lettere, 2006-2019, I, p. 80, and V, p. 15.

record, however, in Cicero, *De senectute*, 50; that he fell into poverty, in the Eusebius-Jerome chronicle<sup>20</sup>:

Plautus ex Umbria Sarsinas Romae moritur, qui propter annonae difficultatem ad molas manuaris pistori se locaverat, ibi quotiens ab opere vacaret scribere fabulas solitus ac vendere.

Petrarch knew both those works: *De senectute* appears as *Catho maior* among his *libri peculiare*s, and he seems to have marked Jerome's entry on Plautus in his copy of the chronicle, which is unidentified and probably lost but has surviving descendants<sup>21</sup>.

*Sen.*, 2.1.5: Non sum Scipio, quem noctu in Capitolium ascendentem nunquam canes latraverunt; sic de illo enim scriptum memini, quamvis id vel medicamento fieri posse vel carmine quidam putent.

Gellius, 6.1.6: Id etiam dicere haut piget, quod idem illi quos supra nominavi litteris mandaverint Scipionem hunc Africanum solitavisse noctis extremo, priusquam diluculet, in Capitolium ventitare [...], aeditumosque eius templi saepe esse demiratos quod solum id temporis in Capitolium ingredientem canes semper in alios saevientes neque latrarent eum neque incurrerent.

The story is also told, however, in the fourth-century work *De viris illustribus*, 49.2: «In Capitolium intempesta nocte euntem [sc. Scipionem Africanum] nunquam canes latraverunt», a passage cited in an old edition of Gellius<sup>22</sup>. That work too Petrarch knew, though he cites it under the

<sup>20</sup> *Die Chronik des Hieronymus / Hieronymi Chronicon*, herausgegeben von R. Helm, Berlin, De Gruyter, 1956, pp. 135-136; the punctuation is mine, but I am unsure whether «ibi» goes with what follows or what precedes. G. Martellotti, *Francesco Petrarca, Laurea occidens: Bucolicum carmen X*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968, p. 68 on verses 213-215, «Arpinati alius silva, cui pauper amictus, / victus inops ac difficilis, sed leta canenti / frons erat et nullo vite turbata labore», cites Jerome and adds «cfr. A. Gellio *Noct. Att.* III 3, 14», but without suggesting that Petrarch knew that passage too; the other passages of Gellius listed in his *Indice degli autori*, p. 89, are all in the *florilegium*.

<sup>21</sup> Monica Berté kindly refers me to Gius. Billanovich, *Un nuovo esempio delle scoperte e delle letture del Petrarca: l'Eusebio-Girolamo-PseudoProspero*, Krefeld, Scherpe, 1954, p. 39, where the \* indicates that his manuscripts have one or other of «i diversi segni di richiamo che il Petrarca mise in quel suo testo» (p. 24); in the reprint, Id., *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Antenore, 1996, pp. 187-236, the pages are 221 and 210.

<sup>22</sup> J. F. Gronovius, Jac. Gronovius, *Auli Gellii Noctium Atticarum libri XX prout supersunt*, Lugduni Batavorum, C. Boutesteyn & J. du Vivié, 1706, p. 374 note 19. Petrarch does not mention dogs in his own *De viris illustribus*, 21.6, when he recounts Scipio's visits to the Capitol; see *Francesco Petrarca, De viris illustribus*, edizione critica per cura di Guido Martellotti, I, Firenze, Sansoni, 1964, p. 158 (and p. 328 in the  $\gamma$  text), where *De viris illustribus* 49.1-3 is cited in the *apparatus fontium* after Livy 26.19.3-9 and Gellius 6.1.6-7.

name of Pliny, to whom the manuscripts ascribe it if they ascribe it to anyone. From the letters I passed to *Rerum memorandarum libri*, where Giuseppe Billanovich's index lists 32 passages of Gellius, 22 of them present in the *florilegium*<sup>23</sup>; but alternative sources equally plausible are available for the other ten. The inquiry could be extended to Petrarch's other works, but my findings should already serve as a warning to his editors.

I end by returning to «Agellius» in Paris, B.N.F., Lat. 2201. Together with *Saturnalia*, he forms a category that Petrarch labels *eġ*, which has been interpreted as either *excerpta* or *exempla*<sup>24</sup>. The chief purveyor of classical *exempla*, however, is Valerius Maximus, the first author named under (*libri*) *ystor(ici)*<sup>25</sup>, and though *exempla* can be found here and there in Gellius and Macrobius, no-one would sum up their works as collections of them. What they do both offer, time and again, is quotations from other authors, which Petrarch could easily have called *excerpta*, not least because the preamble of the *florilegium*, after introducing Gellius in an ablative absolute, «collectis etiam nonnullis [*sc. sententiis*] ex Agellii qui inscribuntur Noctium Atticarum libris», quotes § 2 of his preface, whose first sentence it gives as «Usi sumus autem ordine rerum fortuito, quem antea in excerptando feceramus». At the same time, the preamble declares the nature of the *florilegium* itself, and *T* and *Y* make no secret of it: in *T* the text opens on c. 136v with the title *Ex Maximi Valerii et Agellii libris excerpta*, and though *Y* has no original title, a fourteenth-century hand wrote at the top of c. 1r «Compilatio ex libris Valerii Maximi dictorum et factorum memorabilium et Agellii ex libris qui inscribuntur Noctium Atticarum». Citing Petrarch's list, an editor of Gellius has said that «by 1337 Petrarch owned a volume of “Ex(cerpta)” from Macrobius' *Saturnalia* and “Agellius”»<sup>26</sup>, and Vincenzo Fera has come close to interpreting *excerpta* in that way<sup>27</sup>:

E pure l'etichettare come *excerpta* i *Saturnalia* e *Agellius*, indipendentemente dall'essere Gellio e Macrobio due *excerptores*, potrebbe significare che la conoscen-

<sup>23</sup> See *supra*, note 16.

<sup>24</sup> Delisle, *Un livre annoté par Pétrarque* (note 1), p. 406; Ullman, *Petrarch's favorite books* (note 1), p. 117.

<sup>25</sup> Fera, *I 'libri peculiare'* (note 1), p. 1081, raised this objection to *exempla* in pleading for a return to Delisle's *excerpta* or Sabbadini's *excerptores*.

<sup>26</sup> L. Holford-Strevens, 'Recht as een Palmen-Bohm' and other facets of Gellius' medieval and humanistic reception, in *The worlds of Aulus Gellius*, edited by L. Holford-Strevens, A. Vardi, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 249-281, p. 281 § 5.4. So far as I know, he is the first person to have thought of a single volume.

<sup>27</sup> Fera, *I 'libri peculiare'* (note 1), p. 1087.

za da parte dell'umanista di quelle opere letterarie non è integrale, ma è limitata solo a *excerpta*: sembrerebbe avvalorare questa conclusione la presenza di veri e propri *excerpta* dalle due opere sui margini dei libri del Petrarca che abbiamo finora recuperato.

Fera's last consideration would make all Petrarca's sources *excerpta*, but the suggestion that his knowledge of both Gellius and Macrobius's *Saturnalia* was limited to excerpts can be taken seriously.

Is it true, though, of Macrobius's *Saturnalia*? The excerpts in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 886 (saec. IX) come just from Books 1-3 of the seven, and the only *florilegium Macrobianum* that has been reported consists of just a few odds and ends<sup>28</sup>, but the work «has suffered losses ranging from the serious to the catastrophic»<sup>29</sup>. In 2008 I saw Montpellier, Bibliothèque Universitaire Historique de Médecine, 224 (saec. XII), where notes already give reasons why text must be lost after Books 2, 3, and 6. Though in modern parlance fragments are accidental and excerpts deliberate, it must be asked how the state of the work might have struck Petrarca. Here is the answer given to me by the latest editor, Robert Kaster<sup>30</sup>:

Books 4-6 simply look like (because they are) collections of excerpts strung together by some prose that provides pretty modest connective tissue, and substantial portions of Books 2-3, the latter especially, have a similar character. It's only Books 1 and 7 that read like continuous prose. Granted, the excerpty character of the central books is made more evident by the *mise en page* of modern editions, which set the excerpts apart as such, but even a medieval or early-modern reader of Macrobius would have to have been aware of that character.

Excerpts in this sense are a long way from excerpts made by someone other than the author, but it can still be asked whether Petrarca might have regarded the work, in the copy that he used, as excerpts in the latter sense.

Except at the beginning, the modern division into books and the numbering that goes with it are not attested in the oldest manuscripts, which pass from numbering books to ending sessions of the gathering with references to the days of the festival. The first step, therefore, is to see how Petrarca numbers the books. For the reason I gave at the outset, namely that precise references are alien to his literary works, the answer must come from his

<sup>28</sup> B. Munk Olsen, *Les classiques latins dans les florilèges médiévaux*, «Revue d'histoire des textes», 10, 1980, pp. 115-164: 120-122.

<sup>29</sup> *Macrobii Ambrosii Theodosii Saturnalia*, recognovit brevis annotatione critica instruxit Robert A. Kaster, Oxonii e typographeo Clarendoniano, 2011, p. VII.

<sup>30</sup> With his permission I quote from his comments on a draft, for which I thank him warmly.

*postille*, and for Macrobius, not surprisingly, the largest number appear in the Ambrosian Virgil<sup>31</sup>. He cites all seven of the modern books, but Books 4 and 7 only once each, Book 2 only three times, and seldom any with a precise reference. After Books 1-3, where his numbers do correspond to the modern numbers, only «Book 4» occurs, but in three citations of the modern Book 5<sup>32</sup>. Later manuscripts have been reported that behave in this way<sup>33</sup>, and I have checked some of them on line. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 65.36, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 8678, and Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1575, number as Books 1-5 the modern Books 1, 2, 3, 4-6, 7, and at the end of its Book 4 Pal. lat. 1575 has the note «Deficit in textu»; Firenze, Bibl. Med. Laur., plut. 51.12 has the same division but without the numbering. The division corresponds to the decorated initials in Firenze, Biblioteca Med. Laur., plut. 51.8 (saec. XII), a descendant of *R* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 2043, saec. X-XI) that did not do justice to its large initial for the modern Book 5 (c. 60*r*; c. 67*v* in Laur. 51.8) or make out the division lurking in its muddle at the beginning of the modern Book 6 (cc. 79*r*-80*r*; cc. 89*r*-90*r* in Laur. 51.8). The absence of numbering in Laur. 51.8 after the *explicit* of Book 2 matters less than the decorated initials, which imply the numbering adopted in Laur. 65.36, Lat. 8678, and Pal. lat. 1575<sup>34</sup>. I also took notes in 2008 on Firenze, Bibl. Med. Laur., San Marco 328 (saec. XIV), which belonged to Salutati<sup>35</sup>; on the division they are not as clear as I should now wish, but at the beginning of Book 4, unlike Laur. 51.8 and the three fifteenth-century manuscripts, it has in the margin «Hic plurimum deficit». That did not prevent me from concluding that it descended from Laur. 51.8. Petrarch's manuscript could

<sup>31</sup> *Le postille del Virgilio Ambrosiano* (note 10). Passages of Macrobius are listed in the *Indice delle fonti*, II, pp. 1008-1011.

<sup>32</sup> *Le postille del Virgilio Ambrosiano* (note 10), I, p. 278 no. 230, II, p. 815 no. 1320, p. 955 no. 1791.

<sup>33</sup> L. J. Dorfbauer, *Die Bucheinteilung der Saturnalia des Macrobius*, «Museum Helveticum», 57, 2010, pp. 43-63: 47-48.

<sup>34</sup> L. Orlandi, *Appunti sulla tradizione del greco nei Saturnalia di Macrobio*, «Studi Medievali e Umanistici», 14, 2016, pp. 431-468: 434-451, follows A. La Penna, *Studi sulla tradizione dei Saturnali di Macrobio*, «Atti della Scuola normale superiore di Pisa», 22, 1953, pp. 225-252: 247-249, in deriving the three later Florentine manuscripts and others from Laur. 51.8. Orlandi's stemma goes into more detail.

<sup>35</sup> Strangely, La Penna, *Studi sulla tradizione*, and Orlandi, *Appunti sulla tradizione*, do not mention it, even though it was annotated by Niccoli as well as Salutati and has Greek in more than one hand.

have had either the division alone or the numbering too. Leafing or even reading, then, through Laur. 51.8 or any manuscript that has his numbering, would he have been struck by the fragmentary state of the work to the point of calling it *excerpta*? Despite the precedent of Montpellier, Bibl. Univ. Hist. de Méd., 224, I doubt it.

Like Gellius, however, Macrobius refers more than once to his own procedure of excerpting, three times in his commentary on Cicero's *Somnium Scipionis* (1.6.28, 1.10.8, 1.20.32) and once in his *Saturnalia* (6.2.8). Robert Kaster goes further<sup>36</sup>:

As Petrarch would have recognized, the preface of *Sat.* (§§ 5-10) includes a long excerpt from Seneca *Ep.* 84 (§§ 2-10), the extended metaphor of the bee that flits from flower to flower, collecting as it goes material that it then transforms into something all its own: as good a characterization as one could want of Macrobius's method of excerpting, though he applied it somewhat more mechanically than Seneca had in mind, producing something that is less a transformed substance like honey and more like a mosaic in which the joins between the *tesserae* are evident to a reader who knows the sources. As Petrarch would also have recognized, scores of those *tesserae* come from Gellius himself (see the *index locorum* in the *OCT*). In fact, they occur with especial frequency in Book 1, which reads like continuous prose only because Macrobius did a decent job of constructing his mosaic. To Petrarch the Gellian *tesserae* (and presumably others, like the long excerpt from Sen. *Ep.* 47 at 1.11.7-15) would have been perfectly obvious.

If *excerpta* is going to be accepted, then, it must surely refer to what Gellius and Macrobius did, not to what befell them in transmission. After over a century, however, its supporters should disclose where they have met it abbreviated as Petrarch abbreviates whatever term he had in mind. Familiarity with the modern abbreviation *excc.* may have blinded them to this requirement. The standard repertory of Latin abbreviations devotes seven pages to abbreviations that begin with *ex*<sup>37</sup>, but none abbreviate either *excerpta* or any other part of *excerpere* unless one attested in the sixteenth century, *exc̃ta*, should be read as *excerpta* rather than *extracta*. In the context of Petrarch's classification, where «*Saturnalia*» and «*Agellius*» appear at the foot of a column, Vincenzo Fera wondered about *extra*, 'outside'<sup>38</sup>:

<sup>36</sup> See *supra*, note 30.

<sup>37</sup> *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, a cura di Adriano Cappelli, edizione ampliata e rinnovata da Mario Geymonat e Fabio Troncarelli, Milano, Hoepli, 2011<sup>7</sup>, pp. 126-132, 460-461.

<sup>38</sup> Fera, *I 'libri peculiare'* (note 1), p. 1081 note 11.

La pur possibile lettura 'extra', con cui subito dopo gli storici sarebbe in certo senso indicata la marginalità di Macrobio e Gellio rispetto alla storia, è indebolita dalla tipologia delle altre rubriche<, > che mirano alla piena caratterizzazione di autori e opere.

Why, though, should historians be the only category that *Saturnalia* and *Agellius* fall outside? On the whole, it seems better to look for *e*̃ used as an abbreviation of *excerpta*.

MATTEO BOSISIO

## *Eutichia*, ovvero la Fortuna alla corte di Urbino

1. Durante il Carnevale del 1513 vengono organizzati a Urbino sfarzosi festeggiamenti per l'acquisizione di Pesaro<sup>1</sup>. Il duca, Francesco Maria I della Rovere, era da tempo alla ricerca di un successo politico significativo per affermare la propria legittimità, che non risultava del tutto piena a causa della formula stessa con cui aveva preso il potere: il signore, grazie al sostegno decisivo di papa Giulio II (Giuliano della Rovere), era stato adottato nel 1504 dallo zio Guidubaldo da Montefeltro, che non poteva avere figli; nel 1508 succede così al defunto Guidubaldo come suo erede<sup>2</sup>.

Nel 1511 il della Rovere aderisce alle campagne militari dello Stato pontificio, volte a riconquistare Bologna dopo il rientro dei Bentivoglio e a respingere dall'Italia le truppe di Luigi XII. Inizialmente la partecipazione del duca al conflitto non appare affatto positiva: il mancato coordinamento con il cardinale e legato apostolico Francesco Alidosi provoca l'entrata dei francesi a Bologna nel maggio del 1511. Sicché, il della Rovere fa uccidere per rappresaglia Alidosi e, di conseguenza, viene privato dal pontefice di ogni titolo; tuttavia, a dicembre è sottoposto a giudizio e assolto. Nonostante questi gravi problemi, nella primavera del 1512 il duca di Urbino prende parte alla vittoriosa occupazione della Romagna: il suo contributo viene risarcito con il territorio di Pesaro – inglobato dalla Chiesa nell'agosto del 1512, in seguito all'estinzione del

<sup>1</sup> Vd. tra tutti Anna Fontes-Baratto, *Les fêtes à Urbin en 1513 et la «Calandria» de B.D. da Bibbiena*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, édité par André Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1974, pp. 45-79; Luigina Stefani, *Le ottave d'Italia del Castiglione e le feste urbinati del 1513*, «Paragone», 132, 1977, pp. 67-83, e Franco Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento: la «Calandria» alla corte di Urbino*, Bologna, il Mulino, 1986.

<sup>2</sup> Gino Benzoni, *Francesco Maria I della Rovere*, in *Dizionario biografico degli italiani* (da ora DBI), L, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 47-55.

ramo romagnolo degli Sforza – e con l'assoluzione dagli omicidi e dai furti commessi in guerra.

Le feste urbinati del febbraio 1513, programmate sin dall'ottobre dell'anno precedente, costituiscono uno spartiacque ineludibile per il teatro del Cinquecento<sup>3</sup>: insieme alla *Calandra* di Bernardo Dovizi (detto il Bibbiena), che palesa un'elaborazione "regolare" dei classici e un allestimento moderno<sup>4</sup>, sono portate in scena le commedie «di Nicola Grassi mantuano, suo [*scil.* del duca] cancellero» e di «Guidubaldo Rugiero da Reggio, allora di anni quattordici, recitata da putti»<sup>5</sup>. L'opera di Grasso risulta l'*Eutichia*; non è rimasta invece alcuna traccia del dramma di Ruggero.

Il primato della *Calandra*, pensata, originariamente, per essere recitata a Roma, viene esplicitato da Baldassarre Castiglione sulla base dell'accoglienza favorevole del pubblico<sup>6</sup>, mentre il valore celebrativo dell'avvenimento è definito dal segretario ducale Urbano Urbani al principio della sua relazione: «Francesco Maria ultimate le cose di Pesaro, era, come è ditto, tornato ad Urbino, dove, essendo in tempo di carnasciale, cum balli, canti et feste a' suoi populi et a lui solazevolmente dava piacere»<sup>7</sup>. L'intermezzo della *Calandra*, scritto da Castiglione medesimo e diviso in due parti distinte, è stato oggetto di diverse interpretazioni: nella fattispecie, alcuni studiosi hanno proposto una chiave di lettura filosofica, laddove Anna Fontes-Baratto e Luigina Stefani si sono concentrate sugli aspetti encomiastici del testo. In sintesi, nella prima sequenza Giasone si imbatte in due tori feroci, che riesce ad aggrogare e a costringere ad arare un campo. L'eroe semina in un solco «i denti del dracone», che aveva ucciso per impossessarsi del vello d'oro<sup>8</sup>: improvvisamente, fuoriescono dal terreno «uomini armati all'antica», che «s'ammazzavano ad uno ad uno»<sup>9</sup>. Nella

<sup>3</sup> Lo svolgimento delle celebrazioni è descritto in due documenti di rilievo: ci riferiamo alla lettera di Baldassarre Castiglione a Lodovico Canossa sulla *Calandra* di Bernardo Dovizi e al resoconto delle feste stilato da Urbano Urbani. I testi sono riportati in Bernardo Dovizi, *Calandra. Commedia elegantissima*, a cura di Giorgio Padoan, Padova, Antenore, 1985, pp. 203-207, 208-212.

<sup>4</sup> La scenografia è affidata a Gerolamo Genga, architetto urbinato, che forse si ispira all'allestimento di Pellegrino da Udine per la *Cassaria* aristesca del 1508; la *Calandra* viene rappresentata successivamente a Roma (1514, 1515 con le scene di Baldassarre Peruzzi) e a Mantova (1520, sotto la supervisione di Giulio Romano).

<sup>5</sup> Dovizi, *Calandra*, p. 208.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, p. 203: «le nostre comedie sono ite bene, massime il *Calandro*».

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 208.

<sup>8</sup> L'intermezzo si serve del racconto del mito, che si può leggere nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (3-4).

<sup>9</sup> Dovizi, *Calandra*, p. 208.

seconda e ultima scena, che non segue più le imprese di Giasone, compaiono un cocchio trainato da due colombe, sopra il quale Venere «sede con una facella su la mano nuda», un carro «di Nettunno» e un altro «di Giunone pur tutto pieno di foco»<sup>10</sup>.

Alla fine della commedia di Dovizi fa il suo ingresso un Amorino, che delucida le ragioni profonde dell'intermezzo precedente. L'inequivocabile commento, fornito, per giunta, dall'autore del testo<sup>11</sup>, fa propendere per una spiegazione politica<sup>12</sup>. Non sembra lecito ignorare le parole così perspicue di Castiglione, in corrispondenza, oltretutto, con l'amico Lodovico Canossa, a lungo al servizio dei duchi d'Urbino<sup>13</sup>. Inoltre, la natura dell'opera, connessa alle esigenze della corte e alle contingenze storiche, sconsiglia un'analisi che tenga conto del solo assetto filosofico<sup>14</sup>. Non si nega certo la presenza del

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Ivi, pp. 206-207: «prima fu la battaglia di quelli fratelli terrigeni, come or veggiamo che le guerre sono in essere e tra li propinqui e quelli che dovriano far pace; e in questo si valse della favola di Iason. Dipoi venne Amore, il quale del suo santo foco accese prima gli uomini e la terra, poi il mare e l'aria, per cacciare la guerra e la discordia e unire il mondo di concordia. Questo fu più presto speranza e augurio; ma quello delle guerre fu pur troppo vero, per nostra disgrazia».

<sup>12</sup> Nondimeno, Ruffini, *Commedia e festa*, pp. 241-242, illustra il significato degli intermezzi individuando «gli elementi in discordia, da principio, il fisso contro il volatile, poi l'intervento di Venere santa che doma, rendendola feconda, l'informe materia dell'acqua; e infine gli elementi in concordia intorno a Giunone trionfante. Ma anche il corpo contro lo spirito, in principio, e, alla fine, spirito e corpo concilianti tra loro. Ma anche il maschile contro il femminile, all'origine, e, come epilogo, maschile e femminile con-fusi nell'androgino splendente: il perfetto per antonomasia. Il vero cittadino della città ideale». Parimenti, Carlo Fanelli, *La «Calandria». Tematiche e simbologia*, Firenze, Firenze Libri, 1997, p. 85, propende per un'esegesi neoplatonica: «[...] lo spirito, potremmo dire "pulcesco", si incontra col suo opposto "ficiniano" e viene a formare un tutt'uno che si mostra alla fine organico, nel senso della funzionalità della festa». Una rilettura analoga, ma estesa a tutta la commedia, è proposta più di recente in Ronald L. Martinez, *Etruria Triumphant in Rome. Fables of Medici Rule and Bibbiena's «Calandria»*, «Renaissance Drama», 36-37, 2010, pp. 69-98. Infine, per Luciano Bottoni, *La messinscena del Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli, 2005, I, pp. 69, 86, l'opera rappresenterebbe la «fantasmagorica parodia del platonismo ficiniano» e istituirebbe «con orfica ironia [...] i "lochi" del comico proprio su quegli arcani cerimoniali che nel ficiniano *Libro dell'Amore* sublimavano l'unione erotica attraverso l'*exemplum* regale della vedova Artemisia».

<sup>13</sup> Il personaggio, vescovo di Tricarico dal 1511, è uno dei protagonisti del *Libro del Cortegiano*. Vd. Cecil H. Clough, *Canossa, Lodovico*, in *DBI*, XVIII, 1975, pp. 186-192.

<sup>14</sup> Ricordiamo che il 3 febbraio Giulio II festeggia a Roma la vittoria sulla Francia mediante una sfilata di carri trionfali: il primo rappresenta l'Italia «oppressa» dagli stranieri e «ligata e vinta con le mani a retro», il secondo la tanto agognata liberazione, mentre i seguenti simboleggiano le città sottomesse dal pontefice. Cfr. la cronaca di Battista Stabellini in Fabrizio Cruciani, *Il magnifico carnevale di Giulio II*, in *Id.*, *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 365-378: 370.

velame allegorico-mitologico, il cui scopo, però, non è esprimere un messaggio allusivo per pochi dotti, bensì diffondere un monito politico concreto e comprensibile a tutti: non a caso, l'intervento rivelatore dell'Amorino si premura di dipanare qualsiasi possibile dubbio sull'interpretazione corretta da dare allo spettacolo, di eliminare le ambiguità ed eventuali fraintendimenti tra il pubblico<sup>15</sup>.

Si consideri poi che l'intermezzo dell'*Eutichia*, composto ancora da Castiglione<sup>16</sup>, dischiude un appello parenetico del tutto evidente. Nella prima ottava la personificazione dell'Italia afferma di essere «preda di lupi» (1.7); nella seconda si dispera perché la Fortuna trasforma arbitrariamente le «glorie mondane» in «ombre» (2.3); nella terza e nella quarta il discorso verte sulla condizione della penisola, un tempo «regina» e conquistatrice di «popoli strani» (3.1 e 6), ora «vilipesa, serva, abbandonata» (4.1); nella quinta ottava si contrappongono i grandi generali del mondo classico a quelli odierni, ridotti a «ombre ignude» (5.7); nella penultima si esortano le poche «anime chiare» rimaste a reagire, sfoderando le «alte spade», mentre in quella conclusiva si individua nel duca di Urbino il condottiero ideale in grado di riportare la «libertate» (6.1 e 7 e 7.3 e 8). L'insistenza sul «valor» da far rivivere e sull'invito a «rinnovar» le imprese del passato investe il *princeps* di un'aura solenne (8.2 e 5)<sup>17</sup>: egli, degno erede della *virtus* romana, è chiamato a ripristinare l'autorità dell'Italia, a ricevere gloria imperitura sotto il segno degli antichi<sup>18</sup>.

Insomma, se l'intermezzo della *Calandra* auspica il raggiungimento della pace e il mantenimento dell'equilibrio, quello della commedia di Nicola Grasso sprona il duca di Urbino a salvare l'Italia dagli stranieri, in modo

<sup>15</sup> Appare meritevole di riflessione il monito esposto in Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in Id., *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, II, p. 553: «non s'invaghisca il poeta de le materie troppo sottili e convenienti più tosto a le scuole de' teologi o de' filosofanti ch'a' palagi de' principi ed a' teatri».

<sup>16</sup> A riguardo, vd. Stefani, *Le ottave d'Italia*, pp. 76-77.

<sup>17</sup> I riferimenti militari, che vengono evocati nell'intermezzo, trovano immediato riscontro nel fondale descritto da Castiglione (Dovizi, *Calandra*, p. 204): «dalla banda dove erano i gradi da sedere, era ornato delli panni di Troia».

<sup>18</sup> La valenza strategica delle ottave è testimoniata dalla loro replica durante la rappresentazione di Guidubaldo Ruggero (ivi, p. 209). Le argomentazioni svolte nell'intermezzo presentano alcune affinità – non solo tematiche, ma pure testuali – con i §§ 4-7 della celebre *Lettera* a Leone X del 1519; il che offre forse un argomento ulteriore, se ce ne fosse ancora bisogno, per assegnare la paternità della missiva a Castiglione. Vd. in merito Amedeo Quondam, *Il letterato e il pittore. Per una storia dell'amicizia tra Castiglione e Raffaello*, Roma, Viella, 2021.

enfatico e a posteriori<sup>19</sup>. Le due prospettive non sono antitetiche, anzi risultano tra loro complementari e necessarie: l'obiettivo di affrancare la penisola dalla dominazione francese non può essere conseguito senza prima placare le tensioni tra le signorie italiane<sup>20</sup>. Il progetto, che asseconda in pieno le mire pontificie<sup>21</sup>, cela altresì un interesse ben più relativo e parziale<sup>22</sup>: la difesa dello *status quo* costituisce l'unica garanzia di sopravvivenza per il ducato di Urbino, soggetto alle ambizioni pressanti degli Stati limotrofi<sup>23</sup>. In più, nonostante la significativa annessione di Pesaro, nel febbraio del 1513 il sentimento di precarietà resta assai vivo a corte, in quanto Giulio II, la massima garanzia per l'integrità del dominio, versa da mesi in gravi condizioni di salute<sup>24</sup>.

2. L'*Eutichia* di Nicola Grasso, autore dall'oscuro profilo biografico<sup>25</sup>, è ambientata a Mantova nel 1513, lo stesso anno della sua messa in scena. La trama risulta abbastanza lineare: il nobile Ocheutico viene costretto all'esilio dalla città feltresca dopo l'avvento di Cesare Borgia (giugno del 1502); nel corso della fuga convulsa, smarrisce i figli (un maschio e una femmina)<sup>26</sup>. A

<sup>19</sup> Castiglione, nel descrivere la scenografia, afferma che «in due cappellette, sopra li dui pilastri che sostengono l'arco, erano due figurette tutte tonde, due Vittorie con trofei in mano fatte di stucco; in cima dell'arco era una figura equestre bellissima, tutta tonda, armata, con un bello atto, che feria con un'asta un nudo che gli era a' piedi». Cfr. Dovizi, *Calandra*, p. 205.

<sup>20</sup> L'ultimo proposito è espresso, da un punto di vista iconografico, nella «pittura bellissima» della «storia delli tre Orazi», posta «tra l'architavo e il volto dell'arco» dell'edificio teatrale. Cfr. *ivi*, p. 204.

<sup>21</sup> Vd. Christine Shaw, *Julius II. The Warrior Pope*, Oxford, Blackwell, 1993.

<sup>22</sup> Non sfugga quanto tali vicende si intreccino direttamente con le biografie di Castiglione e di Dovizi, che partecipano, in qualità di diplomatici, alla guerra della Lega Santa contro la Francia: in particolare, il primo segue l'esercito di Giulio II durante l'assedio di Mirandola, laddove il secondo fa da tramite tra il papa e il cardinale Giovanni de' Medici nel corso della presa di Bologna.

<sup>23</sup> Si pensi che Alessandro VI favorisce nel 1502 la conquista di Urbino da parte di Cesare Borgia a scapito di Guidubaldo da Montefeltro; l'avvento di Giulio II al soglio pontificio determina nel 1503 il ritorno del legittimo duca; nel 1516 Leone X – con l'appoggio, va notato, del medesimo Dovizi – spodesta i della Rovere e cede il ducato al nipote Lorenzo de' Medici; sei anni dopo, grazie all'elezione di Adriano VI, Francesco Maria I della Rovere riprende possesso del dominio.

<sup>24</sup> In effetti, il pontefice si spegne dopo alcuni giorni dai festeggiamenti (21 febbraio).

<sup>25</sup> Giovanni Filoteo Achillini nel *Viridario* (Bologna, Benedetti, 1513, c. 194v) lo ricorda quale membro della corte papale, insieme a Dovizi, Calmeta, Giuliano de' Medici.

<sup>26</sup> L'influenza della *Calandra* è palmare: la commedia di Dovizi fa perno sull'assedio portato dai Turchi alla città greca di Modone, che causa lo smarrimento dei gemelli Lidio e Santilla. Probabilmente, lo spunto d'avvio proviene da Boccaccio, *Dec.*, 5.5: Giacomino

Mantova, dove trova rifugio e svolge l'attività di precettore, si innamora di Eutichia, figlia di Filossena; l'età matura di Ocheutico e la sua pedanteria ne fanno un pretendente poco credibile. Inoltre, la giovane è corteggiata da Milichio e ne ricambia le attenzioni. Il carattere ingenuo del protagonista è poi dimostrato dalla facilità con cui Calodaneo e Gastrinio ordiscono una beffa a suo danno. All'improvviso, l'equilibrio diegetico si rompe con l'arrivo dalla Spagna di tre uomini misteriosi. La scoperta della loro identità dà avvio a una serie di agnizioni: Diaponzio risulta il figlio di Filossena, da lungo tempo dato per disperso; Anfibio, figlio del protagonista rapito a Urbino durante l'ingresso in città di Cesare Borgia, ha conseguito in Spagna grandi onori<sup>27</sup>; Ferengio si rivela il soldato che nel 1502 aveva portato Eutichia a Mantova<sup>28</sup>. La giovane viene riconosciuta figlia di Ocheutico, il quale consente a Milichio di sposarla<sup>29</sup>.

L'antefatto è incentrato sulle sciagure, collettive e personali, che aveva comportato a Urbino il cambio di regime<sup>30</sup>. Preme notare che i personaggi principali subiscono serie conseguenze dall'avvenimento: Ocheutico è obbligato a fuggire, i figli vengono rapiti, laddove Filossena crede di aver perduto per sempre Diaponzio. Undici anni dopo, però, è possibile un felice ritorno alla normalità<sup>31</sup>. Gli effetti benefici, prodotti dal rientro a Urbino dei legittimi regnanti (agosto 1503), vengono, di fatto, posticipati al 1513,

da Pavia, durante la conquista di Faenza da parte di Federico II, porta via con sé la piccola Agnesa, persa di vista dalla famiglia nella concitazione degli scontri.

<sup>27</sup> Si badi che la Spagna aderisce alla Lega Santa antifrancese: il riferimento, dunque, non appare superfluo, né neutro.

<sup>28</sup> Non sfugga, nella scelta della città, un elemento imprescindibile: dal 1505 la moglie di Francesco Maria I della Rovere è Eleonora Gonzaga, figlia del marchese Francesco II. I cenni a Mantova occupano uno spazio rilevante della commedia: per esempio, a 4.5 si afferma che il re di Spagna ha donato a Francesco Gonzaga quattro cavalli di razza; a 5.2, invece, Ocheutico elogia le leggi emanate dal marchese. Ciò non asseconda soltanto la ricerca di verosimiglianza, ma manifesta anche gli stretti rapporti politici, dinastici, culturali tra le corti.

<sup>29</sup> Anche nella *Calandra* il riconoscimento finale permette di celebrare le doppie nozze di Lidio con Virginia e di Santilla con Flaminio.

<sup>30</sup> Sono forniti precisi riferimenti circa la data di svolgimento dell'opera a 2.1 («questo Diaponzio a cui tue belle fattezze assomiglio è uno mio figliuolo quale già sonno, ahimè, undecce anni che da me per ischifezza di molte battiture ch'io gli diedi un giorno se ne fuggì, né mai da quell'ora sin qui ho visto né inteso nuova di lui, e di questo mi doglio»); a 4.5 («già sonno undeci anni, arrivai e sin qui nella Corte del re visso») e a 5.2 («già undeci anni fugito di qua in Spagna»). Si cita da Nicola Grasso, *Eutichia*, a cura di Luigina Stefani, Firenze-Messina, D'Anna, 1978.

<sup>31</sup> La *Calandra*, invece, è ambientata sei anni dopo l'antefatto: il rapimento dei protagonisti viene immaginato nel 1507 (ultimo anno di governo a Urbino dei Montefeltro), se si ipotizza che l'azione avvenga nel presente (1513).

mentre l'interregno di Cesare Borgia risulta una triste parentesi<sup>32</sup>. L'insistito ingresso della Storia nella rappresentazione è documentato altresì dall'analogia tra le vicende occorse a Guidubaldo da Montefeltro durante l'esilio e la storia raminga di Ocheutico: egli si trasferisce, da Urbino a Mantova, proprio come il duca<sup>33</sup>; in aggiunta, il protagonista afferma di aver perso, oltre ai figli, tutte le sue «facoltà» (1.1), particolare che corrisponde a una delle numerose vicissitudini capitate nel 1502 a Guidubaldo<sup>34</sup>.

3. L'*Eutichia* si confronta con un nuovo gusto teatrale, che, sotto la spinta di Ariosto (1508-1509) e delle prime traduzioni della *Poetica* aristotelica (1498, 1505), pretende un assetto differente da quello stabilito alla fine del Quattrocento<sup>35</sup>. Infatti, Grasso ricorre a situazioni canoniche della commedia latina, ricerca un linguaggio specifico e una caratterizzazione sistematica dei personaggi (giovane innamorato e inconcludente; donna amata, ma all'inizio ritrosa; anziano goffo e impacciato; parassita approfittatore)<sup>36</sup>. L'*Eutichia* e la *Calandra* condividono non soltanto l'impianto ideologico, ma, in generale, anche il progetto classicista, grazie al quale la corte urbinata può farsi promotrice di una cultura raffinata e all'avanguardia<sup>37</sup>. Gli esiti

<sup>32</sup> La vicenda traumatica è esorcizzata a corte nel febbraio del 1504, allorché viene messa in scena la «commedia del duca Valentino e di Papa Alessandro VI, quando ebbero pensiero di occupare lo Stato al duca d'Urbino: quando mandarono Madonna Lucrezia a Ferrara: quando invitarono la duchessa alle nozze: quando vennero a togliere lo Stato: quando il duca d'Urbino ritornò la prima volta, e poi si partì: quando ammazzarono Vitellozzo e gli altri Signori: e quando Papa Alessandro morì, e il duca d'Urbino tornò nello stato». L'opera, che non è giunta sino a noi, viene così sintetizzata da una cronaca trascritta in Filippo Ugolini, *Storia dei conti e duchi d'Urbino*, Firenze, Grazzini, 1859, II, pp. 128-129.

<sup>33</sup> A sua volta, Francesco Maria I della Rovere troverà riparo a Mantova nel settembre del 1516, dopo la decisione di Leone X di nominare Lorenzo de' Medici nuovo duca di Urbino.

<sup>34</sup> Egli, in una lettera da Mantova del 28 giugno 1502, confessa di non disporre più di gran parte del proprio patrimonio. Cfr. Giovanni Battista Leoni, *Vita di Francesco Maria di Montefeltro della Rovere IV duca d'Urbino*, Venezia, Ciotti, 1605, pp. 14-22.

<sup>35</sup> Sulla questione restano punti di riferimento Mario Baratto, *La commedia del Cinquecento*, Venezia, Neri Pozza, 1977; Giulio Ferroni, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980; Giorgio Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1996.

<sup>36</sup> L'aderenza ai nuovi parametri classicisti garantisce alla commedia un discreto successo presso il mercato editoriale: l'opera viene stampata nel 1524 (Roma, Calvo), 1527 (Venezia, Dal Gesù), 1530 (Venezia, Zoppino) e 1554 (Venezia, Pagano).

<sup>37</sup> Anche la scelta del nuovo corso teatrale assume, perciò, chiare implicazioni politiche e offre l'occasione per competere con altre signorie. È indicativo il commento dell'ambasciatore Bernardino Prosperi alla *Cassaria*, che si legge in una missiva inviata da Ferrara alla marchesa di Mantova Isabella d'Este: «[la commedia] dal principio al fine fo

letterari molto diversi tra le due opere non devono scoraggiare una lettura in parallelo<sup>38</sup>, anche perché Grasso propone alcune novità che si integrano con la commedia di Dovizi: si pensi all'impostazione plurilinguistica di alcune scene e, soprattutto, alla figura del pedante, centrale nell'*Eutichia* e nella drammaturgia successiva<sup>39</sup>.

Già nel prologo lo scrittore punta a offrire un testo che dia «solazzo» e «piacere» attraverso una «moderna favola o istoria», composta in «toscana lingua» e «in prosa»<sup>40</sup>. La rivendicazione di un'opera così aggiornata segnala la conformità della commedia alla nascente stagione “regolare”; pure il cenno al *Decameron*, che serve ad avanzare le consuete cautele di ordine morale («purché la nostra trasfigurazione sia non come quelle che di Martellino e di frate Alberto ne le novelle del Boccaccio»), palesa un modello imprescindibile del teatro classicistico<sup>41</sup>.

Il primo atto inizia con il monologo del parassita Gastrinio; il nome “parlante” del personaggio<sup>42</sup>, prassi ripresa da Plauto (si pensi all'Ergasilo dei *Captivi*), individua nella voracità la sua cifra comica distintiva<sup>43</sup>. Gastrinio,

de tanta elegantia et de tanto piacere, quanto alcun altra che mai ne vedessi fare e da ogni canto fo molto comendata». Cfr. Alessandro D'Ancona, *Il teatro mantovano nel secolo XVI*, «Giornale storico della letteratura italiana», 5, 1885, pp. 1-79: 41.

<sup>38</sup> Di rincalzo, vd. Fontes-Baratto, *Les fêtes à Urbain*, p. 66: «la pièce de Nicola Grassi, jouée quelques jours avant la *Calandria*, semble constituer une sorte de point de repère idéal pour la “démonstration” qu'entreprend Bibbiena».

<sup>39</sup> Antonio Stäuble, «Parlar per lettera». *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1991. Sul tema interviene, da ultima, Federica Greco, *Figure del pedante nella commedia del Cinquecento (con un'ipotesi su una fonte plautina)*, in *Maîtres, précepteurs et pédagogues. Figures de l'enseignant dans la littérature italienne*, édité par Stefano Lazzarin, Agnès Morini, Bern, Peter Lang, 2017, pp. 409-428.

<sup>40</sup> La stessa riflessione, linguistica e formale, spicca nelle battute iniziali del prologo della *Calandra*, definita «in prosa, non in versi; moderna, non antiqua; volgare, non latina». Si badi che, in origine, anche la *Cassaria* e i *Suppositi* di Ariosto sono in prosa; lo scrittore segnala la modernità della *Cassaria* nel prologo ai vv. 16-18 («la vulgar lingua di latino mista / è barbara e mal culta, ma con giochi / si può far una fabula men trista»); si cita da Ludovico Ariosto, *Le commedie*, a cura di Andrea Gareffi, Torino, UTET, 2007, p. 88.

<sup>41</sup> Non occorre indugiare sull'influenza esercitata dal *Decameron* su Dovizi; basti il rinvio a Franco Pignatti, *La facezia tra “res publica literarum” e società cortigiana*, in *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, a cura di Giorgio Patrizi, Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 239-269, e a Bianca Concolino Mancini Abram, *Da Calandrino a Calandro. Variazioni sul tema della beffa*, «Quaderns d'Italia», 14, 2009, pp. 13-21.

<sup>42</sup> Vd. in merito Luca D'Onghia, *Briciole di onomastica comica cinquecentesca: sui nomi di personaggi socialmente subalterni*, «Il nome nel testo», 12, 2010, pp. 333-341.

<sup>43</sup> La fame insaziabile di Gastrinio è comprovata dall'elenco iperbolico di cibi consumati poco prima di entrare in scena (cfr. 1.1: «ma feci pur anco buona collazione con Licno cuoco

che esordisce lamentandosi per la «gran fame», fa da intermediario tra Milichio, Ocheutico ed Eutichia. Il parassita non si cura dell'esito del corteggiamento dei due rivali in amore e non ha a cuore la loro felicità<sup>44</sup>, tanto da servire, con calcolata doppiezza, entrambi i pretendenti<sup>45</sup>. A un certo punto il parassita incontra Ocheutico: la sua nostalgia per la patria viene opportunisticamente lenita da Gastrinio, il quale lusinga oltremodo il pedagogo, dicendosi sicuro che Eutichia ne ricambi le attenzioni<sup>46</sup>. La menzogna non ha lo scopo di consolare l'interlocutore, bensì di costringerlo a concedere una ricompensa al parassita<sup>47</sup>. Ocheutico narra poi nel dettaglio la propria triste vicenda: solo l'ospitalità provvidenziale garantita dalla città di Mantova e la conoscenza delle «lettere di umanità» gli hanno permesso di cominciare un'altra vita<sup>48</sup>. I toni patetici impiegati e gli improvvisi innal-

avanti ch'io uscisci di casa, una lonza di vitella ch'egli iersera si scordò di mandare in tavola, un petto di anetra, una groppa di pavone, due pernici, una buona gallina, un cervellato, doi pezzi di torta e una suppa». La battuta va segnalata per la sua carica innovativa, in quanto secondo Gianni Guastella, «*Di malizia il cucco*»: *il parassita dai primi volgarizzamenti plautini alla «Mandragola*», in *Personaggi in scena: il parasitus*, a cura di Giorgia Bandini, Caterina Pentericci, Roma, Carocci, 2019, pp. 33-54: 43, «la voglia di mangiare dei parassiti cinquecenteschi acquista dimensioni assai più ampie di quelle a cui è abituato il lettore delle commedie antiche».

<sup>44</sup> Grasso, *Eutichia*, 1.1: «Ho pensato di visitare il maestro de la scola perch'essendo egli similmente innamorato di Eutichia e rivale di Milichio, desideroso ch'io di lui alle volte ragioni, si sforzare non meno che Milichio di farne godere». Un ragionamento analogo è pronunciato dal negromante Ruffo in Dovizi, *Calandra*, 3.17: «Gli amanti serran la borsa con la fronde del porro; perché i ducati, e' panni, il bestiame, li offizii, le possessioni e la vita darieno coloro che aman come costei [*scil.* Fulvia]».

<sup>45</sup> La tipologia del personaggio acquista una notevole fortuna nella tradizione drammaturgica italiana, tanto da giungere almeno sino al Truffaldino di Carlo Goldoni (*Il servitore di due padroni*, 1745).

<sup>46</sup> La medesima strategia è adottata nella *Calandra* da Fessenio, servo di Lidio, a spese di Calandro, cui assicura a 1.4: «quando poco fa la [*scil.* Santilla] vidi, ella stava... aspetta! a sedere, con la mano al volto; e, parlando io di te, intenta ascoltandomi, teneva gli occhi e la bocca aperta, con un poco di quella sua linguetta fuori: così».

<sup>47</sup> Allo stesso modo si comporta Pasifilo nei *Suppositi*, che sfrutta la contesa amorosa tra l'anziano giurista Cleandro e il giovane Erostrato per conquistare Polinesta. L'intera dinamica raccontata da Grasso dipende probabilmente da Ariosto, soprattutto là dove Pasifilo, prima, assicura a Cleandro che la donna lo preferisce al rivale, poi, una volta da solo sul palco, svela la sua cinica strategia. Vd. Giuseppina Boccuto, «*I Suppositi*» di Ariosto: *l'inserimento dei personaggi plautini e terenziani nella società del Cinquecento*, in *Homo sapiens homo humanus*, a cura di Giovannangiola Tarugi, Firenze, Olschki, 1990, II, pp. 223-236.

<sup>48</sup> L'ambientazione mantovana appare di rilievo anche da un punto di vista drammaturgico: l'azione della *Cassaria* e della *Calandra* si svolge in Grecia, in linea con la commedia latina. Invece, Grasso sfrutta la svolta dei *Suppositi*, che abbandonano le scene un po' indistinte del

zamenti di registro danno l'opportunità allo scrittore per rappresentare un divertente scambio di battute, giocato sullo sfoggio di erudizione del maestro e, di contro, sull'astuzia di Gastrinio<sup>49</sup>:

O: Sapess'io dove ritrovargli [*scil.* i figli], che sino a Tule così vecchio come tu mi vedi per solamente vederli caminarei.

G: Tullio non è egli quel che vende le foleghe [*scil.* "folaghe", uccelli acquatici] e caponi qui in piazza?

O: Che Tullio? Ti dico Tule.

G: Che diavolo di nome nuovo è questo? Dove l'hai tu spolverizzato?

O: Pover'uomo, non sai tu che Tule è l'ultima di tutte l'isole che siano oltre la Britania, nell'Oceano, intra la settentrionale e occidental plaga?

G: Non t'intend'io né so che cena e piaghe tu dichì.

O: Vah, piglia Solino, Dionigio, Plinio, Strabone.

G: Queste cose sonno elle buone da mangiare?

O: Che mangiare? Sonno approbatissimi autori, ma eccoti Vergilio nel primo della sua *Georgica* dove parlando ad Augusto dice: «Tibi serviat ultima Thule, Teque sibi generum Tethis emat omnibus undis».

G: Domine ita, ergo bibamus. Hai tu ancora mangiato questa matina?

Sono da apprezzare i fraintendimenti, l'uso, ora parodico, ora prolioso, del latino, lo sfoggio di cultura, che appare tanto sterile da essere facilmente deriso. Inoltre, sottolineiamo che la figura del pedante, estranea al «mondo classico»<sup>50</sup>, viene per la prima volta abbozzata da Grasso<sup>51</sup>. Ocheutico manca, in parte, di alcune peculiarità distintive del personaggio (ad esempio, l'aspetto fisico ripugnante e la connotazione satirica), che saranno valorizzate, in seguito, da Francesco Belo (*Il pedante*, 1529) e Pietro Aretino (*Il marescalco*, 1535); nondimeno, il prototipo originario di

mondo ellenico in favore di una collocazione ferrarese. Ciò assicura l'immedesimazione del pubblico, come conferma una celebre lettera di Bernardino Prosperi a Isabella d'Este: «lo argomento fo recitato per lo compositore et è bellissimo et multo accomodato a li modi et costumi nostri, perché il caso accadete a Ferrara» (D'Ancona, *Il teatro mantovano*, p. 41). Sulla scelta capitale interviene Ludovico Zorzi, *Ferrara: il sipario ducale*, in Id., *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 3-59.

<sup>49</sup> Si consideri con Stäuble, «*Parlar per lettera*», p. 29, che «l'aspetto più vistoso della comicità di situazione è, accanto alle burle, la presenza quasi costante di una specie di *partner* o piuttosto di controparte: un personaggio che accompagna il pedante, gli fa in un certo senso da spalla, contrapponendosi a lui attraverso adeguate battute del dialogo e spesso prendendosi gioco di lui».

<sup>50</sup> Ivi, p. 14.

<sup>51</sup> Qualche spunto proviene forse dal Cleandro dei *Suppositi*, come ipotizza Luigina Stefani, *Coordinate orizzontali nel teatro comico del primo Cinquecento*, «Belfagor», 36, 1981, pp. 275-297: 276-278.

questa particolare figura va certamente rintracciato nell'*Eutichia*. Occorre osservare che nella *Calandra* Polinico è sì affine al pedante di Grasso, ma il personaggio compare soltanto nella seconda scena del primo atto; in aggiunta, egli non risulta ridicolo, né si distingue per un registro espressivo paludato. Invero, si serve di consigli pratici, ancorché talora libreschi e sentenziosi, con lo scopo di suggerire a Lidio di dimenticare i suoi vaneggiamenti e di abbracciare la virtù<sup>52</sup>.

L'ultima scena del primo atto dell'*Eutichia* spicca per un litigio vividissimo tra il servo Nepizio e Gastrinio<sup>53</sup>; le battute sticomitiche, la violenza verbale e le allusioni maliziose mirano al divertimento degli spettatori<sup>54</sup>. L'episodio scanzonato viene riproposto alla fine del secondo atto, allorché Piraterio si imbatte in Gastrinio ubriaco<sup>55</sup>; il personaggio è contrassegnato, in tutta la sua veste comica, da frasi farneticanti, dalle ripetizioni delle parole, che non riescono a essere pronunciate correttamente, da improvvisi cambiamenti d'umore, da un'instancabile bramosia di bere e mangiare<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> Cfr. ad esempio Dovizi, *Calandra*, 1.2: «l'omo prudente pensa sempre quello li pò venire in contrario»; «nulla è peggio che vedere la vita de' savi dependere dal parlare de' matti»; «non puole essere superiore di consigli chi è inferiore di costumi»; «conosco ora essere ben vero che, in laudare altrui, spesso resta l'omo ingannato; in biasmarlo, non mai» e «Amore è simile al foco che, postovi sopra zolfo o altra trista cosa, amorba l'omo».

<sup>53</sup> Vd. Guastella, «*Di malizia il cucco*», p. 44: «nel fare il suo lavoro di intermediazione, il parassita cinquecentesco compete spesso con i servi. Questi ultimi si rivelano più operosi, riservati, coscienziosi e fedeli, ma quasi sempre meno furbi di lui, e di conseguenza esprimono risentimento nei suoi confronti».

<sup>54</sup> Cfr. ad esempio Grasso, *Eutichia*, 1.4: «N: Scempio e balordo sei tu, brutta bestai ingorda e insaziabile. G: Avicinati un poco a me, viene più inanzi schiena da bastone. N: Fa' che me aspetti, non ti muovere pezzo di poltrone. G: Ah polmone da mosche, ah scopa da scudelle! N: Ah trippa da vermi, arca da pappardelle! G: Deh, guarda corpo da molino! N: Deh, guarda бага da vino! G: Se me t'appressi ti romperò il mustaccio con queste pugna, matto incantato. N: Se tu m'aspetti ti spezzare la testa con questo orcio, imbrocio sfacciato».

<sup>55</sup> Sono vari i personaggi plautini cui Grasso potrebbe essersi ispirato (ad esempio Stasimo del *Trinumus* e Callidamante della *Mustellaria*). Vd. la ricognizione di Salvatore Monda, *Callidamate e i suoi amici: scene di ubriachi nella commedia nuova e nella palliata*, in *Lecturae Plautinae Sarsinates XIII*, a cura di Renato Raffaelli, Alba Tontini, Urbino, QuattroVenti, 2010, pp. 59-95.

<sup>56</sup> Grasso, *Eutichia*, 2.5: «Oh oh oh, quan quanti barbagianni, potta de l'Antecristo, le belle pecore, o tu, me menami un poco il ca ca cane braccolievriero, ah ah ah ah! Ve ve vedi un poco quelle fé fenestre co come saltano forte. Io vorrei fo forare quelle impa impana impanate co co coglion coglionghie. Que que questa è una gran cosa, sta' sta' sta' su, pò potta della natura, non son già imbrocio, mi mi mira un poco come ca ca cantano bene quelle ranochie, tan tante lumache più de nonantadieci. Oh, co come volano bene queglii asini! Eh eh eh! Piglia para piglia piglia. [...] Oh, io ho la gran bocca in sete».

4. Il secondo atto si apre con un dialogo drammatico tra Eutichia – che, a dispetto del titolo dell'opera, compare solo in cinque scene (2.1-2; 3.1-3)<sup>57</sup> – e Filossena. Quest'ultima confessa di non essere la madre biologica della protagonista: Eutichia, difatti, le era stata affidata da un soldato spagnolo, di nome Ferengio, perché commosso dal dolore della donna per la sparizione di Diaponzio. La scena successiva è dedicata al monologo della giovane, incentrato sul canonico patetismo dei personaggi femminili: l'accumulo di frasi interrogative e di esclamazioni («come avete voi mai questo in me consentito?»; «ahi sfortunata Eutichia! Ahi infelice fanciulla! Che farai?»; «oh Fortuna, oh sorte, oh mio fiero destino!») informa l'intero passo<sup>58</sup>.

In seguito, l'attenzione si trasferisce su Ocheutico, intento a discorrere con il servo Nepizio. La raffigurazione dei personaggi appare meticolosa; in particolare il protagonista, capzioso e irresoluto, viene ben precisato nei suoi contorni essenziali. Si prendano come riferimento la magniloquente preghiera a Dio di Ocheutico e la risposta assurda del servo (2.3). I doppi registri impiegati, già di per sé comici, sono posti in reciproco contatto tra loro al fine di dare forma a un dialogo surreale: i vocaboli ricercati («arcipotente», «lai»), i superlativi assoluti, i verbi posti alla fine del periodo e gli iperbatì entrano in contrasto con dialettalismi («rezzuola», 'vicolo'), frasi proverbiali e senza senso («turlurù la capra mozza, doh, mi compar Zambon»). L'arrivo di Piraterio, servo di Filossena, è funzionale poi ad animare ancora di più la scena<sup>59</sup>: questi confida, per scherzo, a Ocheutico

<sup>57</sup> Eutichia non è estranea al modello latino della *puella*, oggetto del desiderio attorno a cui ruotano sovente le commedie plautine: a volte la giovane non compare nemmeno sul palco, come la fanciulla violentata nel *Truculentus*; talora, può apparire in scena, manifestando inesperienza ed estrema vulnerabilità, come ad esempio Palestra del *Rudens*, Adelfasia del *Poenulus*, Telestide dell'*Epidicus*. Vd. Zola Marie Packman, *Feminine role designations in the Comedies of Plautus*, «The American Journal of Philology», 120, 1999, pp. 245-258.

<sup>58</sup> Un discorso affine, ma di struggimento amoroso, viene pronunciato da Fulvia in Dovizi, *Calandra*, 3.5: «Ahi, cieli avversi! Certo, or conosco lui spietato e me misera. Ahi, quanto è trista la fortuna della donna! e come è male appagato lo amore di molte nelli amanti! Ahi, trist'a me! che troppo amai. Lassa! che ad altri tanto mi diedi che non sono più mia. Deh, cieli! perché non fate che Lidio me ami come io lui amo? o che io fugga lui come esso me fugga? Ahi, crudel! che chiedo io? Disamar e fuggir Lidio mio? Ah! certo, questo né far posso né voglio; anzi, penso io stessa trovarlo». Vd. in proposito Théa Stella Picquet, *Image de la femme. Bernardo Dovizi da Bibbiena, «La Calandria». L'Arioste, «I Suppositi». Machiavel, «La Mandragola»*, in Ead., *La comédie italienne de la Renaissance*, Canterano, Aracne, 2018, pp. 177-183.

<sup>59</sup> Il personaggio potrebbe riprendere certi atteggiamenti del Dulippo dei *Suppositi* e alcuni passi degli *Asolani*: vd. Stefani, *Coordinate orizzontali*, pp. 281-285.

che Eutichia ha apprezzato un suo sonetto d'amore<sup>60</sup>. Il componimento acrostico (EVTICOIA – SOL – AMO) poggia sulla descrizione dell'avvenenza della giovane, che comporta «gravose pene» all'innamorato, prossimo alla «morte» (vv. 3 e 4)<sup>61</sup>. I commenti caustici di Nepizio fanno da gustoso contrappunto all'euforia del maestro, alle continue domande poste a Piraterio e alle citazioni peregrine dei classici<sup>62</sup>.

5. Nel terzo atto spicca lo sdegno di Eutichia e di Filossena per il corteggiamento molesto di Ocheutico; il rapido scambio di battute, le accuse rivolte a Piraterio e i suoi tentativi di difendersi imprimono un ritmo incalzante alla scena. Alla fine Filossena ordina di sanzionare il servo, che, per prendersi gioco di Ocheutico, aveva alimentato le sue speranze di conquistare Eutichia. Dalla punizione inflitta a Piraterio scaturisce un ragionamento sulla vita cortigiana: la domestica Paresia, credendo a torto che il servitore sia irreprensibile, prende come spunto quanto appena accaduto al fine di deplorare l'«ineguale norma di natura» (3.4). L'unico atteggiamento proficuo da adottare per non essere vessati da un padrone è ricorrere all'«assentazione» ('adulazione'). Principi universali e riconosciuti quali «vertù, fede, verità» non valgono, se impiegati da uomini «ignoranti e vili», blanditi da persone che «con parole gli facciano più magnanimi e eccellenti». Lo sfogo, ricorsivo nella letteratura del tempo<sup>63</sup>, può essere portato in scena davanti alla corte soltanto grazie alla posizione di Piraterio, debole e

<sup>60</sup> Questa è un'altra caratteristica tipica dei pedanti, che spesso coltivano «ambizioni letterarie» e anelano di «comporre testi poetici di vario tipo» (Stäuble, «*Parlar per lettera*», p. 86).

<sup>61</sup> Stäuble afferma che il sonetto in questione «non presenta particolare interesse e ha in comune, con le poesie degli autentici pedanti, soltanto l'argomento amoroso» (*ibid.*). In realtà, l'espedito dell'acrostico, che ricorre nella rimeria medievale e quattrocentesca, basta a conferire l'idea di un gusto vieto e sterile, tipico di una cultura formalistica.

<sup>62</sup> Ivi, p. 28: «quasi tutti i pedanti innamorati falliscono miseramente e vengono derisi e beffati. Nella maggior parte dei casi vi è, fra il pedante e l'oggetto dei suoi desideri, uno scarto che rende ridicole le pretese del primo: incompatibilità dovuta [...] all'età (il pedante, generalmente di età avanzata, vuol sedurre una fanciulla), [...] o, più semplicemente, ai sentimenti della donna amata dal pedante, che è innamorata di un altro».

<sup>63</sup> Si pensi alla tragedia *Panfila* di Antonio Cammelli, scritta nel 1499 e stampata nel 1508 e nel 1511, che riporta le violente critiche del cortigiano Tindaro al re Demetrio: questi gratifica soltanto gli «adulatori», che «ben san simular» (vv. 105-106); l'amore dei servi non viene ricompensato, la virtù è «stracciata e vilipesa», giacché l'attività di governo è gestita da «ignoranti» (vv. 108 e 110). Infine, la descrizione della cerchia di Demetrio è approfondita da un elenco di vizi, che costituisce il vero cardine della vita cortigiana: «nequizia», «odio extremo», «perfidia», «invidia», «adulazione», «ambizion», «superbia» (vv. 113-120). Si cita

non priva di ambiguità, che smaschera, per converso, l'intento strumentale delle osservazioni di Paresia<sup>64</sup>.

In seguito, il ritmo dell'atto scema con il monologo di Milichio, che pronuncia un'invettiva contro la crudeltà di Amore (3.6). Le consuete espressioni di struggimento (ad esempio «lasso», «fuoco», «martire»), le apostrofi, le dichiarazioni di impotenza risultano accompagnate da riferimenti affettati a Tizio, Sisifo, Tantalo e Prometeo, nonché da una scoperta citazione petrarchesca di *Rvf*, 1.9-10 («quasi favola del popolo divenuto»)<sup>65</sup>.

Il soliloquio è interrotto da Paresia, che riporta un episodio faceto e, nel contempo, salace: un fabbro, interpellato per acquistare le catene con cui castigare Piraterio, aveva cercato con estrema rozzezza di convincere la giovane a entrare nella sua bottega («diceva avere di molte più belle, più pulite e più dure catene. E sopra di ciò ch'egli stesso ficarebbe il cavechio ne l'anello in modo che non mi spiccarebbe e starebbe saldo e fermo»)<sup>66</sup>. L'aneddoto, una sorta di digressione novellistica<sup>67</sup>, mira a introdurre la scena successiva, dove, come da tradizione decameroniana, Calodaneo, servo di Milichio, e Gastrinio tramano una beffa ai danni di Ocheutico<sup>68</sup>: il parassita ha scoperto che il personaggio nasconde una preziosa collana, da donare nel prossimo futuro a Eutichia; pertanto, domanda a Calodaneo di travestirsi da Ocheutico e di fare irruzione in casa sua allo scopo di rubare il gioiello.

da Antonio Cammelli, *Panfila*, in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, UTET, 1983, pp. 399-468.

<sup>64</sup> Un accenno di insoddisfazione, più velato e ironico, è espresso da Fessenio in Dovizi, *Calandra*, 1.1: «Io solo fo la impossibilità. Nessuno potette mai servire a due, e io servo a tre: al marito, alla moglie e al proprio mio patrone; in modo che io non ho mai uno riposo al mondo. Né per ciò mi dolgo; perché chi in questo mondo sempre si sta, ha il viver morto. Se vero è che un bon servo non deve mai avere ozio, io pur tanto non ne ho che possa pure stuzicarmi li orecchi».

<sup>65</sup> Parimenti, si veda il discorso – meno ampolloso, eppure incentrato sul medesimo tema – di Lidio, *ivi*, 1.2: «io son giovane, e la giovinezza è tutta sottoposta ad Amore; le grave cose si convengano a' più maturi. Io non posso volere se non quello che Amor vuole: e mi sforza ad amare questa nobil donna più che me stesso».

<sup>66</sup> La metafora erotica viene impiegata *ivi*, 3.10: «metter la chiave nella toppa», «non truova il buco», «or escine», «il buco è pieno», «scuoto quant'io posso», «ho tutta unta la chiave perché meglio apri», «entra a tuo piacere».

<sup>67</sup> La grossolanità dei fabbri è derisa già nel *Decameron* (7.2) e nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti (114).

<sup>68</sup> Ciò è ovviamente favorito dall'atteggiamento insulso di Ocheutico. Si vedano le considerazioni di Stäuble, «*Parlar per lettera*», p. 26: «al pedante manca il più elementare buon senso; egli vive al di fuori della realtà ed è incapace di intrattenere rapporti normali con le persone che frequenta; la sua credulità lo condanna inevitabilmente ad esser vittima di ogni sorta di scherzo».

6. All'inizio del quarto atto sono approfonditi i preparativi del piano: lo stratagemma del travestimento è associato a una riflessione metateatrale<sup>69</sup>. La contentezza di Gastrinio per l'esito positivo della missione viene poi espressa da un monologo tramato di riferimenti dotti. In particolare, il cenno ad Anfitrione anticipa lo sviluppo delle scene seguenti, in cui, come accade nell'*Amphitruo* di Plauto, il travestimento del personaggio suscita una serie di incomprensioni ed equivoci comici tra il vero Ocheutico e il servo Nepizio, imbattutosi poco prima in Calodaneo (4.2)<sup>70</sup>:

O: Perduta la chiave io? Eccola qui.

N: Dunque sei pur fuori di te, che avendola a canto n'andasti a rompere la tua cassa.

O: Rompere la mia cassa io?

N: Vedi mo' che vai sognando tu?

O: Di', a che effetto?

N: Oh oh oh: Quasi ch'el non avesse memoria, poverello! Se non guardass'io questa casa tu staresti fresco. Che hai fatto della tua collana? Come è stata accetta a quella fanciulla?

O: La collana deve essere nella mia cassa a buona ragione.

N: Ah ah ah! Eh eh eh! Oh Dio, non poss'io già stare che non scoppi de la risa. Vai bene fernetizzando, tu! Non sai che adesso adesso l'hai portata fuor di casa e dicevi de volerne far dono alla tua Ortica [*scil.* storpiatura di Eutichia]?

O: Ch'io l'ho portata fuori di casa? Tu mi pare un balordo, o che sei imbrocato e cerchi di fare il compagno matto. Vieni meco, ch'io ti voglio fare toccare con mano ch'hai sognato tutte queste cose.

Nella terza scena Milichio scopre il furto di Calodoneo e si adira con il servo per non essere stato avvisato anzitempo dell'iniziativa. Il personaggio prova invano a discolparsi, ricordando la «longa servitù» e la «fidelità»

<sup>69</sup> Grasso, *Eutichia*, 4.1: «G: Io rido perché mi pare proprio che vogliamo recitar in comedia. Tu ne vai sul trentasette a punto come se fossi suso un proscenio in presenza d'un populo. C: Pur ch'io reciti bene Ocheutico, io non curo più comedie né prosцени [...] G: Il primo atto è stato assai buono, purché il resto gli corresponda». Una situazione simile ricorre, oltre che in Plauto (*Casina*, 5.1004-1006), pure nella *Calandra*, là dove Fannio a 4.4 giustifica il protrarsi della beffa a Calandro con questa battuta: «il proposito nostro è fuggir la conclusione». In merito vd. Laura Belloni, «Questo è il mal mio, che toccherà a ridersene a ciascuno ed a me piangerne». *Il ridicolo e la beffa: criteri metateatrali nella commedia del Rinascimento*, in *Il teatro nello specchio. Storia e forme della metateatralità in Italia dal Cinque al Novecento*, a cura di Marco Sabbatini, Pensa, Lecce, 2018, pp. 27-44.

<sup>70</sup> Sul tema, che ovviamente riguarda da vicino la *Calandra* (cfr. soprattutto 5.1-3), vd. Pamela D. Stewart, *Il travestimento come teatro nel teatro*, in Ead., *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 161-247, e Bianca Concolino Mancini Abram, *Travestimenti, inganni e scambi nella commedia del Cinquecento*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 147, 1988-1989, pp. 199-228.

dimostrate al padrone e, in precedenza, ai suoi genitori (4.3). La riflessione intorno al ruolo del cortigiano si completa di un ulteriore tassello. Se Paresia aveva individuato polemicamente nell'adulazione il mezzo per compiacere i pessimi padroni, ora, si constata che i signori onesti esigono sempre una condotta corretta: l'elogio, mediato e indiretto del *princeps*, passa per la formulazione di norme comportamentali giuste e inderogabili<sup>71</sup>.

La quinta e la sesta scena avviano una serie di agnizioni che fissano la conclusione positiva della commedia: Milichio e Gastrinio incontrano Anfibio, Diaponzio e Ferengio, giunti da poco in città. Gastrinio intuisce che gli ospiti sono stranieri e inizia a esprimersi scompostamente in vari idiomi<sup>72</sup>; la scena è connotata da un doppio registro linguistico, che favorisce malintesi continui e svela il modesto spessore culturale del personaggio<sup>73</sup>. Il commento involontariamente ironico di Milichio sulla scarsa competenza di Gastrinio nelle lingue – «tu sei molto più virtuoso ch'io non me credevo» – fa da premessa all'elogio in spagnolo di Francesco Gonzaga, che non viene affatto compreso dai mantovani<sup>74</sup>. In più, Milichio, facendo la parodia dell'incontro tra Farinata

<sup>71</sup> Cfr. Grasso, *Eutichia*, 4.4: «questi onori reportate fra voi ribaldi servi, che quanto meglio uno sa ingannare tanto più gli date gloria e laude. Da quanti uomeni integri e di autorità che intenderanno gli inonesti tuoi diportamenti ne sarò io biasimato, credendo essi che da me ciò ti sia stato imposto?», e 4.5: «senza qualche penitenza o grande o picciola che si sia, il peccato quasi non pare perdonato. Io voglio che per ispazio di otto giorni ei [*scil.* Gastrinio] ne stia nella pregion comune e di poi uscitone ch'ei ne dimande perdono ad Ocheutico, restituendogli le cose sue, e a questo effetto ora ne vado al podestà».

<sup>72</sup> *Ibid.*: «non è linguaggio in Italia o volsi dire nel mondo che io non intenda. Se pariaranno bergamasco e io “al cor dol pissa sang cet voi mi gra bé”, se todesco e io: “Ist der vin gut, io, io”, se francese e io: “Ale bon ami leti vo bon compagno”, se spagnolo e io “giura deos che sonos da benes”».

<sup>73</sup> Anche questa scena articolata va ascritta tra le novità introdotte da Grasso: vd. in merito Gianfranco Folena, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, in Id., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 119-146, e Claudio Giovanardi, Pietro Trifone, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 15-63.

<sup>74</sup> Del lungo brano segnaliamo il seguente passaggio a 4.5: «por cierto mucho más que esto me dizía Su Magestad y loava las virtudes y liberalidades que este tan humano Señor tenía quando me dio los quatro cavallos ginetes que agora he traído a presentar a Su Ilustríssima Señoría y aun me dixo que quando fuese en su presencia me partiría de él mucho mas contento de lo que yo pensar podía, y agora con efecto veo que ha sido mucho más de lo que Su Real Magestad me dixo, porque luego comò yo le huve fecho al presente Su Señoría Ilustríssima mandó sacar cinco cavallos bárbaros tan hermosos y bien guarnezidos que a qualquier emperador pertenecían, pues en su ligereza y correr non parecían si non el proprio viento y éstos con mucha gentileza y gracia me mandó dar». Lo scambio dei doni e la passione per i cavalli rientrano tra le pratiche cortesi più comuni e riflettono, al contempo, rapporti effettivi di amicizia e di collaborazione tra Mantova e la Spagna: vd. tra tutti Giancarlo Malacarne, *Il mito dei cavalli gonzagheschi*, Verona,

e Dante (*Inf.*, 10.25-27), afferma che «l'abito, i gesti e la loquela» rendono chiara la provenienza degli stranieri; perciò, Gastrinio esclude a torto che gli ospiti provengano dalla Spagna, perché non hanno ancora utilizzato l'imprecazione «pese deos» (storpiatura di *pese a dios*: 'perdio'). Egli si offre poi come traduttore e, cionondimeno, si rivolge ai forestieri in un latino estemporaneo e maccheronico. Il parassita non capisce, per giunta, le risposte, tanto da abbandonarsi a impropri e insulti, determinati dalla frustrazione:

G: O vos, cuius generis?

A: Respondelde vos, Ferengio.

F: Yo no lo entiendo.

G: Vos setis spagnolos?

F: Sì señor, por hazer todo lo que mandare Vuestra Merced.

G: Sì, bene, bonos viaggios, bonos viaggios.

M: Che dicono?

G: Sono Spagnoli e quello dice che vengono da Todo e vanno cercando per questo paese la mercé; io credo che vadano a Loreto, pur interrogare meglio. Giura deos, andates a Loretos o a Gallicias?

F: Yo no lo entiendo, por dios, habláis vos con él Diaponzio, por vuestra vida.

D: ¿Qué loritos, qué Galicias? ¡Borrachos!

G: Vah, non l'intenderla l'intelligenza questa cosa.

M: Perché Gastrinio? Che vuol dire?

G: Quello dice che qui cercano la mercé e quest'altro dice che vogliano del boragio [*scil.* "borragine", pianta erbacea], ei crede forse che noi siamo ortolani.

M: Dimandagli meglio, informati meglio di quello che cercano, abbiasi rispetto a' forastieri.

G: Giura deos, che voletis vos? Che volis tu?

D: ¿Que queréis vos saber lo que quiere?

G: Oh oh oh!

M: Che hai?

G: Adesso voleva del boragio e mo' dice che vuol cacare

D: Tirte allà villano. Y no veis cómo habla el vellaco discortés.

G: Va' là, venga pur a te.

M: Che ha egli detto?

G: Ei biastemmia come uno traditore.

M: Non lo adirare più, mandalo a qualche commodo luoco.

G: Giura deos, andates al bordellos vos<sup>75</sup>.

Promoprint, 1995, e Andrea Tonni, *The Renaissance Studs of the Gonzagas of Mantua*, in *The Horse as Cultural Icon. The Real and the Symbolic Horse in the Early-Modern World*, edited by Peter Edwards, Karl A. E. Enenkel, Elspeth Graham, Leiden, Brill, 2012, pp. 261-280.

<sup>75</sup> L'inserto si potrebbe altresì giustificare con quanto scrive Urbano Urbani sulla predisposizione per le lingue del duca di Urbino (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica

A questo punto, Diaponzio spiega di provenire da Mantova, ma di essere fuggito dalla «disciplina» troppo rigida della famiglia per soggiornare alla corte del re di Spagna; invece, Anfibio, è nativo di Urbino. Questi consiglia ai compagni di sforzarsi di esprimersi in italiano, al fine di evitare altri spiacevoli «intoppi». In seguito, si concretizza un colpo di scena ulteriore con Diaponzio, che si presenta a casa della madre: la gioia di Filossena è descritta mediante toni appassionati, che aprono al clima di festeggiamento finale.

7. L'ultimo atto non aggiunge molto alla trama, né è capace di interessare gli spettatori sino alla conclusione, di costruire una *suspense* crescente. Lo scioglimento può essere già individuato a 4.6, quando si viene a sapere che Anfibio ed Eutichia sono i figli perduti di Ocheutico. Ebbene, lo scopo dell'atto sembra sancire il trionfo dell'amicizia, della gratitudine, del perdono; i personaggi, forse escluso il solo Gastrinio, risultano, nel complesso, positivi e provvisti dei valori tipici della società di corte. La compartecipazione dell'opera alle celebrazioni per il Carnevale e per la conquista di Pesaro permea l'impianto diegetico, il sistema dei personaggi, i messaggi principali. Lo scrittore, elogiando la corte mantovana, fedele alleata di Urbino, sembra ribadire il legame tra i due domini e provare, di riflesso, la lungimiranza del duca feltresco<sup>76</sup>.

In più, la solidarietà tra i personaggi è esaltata da Milichio, che si reca da Ocheutico per restituirgli la collana rubata<sup>77</sup>. Il protagonista, disperato sino a poco tempo prima, è colpito non solo dall'integrità di Milichio, ma pure dalla rettitudine del marchese Francesco Gonzaga, che fa rispettare con prontezza le leggi<sup>78</sup>. In seguito, spicca la gioia di Paresia, stupita dall'intervento propizio della Fortuna<sup>79</sup>. Le manifestazioni di letizia sono intensificate nelle scene

Vaticana, Urb. lat. 1037, c. 222r): «parlava e legeva singularmente bene in lingua francese e spagnola, delectandosi particolarmente dilla castigliana».

<sup>76</sup> La *Calandra*, invece, si appunta, mantenendo i medesimi intendimenti ideologici, sulla corte pontificia: «quanto Italia è più degna della Grecia, quanto Roma è più nobil che Modon» (5.12).

<sup>77</sup> Nella commedia latina l'atto di chiedere scusa sancisce la fine delle ostilità e la constatazione di una ritrovata concordia: si pensi, ad esempio, a Demifone e a Lisidamo, pronti ad ammettere le proprie manchevolezze nel *Mercator* e nella *Casina* di Plauto.

<sup>78</sup> Grasso, *Eutichia*, 5.2: «una cosa mi conforta, che essa giustizia per ancora non è partita di questa città, perciò, così com'io per tutti i luochi del mondo ho inteso dire, in questo signore, in questo principe invittissimo ella ha fatto suo albergo». Si badi che nella *Representatione allegorica* di Serafino Aquilano del 1495 la Fama, vilipesa in tutto il mondo, eccetto che a Mantova, decide di trasferire la propria sede presso i Gonzaga.

<sup>79</sup> La buona sorte viene più volte chiamata in causa. Cfr. ad esempio 5.2 e 6: «per certo vari sonno e cieli e vario è il volere di Fortuna» e «oh Fortuna, quant'io oggi ti resto obbligato! Come ben mi hai dimostrata quanta sia tua possanza!». Espressioni simili punteggiano la

seguenti: Ocheutico incontra Nepizio e Anfibio, che riconosce il padre grazie al neo situato sul palmo di una mano<sup>80</sup>; Ferengio, da parte sua, chiede perdono al pedante e si dichiara pronto ad accettare qualsiasi punizione da lui prevista. In seguito, Filossena interpreta le liete circostanze quali segnali evidenti di rappacificazione con Ocheutico; la donna riconosce l'eccessiva punizione da lei riservata a Piraterio, mentre il pedagogo, scagionato Gastrinio e Calodaneo dal furto della collana, offre, come da prassi, la mano della figlia a Milichio. Anche i personaggi minori dimenticano i rancori del passato e si apprestano a festeggiare insieme (5.6)<sup>81</sup>:

G: Non più abbracciamenti, no, in casa, in casa e lì si concluderà il tutto e che ce si alzi el fianco a piè pari per allegrezza.

F: In casa, dunque.

N: Gastrinio, fratello, e io te dimando perdonanza di quelle sculacciate che dianzi mi desti. Facciamo di grazia la pace.

G: Vienni, vienni, in cucina se riparleremo. Oh di fausto e ameno!

N: Oh traditora, perché non me vustu ben?

G: Brigate, non aspettate più che se ritorni fuora, dentro faremmo le nozze, siate invitati tutti a casa vostra. Valet.

8. Sul proposito conclusivo espresso da Gastrinio si salda il rapporto tra *fictio* e realtà, tra personaggi e spettatori; la simbiosi finisce per mitigare i difetti dei protagonisti, facendone risaltare le doti. Se Ocheutico si dimostra per larghi tratti ridicolo e goffo, rimane pur sempre un esule urbinato, che riscatta i propri errori, permettendo il matrimonio di Eutichia e Milichio<sup>82</sup>; questi commette sì alcune leggerezze, ma sembra comunque maturo e assennato. Filossena appare una matrona autoritaria, salvo poi cambiare atteggiamento nei confronti del servo e del precettore. Gastrinio, la figura di certo meno edificante, riesce, a ogni modo, ad appianare le incomprensioni con

*Calandra*: cfr. 1.1: «bene è vero che l'uomo mai un disegno fa che la Fortuna un altro non ne faccia», e 1.8: «non deve l'omo mai disperarsi: perché spesso vengano le venture quando altri non l'aspetta».

<sup>80</sup> L'espedito, assai comune nella commedia latina, ricorre anche in Boccaccio, *Dec.*, 5.7: Teodoro, grazie a un insolito neo sul petto, viene riconosciuto dal padre dopo tanti anni di lontananza dall'Armenia.

<sup>81</sup> Per il finale rasserenante vd. le considerazioni di Janet Levarie Smarr, *The Marriage of Plautus and Boccaccio*, «Heliotropia», 1, 2003, pp. 49-61.

<sup>82</sup> Il tema è tipico nella commedia latina: David Christenson, *All's Well that ends Well? Old Fools, Morality, and Epilogues in Plautus*, in *Roman Drama and its Contexts*, edited by Stavros Frangoulidis, Stephen J. Harrison, Gesine Manuwald, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016, pp. 215-229, e Sharon L. James, *Plautus and the Marriage Plot*, in *A Companion to Plautus*, edited by Dorota Dutsch, George Fredric Franko, Haboken, Wiley-Blackwell, 2020, pp. 109-121.

Nepizio e – come da tradizione riservata, però, ai servi – pronuncia il saluto con cui i personaggi prendono congedo dal pubblico<sup>83</sup>. Sicché, la soddisfazione per il lieto fine, che tutto svela e risolve, si infonde nel pubblico, che assiste all'utopia in scena del “mito” di Urbino<sup>84</sup>. La Fortuna – che ha favorito lo scioglimento positivo, già insito nel titolo della commedia (εὐτυχία)<sup>85</sup> – protegge la città feltresca e i suoi abitanti, come si legge in apertura del *Cortegiano* (1.2.1-2):

[...] alle pendici dell'Appennino, quasi al mezzo della Italia verso il mare Adriatico, è posta (come ognuno sa) la piccola città d'Urbino, la quale, benché tra' monti sia e non così ameni come forse alcun altri che veggiamo in molti lochi, pur di tanto havuto ha il cielo favorevole che intorno il paese è fertilissimo e pien di frutti, di modo che, oltre alla salubrità dell'aere, si trova abundantissima d'ogni cosa che fa mestieri per il vivere humano. Ma tra le maggior felicità che se le possono attribuire, questa credo sia la principale, che da gran tempo in qua sempre è stata dominata da ottimi signori, avenga che nelle calamità universali delle guerre della Italia essa anchor per un tempo ne sia restata priva<sup>86</sup>.

<sup>83</sup> Ciò costituisce una scelta ragguardevole, tesa a riscattare il profilo negativo del parassita. Un possibile antecedente, ma meno conciliante e pacifico, si ravvisa nel discorso di chiusura di Ergasilo nell'*Amicizia* di Iacopo Nardi (1502-1503), 5.5, vv. 64-70: «Voi aspectate? Questo mi par segno, / poiché nessun ancor di voi si parte, / che voi facciate cenar qui disegno. / A me so io non torrete la parte. / A casa vostra, se cenar volete, / che io non intendo e' mi sia tolta l'arte / del parassito. Plaudite et valet». Si cita dalle *Tre commedie fiorentine del primo '500*, a cura di Luigina Stefani, Ferrara-Roma, Corbo, 1986, p. 59.

<sup>84</sup> Parimenti, la *Calandra* è definita portatrice di un «messaggio irenico carico di utopia» in Marzia Pieri, *La «Calandra», combinando Plauto con fra' Mariano*, in *Il Bibbiena. Un cardinale del Rinascimento*, a cura di Paolo Torriti, Bibbiena, Mazzafirra, 2014, pp. 31-51: 32.

<sup>85</sup> Il nome sembra, perciò, da riferirsi non tanto alla sbiadita figura femminile, quanto al clima complessivo di allegria e serenità di cui la messinscena si fa diretta interprete.

<sup>86</sup> Citiamo dalla *princeps* del 1528, pubblicata in Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di Amedeo Quondam, 3 tt., Roma, Bulzoni, 2016; si avverte che il passo è già presente, con minime varianti linguistiche, nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8204, cc. 12v-13r (B) del 1514-1515.

GLORIA FIORENTINI – ROBERTO VETRUGNO

## Una lettera inedita di Baldassare Castiglione a Felice della Rovere Orsini

### 1. *Il rinvenimento*

Ma per parlarvi di quelle che voi stesso conoscete, non vi ricorda aver inteso che andando la signora Felice dalla Rovere a Saona, e dubitando che alcune vele che s'erano scoperte fossero legni di papa Alessandro che la seguitassero, s'apparecchiò con ferma deliberazione, se si accostavano, e che rimedio non vi fusse di fuga, di gittarsi nel mare; e questo non si po già credere che lo facesse per leggerezza, perché voi così come alcun altro conoscete ben di quanto ingegno e prudenzia sia accompagnata la singular bellezza di quella signora<sup>1</sup>.

Con questo episodio del terzo libro del *Cortegiano* Baldassare Castiglione annovera tra le donne illustri del suo tempo Felice della Rovere Orsini<sup>2</sup> (1483 ca.-1536), sposa di Gian Giordano Orsini e reggente di Bracciano dalla morte del marito nel 1517, nota come la figlia illegittima di papa

Gloria Fiorentini è autrice dei parr. 1-5, Roberto Vetrugno è autore del par. 6. Per la trascrizione della lettera e degli altri testi inediti presenti nel saggio si adottano i criteri descritti in Roberto Vetrugno, *Una proposta di criteri per l'edizione dei carteggi rinascimentali italiani*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa, Michele Comelli, Stefano Martinelli Tempesta, Milano, Università degli Studi, 2018, <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>.

<sup>1</sup> Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di Amedeo Quondam, Nicola Longo, Milano, Garzanti, 2000, p. 324.

<sup>2</sup> Su Felice della Rovere i contributi biografici e linguistici sono esigui: vd. la biografia di Caroline Murphy, *La figlia del papa. Giulio II e Felice Della Rovere iniziatori del Rinascimento romano*, traduzione di Nicoletta Poo, Milano, Il Saggiatore, 2007 [ed. orig. 2004]; vd. anche Maria Antonietta Visceglia, *Le donne dei papi in età moderna. Un altro sguardo sul nepotismo (1492-1655)*, Roma, Viella, 2023. Ai fini di questa ricerca si segnala poi un contributo paleografico-linguistico di Michela Cecconi, Ilaria Iacona, «Sappiate che questa lettera la ho facta scrivere io a parola ad parola». *Lingua e scritture in lettere di donne da un archivio romano del primo Cinquecento*, «Studj Romanzi», n.s., 10, 2014, pp. 187-223.

Giulio II e personaggio assai influente nella Roma del primo Cinquecento. Nell'epistolario completo edito nel 2016 è presente una lettera di Baldassarre Castiglione indirizzata alla nobildonna, inviata da Mantova il 29 ottobre 1524, di cui si riporta il testo completo<sup>3</sup>:

<sup>1</sup>Ill. et Ex. S.<sup>ra</sup> mia. Il portator di questa serà m. Andrea Piperario, mio tanto fidato e cordiale amico, quanto mi contentarei che fossero molti di quelli ch'io molto amo. <sup>2</sup>Holli dato ordine ch'el venga a basar le mani di V. S. in mio nome, e fargli r.<sup>tia</sup>: le supp.<sup>co</sup> che la se degni credergli come a me proprio, e quando le piacerà de farmi gratia de sue lettere di mano propria, la potrà consignarle a llui, che me le rimetterà fidatissimamente. <sup>3</sup>Io son qui in Mantua sano (Dio gratia): penso fra quattro giorni inviarmi al mio camino, dove sempre serò con memoria di V. S. e desiderio de servirla. Così le baso le mani, et in bona gratia sempre mi <rac>co.<sup>do</sup>.

In Mantua, alli XXIX de VIIJ.<sup>bre</sup> MDXXIIIIJ.

Di V. S.

El Servitor affecionato Bal. Castiglione

Alla Ill. et Ex.<sup>te</sup> S.<sup>ra</sup> mia, la S.<sup>ra</sup> M.<sup>a</sup> Felice Rovere Orsina

Di recente è stata rinvenuta una seconda lettera (fig. 1) presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma, Archivio Orsini, *Corrispondenza*, s. I, b. 96/2, doc. 325 (3)<sup>4</sup>; le dimensioni sono 214 × 145 mm; la missiva presenta cinque segni di piegatura in verticale, sul lato corto, e un solo segno di piegatura in orizzontale sul lato lungo, a metà del foglio. Al centro e agli estremi della carta si nota un alone di ceralacca lasciato dal sigillo. L'oblio della carta è dovuto innanzitutto a un impedimento pratico: le lettere della corrispondenza Orsini sono raggruppate per destinatario, che identifica, insieme alla segnatura, uno o più faldoni; tuttavia, ad oggi è assente un inventario analitico dei mittenti<sup>5</sup>. L'inedito, non datato, è stato collocato all'interno della

<sup>3</sup> Baldassarre Castiglione, *Lettere famigliari e diplomatiche*, a cura di Guido La Rocca, Angelo Stella, Umberto Morando, *Lettera ad Alfonso Valdés*, a cura di Paolo Pintacuda, nota al testo di Roberto Vetrugno, nota alle illustrazioni di Luca Bianco, 3 tt., Torino, Einaudi, 2016, II, lett. 1582, p. 889.

<sup>4</sup> La segnatura del documento è posta nel margine superiore sinistro a matita, diversamente dalle altre: «le singole lettere sono numerate progressivamente con timbro indelebile ma sono disposte in ordine cronologico non consecutivo» (Elisabetta Mori, *L'Archivio Orsini. La famiglia, la storia, l'inventario*, Roma, Viella, 2016, p. 226, disponibile online all'indirizzo <https://www.viella.it/libro/9788867286690>).

<sup>5</sup> Questo lavoro di inventario si sta svolgendo integralmente per i faldoni di Felice della Rovere Orsini e parzialmente per quelli destinati al figlio Francesco Orsini nell'ambito del mio progetto di dottorato, incentrato sullo studio sociolinguistico in diacronia delle lettere indirizzate ai personaggi sopracitati, in corso presso l'Università degli Studi di Firenze. Il lavoro degli archivisti ha già permesso di individuare altre missive di particolare rilevanza

b. 96 che copre l'arco cronologico dal 1530 al 1536<sup>6</sup>, successiva all'anno di morte del diplomatico mantovano (1529), mentre la prima, e fino a poco tempo fa unica, lettera nota è nella b. 95 (vol. 2, doc. 212) relativa agli anni 1523-1529.

L'episodio citato nel *Cortegiano* doveva essere assai famoso al tempo e testimonia come Felice avesse trascorso la gioventù tra molte avversità: dopo l'infanzia vissuta con la madre Lucrezia Normanni a palazzo De Cupis a Piazza Navona, residenza del patrigno Bernardino De Cupis, maestro di casa della Rovere, era stata probabilmente costretta a trascorrere un periodo a Savona presso i parenti della Rovere per sfuggire a eventuali ripercussioni di Rodrigo Borgia, ovvero papa Alessandro VI. È proprio a questo episodio che si riferisce Castiglione nel *Cortegiano*: il cardinale Giuliano della Rovere, padre di Felice, non aveva sostenuto l'elezione a papa del Borgia e prendere in ostaggio i figli degli oppositori era al tempo una pratica diffusa. Così quando Felice scappa a Savona teme che «i legni di papa Alessandro»<sup>7</sup> la inseguano via mare. Si potrebbe ipotizzare che Castiglione fosse venuto a conoscenza dell'episodio nei suoi primi soggiorni a Roma all'inizio del Cinquecento<sup>8</sup>, in veste di giovane cavaliere; ma è dal 1519 che la presenza del letterato nell'Urbe si fa sistematica ed è in questo periodo che la frequentazione con la nobildonna potrebbe essersi intensificata.

all'interno della corrispondenza Orsini: ad esempio alcuni copialettere di Pietro Bembo o una missiva di Enrico VIII indirizzata a Gian Giordano Orsini. In questa sede, una menzione e un ringraziamento vanno alla dott.ssa Cristina Falcucci, archivista curatrice della corrispondenza Orsini, che ha sostenuto il riconoscimento della lettera di Castiglione grazie al confronto paleografico della grafia con la missiva nota presente in archivio.

<sup>6</sup> La corrispondenza indirizzata a Felice della Rovere Orsini è conservata presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma, Archivio Orsini (da ora ASC, AO), nelle bb. 93, 95, 96 e 400/2 che coprono l'arco cronologico della sua vita a partire dal matrimonio con Gian Giordano Orsini (1506) fino alla morte (1536). Per quanto riguarda la collocazione della lettera, non è possibile risalire alla genesi dell'errore poiché i faldoni hanno mantenuto l'ordinamento ottocentesco fin dall'acquisto dell'Archivio Orsini da parte del Comune di Roma a inizio Novecento (al riguardo e per tutta la storia del materiale archivistico vd. Mori, *L'Archivio Orsini*, pp. 171-208).

<sup>7</sup> Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, p. 324.

<sup>8</sup> Un confronto dei rispettivi soggiorni nell'Urbe rivela che il periodo più lungo in cui entrambi si sono trovati a Roma è databile tra gennaio e febbraio del 1505. Castiglione è in città da gennaio fino a luglio (cfr. Castiglione, *Lettere*, I, lett. 35-58, pp. 39-66), mentre che Felice vi si trovasse almeno dal dicembre 1504 al febbraio 1505 è confermato dalle trattative in corso per il mancato matrimonio con il principe di Salerno (Murphy, *La figlia del papa*, pp. 72-78 e bibliografia ivi indicata).

## 2. Felice nella seconda e nella terza redazione del Cortegiano

Dopo aver incentrato i primi due libri sul modello del perfetto cortigiano, Castiglione nel terzo approfondisce la formazione della donna di palazzo, portando una serie di *exempla*, antichi e moderni, necessari all'argomentazione della dignità del genere femminile. Durante la conversazione Pallavicino si dichiara scettico sull'esistenza di una donna in grado di mantenere il proprio senso dell'onore e la propria castità. Cesare Gonzaga non concorda ed elenca numerosi modelli di donne che hanno scelto la morte piuttosto che perdere il loro onore: mentre le prime della modernità nominate sono anonime, Felice compare come primo esempio conosciuto dai presenti. L'episodio si trova già nella seconda redazione (3.83), elaborata nel biennio 1520-1521, e permane nella terza (3.49)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Ghino Ghinassi, *La seconda redazione del «Cortegiano» di Baldassarre Castiglione*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 273. Non è questa la sede per entrare nel merito della questione filologico-editoriale del *Cortegiano*; si lascia di seguito un rimando ai principali contributi per approfondimenti e una breve rassegna dei testimoni. Pionieristici i lavori di Ghino Ghinassi: *L'ultimo revisore del «Cortegiano»*, «Studi di filologia italiana», 21, 1963, pp. 217-264, ora in Ghino Ghinassi, Paolo Bongrani, *Dal Belcalzer al Castiglione. Studi sull'antico volgare di Mantova e sul «Cortegiano»*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 161-206; *Fasi dell'elaborazione del «Cortegiano»*, «Studi di filologia italiana», 25, 1967, pp. 155-196, ora in Ghinassi, Bongrani, *Dal Belcalzer*, pp. 207-257; *Postille sull'elaborazione del «Cortegiano»*, «Studi e problemi di critica testuale», 3, 1971, pp. 171-178; la seconda redazione è edita da Ghinassi, *La seconda redazione*. Vd. anche il saggio di Amedeo Quondam, «Questo povero Cortegiano». *Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2000, e ancora Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, II. *Il manoscritto di tipografia (L): Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnhamiano 409*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2016. Il primo testimone, gli "abbozzi di casa Castiglioni" (A), risale agli anni 1513-1514 e rappresenta l'iniziale bozza del testo. Fondamentali i tre codici della Biblioteca Apostolica Vaticana: Vat. lat. 8204 (B), Vat. lat. 8205 (C) e Vat. lat. 8206 (D), nei quali si può riconoscere l'assemblarsi di due fasi redazionali compiute e autonome (la prima in B, rielaborata in C; mentre la seconda in D). Il quinto testimone, conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana, è il Laurenziano Ashburnhamiano 409 (L), che riporta la data di fine stesura (23 maggio 1524) e segue Castiglione in Spagna; sarà quest'ultimo a essere spedito a Venezia. Infine, l'*editio princeps* per i tipi di Aldo Manuzio del 1528 siglata Ad (da Quondam, vd. *infra*, nota 13; al riguardo vd. Ghinassi, Bongrani, *Dal Belcalzer*, pp. 208-213, da cui si riprendono anche le sigle dei testimoni utilizzate). Per quanto riguarda la cronologia delle stesure, l'elaborazione del testo passa attraverso tre fasi distinte: una prima redazione, suddivisa in tre libri, abbozzata dal 1513 al 1518 e rielaborata nel biennio 1518-1520; la seconda redazione elaborata nel biennio 1520-1521, ancora tripartita ma con l'aggiunta del tema dei rapporti tra cortigiano e principe; la terza redazione presenta la scansione in quattro libri e risale agli anni 1521-1524; infine, la *princeps* del 1528 con gli interventi linguistici di Giovan Francesco Valier.

Alcune divergenze contenutistiche distinguono l'impianto del terzo libro nella seconda e nella terza redazione<sup>10</sup>, ma ciò che sembra rimanere stabile tra le due è la scelta dell'inserimento degli *exempla* di donne: l'idea è retrodatabile agli inizi del 1500, a partire dal nucleo genetico del *Cortegiano* legato alla *Lettera al Frisia in difesa delle donne*<sup>11</sup>. Amedeo Quondam nota come nel passaggio dalla seconda redazione alla terza Castiglione tenda solo a riorganizzare l'ordine dei ritratti di donne esemplari, che «resta, dunque, sostanzialmente stabile»<sup>12</sup> con il mantenimento anche dell'esempio qui in questione: «Felice della Rovere (Ad III 49 = SR III 83)»<sup>13</sup>. Inoltre, l'altra donna erta ad esempio da Castiglione subito dopo è la duchessa di Urbino Eleonora Gonzaga: di certo la scelta di accostare le due signore dimostra la stima che lo scrittore nutriva nei confronti della nobildonna romana<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Il terzo libro rappresenta «il punto critico dell'elaborazione» (Ghinassi, Bongrani, *Dal Belcalzer*, p. 215) durante la terza redazione. Una ricognizione dei testimoni a opera di Quondam mette in evidenza la stesura nettamente bipartita del testo: «se i primi due libri sono da subito, o quasi, individuati nel loro impianto tematico e argomentativo e trovano una forma che resta, sostanzialmente, inalterata fino alla stampa della *princeps*, gli ultimi due libri conseguono, invece, da un travaglio che ne coinvolge a fondo la stessa articolazione strutturale, in termini di radicale riorganizzazione e riscrittura» (Quondam, «*Questo povero Cortegiano*», p. 104). La seconda redazione parte dall'accusa di imperfezione e incontinenza del genere femminile, a cui fa seguito l'obiezione suffragata da una serie di esempi di magnanimità, anche nei rapporti tra moglie e marito, spostando poi il discorso intorno alla bellezza della moglie, per concludere con l'esemplificazione di come dovrebbe amare il cortigiano. Rispetto a questo primo impianto della seconda redazione, nella terza il tema della donna occupa da solo l'intero terzo libro, e viene ridotto lo spazio dedicato al matrimonio.

<sup>11</sup> Ghinassi ha dimostrato tramite il rinvenimento di una missiva a un ignoto «messer Paulo» che la materia del terzo libro deve essere ricondotta alla *Lettera al Frisia in difesa delle donne* (Ghinassi, *Postille sull'elaborazione*, pp. 171-178). La missiva a «messer Paulo» è pubblicata per la prima volta da Ghinassi in appendice al contributo del 1967: lo studioso collegava precedentemente la difesa delle donne della *Lettera al Frisia* a quella del terzo libro del *Cortegiano*, senza però la menzione degli *exempla* e in particolare gli accenni alle Sibille. Invece, nel ritrovamento della missiva, Castiglione chiede notizie e indicazioni bibliografiche sulle Sibille e sulle donne antiche e moderne che siano state «clare in qual si voglia cosa, o in lettere, o in arme, o in castitate, o in constantia, o qualche atto generoso, o greche o romane, o externe [...]» (lettera di Baldassare Castiglione a messer Paulo, *ivi*, p. 172, ora in Castiglione, *Lettere*, I, lett. 67, p. 77, lettera a Paolo Canal).

<sup>12</sup> Quondam, «*Questo povero Cortegiano*», p. 179.

<sup>13</sup> *Ibid.* Le sigle usate da Quondam vanno così sciolte: Ad è la sigla comunemente adottata per l'Aldina del 1528, mentre SR indica la seconda redazione nell'edizione Ghinassi del 1968.

<sup>14</sup> Occorre riflettere sulla presenza del tema delle donne nella mente di Castiglione fin dall'inizio del Cinquecento, coincidente con il presunto primo incontro con Felice: se pure l'ipotesi di Ghinassi (*Postille sull'elaborazione*, pp. 172-173) sulla retrodatazione all'inizio del Cinquecento delle indagini sugli *exempla* femminili garantisce che il letterato stesse racco-

Non è possibile verificare se nella prima redazione del *Cortegiano* fosse già presente qualche riferimento a Felice<sup>15</sup>.

Questa datazione corrobora l'ipotesi per cui il legame tra i due sia collocabile a partire dal secondo decennio del Cinquecento: il lavoro sugli *exempla* di Castiglione non è lasciato al caso e rappresenta un nodo fondamentale dell'elaborazione del testo. È bene proseguire vagliando i riferimenti a Felice presenti nell'epistolario di Castiglione, dato che nelle lettere della nobildonna non si accenna mai al conte mantovano.

### 3. Felice nelle lettere di Castiglione

La rielaborazione della prima redazione del *Cortegiano* avviene nel biennio 1518-1520 e porterà alla seconda redazione che presenta l'episodio di Felice: la prima lettera di Castiglione in cui viene menzionata la nobildonna<sup>16</sup> è di questo periodo e si tratta di una missiva a Francesco Maria della

gliendo materiale sulle donne antiche e moderne, e quindi possa aver preso ispirazione dalle sue conoscenze, è difficile ipotizzare una data precisa per la scelta di Castiglione di inserire Felice, se non affidandosi ai testimoni e al ragionamento appena svolto.

<sup>15</sup> Ghinassi riporta che la disputa tra il Paleotto e il Fregoso/Pallavicino sul valore delle donne (nella prima redazione 4.5 sgg., nella seconda 3.46 sgg.) procede su una traccia molto vicina alla terza redazione fino agli *exempla* di virtù, mentre le somiglianze si diradano a partire da 3.53 in poi per la terza redazione: «mentre questa redazione [la terza] s'avvia a discorrere dell'amore nella "donna di palazzo" (3.3.53 sgg.), le prime due introducono e svolgono concordemente il tema del matrimonio (1.4.47 sgg., 2.3.89 sgg.), succintamente accennato in 3 (3.56-3.57)» (Ghinassi, Bongrani, *Dal Belcalzer*, p. 215). L'episodio di Felice si trova nella redazione finale in 3.49, mentre nella seconda in 3.83 (Ghinassi, *La seconda redazione*, p. 273): se l'episodio fosse già presente nella prima redazione, sarebbe in una posizione testuale (3.83) tale da non essere intaccata dall'inizio delle divergenze con la terza (3.89 sgg.). L'edizione Ghinassi della seconda redazione permette di vedere come si presentava la citazione di Felice (3.83): «Ma per parlarvi di quelle che voi conoscete, non vi ricorda avere inteso che, andando madonna Felice nostra a Saona e dubitando che alcune vele che si erano scoperte fossero legni di papa Alexandro che la seguitassero, se apparecchiò con ferma deliberazione, se si accostavano e che rimedio non li fusse di fuga, di gittarsi in mare? e questo non si può già credere che lo facesse per pazzia, perché voi, così come alcun altro, conoscete bene di quanto ingegno e prudenzia sia accompagnata la singular bellezza di quella signora» (*ibid.*). Si presenta una variante al rigo 6 «non li fusse di fuggire, di buttarse in mare?» (*ibid.*; vd. inoltre ivi, pp. XVI-XVII per la struttura degli apparati). Sulla variante SR 3.83 *madonna Felice nostra* > Ad 3.49 *signora Felice* vd. Quondam, «Questo povero Cortegiano», pp. 187-188.

<sup>16</sup> Si citano le lettere da Castiglione, *Lettere*. Altri riferimenti a Felice nel carteggio di Castiglione: Felice come appoggio economico per Francesco Maria della Rovere, lett. 330, 334; sulla disputa con Napoleone Orsini, lett. 376; Felice in quanto intermediario per far assumere Imperio Recordati da Lorenzo Cibo, lett. 385, 397; Felice madrina di battesimo del figlio di Ardinghelli, lett. 488; sul matrimonio dei Bisignano, lett. 484, 517, e sui problemi

Rovere del 5 giugno 1519 da Roma dove Castiglione si trasferisce dopo la morte di Francesco Gonzaga (29 marzo 1519) per occuparsi di diverse questioni, tra cui la restituzione di Urbino al della Rovere:

<sup>21</sup>Quando pur el papa stesse duro sopra questo voler denari, io conforterei V. Ex.<sup>tia</sup> a far ogni prova de haverne: che forsi per tal bisogno alchuni ne servirebbono quello che non la servirebbono così per altro conto: Agenensis, M.<sup>a</sup> Felice, a Vinetia, o altrove<sup>17</sup>.

Castiglione riporta un colloquio avuto con papa Leone X sulla reintegrazione di Francesco Maria nel ducato di Urbino. Le aspettative del papa riguardo a una buona retribuzione economica per il favore concesso vengono disilluse da Castiglione, ma Leone X non sembra accontentarsi delle giustificazioni sulla mancanza di fondi da parte di Francesco Maria, perciò l'ambasciatore rassicura il duca di Urbino sulla possibilità di chiedere un prestito ad alcuni amici, tra cui la cugina Felice della Rovere. L'insistenza del papa<sup>18</sup> continua anche nella lettera successiva, datata una decina di giorni più tardi (16 giugno), in cui egli stesso suggerisce di interpellare madonna Felice per un prestito<sup>19</sup>. La ricchezza personale di Felice è enorme: Giulio II le aveva donato più volte del denaro, con il quale aveva acquistato la proprietà di Palo, il cui grano era stato venduto per 4.200 ducati proprio allo Stato pontificio durante il pontificato di Leone X<sup>20</sup>.

Nella missiva del 16 giugno Castiglione riferisce di un messaggio ricevuto da Felice, in cui questa gli suggerisce di starle lontano:

<sup>24</sup>Mad. Felice mi fece dire ch'io meno che mi fosse possibile andasse dove fosse S.S.<sup>tia</sup> perché haveano grandissimo sospetto di lei: e molte altre tai cose. Io non vi sono mai andato.

per il conseguente mancato cardinalizio di Fabio da Ceri, lett. 526, 536, (vd. anche lett. 575); sulle dispute con gli Orsini, lett. 575, 582; sulla rottura con Orsini e gli accordi con Giulio de' Medici, lett. 885, 886, 894, 899; per la proposta di parentato tra Guidobaldo della Rovere e Caterina de' Medici, lett. 900, 916, 929, 930, 932, 937, 944, 1099; per gli omaggi tramite Andrea Piperario, lett. 1628, 1648.

<sup>17</sup> Ivi, I, lett. 330, pp. 311-314.

<sup>18</sup> La conclusione della guerra nell'ottobre del 1517 prevedeva un accordo che lasciava Urbino ai Medici ma obbligava il papato a pagare una condotta al della Rovere, lasciando intatti l'esercito e le artiglierie con i quali avrebbe riconquistato il suo dominio alla morte di Leone X.

<sup>19</sup> Ivi, lett. 334, indirizzata a Francesco Maria della Rovere (Roma, 16 giugno 1519), p. 317. Alla fine, il duca di Urbino pagherà 10.000 ducati (ivi, p. 1001).

<sup>20</sup> Murphy, *La figlia del papa*, pp. 192-195. Felice fa credito a diversi parenti, tra cui Francesco Maria, ma non solo: sono suoi creditori il duca di Nemours, Giuliano de' Medici, e Porzia Savelli Orsini, vedova del duca Orsini del ramo di Anguillara (*ibid.*).

In una lettera dell'estate del 1519 (27 agosto), si trova la prima attestazione di un incontro *de visu* tra i nostri protagonisti. L'ambasciatore scrive al duca:

<sup>10</sup>Io sono stato hoggi a visitare M.<sup>a</sup> Felice, la qual molto se racomanda a V. Ex.<sup>tia</sup>, ed è assai travagliata, massimamente dal s. Renzo, el quale gli ha levato lo abate, primo figliolo del s.<sup>r</sup> Giovan Giordano, e madama Chiarlotta. El car.<sup>lc</sup> Orsino è propitio alla p.<sup>ta</sup> Mad.<sup>a</sup> Felice: pur non resta per questo che la non habbia molti guai<sup>21</sup>.

I problemi con il ramo Orsini della famiglia sono una costante nella biografia di Felice: in particolare l'accusa di sete di potere che le veniva spesso rivolta aveva come primi fautori Renzo da Ceri e Mario Orsini<sup>22</sup>: questi favorivano Napoleone, figlio di primo letto di Gian Giordano, che aveva perso ogni diritto derivante dalla primogenitura alla nascita del figlio di Felice, Francesco. In cambio aveva ottenuto l'abbazia di Farfa, territorio di estensione di poco minore ai possedimenti Orsini, ma nonostante ciò «arrivò a imprigionare nella rocca di Vicovaro la matrigna e i suoi figli»<sup>23</sup>.

A queste dispute si collega un altro episodio raccontato nel carteggio di Castiglione: il matrimonio tra il principe di Bisignano, Pietro Antonio Sanseverino, e la prima figlia di Felice, Giulia Orsini<sup>24</sup>. Per ottenere il matrimonio, Felice dovette non solo garantire un'ingente dote per Giulia, ma anche usare la sua influenza per chiedere al papa di concedere il cardinalato allo zio del principe, Antonio Sanseverino. L'unione toccherà alcuni interessi di Renzo da Ceri e, indirettamente, incrementerà ancora di più le asperità nel rapporto tra quest'ultimo, coalizzato con Napoleone Orsini, e Felice. Di nuovo il confronto tra i due carteggi permette di circoscrivere un lasso di tempo presunto per ricavare la datazione dell'evento, altrimenti ignota. Altre fonti collocano l'evento tra il 1521 e il 1523<sup>25</sup>, e il carteggio di Felice permette di confermare

<sup>21</sup> Castiglione, *Lettere*, I, lett. 376, pp. 368-369.

<sup>22</sup> Lorenzo Orsini dell'Anguillara, detto Renzo da Ceri, marito di Francesca Orsini, figliastra di Felice. Mario Orsini, nipote di Gian Giordano e figlio di Giulio Orsini, del ramo di Monterotondo (vd. Murphy, *La figlia del papa*, pp. 234-235).

<sup>23</sup> Mori, *L'Archivio Orsini*, p. 53. Diverse sono le fonti dell'instabilità mentale di Napoleone, forse ereditaria; per una tra le altre vd. Christine Shaw, *The political role of the Orsini family from Sixtus IV to Clement VII. Barons and factions in the papal states*, Roma, Nella sede dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2007, p. 196: «Napoleone's temperamental instability (his father Giangiordano had been considered half-mad) was aggravated by his abiding grievance over the control and division of the family estates».

<sup>24</sup> Cfr. lett. 484, 517 (Castiglione, *Lettere*, I, rispettivamente pp. 523-525, 574-577); e per le conseguenze di tale unione a livello familiare tra gli Orsini le lett. 526, 536, 575, 582 (ivi, rispettivamente pp. 584-586; 596-597; 635-638; 643-644).

<sup>25</sup> Mori riporta l'assenza dell'istrumento degli sponsali nei documenti e ricostruisce il termine *ante quem* dell'unione grazie a una pergamena nell'Archivio Orsini (ASC, AO, s. I,

un *post quem* degli accordi presi per il matrimonio, ovvero il 1520. Infatti, una lettera del cardinal di Trani<sup>26</sup>, datata al 5 agosto dello stesso anno, riporta:

In questa ora è venuto da qui un gentilhomo quale aserisce esser secretario de signor Principe de Bisignano, et me ha dicto havere in commissione del dicto s.<sup>r</sup> Principe de venire a trovare vostra signoria per causa del parentato rasonato con madonna Julia [...]<sup>27</sup>.

Il carteggio permette di restringere l'arco cronologico tra l'agosto del 1520 e il maggio del 1521: mentre Giulia usa ancora il suo nome da nubile fino a ottobre<sup>28</sup>, la prima missiva in cui si firma come principessa di Bisignano è datata al 7 maggio<sup>29</sup>. Silenzio documentario fino all'11 dicembre 1520, data in cui vengono spedite due missive, entrambe da Augusta in Sicilia, dal principe di Bisignano e da suo zio Antonio Sanseverino che ringraziano sua signoria per l'intercessione «cum la santità de Nostro Signore»<sup>30</sup>. Mentre il carteggio di Felice conferma l'esito positivo della sua intercessione e permette di seguire lo spostamento dei Sanseverino<sup>31</sup>, il loro arrivo a Roma per

Perg. II.A.22, 002) datata 18 maggio 1523 che testimonia una delega da parte dei principi in favore di un loro rappresentante al fine di ritirare una somma di denaro dovuta loro dal pontificato di Leone X (Mori, *L'Archivio Orsini*, p. 52). Cecconi e Iacona («*Sappiate che questa lettera*», p. 200) annotano esclusivamente l'età approssimativa della ragazza al momento delle nozze: quattordici anni; il saggio conferma quindi la datazione al 1522, garantendo l'*ante quem* di Mori. Infine, Murphy (*La figlia del papa*, pp. 230-233) riferisce l'avvenimento citando l'arrivo del principe di Bisignano a Roma nel marzo 1521.

<sup>26</sup> Gian Domenico De Cupis, fratellastro di Felice, ottiene la porpora sotto Leone X e l'amministrazione del vescovato di Trani dal 1517, grazie all'intervento della sorellastra. Lei stessa aveva già provato a chiedere al padre di ordinarlo cardinale, ma Giulio II rifiutò (ivi, pp. 152, 182).

<sup>27</sup> ASC, AO, b. 93/2, doc. 332.

<sup>28</sup> Vd. le lettere datate 3 e 15 ottobre 1521 (ivi, rispettivamente b. 93/3, doc. 314, e b. 93/4, doc. 488).

<sup>29</sup> Ivi, b. 93/4, doc. 584, Pedimonte, 7 maggio 1521. La lettera non è l'unico indizio del matrimonio già avvenuto: una lettera del principe (ivi, b. 93/4, doc. 518) datata 18 maggio 1521 racconta di un loro viaggio presso sua sorella a Nola; a giugno del 1521 un servitore dei Bisignano, che si firma come Cavaliere di Costanza, rassicura Felice di quanto sua figlia si trovi bene in Calabria e racconta di un sospetto di gravidanza della ragazza: «Li giorni passati ce fosse stato qualche suspectu de preneza, tamen non sequio lo effectu. Adesso se è pur qualche suspectu, et spero ad nostro signore Dio che lor farà gratia de belli heredi, et de quanto succederà la signoria vostra ne serà avisata (ivi, b. 93/4, doc. 549, Miglionico, 22 giugno 1521).

<sup>30</sup> Ivi, b. 93/3, doc. 450, dal principe di Bisignano a Felice della Rovere, Augusta 11 dicembre 1520.

<sup>31</sup> Due lettere datate al 29 gennaio 1521 da Ferrara garantiscono i prerequisiti del matrimonio grazie alla menzione della conferma del cardinalato da parte del papa (ivi, b. 93/4, doc. 581, lettera del principe di Bisignano, e doc. 583, lettera di Antonio da Sanseverino).

la celebrazione del matrimonio e l'ottenimento della porpora cardinalizia è confermato dalle lettere di Castiglione. L'8 gennaio 1521 egli scrive da Roma a Federico Gonzaga che «Il Principe di Bisignano qui se tiene che sia maritato con una figliola di M.<sup>na</sup> Felice, con bonissima dota. Non ho inteso la quantità, ma la cosa è secreta»<sup>32</sup>. Due mesi dopo, il 6 marzo, Castiglione riferisce a Gonzaga dell'incontro con i principi di Bisignano:

<sup>16</sup>Il principe di Bissignano è gionto qui molto acarezato da Nostro S.<sup>re</sup>, et ha fatto il parentato di che altre volte scrissi a V. Ex.<sup>tia</sup>, cioè preso per moglie una figliola di M.<sup>a</sup> Felice, la quale è tanto alegra, quanto dir non si pò, e per alerezza se ha posto in capo un velo bianco. El principe starà qui dui mesi, o più, et il PP. a petatione di m.<sup>a</sup> Felice, accioché questo parentato succeda, fa Car.<sup>le</sup> il S.<sup>r</sup> Ant.<sup>o</sup> Sanseverino, tra li primi che farà, facendone più che uno, e gli ne ha fatto una bolla<sup>33</sup>.

La datazione di Castiglione è confermata dai diari di Marino Sanudo che annota l'arrivo del principe a Roma il 7 marzo 1521<sup>34</sup>. Infine, indizi ulteriori si trovano nelle missive di congratulazioni inviate a Felice, tra le quali spicca quella del duca di Gravina<sup>35</sup>, datata 30 marzo, nella quale si legge:

Inoltre, è la prima lettera del principe a Felice in cui, con i dovuti limiti di tale ipotesi vista la convenzionalità dell'epiteto, si firma come «bon figliolo». Simili modalità allocutive si ripetono sia nella già menzionata lettera dell'11 dicembre 1520 che in un'altra del 27 febbraio 1521 (ivi, b. 93/4, doc. 517): di entrambe va annoverata la formula di apertura che accompagna al titolo di rispetto *signora* l'appellativo di *matre* in tutti e tre i casi. Sebbene sia da considerare la formularità di tale modalità allocutiva, tuttavia va tenuta in considerazione per la ricostruzione della genealogia dell'accordo matrimoniale.

<sup>32</sup> Castiglione, *Lettere*, I, lett. 484, pp. 523-525. La dote è discussa nella lettera menzionata poco sopra (ASC, AO, b. 93/2, doc. 332): «sonno stati offeriti ducati quaranta milia de dote», anche se Sanudo ne riporta solo 30.000 (cfr. Marino Sanudo, *I diarii*, a cura di Fratelli Visentini, 58 tt., Venezia, a spese degli editori, 1879-1902, XXX, coll. 10-11, <https://archive.org/search?query=creator%3A%22Sanudo%2C+Marino%2C+1466-1536%22>).

<sup>33</sup> Castiglione, *Lettere*, I, lett. 517, p. 576. L'uso del termine «parentato» ('parentado') da parte di Castiglione è ambiguo: si potrebbe riferire sia al rapporto instaurato dopo il matrimonio, sia alla promessa di fidanzamento. La doppia accezione è riportata dal *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO): «Rapporto (modernamente detto affinità) che s'instaura, tramite il matrimonio, fra i due sposi e fra i membri delle rispettive famiglie. Estens. Il matrimonio stesso o la promessa che precede la celebrazione del rito. Fras. *Avere parentado, conchiudere il parentado, contrarre parentado, fare (grande) parentado, ricevere parentado*: imparentarsi tramite un vincolo matrimoniale. *Disfare il parentado*: annullare un vincolo matrimoniale» (vd. *Parentado*, in TLIO, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>, s.v.).

<sup>34</sup> «A dì 7. [...] Doman si aspetta li a Roma el principe di Bisignano, vien di Fiorenza, et si farà le noze con la fiola di madona Felice fo fia dil papa Julio et moglie dil signor Zuan Zordan Orsini, che è morto, con dota di ducali 30 milia» (Sanudo, *I diarii*, XXX, coll. 10-11).

<sup>35</sup> Ferdinando Orsini, detto Ferrante, è il quinto duca di Gravina; morirà nel 1549 (Mori, *L'Archivio Orsini*, pp. 83-98).

«vostra signoria illustrissima me scrive circha el matrimonio concluso tra el illustrissimo signor Prencipe de Bisignano con la signora Julia, del quale ho pigliato grandissima contanteza et pyacere»<sup>36</sup>. Si può dedurre quindi che le congratulazioni fossero in risposta a una comunicazione della stessa Felice. Dunque, l'evento è certamente databile dopo l'arrivo del principe a Roma, perciò tra il 6 marzo e i successivi «dui mesi», che riconducono proprio alla lettera del 7 maggio in cui Giulia si firma con il titolo di «principessa», tenendo conto, con le dovute cautele, della cronaca di Sanudo e delle congratulazioni del duca di Gravina di fine marzo.

Dalla vicenda matrimoniale si può evincere la strategia politica di Felice: la reciproca stima che intercorse tra lei e Leone X favorì gli interessi di sua figlia Giulia a scapito della famiglia Orsini<sup>37</sup>. Si è già detto quanto Renzo da Ceri e Napoleone travagliassero madonna Felice<sup>38</sup>, e l'evento inasprì queste controversie. La motivazione di tale inimicizia non era segreta, almeno non per Castiglione, che riporta in un *post scriptum* a Federico Gonzaga il 16 marzo 1521:

<sup>18</sup>PS. L'Abbadino figliolo del S.<sup>r</sup> Gio. Iordano è venuto in gran differentia con M.<sup>a</sup> Felice, per questo parentato fatto col principe de Bissignano, perché 'l PP. a complacencia de M.<sup>a</sup> Felice ha fatto una bolla de far Car.<sup>le</sup> quel S.<sup>r</sup> Ant.<sup>o</sup> S. Severino, e l'abbate presumea di dover esser lui. Hora non vol esser più prete, et è andato a Brazzano, e brava terribilmente. El S.<sup>r</sup> Renzo ancor non è troppo contento del PP. per questa medesima causa: che esso ancor volea suo fratello Car.<sup>le</sup>. El Car.<sup>le</sup> Ursino favorisse M.<sup>a</sup> Felice<sup>39</sup>.

Gli Orsini pretendevano dunque che la figlia del papa usasse la sua influenza per favorire i componenti della famiglia stessa: del resto, lo stesso Gian Giordano accettò di prenderla in moglie per salvaguardare i suoi interessi e garantirsi il favore di Giulio II. La frattura ormai maturata con gli Orsini si lega a un altro episodio politico che vide partecipi Castiglione e Felice alle soglie del 1522.

<sup>36</sup> ASC, AO, b. 93/4, doc. 543.

<sup>37</sup> Paride Grassi nel resoconto del matrimonio tra Felice e Gian Giordano riporta la scelta di Giovanni de' Medici, futuro Leone X, di indossare un copricapo di colore diverso rispetto agli altri cardinali per omaggiare la famiglia Orsini, ramo di provenienza della madre Clarice Orsini (Murphy, *La figlia del papa*, p. 101). Durante il papato, Leone X usufruì del castello di Palo, possedimento di Felice, come suo personale casino di caccia (ivi, pp. 176-180). Della disputa si ha un cenno anche nella cronaca di Sanudo, al 22 marzo: «li Orsini è malcontenti di le noze di la fiola fo dil signor Zuan Zordan Orsini nel principe di Bisignano, et maxime el signor Renzo da Zere» (Sanudo, *I diarii*, XXX, col. 52).

<sup>38</sup> Si fa riferimento alla lettera di Castiglione a Francesco Maria del 27 agosto 1519, menzionata *supra*, nota 21.

<sup>39</sup> Castiglione, *Lettere*, I, lett. 526, pp. 584-586.

L'equilibrio ristabilito presso la corte di Urbino dopo la morte di Leone X spinge Francesco Maria della Rovere a sigillare un accordo con Giulio de' Medici per ottenere la nomina a capitano di Firenze<sup>40</sup>. Possibile garanzia dell'accordo, suggerita da Felice della Rovere, è il parentato tra Guidobaldo della Rovere e Caterina de' Medici. Se è ben nota la posizione di Castiglione nell'accordo in quanto ambasciatore, il ruolo di Felice in qualità di affidataria di Caterina è evidenziato nella lettera del conte mantovano dell'11 febbraio 1522 indirizzata a Giulio de' Medici<sup>41</sup>:

Così io con la magior diligentia ch'io seppi cominciai ad intendere in questo negotio, e di consenso del R.<sup>mo</sup> Cortona e della S.<sup>ra</sup> Mad.<sup>a</sup> Felice forno formatj li capituli che se pensò che dovessero satisfare et a l'una parte e l'altra, et alla S.<sup>ra</sup> Felice fu data la figliolina nelle manj, della quale si parlava per il parentato<sup>42</sup>.

L'assegnazione della custodia a Felice non può essere slegata dai disastri con Renzo da Ceri e Napoleone Orsini, come testimonia un'altra lettera di Castiglione a Paolo Valdrambini<sup>43</sup>, ed è garantito dalla dimostrazione che l'affidatario ufficiale della ragazza sarebbe dovuto essere Rosso Ridolfi<sup>44</sup>, al quale viene poi restituita<sup>45</sup>. Non deve stupire il voltafaccia di Felice nell'allearsi al progetto di Castiglione in chiave antifrancese. Nonostante Gian Giordano fosse stato sempre fedele alla Francia<sup>46</sup>, così

<sup>40</sup> Si rimanda al saggio di Roberto Vetrugno, *Una lettera inedita di Baldassar Castiglione a Giulio de' Medici*, in *Gonzaga e i papi*. Atti del convegno, Roma-Mantova, 26-29 febbraio 2013, a cura di Renata Salvarani, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 199-211.

<sup>41</sup> Caterina de' Medici sposerà poi Enrico II di Francia ma rimarrà legata a Felice, come dimostra la lettera di congratulazioni per il matrimonio della figlia minore della nobildonna, Clarice Orsini, della quale Caterina si dichiara «sorella» (ASC, AO, b. 96/1, doc. 169).

<sup>42</sup> Castiglione, *Lettere*, II, lett. 932, pp. 131-133.

<sup>43</sup> «<sup>3</sup>Appresso: che Mons.<sup>re</sup> l'arcivescovo ha mostrato qualche displicentia che mad.<sup>a</sup> Felice se intrometta in questa prattica, e però potrebbe forse cercare de disturbarla, per voler che la succedesse per man sua, accioché Mons.<sup>re</sup> R.<sup>mo</sup> li fusse obligato, et anco il S.<sup>e</sup> Duca» (ivi, lett. 894, a Paolo Valdambrini, Roma, 15 gennaio 1522).

<sup>44</sup> Su Rosso Ridolfi vd. ivi, lett. 932, p. 966, nota del par. [8]: «Rosso, figlio di Giorgio dei Ridolfi 'di Ponte', era stato nominato nel luglio 1516 tesoriere presso Guicciardini, governatore di Modena [...]. Uomo di fiducia dei Medici, a Roma è governatore dei rampolli Alessandro, di Ippolito e poi di Caterina [...]; tornerà con loro a Firenze dopo l'elezione di Clemente VII. Rosso è tutore di Caterina, in quanto congiunto dei Medici per il matrimonio di Pietro Ridolfi con Contessina, figlia di Lorenzo il Magnifico».

<sup>45</sup> «Nel medesimo tempo M. Rosso Ridolphi ricercò ad instantia grandissima che la figliolina se gli restituisse il che fu fatto, ancorché fosse contrario a quello che si era ragionato e concluso» (*ibid.*).

<sup>46</sup> Al riguardo vd. Mori, *L'Archivio Orsini*, p. 49: «Nonostante la sua fede filofrancese e la sua testimoniata amicizia con Francesco I, Gian Giordano non subì la *débauche* delle

come il figliastro Napoleone «fu l'unico tra i figli di Gian Giordano a testimoniare fedeltà alla Francia»<sup>47</sup>, i figli di Felice, Francesco e Girolamo, non continuarono tale alleanza. Anzi, la lotta fratricida che vide coinvolti Napoleone e Girolamo, e che avrà il suo epilogo nell'omicidio di Napoleone da parte del fratellastro, «si inserisce nell'evidente tentativo di Felice della Rovere di cambiare rotta alla tradizionale fedeltà alla Francia della famiglia Orsini»<sup>48</sup>.

#### 4. *Le lettere di Castiglione a Felice e ipotesi di datazione*

La prima lettera nota dell'ottobre del 1524 è un saluto formale a Felice scritto nel momento in cui Castiglione si accinge a lasciare la penisola per recarsi in Spagna: «Io son qui in Mantua sano (Dio gratia): penso fra quattro giorni inviarmi al mio camino, dove sempre serò con memoria di V. S. e desiderio de servirla»<sup>49</sup>.

Ciò che lega questa lettera alla nuova è il saluto prima di una partenza; si legge infatti al primo rigo dell'inedito:

Perché la partita mia si aproxima et io non posso ogni dì venire a raccordare a vostra signoria el desiderio ch'io ho de servirla, mando questa pollizza in mio loco.

In diverse missive degli ultimi giorni trascorsi a Roma Castiglione si riferisce spesso alla sua «partita» dall'Urbe, per questo è molto probabile che si riferisca alla sua imminente partenza in Spagna. Questa lettera è quindi collocabile tra una serie di lettere di saluto<sup>50</sup>, ed è perciò di poco precedente alla missiva nota.

Quest'ultima ipotesi è comprovata da alcuni elementi, ad esempio la mancanza della data. Castiglione decide spesso di affidare le sue missive a

altre famiglie italiane che appoggiarono il re di Francia. Questo si deve forse al suo primo matrimonio con la figlia del re di Napoli, ma è più probabile che si debba al successivo. Nel 1506, per garantirsi l'assoluta fedeltà degli Orsini, il pontefice Giulio II della Rovere decise il matrimonio della figlia Felice con Gian Giordano, rimasto vedovo di Maria Cecilia d'Aragona».

<sup>47</sup> Ivi, p. 54.

<sup>48</sup> Ivi, p. 52. L'effetto sarà quello auspicato: Girolamo combatterà con le truppe di Carlo V nel 1536 contro la Francia (Murphy, *La figlia del papa*, p. 325). Si ha la testimonianza di un servitore che scrive a Felice della Rovere dell'ottenimento dell'incarico da parte di Girolamo in ASC, AO, b. 96/2, doc. 311.

<sup>49</sup> Castiglione, *Lettere*, II, lett. 1582, p. 889.

<sup>50</sup> Tra queste, le lettere che si riferiscono alla sua partenza da Roma cominciano con la nr. 1568 (ivi, p. 875) fino alle lettere del 4 ottobre (a Federico Gonzaga [ivi, lett. 1577, p. 884] e ad Aloisa Castiglione [ivi, lett. 1578, p. 885]) in cui la sua partenza si concretizza.

diversi messi o amici, tra gli altri, Andrea Piperario<sup>51</sup>. Nella lettera dell'ottobre del 1524, Castiglione dichiara l'affidabilità di Piperario come suo vicario («Il portator di questa serà m. Andrea Piperario, mio tanto fidato e cordiale amico, quanto mi contentarei che fossero molti di quelli ch'io molto amo»<sup>52</sup>), del quale la signora di Bracciano potrà servirsi a sua volta per recapitare le sue missive a Castiglione stesso («[...] quando le piacerà de farmi gratia de sue lettere di mano propria, la potrà consignarle a llui, che me le rimetterà fidatissimamente»<sup>53</sup>). In questa missiva la consegna di Piperario non impedisce a Castiglione di apporre la data, proprio perché non è più a Roma e non sa quando sarà consegnata. Invece nell'inedito Castiglione non inserisce la data: questa supposizione suggerisce che lui e Felice potessero trovarsi entrambi a Roma e che la consegna fu fatta in giornata. Infatti, la frase «io non posso ogni dì venire a racordare» testimonia la possibilità di poterle fare visita spesso, non colta dal conte mantovano onde evitare di risultare insistente. Per questa ragione, si può ipotizzare la collocazione cronologica della lettera negli ultimi giorni in cui Castiglione è a Roma, quindi all'inizio di ottobre<sup>54</sup>. La presenza di Felice a Roma in quei giorni può essere convalidata solo tramite indizi secondari, mancando totalmente lettere della nobildonna nell'autunno del 1524 scritte da Roma<sup>55</sup>. L'indirizzo di spedizione di alcune missive rivolte a Felice presenta in calce la città a cui verranno spedite: mentre in quelle dell'estate del 1524 appare sempre «in Vicovaro»<sup>56</sup>, a settembre tre documenti riportano nell'indirizzo la dicitura «in Roma»<sup>57</sup>. Si potrebbe perciò dedurre la presenza di Felice nell'Urbe anche nell'ottobre e la consegna a mano della carta<sup>58</sup>.

Ancora una conferma della datazione viene da un elemento interno: l'uso della variante ipercorretta con raddoppiamento «raccordare» del tipo pada-

<sup>51</sup> Mantovano, scrittore apostolico a Roma, svolge diversi servizi per i Gonzaga (vd. *ivi*, lett. 1171, p. 1063, nota del paragrafo [1] e la bibliografia *ivi* indicata). Servirsi di latori personali è pratica comune a questa altezza cronologica: sull'inaffidabilità del servizio postale vd. Antonio Bandini Buti, *Storia della posta e del francobollo*, Milano, Hoepli, 1946. Per il Medioevo, vd. Luciana Frangioni, *Organizzazione e costi del servizio postale alla fine del Trecento. Un contributo dell'Archivio Datini di Prato*, Prato, Istituto di Studi Storici Postali, 1983.

<sup>52</sup> Castiglione, *Lettere*, II, lett. 1582, p. 889.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Come testimoniano lettere del 4 ottobre 1524 (nrr. 1577, 1578) già citate *supra*, nota 50.

<sup>55</sup> La mancanza si riferisce naturalmente al contenuto dei faldoni dell'Archivio Capitolino considerati per l'indagine, non vengono considerate altre lettere presenti in altri archivi.

<sup>56</sup> ASC, AO, b. 95/1, docc. 149, 155, 160, 179, 183, 189, 193.

<sup>57</sup> *Ivi*, docc. 154, 182, 173, 200.

<sup>58</sup> Come notato nella descrizione iniziale del documento, le dimensioni ridotte, inconsuete per una missiva, e i segni di piegatura, lasciano immaginare una lettera molto piccola e maneggevole, ideale per un rapido saluto.

no *racord(are)* è «forma pressoché esclusiva nelle lettere degli ultimi cinque anni»<sup>59</sup>. Interessante l'*invocatio*: il titolo di rispetto e l'aggettivo possessivo sono seguiti dall'aggettivo «unica», che, rivolto a una donna, è un *hapax* nel carteggio di Castiglione<sup>60</sup>. Questo lascia presagire un'intimità nel rapporto, il quale difficilmente potrebbe essere agli albori. Una volta in Spagna, Castiglione continuerà a rivolgere le sue attenzioni a Felice. Nella lettera del 14-26 marzo 1525 spedita da Madrid vuole farle sapere di essere arrivato sano e salvo in Spagna: «Se la S.<sup>ra</sup> Felice è in Roma prègovi ancor andar a basar la man a Sua S. per me facendoli intendere da mia parte la mia gionta qui a la corte con sanità»<sup>61</sup>. Questo potrebbe essere indice di un interesse manifestato dalla signora riguardo al ricevere sue notizie. Si continua poi ad informare della reggente in un'altra del 7 giugno 1525 spedita da Toledo: «Desidero ancor sapere che è della S.<sup>ra</sup> Felice, e che basiate la mano a S. S. per me». Dunque, questi indizi e le particolari attenzioni rivolte da Castiglione esclusivamente alla nobildonna romana possono far supporre che i due fossero legati non solo da amicizia e stima.

## 5. Testo

(r)

Signora mia unica

Perché la partita mia si aproxima et io non posso ogni dì venire a raccordare a vostra signoria el desiderio ch'io ho de servirla, mando questa pollizza in mio loco, che dia memoria del animo mio: vostra signoria se degni di accettarla, e pensar pur ch'io aspetto come una suprema felicità occasione de servirla con la vita e con l'anima. E basoli le mani se la me lo consente.

Il servo de V.S.

Affetionatissimo Baldassar Castiglione

(v)

Alla Ill.<sup>ma</sup> S.<sup>ra</sup> mia

la S.<sup>ra</sup> Felice Rovere Ursini

<sup>59</sup> Roberto Vetrugno, *La lingua di Baldassar Castiglione epistolografo*, Novara, Interlinea, 2010, p. 127.

<sup>60</sup> Nel carteggio del letterato (cfr. Castiglione, *Lettere*) l'aggettivo *unico* riferito a uomini compare 7 volte accanto al titolo di dignità nella formula di apertura, e 6 volte come intestazione del destinatario della lettera, ed è spesso riferito a Ippolito d'Este.

<sup>61</sup> Ivi, III, lett. 1628, pp. 31-32.

## 6. *Nota linguistica*

La lettera, rinvenuta da Gloria Fiorentini presso l'Archivio Capitolino, nella sua brevità rappresenta un esempio di quella lingua cortigiana che il conte mantovano individuò come l'italiano vivo e *commune* del suo tempo. Più in generale, analizzare le missive private del Rinascimento italiano fornisce una visione più completa e variegata della nostra storia linguistica: l'ingente produzione epistolare di mittenti colti del Quattrocento e del Cinquecento testimonia come la lingua cortigiana abbia messo in comunicazione tra loro corti e cortigiani d'Italia<sup>62</sup>. Si propone di seguito un commento alle parole e alle frasi della breve missiva.

«Signora mia unica»: in tutto l'epistolario ricorre *madonna*, di *signora* abbiamo poche occorrenze, a differenza del *Cortegiano* dove è frequentissima; *unica* al femminile ha una sola occorrenza, come è stato notato sopra.

«Perché»: nel ms. è univertato come nell'italiano odierno ma non ha l'accento, quindi è un introduttore "in transitio" da *per che* (ampiamente attestato) a *perché* che Castiglione non scriverà mai con l'accento (*perché* nei manoscritti compare nella seconda metà del Cinquecento).

«partita mia»: nell'italiano antico la posizione postnominale è solo una variante formale dell'ordine prenominali, e non presuppone una messa in rilievo, con valore connotativo, come nell'italiano moderno (*madre mia, vita mia* etc.).

«si aproxima»: permane nella grafia, come nell'italiano antico, *x* per *ss*. Dal punto di vista fonetico, dai primi anni Venti si afferma sempre di più *si* su *se*, due anni prima infatti in una lettera autografa si legge: «Io vedendo che la partita sua se aproxima, spensi heri frate Hilarione a parlar a sua s.tità» (lett. 325, par. [23], del 1519). La bilabiale sorda è breve a differenza del fiorentino, e dell'italiano antico e moderno, dove la formazione del parasintetico comporta il raddoppiamento fonosintattico (la prima attestazione è «aproximandosi», lett. 48, par. [1], del 1505).

«io non posso»: questa prima persona singolare del presente di *potere* era già ampiamente diffusa ed è identica a quella moderna; dal punto di vista morfo-

<sup>62</sup> Sull'importanza di Castiglione e della lingua delle corti nella storia dell'italiano, oltre agli studi di Ghino Ghinassi, vd. almeno Marcello Durante, *Dal latino all'italiano moderno. Saggio di storia linguistica e culturale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 146-170; Claudio Giovanardi, *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998; Enrico Testa, *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, Einaudi, 2014; Roberto Vetrugno, *Lingua ed epistolografia cortigiana*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di Laura Fortini, Giuseppe Izzo, Concetta Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 233-245.

sintattico, Castiglione esprime il soggetto ma non lo fa sistematicamente perché in questa fase storica dell'italiano anche al Nord si cominciava a sottintenderlo.

«ogni dì»: ancora frequentissimo al tempo il latinismo *dì* che in questi anni viene affiancato sempre di più da *giorno*: con il quantificatore preinomiale *ogni, dì* autografo appare nel 1521 mentre *ogni giorno* occorre per la prima volta in una lettera vergata da un segretario (lett. 497, par. [13], del gennaio del 1521); Castiglione lo adotterà sul finire dello stesso anno (lett. 663, par. [5]) ma saranno i cancellieri a preferire la forma più moderna.

«raccordare»: parola antica che convive con lo stesso significato sin dal Trecento con *ricordare* (Boccaccio ha entrambe le forme, registrate dalla prima edizione della Crusca); nel Seicento *raccordare* significa sempre più spesso 'pacificare', 'trovare accordo', forse per influenza del francese *raccorder*, e perderà l'accezione di *ricordare*. Nella seconda redazione del *Cortegiano* le due soluzioni convivono mentre *raccordare* scompare, per mano del Valier, nella terza redazione.

«vostra signoria»: nel manoscritto è abbreviato e maiuscolo, appartenendo ai titoli di dignità.

«el»: è l'articolo maschile singolare preferito da Castiglione, ampiamente diffuso nella penisola e collegato a *el*, pronome soggetto maschile; con l'azione normalizzante promossa dalle *Prose della volgar lingua* e dall'ordine dei tipografi si affermerà *il* prima nelle stampe e poi, assai più lentamente, nei manoscritti.

«ch'io»: *che io* è preferito anche da Castiglione (lett. 12, par. [2]) che però negli anni Venti lo affianca alla forma con elisione: il primo *ch'io* dell'epistolario non è autografo ma cancelleresco (lett. 808, par. [8], del 3 dicembre 1521) mentre Castiglione lo scrive per la prima volta pochi giorni dopo (lett. 813, par. [3], del 6 dicembre 1521) e negli anni successivi lo adotta sempre più spesso.

«de servirla»: se come si è visto sopra *se* diventa *si*, questo *de* rimane intatto. L'alternanza *de/di*, non è facilmente giustificabile con ragioni fonotattiche o di armonizzazione (la prossimità di *e* o di *i*); è un'oscillazione di quelle assai frequenti nella grammatica inclusiva della lingua cortigiana.

«Mando»: *mandare* è oggi ancora in uso ed è quasi-sinonimo di *inviare*, *spedire*, verbi che Castiglione usa assai più di rado.

«questa pollizza»: più che deissi testuale «questa» potrebbe essere definita deissi "metatestuale", cioè richiama l'intero testo e non solo un suo periodo. «Pollizza» ha la laterale lunga (prima attestazione *pollizze* è nella lett. 526, par. [12], del 1521; è attestata di mano cancelleresca «pollice», lett. 752, par. [17]). Nel 1524 Castiglione scrive per la prima volta «poliza» in una lettera del novembre del 1524 (lett. 1596, par. [3]; due mesi prima è un

cancelliere a usarla, lett. 1571, par. [3]) ma poi continua con «pollizza». Già nell'italiano antico la parola aveva più significati, anche tecnico-settoriali: nel Cinquecento si usava spesso nel senso di 'biglietto', 'lettera breve', accezione prevalente in Castiglione anche in forme alterate e al maschile: «pollizzetto» è 'piccola polizza' (lett. 869, par. [15]); il Battaglia registra solo il vezzeggiativo al femminile, questa è pertanto la prima attestazione nota al maschile) mentre i «pollizzini» (lett. 1647, par. [12]), che Castiglione è costretto a mandare al datario Giberti dalla Spagna, sono foglietti con informazioni segrete e non comprovate, possibili illazioni e calunnie (da cui il dialettismo *pizzino*). Oggi sopravvive solo nel significato tecnico di 'garanzia assicurativa'.

«in loco mio»: *loco* è latinismo caro a Castiglione, lo usa anche nel *Cortegiano* e verrà sostituito dal moderno *luogo* per mano del Valier.

«che dia memoria»: il costruito *dare memoria* è antico, oggi è dismesso e si preferisce *ricordare*, quindi 'vi mando questa polizza affinché (le) ricordi il mio animo'. Il «che» seguito da congiuntivo è finale esplicita.

«del animo»: questa preposizione articolata seguita da nome maschile iniziante per vocale tonica va trascritta così come è nel manoscritto. Riporto a riguardo le ragioni addotte per l'edizione delle lettere autografe di Vittoria Colonna dove questa soluzione è sistematica:

L'articolo asillabico *l*, derivato da *lo*, preceduto da preposizione, quando è seguito da parola iniziante per vocale, tonica o atona, è nei manoscritti unito alla preposizione precedente e non raddoppia (*Del Ill.mo* 64.2; *del abito* 92.3) [...] Il fatto che nelle lettere Vittoria e altri scriventi colti, tra cui Castiglione, vergassero di propria mano sistematicamente *del abito* testimonia la formazione di una preposizione articolata alternativa a quella con raddoppiamento (*dell'abito*) e dovuta all'affermazione di *el* rispetto a *lo* [...] Di fronte alla presenza sistematica nei manoscritti di *del*, *al* etc. prima di vocale tonica e atona, l'editore critico può scegliere tra due soluzioni: lasciarle intatte (*del abito*, *del amico*) oppure aggiungere un apostrofo (*del'abito*, *del'amico*). Questa ultima opzione, certamente preferibile a *de l'abito*, potrebbe però avere delle controindicazioni: nel sistema ortografico dell'italiano d'oggi non abbiamo una parola terminante con una sola *l* seguita da un apostrofo (l'unico esempio è un errore: *qual'è*). Lasciando intatto *del* seguito da una parola cominciante per vocale si rispetta lo statuto grammaticale dell'autografia e si utilizza una preposizione articolata esistente nel sistema (anche ortografico) dell'italiano moderno e quindi nota al lettore, estendendone però l'uso, proprio come Vittoria, anche davanti a parola iniziante per vocale<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> Roberto Vetrugno, Matteo Basora, *Nota linguistica: le lettere autografe di Vittoria Colonna*, in Vittoria Colonna, *Lettere*, a cura di Veronica Copello, Pisa, Edizioni della Normale, 2023, pp. 607-608.

«se degni de accettarla»: ritorna qui *se*, forse influenzato dalla *é* di *degni* e da *de*? Il verbo *accettare* ha la prima consonante breve, per la tendenza al Nord allo scempiamento, mentre è lunga nell'italiano moderno.

«e pensar pur»: due apocopi frequentissime in Castiglione.

«suprema felicità»: il modificatore è prenominale e ha valore connotativo.

«occasione de servirla»: qui solo *de* è diverso rispetto all'italiano moderno e sorge ancora il dubbio che la *e* sia presente al posto di *di* per l'influenza fonotattica di *-e* e *se-*.

«E basoli le mani»: forma usuale per Castiglione che rifiuta la affricata *bacio* e la continua *bascio* palatale; nella seconda redazione (2.91) abbiamo «baci» ma mai *basci(o)* o *bas-*; nella terza redazione, nella parte del libro IV in cui Pietro Bembo ragiona dell'amore platonico, ricorrono cinque occorrenze di «bascio» imposte dal revisore Valier, come si evince dal Laurenziano Ashburnhamiano 409 (cc. 263v-264v). Analogo il caso di «camisa» che occorre in una lettera familiare e domestica al fattore Tirabosco (lett. 284, par. [1]: «ho hauto la camisa de tafetà»): «camisa», che come «baso» è di mano del primo copista estensore a Roma del codice Laurenziano, è corretto dal revisore Valier con «camiscia» che muta la veste fonetica a favore del toscano letterario trecentesco: «questi Chii li quali, non potendo contrastare, tolsero patto col giuppon solo e la camiscia» (*Cortegiano*, 3.32). Nello stesso brano della seconda redazione compare già, di mano del copista, «camiscia» (3.65) e Castiglione non corregge. Nella lett. 443, par. [11], di mano di uno dei segretari e quindi non autografa del Castiglione troviamo «camiscia», forse spia della provenienza non lombarda dello scrivente, o più probabilmente attenzione del cancelliere alla forma letteraria.

«se la me lo consente»: compare qui il pronome femminile di terza persona singolare *la*, forma ridotta di *ella*, attestato sin dalle origini ma in via di estinzione nella scrittura a partire da questi anni, anche per l'affermazione dell'espressione facoltativa del soggetto cui si accennava sopra per *io* (*se la me lo consente > se me lo consente*); resisterà però in molti dialetti del Nord e in Toscana.

Infine una riflessione sintattica. La *pollizza* inizia con una frase che ha due subordinazioni, la prima, causale con due verbi (al secondo è aggiunta una relativa), è preposta alla principale e la seconda, posposta, è finale: il periodare di Castiglione si articola in subordinazioni sempre equilibrate, preferisce le strutture binarie, rifiuta i periodi “a festone”, alla maniera del Boccaccio più artefatto, organizza l'argomentazione utilizzando i connettivi interperiodali e spesso gli incapsulatori anaforici. L'attacco di un periodo, anche all'inizio di una lettera, con *perché* è frequente nell'epistolario:

*Mag.ca ac generosa Domina, et Mater honor.* Perché so che la M. V. ha caro haver mie lettere, mi sonno mosso a scrivere, havendo questo cavallaro nostro, avegna ch'io non habia cosa nova alcuna (lett. 37, par. [1]).

*Mag.ca ac generosa Domina et Mater honor.* Perché M. Cesari nostro ha deliberato non andare più a' bagni, per esser el tempo tropo inanci, manda Giohan Martino per condur quelle biave (lett. 102, par. [1]).

*Molto Mag.ca M.a mia matre honor.* Perché io non ho tempo, et havendo ancor scritto non heri l'altro a V. S. serò breve, dicendo solamente ch'io son sano Dio gratia (lett. 1417, par. [1]).

*Molto mag.co et Ex.te S.r.* Perché mi scriveno de Italia che 'l mio *Cortegiano* è finito di stampare pesame ch'io non sono tanto propinquo che possa servire a molti mei S.ri e S.re con alcuni d'essi (lett. 1771, par. [1]).

*Christoforo.* Perché mi occorre adoperarvi in una cosa che mi è molto a core, vorrei che voi metteste ogni diligentia per farla bene (lett. 1759, par. [1]).

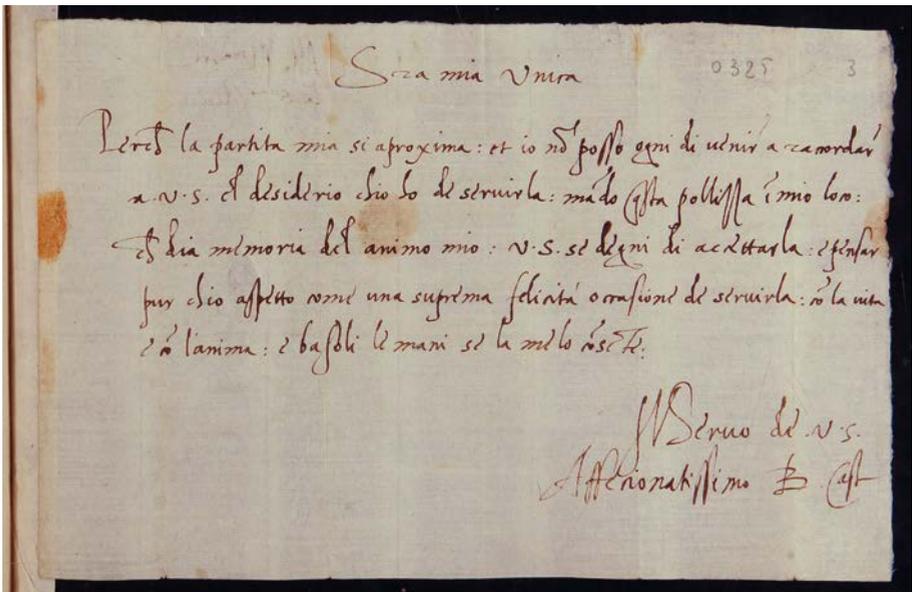


Fig. 1. ASC, AO, *Corrispondenza*, s. I, b. 96/2, doc. 325 (3)r (su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Archivio Storico Capitolino).

FILIPPOMARIA PONTANI

«Zum Tod des großen Pan», once again  
A Forgotten 16th-century Source

1. Neualtgriechische Dichtung in the 16<sup>th</sup> century: a general frame

Early modern poetry in ancient Greek since the 15<sup>th</sup> century is a vast field that has begun to receive systematic scholarly attention only in recent times<sup>1</sup>. While, initially, most of the achievements of Western Hellenists in this domain were confined to encomiastic epigrams, epitaphs, shorter odes and *poésies d'occasion*, the times after the Reformation – starting from Camerarius' *Capita sacrosanctae fidei*<sup>2</sup> – witness the production of several longer poems dealing with various aspects of the Christian faith. This is a particularly new development, for religion had remained largely on the margins of Greek versification produced by 15th-century humanists, clearly focused on the rediscovery of Classical, pagan antiquity; isolated exceptions such as an epigram by Angelo Poliziano or some odes by Markos Mousouros, simply confirm the rule<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> See most recently Raf van Rooy, *New Ancient Greek in a Neo-Latin World*, Leiden-New York, Brill, 2023, and the anthology *The Hellenizing Muse*, edited by Filippomaria Pontani, Stefan Weise, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022, as well as a number of edited volumes, from *Hellenisti!*, edited by Stefan Weise, Stuttgart, Steiner, 2017, down to *Hellenostephanos. Humanist Greek in Early Modern Europe*, edited by Janika Päll, Ivo Volt, Tartu, Univ. of Tartu Press, 2018; *Receptions of Hellenism in Early Modern Europe*, edited by Natasha Constantinidou, Han Lamers, Leiden, Brill, 2020; *Meilicha dôra. Poems and Prose in Greek from Renaissance and Early Modern Europe*, edited by Mika Kajava, Tua Korhonen, Jamie Vesterinen, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 2020.

<sup>2</sup> Joachim Walter, *Die Capita pietatis et religionis Christianae versibus Graecis comprehensa ad institutionem puerilem des Joachim Camerarius (1545) und ihre kürzere Erstfassung in Melanchthons Institutio puerilis literarum Graecarum (1525)*, in *Camerarius Polyhistor*, herausgegeben von Thomas Baier, Tübingen, Narr, 2017, pp. 23-57.

<sup>3</sup> See *Angeli Politiani Liber epigrammatum Graecorum*, a cura di Filippomaria Pontani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 38-47; Filippomaria Pontani, *Pregbiere, parafrasi e grammatiche*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 76, 2014, pp. 325-340;

Longer poems on Christ or on liturgic feasts, as well as hexametrical (or, more rarely, elegiac) paraphrases of the *Psalms* and of the Gospels, enjoyed a special popularity in Germany and protestant countries since the 1540s<sup>4</sup>: decisive ingredients in promoting this new trend were the increasing spreading of Greek Biblical poetry – a genre whose Latin counterpart had blossomed already in the Italian Quattrocento, and whose main source of inspiration in Greek quarters was Nonnus of Panopolis' *Paraphrase of the Gospel of st. John*<sup>5</sup> –, and the peculiar attention devoted to the teaching of Greek by the leading intellectuals of the Reformed world, starting with Luther, Melanchthon, and Calvin<sup>6</sup>. What soon became fashionable in schools and colleges of Germany (and, partly, Switzerland and then the Low Countries) was a kind of versification marked by a neat didactic aim, simultaneously satisfying the pupils' need for a good and refined Greek poetic diction, and providing them with morally and religiously impeccable content – the ideal of *docta pietas*<sup>7</sup>.

Some preliminary work has been carried out<sup>8</sup> on the history and the contexts of this fashion for *neualt-griechische Bibelepik*, a phenomenon that certainly awaits (and deserves) closer investigation, particularly inasmuch it shows conspicuously the rift that came to sever the old hearth of Greek

Id., *Hellenic Verse and Christian Humanism*, «International Journal of the Classical Tradition», 25, 2018, pp. 216-240.

<sup>4</sup> This territory is still largely unmapped: see the lists drawn by Stefan Weise, *Graecia transvolavit Alpes. Humanist Greek Writing in Germany (15<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> Centuries) through the Eyes of Georg Lizel*, in *Receptions*, pp. 379-409, on the basis of Lizelius' still very useful repertory, and the case-study of the Susanna paraphrase in Stefan Weise, *Χελκιάδος μέλλον θυμοῦ περὶ σώφρονος εἰπεῖν - Griechische Paraphrasen der Susanna-Geschichte aus der Renaissance (Martin Crusius und Georg Koch)*, in *Die Septuaginta. Themen – Manuskripte – Wirkungen*, herausgegeben von Eberhard Bons, Michaela Geiger, Frank Überschar, Marcus Sigismund, Martin Meiser, Tübingen, Narr, 2020, pp. 868-884.

<sup>5</sup> See, respectively, Ralf G. Czaplá, *Das Bibelepós in der frühen Neuzeit*, Berlin, De Gruyter, 2013, and Francesco Tissoni, *The Reception of Nonnus in Late Antiquity, Byzantine, and Renaissance Literature*, in *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, edited by Domenico Accorinti, Leiden-Boston, Brill, 2016, pp. 691-713.

<sup>6</sup> See Stefan Rhein, *Philipp Melanchthon und seine griechischen Dichterschüler*, in *Hellenisti*, pp. 15-45; Id., *Die Griechischstudien in Deutschland und ihre universitäre Institutionalisierung im 16. Jahrhundert. Ein Überblick*, in *Meilicha dôra*, pp. 107-147.

<sup>7</sup> See Walther Ludwig, *Musenkult und Gottesdienst - Evangelischer Humanismus der Reformationszeit*, in *Die Musen im Reformationszeitalter*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 2001, pp. 9-51; Weise, *Graecia transvolavit*, 396-397; Rhein, *Philipp Melanchthon*, 37-38; Pontani, *Hellenic Verse*.

<sup>8</sup> See Filippomaria Pontani, *“Su nel cielo altro Elicona”*, in *Helleno(ger)mania*, herausgegeben von Stefan Weise, Stuttgart, Steiner, *sub prelo*.

studies (Italy) from the new Northern Helicon *postquam Graecia transvolavit Alpes* – the roots of this development lie of course in the different attitude towards first-hand knowledge of and contact with the Greek language as *lingua sacra*<sup>9</sup>. In this paper, I shall direct my attention to an often neglected author, who represents in many ways an exception to this established scholarly narrative, and numbers to the most brilliant authors of Greek verse in early modern Europe: despite living in a (very) Catholic country, and publishing in the capital of Christianity, Tito Prospero Martinengo (†1594) wrote a good amount of high-brow confessional poetry in ancient Greek<sup>10</sup>.

## 2. Martinengo's Ποήματα διάφορα (Rome 1582, 1590)

Born in Brescia, and consecrated a Benedictine monk in 1542, Martinengo lived in various Italian cities, not only his hometown (where he belonged to the monastery of St. Euphemia), but also Bologna, Padua, and Rome<sup>11</sup>. A turning-point in his biography was the trial for heresy, which he underwent together with his relative Lucillo in 1571 at the hands of the Roman Inquisition<sup>12</sup>. Whatever his sympathies for the *Eresia del libro grande* that was raging in Northern Italy in the last decades of the century, and whatever the impact that his intellectual familiarity with German *milieux* may have had on his choice to write Greek verse on “holy” subjects, Martinengo was eventually acquitted, and even quickly rehabilitated to the point of being appointed as an expert in the Vatican committee charged with the critical edition of the Septuagint, the *Biblia Graeca Sixtina* published in 1586<sup>13</sup>. His proficiency in Greek language – also displayed in the 1578 and 1581 Roman editions of John Chrysostom’s

<sup>9</sup> See, in very general terms, Jean-Christophe Saladin, *La bataille du grec à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, and the introduction to *The Hellenizing Muse*.

<sup>10</sup> On Martinengo’s Greek poetry see Filippomaria Pontani, *Graeca per Italiae fines*, in *Hellenisti*, pp. 311-347: 324-326, and Id., *Italy*, in *The Hellenizing Muse*, pp. 83-145: 115-118.

<sup>11</sup> On his biography see Ottavio Ghidini, *Tito Prospero Martinengo, monaco bresciano, erudito e poeta*, in *Storia e cultura a Brescia dall’antichità ai nostri giorni*, a cura di Andrea Canova, Giovanni Gregorini, Milano, Vita e Pensiero, 2019, pp. 363-372, with further bibliography.

<sup>12</sup> See Massimo Zaggia, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, II. *La congregazione casinese nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 641 and 685; Adriano Prosperi, *L’eresia del Libro Grande*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 293.

<sup>13</sup> See Zaggia, *Tra Mantova*, pp. 679-681; Ghidini, *Tito Prospero*, p. 364.

*Homilies*<sup>14</sup> – was so well-known that the philhellenes among the cardinals of the Roman Curia (particularly Guglielmo Sirleto and Antonio Carafa) introduced him in the movement of renewed cultural and religious dialogue with Eastern Christianity, which was fostered by pope Gregory XIII, and culminated in 1576 with the establishment of the Collegio Greco di S. Atanasio, an institution entirely devoted to the training of a new, Greek-speaking catholic elite<sup>15</sup>.

It is therefore no chance that Martinengo's 1582 *Ποιήματα διάφορα Ἑλληνικὰ καὶ Λατινικά, ὧν μὲν τὰ πλείστα εἰσι θεῖά τε καὶ ἱερά / Poëmata diversa cum Graeca tum Latina, quae quidem magna ex parte divina sunt et sacra* (but also his very successful 1583 collection of Latin religious poems by the title of *Theotocodia*, a copy of which was read and annotated by no less than Torquato Tasso<sup>16</sup>) were published in Rome by Francesco Zanetti, who acted *de facto* as the official printer of Greek for the Curia between the mid-1570s and the early 1590s<sup>17</sup>. Nor is it by chance that precisely the aforementioned cardinals Sirleto and Carafa were the dedicatees of the longest pieces in the *Ποιήματα*, or that the preface to the second edition (1590) was penned by the Epirote Kortesios Branas, a teacher and a former pupil of the Collegio Greco<sup>18</sup>. Martinengo's Greek poetry, however isolated, almost appears as a Catholic response to a similar initiative taken in Lutheran quarters, embodied by the ambitious works of Lorenz Rhodoman, particularly his nine-book poem known as *Palaestina*, published in 1589<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> See Pierre Petitmengin, *À propos des éditions patristiques de la Contre-Réforme: le "Saint-Augustin" de la Typographie Vaticane*, «Recherches Augustiniennes et Patristiques», 4, 1966, pp. 199-251: 203.

<sup>15</sup> See Zacharias Tsirpanlis, *Το Ελληνικό Κολλέγιο της Ρώμης και οι μαθητές του 1576-1700*, Thessaloniki, Patriarchikon Idryma Paterikon Meleton, 1980, and the new suggestions made by Pontani, "*Su nel cielo altro Elicono*".

<sup>16</sup> See the important edition of his *marginalia* by Guido Baldassarri, *Due repertori per l'ultimo Tasso: Tito Prospero Martinengo e il Dictionarium del Calepino*, «Bergomum», 32, 1984, pp. 63-98; Ghidini, *Tito Prospero*, p. 370.

<sup>17</sup> See Anna Gaspari, *Francesco Zanetti stampatore, copista e instaurator di manoscritti greci*, in Τοζότης, *Studies for Stefano Parenti*, edited by Daniel Galadza, Nina Glibetić, Gabriel Radle, Grottaferrata, Monastero Esarchico, 2010, pp. 155-175; Paolo Sachet, *Publishing for the Popes. The Cultural Policy of the Catholic Church towards Printing in Sixteenth-Century Rome*, Leiden-Boston, Brill, 2020, pp. 91-95.

<sup>18</sup> See Tsirpanlis, *Το Ελληνικό Κολλέγιο*, pp. 250-254.

<sup>19</sup> See Walther Ludwig, Scitis, quanto semper amore Graecarum rerum flagrem. *Motive für den Höhepunkt des humanistischen griechischen Dichtens um 1600*, in *Hellenisti*, pp. 125-145; Id., *Florilegium Neolatinum*, Hildesheim, Olms, 2019.

Much remains unclear, however: what did Martinengo's intended audience look like, in the lack of a system of Greek teaching remotely comparable to the German environment (it is hard to believe that his poems were designed just for the few dozens pupils of the Collegio Greco)? Why was this experiment so isolated, before and after the premature end of Gregory XIII's inconclusive *Ostpolitik*? How did Martinengo, a native of a relatively small town in the vast frame of the Italian Hellenic Renaissance, acquire such a remarkable familiarity with the secrets of ancient Greek versification, particularly the poetry of Hellenistic and imperial times (from Callimachus to Oppian and Nicander, with a special focus on Christian poets such as Gregory of Nazianzus and Nonnus), but also the masterpieces of dramatic and lyric poetry – the case of the twelve Pindaric odes to the Virgin Mary featuring in the 1590 edition of the *Ποιήματα* is particularly telling<sup>20</sup>?

Be that as it may, Martinengo should no doubt be considered as one of the most learned and talented Greek poets of the Renaissance, the only Italian capable of standing the comparison with his German and Flemish contemporaries.

### 3. *Of nature and men: a detail of the Passion of Christ in 16th-century Greek poetry*

In both editions of Martinengo's *Ποιήματα* (a sylloge consisting mainly of encomia and hymns to the Virgin, to St. Peter and Paul, and to other saints and theological *personae*), the first piece is a long hexametrical hymn to Christ: *Εἰς Χριστὸν τὸν Θεὸν ἡμῶν καὶ τοῦ κόσμου λυτρωτὴν μέγαν ὕμνος εὐχαριστήριος*. No wonder that in both editions the first illustration of the book is a full-page engraving of Christ with the Cross, the former one (fig. 1a) by the mysterious MGF-Master, the second one (fig. 1b) by the French Philippe Thomassin – both artists had strong links with the Roman Curia, although Thomassin was to fall in disgrace in the very year 1590 for realising a portrait of the huguenot king Henry IV<sup>21</sup>. After a celebration of God's limitless power and of His decision to send His Son to the world, the hymn continues on a more distinctly narrative mode, evoking the Original Sin

<sup>20</sup> On Pindaric Greek poetry see Janika Päll, *The Transfer of Greek Pindaric Ode from Italy to the Northern Shores*, in *Hellenisti*, pp. 349-368.

<sup>21</sup> See Mauro Pupillo, *Gli incisori di Baronio. Il maestro "MGF", Philippe Thomassin, Leonardo e Girolamo Parasole*, in *Baronio e le sue fonti*, a cura di Luigi Gulia, Sora, Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca", 2009, pp. 831-866.

and the ensuing darkness (l. 247: «νέφος μέλαν») of paganism<sup>22</sup>, healed by the Nativity (a prodigious event, announced by Biblical prophecies: ll. 304-315); the miracles of Christ and the hostility of the Jews are treated briefly, but the Last Supper receives a conspicuous attention (ll. 456-498), and so do the flagellation and the crucifixion, which then lead to the Lord's death on l. 588: this chimes in with the topic of another of Martinengo's Greek poems (ἐπικήδιον εἰς τὴν ταφὴν τοῦ Κυρίου καὶ Σωτῆρος ἡμῶν), whose exact chronological relationship with our hymn is hard to assess<sup>23</sup>. The hymn ends (ll. 672-848) with a long section on Christ's catabasis to the underworld, on the Resurrection, and on His final message to the disciples, rounded off by Martinengo's concluding invocation. The section that will detain our attention in this paper embraces ll. 621-671: it requires a brief contextualisation.

In itself, the Passion of Christ is no unusual topic, proving perhaps the favourite subject of Greek Biblical poetry ever since its modern rebirth with Miguel de Ledesma's *Cento Homericus de Christi passione*, published in Valencia in 1545<sup>24</sup>. Not all early modern narratives or paraphrases, however, dwell on a small but significant detail of this narrative, namely the immediate reactions of Nature upon the death of Christ: an eclipse, an earthquake, the severing of the veil in the Temple, the opening of the tombs. These events are not mentioned in the Gospel of John, and consequently they do not feature in book 19 of Nonnus' *Paraphrasis*: they do appear, however, in the three synoptic Gospels (*Matth.*, 27.45-53; *Marc.*, 15.33-38; *Luc.*, 23.44-46), where they are followed by the memorable comment of the Roman centurion attending the crucifixion, handed down in two different versions: either 'this was truly the son of God' (*Matth.*, 27.54; *Marc.*, 15.39: «ἀληθῶς οὗτος ὁ ἄνθρωπος υἱὸς θεοῦ ἦν») or 'this man was truly righteous' (*Luc.*, 23.47: «ὄντως ὁ ἄνθρωπος οὗτος δίκαιος ἦν»).

As for this exclamation, most of the 16th-century protestant Biblical poems that include it merge together both versions: for example, Heinrich Mylius<sup>25</sup>,

<sup>22</sup> Ll. 256-259: «καί τε θεοὺς σεπτοὺς κάλειον, σφετέρας τε θεαίνας, / Ἐρμῆν, Ἀπόλλωνα, κελαινεφέα Κρονίωνα, / ἠδὲ Διώνυσον καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν, / Ἦρην τε Λητώ τε τεράστια τ' ἄλλα τοιαῦτα».

<sup>23</sup> Martinengo, *Ποιήματα* (1590), pp. 194-195: my impression is that this short elegy (32 lines) represents an earlier, partial attempt to deal with the topic of Christ's death, some elements of which (see below) were then subsumed into the longer hymn.

<sup>24</sup> Filippomaria Pontani, *Iberia*, in *The Hellenizing Muse*, pp. 558-603: 565-567, and Id., "Su nel cielo altro Elicono".

<sup>25</sup> Henricus Mylius, *Historia passionis Domini Nostri Iesu Christi*, Lipsiae, I. Rhamba, 1569, c. F 5v: «ὄδ' εἶπεσκε τ' ἰδὼν εἰς πλησίον ἄλλον ἕκαστος / "ἀτρεκέως οὗτος πέλ' ἀμύμων ἠδὲ ἀθῶος, / καὶ πέλε μουνογενῆς υἱὸς θεοῦ ἀθανάτιο».

Matthaeus Gothus<sup>26</sup>, Paul Jung<sup>27</sup>, and Peter Winstrup<sup>28</sup>. Remarkably, all attribute this *dictum* to the crowd rather than to the single voice of the centurion. A deviation from this standard is represented by Nicolaus Reusner (1545-1602)<sup>29</sup>, whose fragment on the Triumph of Christ and His crucifixion ends on a somewhat puzzling note<sup>30</sup>:

ταῦτα βλέπων μακρὰν Διονύσιος ἔξοχος ἄλλων  
 ἔννεπεν· “ἢ κόσμος τελετὴν καὶ πτῶσιν ἀπειλεῖ  
 ἢ τι θεὸς φύσεως πάσχει κακὸν ἔσχατον αὐτός·  
 ἢ φύσις οὐχ αὐτῶς κτίσεων τόσα πῆματα κάμνει”·  
 ὦ ζάθεον θυμοῦ φθέγγος, καὶ πάνσοφον ἦτορ!

Seeing this from afar Dionysios, best of all,  
 said: “Either the world threatens with its end and decay  
 or the God of nature Himself suffers some extreme evil.  
 By nature, creatures do not suffer so many, big toils”.  
 Oh utterance of a divine soul, oh wisest of spirits!

The “Dionysios” featuring in Reusner’s text is of course entirely unknown to the Gospels: he is to be identified with Dionysios the Areopagite, whose (spurious) correspondence includes a letter to Polykarpos carrying an eye-witness report of the crucifixion, and a human reaction to it<sup>31</sup>:

καὶ δὴ τῆς ἡλιακῆς ἐκλείψεως οὐ κατὰ φύσιν γεγενημένης, οὐ γὰρ ἦν συνόδου καιρός, εἰπεῖν λέγεται πρὸς τὸν μακάριον Διονύσιον τὸν σοφιστὴν Ἀπολλοφάνην ταῦτα· “ὦ καλὲ Διονύσιε, ἀμοιβαί θείων πραγμάτων”.

The story of Dionysios and Apollophanes is also quoted under the lemma Διονύσιος in the 10th-century Byzantine lexicon known as *Suidas* (δ 1170 Adler), and both versions (the ps.-Dionysian letter and the *Suidas*

<sup>26</sup> Matthaeus Gothus, *Historiae vitae et doctrinae Iesu Christi*, Basileae, Oporinus, 1573, p. 109: «ἢ ῥὰ δίκαιος / οὗτος ἔφυ καὶ τέκνον ἀειγενέταο τοκῆος».

<sup>27</sup> Paul Jung, *Historia Passionis, Mortis, Sepulturae et Resurrectionis Domini et Servatoris Nostri Iesu Christi*, Witebergae, Schleich & Schöne, 1574, c. C 6r: «ἀτρεκέως ὄδ’ ἀνήρ μεγάλου τέκος ἐστὶ θεοῖο, / ἄνθρωπος παντὸς νόσφι δόλοιο ἔφυ» (this is an elegy).

<sup>28</sup> Peter Winstrup, *Paraphrasis sacrosanctissimae historiae Passionis et Mortis Domini ac Salvatoris Nostri Iesu Christi*, Witebergae, Krafft, 1576, p. 54: «ἀληθῶς / οὗτος ἀληθῆς υἱὸς ἔφυ θεοῦ ὀβριμοἔργου / ἠδὲ δίκαιος ἀνὴρ, καθαρὸς κακότητος ἀπάσης».

<sup>29</sup> See Ludwig, Scitis, pp. 137-141; Stefan Weise, *Germany*, in *The Hellenizing Muse*, pp. 147-215: 176-179.

<sup>30</sup> Nicolaus Reusner, *Operum Nicolai Reusneri [...] liber II*, Jenae, Steinmann, 1593, p. 112.

<sup>31</sup> Ps.-Dion. Areop., *epist.*, 7.2-3 (Günter Heil, Adolf Martin Ritter, *Pseudo-Dionysius Areopagita. De coelesti hierarchia etc.*, Berlin, De Gruyter, 1991, pp. 169-170).

article) belong to the series of apocryphal texts gathered by the 16th-century German teacher and poet Michael Neander (1525-1595) in the second edition of his *Catechesis Martini Lutheri parva Graeco-Latina*<sup>32</sup>. This very popular collection (Neander was *inter alia* the leading figure of the so-called *Ifelder Schule*<sup>33</sup>), inspired by the firm belief in a substantial continuity between pagan doctrines and Christianity, should most probably be identified as Reusner's source; the reason why he then abandoned the poem on Christ altogether, leaving it unfinished and publishing it as a fragment, is otherwise unknown.

#### 4. *Christ and Pan: from Martinengo to Plutarch, and beyond*

Against this background, Martinengo's narrative in his *Ὑμνος εὐχαριστήριος* is original in a rather different way. After describing the last breath of Christ in l. 588, the Brescian poet alludes to the episode of Longinus' spear and enumerates the ensuing natural wonders, the manifestations of nature's grief over the fate of Jesus. Then comes the following passage, where Martinengo completely departs from the Christian tradition (whether canonical or apocryphal), and pastes into his narrative a poetic rephrasing of a very different story, i.e. the famous passage on the death of Pan from Plutarch's *De defectu oraculorum* (419a-e). I shall first give the Greek text of Martinengo's pericope (with a working English translation, and an essential *apparatus fontium*)<sup>34</sup>, and then offer some comments on its literary and cultural purport.

<sup>32</sup> On this important collection of texts, and on its historical and theological background, see the meticulous description and assessment by Irene Backus, *Early Christianity in Michael Neander's Greek-Latin Edition of Luther's Catechism*, in *History of Scholarship*, edited by Christopher Ligota, Jean-Louis Quantin, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 197-230 (esp. 211 on our passage, which is Michael Neander, *Catechesis Martini Lutheri parva Graeco-Latina*, Basileae, Oporinus, 1564<sup>2</sup>, pp. 414-417); see also Asaph Ben-Tov, *Lutheran Humanists and Greek Antiquity. Melanchthonian Scholarship between Universal History and Pedagogy*, Leiden, Brill, 2009.

<sup>33</sup> See Stefan Weise, *Der Arion des Lorenz Rhodoman*, Stuttgart, Steiner, 2019, pp. 20-26.

<sup>34</sup> The text is taken from the second edition of Martinengo's *Ποιήματα* (1590, pp. 24-26), which reproduces the 1582 edition with just a couple of improvements (l. 634 «ἔκλυε» – restoring a Nonnian clausula – for original «ῥίτε»; l. 644 «κε» – restoring the proper syntax of the subjunctive – for original «γε»). In front of such a “clean” text as Martinengo's, I purposefully refrain from correcting minor “mistakes”, for they feature in both editions and thus most likely reflect the author's will: l. 647 «ἀμπέλαγος» for «ἀμ πέλαγος», l. 650 «ἀνείποντος» for «ἀνειπόντος», l. 656 «ποίησε» for «βποίησεν».

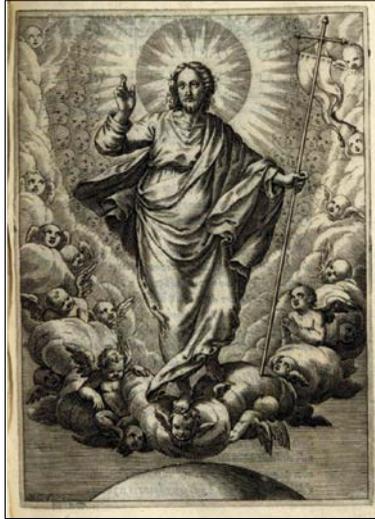


Fig. 1a: Πρὸς Γρηγόριον Τρισκαιδέκατον ὑπατον ἀρχιερέα Τίτου Προσπέρου Μαρτινεγγίου μοναχοῦ Βριξιανοῦ ποιήματα διάφορα Ἑλληνικὰ καὶ Λατινικά, ὧν μὲν τὰ πλεῖστά εἰσι θεῖά τε καὶ ἱερά / T. Prosperi Martinengii Brixiani Monachi poemata diversa cum Graeca tum Latina, quae quidem magna ex parte divina sunt et sacra, Romae, apud Franciscum Zanettum, 1582, c. Πr.

Fig. 1b: Τίτου Προσπέρου Μαρτινεγγίου Βριξιανοῦ μοναχοῦ Κασινάτου ποιήματα διάφορα Ἑλληνικὰ καὶ Λατινικά, ὧν μὲν τὰ πλεῖστά εἰσι θεῖά τε καὶ ἱερά / T. Prosperi Martinengii Brixiani Monachi Casinensis poemata diversa cum Graeca tum Latina, quae quidem magna ex parte divina sunt et sacra, Romae, apud Franciscum Zanettum, 1590, page facing c. † 1r.

- 621 τούτον ἐπεστονάχιζον ἐρημαίας κατὰ νήσους  
 ἄγγελοι αἰγλήεντες ἐπὶ σπιλάδεσσι θαλάσσης  
 πενθαλέοισι γόοισιν, ἐπεὶ λίπεν ἡλίου αὐγὰς.  
 625 οἶα γὰρ ἐκγεγαῶτος ἐπευφήμησαν αἰοδαῖς  
 εὐκελάδοις βαθὺν κῦδος ἐν ὑψηλοῖσι μελάθροις  
 ὑψιμέδοντι θεῷ, καὶ ἐπὶ χθονὶ βωτιανείρῃ  
 εἰρήνη φιλέορτος ἐν ἀνθρώποισι τέτυκται,  
 τὼς δόλολυσεν ἅπας στυγνὸς χορὸς οὐραγιῶνων  
 αἰν' ὀλοφυρόμενος ὄτ' αἰεκέα πότμον ἐπέσπεν  
 630 αὐτὸς ἄναξ.

- Θαμοῦς Φάριός μοι μάρτυς ἀληθῆς  
 ὠκυάλιο νεὸς ἰθύντωρ, ὃς τότε ἀγινέων  
 φορτίδ' ἐς Αὐσονίην ξὺν χρήμασιν ἐμπορικοῖσιν,  
 παντοδαποῖς τε βροτοῖς, ὅτε κύριος αὐτὸς ἀπέσβη  
 σταυρῷ ἐν ἀργαλέῳ, ἀπὸ Παξῶν ἔκλυε φωνὴν  
 635 δειελινὸς σφε καλοῦσαν ἀπαι νησίδος ἐρήμης.  
 τρὶς δ' ὄνομακλήδην “Θαμοῦν” φωνεῦντι καὶ αὐτὸς  
 ἀντεβόησε τορῶς “τί νυ δὴ χρέος αὐτὸν ἰκάνει;”.  
 αὐτὰρ ὃ γ' ἠμείφθη, καὶ ἀντεφθέγγατο τοῖα·  
 “τὴνη ὅταν προγέναιο πλέων περὶ τραχὺ Παλωδες,  
 640 ὄρθιον ἄγγελιον βοόων ὅτι μηλοβοτήρων  
 Πὰν μέγας ἀρχηγὸς νῦν δὴ τέθνηκε ταλαίφρων”.  
 τοῦτο δ' ἀκούσαντας θάμβος μέγα εἶλεν ἕκαστον,  
 ἔσταν δ' ἐκπλαγέντες ὅσοι τότε ναυσιφόρητοι,  
 καὶ πρῆξαι τὸ κελευσθὲν ἔγνω, εἰ πνευμά κε λήξῃ  
 645 εἰς τόπον ἐρχομένοισι τὸν ἔφρασε θέσφατος ὄσσα.  
 αὐτὰρ ἐπεὶ τὸ Παλωδες ἐπήϊον, αἶψα γαλήνη  
 γίνεται ἀμπέλαγος, καὶ νηνεμίη περὶ χῶρον.  
 τοῦτο δ' ἰδὼν Θαμοῦς τόπερ ἄϊεν ἐνθάδ' ἀνεῖπεν,  
 ἔκλαγέ τ' ἐκ πρύμνης, ὅτι “κάτθανεν ἄρτι μέγας Πάν”.

621 ἐρημαίας κατὰ νήσους: cfr. Ap. Rhod., 3.324 (de Martis insula) || 622 ἄγγελοι αἰγλήεντες: cfr. Greg. Naz., *carm.*, 1.1.7.14, 1.2.1.31 | ἐπὶ σπιλάδεσσι θαλάσσης: cfr. *Od.*, 5.401 || 623 πενθαλέοισι: Nonnianum (cfr. *Dion.*, 25.276 πατάγοισι) | ἐπεὶ λίπεν ἡλίου αὐγὰς: cfr. *PMG* 880.4 Page (ex schol. T Σ 570c sive Eust., *in Il.*, 1163.62) de morte Lini a Musis deplorata || 624 ἐπευφήμησαν αἰοδαῖς: cfr. Procl., *hymn.*, 1.26 (de Adone) || 625 εὐκελάδοις: cfr. Opp., *cyn.*, 4.13 | ἐν ὑψηλοῖσι μελάθροις: cfr. *Od.*, 11.278 || 626 ὑψιμέδοντι θεῷ: Greg. Naz. et Nonn. redolet | ἐπὶ χθονὶ βωτιανείρῃ: cfr. *Hymn. Hom. Ap.*, 363, *Ven.*, 265 || 627 εἰρήνη φιλέορτος: ex Aristoph., *Thesm.*, 1147 | ἐν ἀνθρ. τέτυκται: saepius, cfr. e.g. Opp., *bal.*, 1.594 etc. || 628 δόλολυσεν ἅπας: cfr. *Hymn. Hom. Ap.*, 119 (de Phoebō nato deque deabus concurrentibus) | χορὸς οὐραγιῶνων: cfr. Eus., *praep. ev.*, 4.9.2.22 (e Porphyrii *de philosophia*, 117.1 Wolff) || 629 αἰν' ὀλοφυρόμενος: cfr. *Od.*, 22.447 (de Ulyxis ancillis) | ὄτ' αἰεκέα πότμον ἐπέσπεν: cfr. *Od.*, 22.317, 416 (item de Ulyxis ultione) || 630 αὐτὸς ἄναξ: cfr. Nonn., *par. Jo.*, 21.37 || 630-652 Θαμοῦς κτλ.: cfr. Plut., *def. orac.*, 419b-d || 631 ἰθύντωρ: ex *Arg. Orph.*, 491, 1204 || 632 χρήμασιν ἐμπορικοῖσιν: cfr. Plut., *def. orac.*, 419b ἐμπορικὰ χρήματα καὶ συχνούς ἐπιβάτας ἀγούσης || 633 ἀπέσβη: cfr. fort. Plut., *def. orac.*, 419b ἀποσβῆναι τὸ πνεῦμα || 634 σταυρῷ ἐν ἀργαλέῳ: sim. *Od.*,

On desert islands radiant angels mourned  
 His death with sorrowful wails on the cliffs  
 of the sea, after He had left the sunlight.  
 Just like upon His birth they had celebrated His fame  
 in the high-vaulted rooms with harmonious songs  
 to the high-ruling God, and festive peace had arisen  
 amongst humans on man-feeding earth,  
 so did the entire, sad chorus of the celestials wail,  
 crying awfully when the Lord Himself met  
 a horrible fate.

My reliable witness was Thamous the Pharian,  
 the helmsman of a swift boat, who was driving  
 to Italy a cargo-ship with goods to be sold, and men  
 of various provenance, when the Lord passed away  
 on the dreadful cross: at dusk, from Paxoi he heard  
 a voice calling him from a desert island.  
 It shouted thrice his name “Thamous!”, and he replied  
 crying loudly: “What is the matter with you?”.  
 To which he answered saying this in exchange:  
 “When, sailing, you reach the ragged Palodes,  
 scream loudly and announce that the ill-fated Pan,  
 the shepherds’ great leader, has just died”.  
 Hearing this, everyone was seized by great surprise:  
 all the passengers of the ship stood up in fear,  
 and decided to carry out the order, should the wind cease  
 as they approached the place indicated by the divine voice.  
 When they did reach Palodes, immediately the sea  
 got dead calm, and the wind stopped all over the place.  
 Seeing this, Thamous repeated there what he had heard,  
 and shouted from the prow: “The great Pan has just died!”.

12.161 δεσμῶ ἐν ἀργαλέῳ (de Ulyxe ob Sirenas religato) | ἔκλυε φωνήν: cfr. Nonn., *Dion.*, 37.644 || **635** δεειλινός: de constructione cfr. Theocr., 13.33 | ἀπαί: cfr. Dion. Per., 51 || **636** ὀνομακλήδην: cfr. *Od.*, 4.278 (de Helena Graecos in equo Troiano clamante) | φωνεῦντι: cfr. Plut., *def. orac.*, 419c καλοῦντι || **637** ἀντεβόησε: cfr. Bion, *Epit. Adon.*, 38 Ἀχὼ δ’ἀντεβοήσεν “ἀπόλετο καλὸς Ἄδωνις” | τί νυ διή χρέος αὐτὸν ἰκάνει: cfr. *Arg. Orph.*, 820 (Aeetae percontatio ad Argonautas) || **638** ἀντεφθέγατο: e Pind., *Ol.*, 6.61 || **639** cfr. Plut., *def. orac.*, 419c ὁπότεν γένη κατὰ τὸ Παλωδες || **640** ὄρθιον: Nonnium | ἄγγελον [...] τέθνηκε: cfr. Plut., *def. orac.*, 419c ἀπάγγελιον ὅτι Πᾶν ὁ μέγας τέθνηκε (vide etiam v. 649) || **641** ταλαίφρων: adi. tragicum (Soph. Eur.) || **642** τοῦτο δ’ἀκούσαντας: cfr. Plut., *def. orac.*, 419c | θάμβος μέγα: saep. apud Ap. Rhod. et Nonn. || **643** ἔσταν δ’ἐκπλαγέντες: cfr. *Hymn. Hom. Dion.*, 50 ἔσταν ἄρ’ἐκπλαγέντες (de nautis Dionysi prodigia mirantibus) | ναυσιφόρητοι: e Pind., *Pyth.*, 1.33 || **646-647** γαλήνη / ἄμ πέλαγος: cfr. Theocr., 22.19-20 λιπαρὴ δὲ γαλήνη / ἄμ πέλαγος, de Dioscurorum contra naufragia protectione; vide etiam Plut., *def. orac.*, 419c νημείας δὲ καὶ γαλήνης περὶ τὸν τόπον γενομένης ἀνειπεῖν ὃ ἤκουσεν (etiam de νημείᾳ v. 647, ἀνειπεῖν v. 648 etc.) || **649** ἐκ πρύμνης: e Plut., *def. orac.*, 419d ||

- 650 ῥῆμα δ' ἀνείποντος τόδ', ἄφαρ στόνος ὄρνυτ' ἀεικίης,  
καὶ τάφος ἔκπαγλος πολλῶν ἅτε θαυμαζόντων  
μιγνύμενος κλαυθμοῖς καὶ δόδύμασι δακρυόεσι.  
οὗτος ὁ τεθνεὺς Πᾶν ἔπλετο Χριστὸς ἀπ' ἀρχῆς  
ὃς κόσμον ποίησε καὶ ἐστήριξε τὸ σύμπαν
- 655 οὐρανὸν ἠδὲ θάλασσαν ἰδὲ χθόνα καὶ πυρὸς αὐγάς  
ποίησέ τε γένος μερόπων καὶ ζῶα πρόπαντα,  
οἷα θεὸς φύσιός τε πατὴρ ζωῆς τε χορηγὸς  
κλεινός, ὃ τοὺς ἄλλους νομέας λαῶν τε δυνάστας  
στήσεν ἄκρος ποιμήν, καὶ μὲν σφέας ἠνιοχεύει.
- 660 τὸν Διὸς ἐκ νύμφης Καλλιστοῦς φασὶ γενέσθαι,  
φημὶ δὲ καλλίστης Μαρίας πατρός τε θεοῖο.  
τοῦτον ἐρημαίαις μάκαρες σπιλάδεσσιν ἔκλαυσαν  
πότμον ἄλυσκάζοντες ἐνωπαδὶς οἰκτρὸν ἄνακτος  
εἰσιδέειν σφετέρου, καὶ ὀνειδέα τόσσα θεᾶσθαι.
- 665 οὐδὲ γὰρ αἰκίζεσθαι ὑπερφιάλων φέρον ἀνδρῶν  
χερσὶ παλαμναίαις, καὶ τεθνάμεν αὐτὸν ὄρᾶσθαι.  
τοῦτο πικρὸν πάθος εἶδε νόψ θεοφράδμονι πρόσθεν  
υἱὸς Ἄμωσ, καὶ παντὶ θεόπροπος ἔκλαγε κόσμῳ,  
ὥστε διαπρύσιος σάλπιγξ κατὰ γῆν τε καὶ ἄλμην
- 670 ἠτύουσα τορῶς καὶ κηρύσσουσα τὸ μέλλον  
χρῆμα βροτοῖσιν ἐπαλθεὺς ἀλεξίκακόν τε πρόπασιν.

650 στόνος ὄρνυτ' ἀεικίης: cfr. *Il.*, 10.483 (Diomedes), 21.20 (Achilles), sed praes. *Od.*, 22.308 (vide 24.184) de prociis || 651 πολλῶν ἅτε θαυμαζόντων: cfr. *Plut.*, *def. orac.*, 419d οἷα δὲ πολλῶν ἀνθρώπων παρόντων || 652 μιγνύμενος: cfr. *Plut.*, *def. orac.*, 419d ἅμα θαυμασμῷ μεμειγμένον | κλαυθμοῖς [...] δακρυόεσι: cfr. *Od.*, 4.801 al. | δόδύμασι: cfr. *Soph.*, *Trach.*, 50; *Eur.*, *Hec.*, 297 || 653 ἔπλετο [...] ἀπ' ἀρχῆς: cfr. *Hes.*, *th.*, 425 (de orbis partitione) || 654-655 cfr. *Hymn. Orph.*, 11.1-3, 13, de Pane (Πᾶνα καλῶ κρατερόν, νόμιον, κόσμοιο τὸ σύμπαν, / οὐρανὸν ἠδὲ θάλασσαν ἰδὲ χθόνα παμβασιλείαν / καὶ πῶρ ἄθάνατον [...] / σοὶ γὰρ ἀπειρέσιον γαίης πέδον ἐστήρικται); etiam πυρὸς αὐγάς Homericum || 657 φύσιός τε πατήρ: cfr. *Jac. Sannazaro, Lament. de morte Christi*, 39 *Naturae* [...] *patrem* || 659 σφέας ἠνιοχεύει: cfr. *Nonn.*, *par. Jo.*, 17.17-18 σὺ δὲ σφέας ἠνιοχεύειν / δῶκας ἐμοί (Christus ad Patrem de hominibus) ||

Once he had said this, suddenly an ugly groaning arose,  
and the amazed surprise of many puzzled people,  
mixed with weepings and tearful wailings.

This Pan who had died was Christ, from the start,  
He who made the world and fixed the firmament,  
the sky and the sea, the earth and the firelight,  
He who made mankind and all the animals,  
being God, the father of nature and the glorious giver  
of life, the highest shepherd who established all other  
shepherds and rulers of peoples, on whom He reigns.  
He was born, they say, from Zeus and the nymph Kallisto  
I mean the beautiful [*kalliste*] Mary and God the Father.

The blessed ones mourned him on the desert cliffs,  
refraining from looking in the eyes the lamentable death  
of their Lord, and from seeing such atrocities.  
They could not stand Him being disfigured by the  
abominable hands of arrogant men, nor to see Him dead.  
The son of Amos had first seen in his divinely wise mind  
this bitter suffering, and told it as a soothsayer to the world,  
like a piercing trumpet over land and sea  
announcing clearly and declaring the coming future  
of salvation and protection for all humans.

**660** Διὸς ἐκ νόμφης Καλλιστοῦς; cfr. Epimenid. fr. 3B16 D.-K. = 457F9 Jac. (vide *schol. Eur. Rhes.*, 36; *schol. Theocr.*, 1.3/4c); vide fort. Aesch., *TrGF*, 98 Radt; vide e contrario Plut., *def. orac.*, 419d τὸν ἐξ Ἑρμοῦ καὶ Πηνελόπης γεγεννημένον | φασὶ γενέσθαι: Homericum || **661** καλλίστης; de Callistus sepulchro in Arcadia deque ibidem surgente fano Artemidis Καλλίστης vide Paus., 8.35.8 || **662** ἔρημαίαις [...] σπυλάδεσσιν: cfr. *Anth. Pal.*, 7.287.2 || **663** ἐνωπαδίς; apud Ap. Rhod. tantum (cfr. 4.1415 al.) || **665** ὑπερφιάλων [...] ἀνδρῶν: fort. Homericum, cfr. tamen etiam Opp., *bal.*, 5.252 || **667** θεοφράδομονι: cfr. Procl., *hymn.*, 5.3 || **668** υἱὸς Ἄμω; scil. Isaias, cfr. LXX, *Is.*, 53 || **669** διαπρύσιος σάλπιγξ; saep. apud. Cyrill. || **671** ἐπαλθές; e Nic., *Theo.*, 500 (sensu activo, vide schol. 500b Crugnola; sensu vero passivo Nic., *Alex.*, 156) | ἀλεξίκακόν τε πρόπασιν: sim. Eudoc., *Homero.*, 10.293-295

While being a perfect sample of the habitual plurality of Martinengo's literary sources, this pericope leans chiefly on Plutarch's account of the story of Thamous and of the announcement of Pan's death in the *De defectu oraculorum*: sometimes – as shown in the apparatus – this proximity extends down to the details of words and lexical choices, so that ll. 630-662 could well be termed a poetic paraphrase of Plutarch's text.

In its original context, the story was reported by one of the dialogue's speaking characters (Philip of Nicaea, who in his turn quotes as his source his teacher, the grammarian Epitherses of Nicaea, and the latter's father, Aemilianus) in order to support the view that daemons are indeed mortal. In the opinion of Cleombrotus the "theologian" (Plut., *def. orac.*, 414e-431b), the decline of oracles – the topic lying at the core of Plutarch's treatise – can be explained through the gradual disappearance of the daemons presiding over them: Pan's death is thus presented by Philip as a case in point, strengthening Cleombrotus' argument, though not necessarily as a key argument of proof<sup>35</sup>. Philippe Borgeaud has brilliantly unravelled the cultural and political overtones of this unique narrative, and contextualised it in the age of emperor Tiberius, who is presented at *def. orac.*, 419d as summoning to Rome the helmsman Thamous and questioning the φιλόλογοι of his entourage about the true identity of this dead Pan, whom they readily identify as «the son of Hermes and Penelope»<sup>36</sup>.

Almost every detail of this passage, from the itinerary of Thamous' ship in the Ionian Sea (Paxoi is present-day Paxos, Palodes may correspond to Buthrotus) to the rather unusual definition of Pan as "μέγας", has been explained by modern philologists and cultural historians in various, often rather bold ways<sup>37</sup>. Interpretations vary from a myth about the

<sup>35</sup> Gustav Adolf Gerhard, *Der Tod des großen Pan*, Heidelberg, Akademie der Wissenschaften, 1915, pp. 5-9. Andrei Timotin, *La démonologie platonicienne*, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 165-168.

<sup>36</sup> Philippe Borgeaud, *La mort du grand Pan. Problèmes d'interprétation*, «Revue de l'histoire des religions», 200, 1983, pp. 3-39: 7-17. See also Laura Tusa Massaro, *La morte del Grande Pan (Plut. de def. orac. 17, 419a-e)*, in *Plutarco e la religione. Atti del VI convegno plutarco*. Ravello, 29-31 maggio 1995, a cura di Italo Gallo, Napoli, D'Auria, 1996, pp. 419-428; María Cruz Cardete del Olmo, *El dios Pan y los paisajes pánicos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 241-244.

<sup>37</sup> A clear and succinct overview is provided by Andrea Rescigno, *Plutarco. L'eclissi degli oracoli*, Napoli, D'Auria, 1995, pp. 330-332; a fuller discussion of early exegetical attempts can be found in Gerhard, *Der Tod*, pp. 24-35; a deeper critical analysis of earlier bibliography is offered by Borgeaud, *La mort*, pp. 22-37.

rebirth of nature (to be compared with analogous German legends)<sup>38</sup>, to a story concerning the cult of Zeus (“Ζών” allegedly being the original form of “Πάν”)<sup>39</sup>, but the most influential reading has been that of Salomon Reinach: Reinach cleverly pointed out the relationship of Thamous’ story with the mythological character of Adonis, whose name reads *Thamouz* in Syriac, and whose death was often announced in rituals of the Eastern Mediterranean<sup>40</sup>. This connection has remained as a milestone in scholarship, whether one believes that the threefold cultic invocation of Thamous’ name had been simply misinterpreted by the seafarers as referring to the helmsman (thus Reinach), or whether one prefers to read Adonis as an *alias* of the famous Egyptian deity Osiris, the well-known protagonist of a tale of death and rebirth<sup>41</sup>.

The very purpose of Plutarch’s narrative – to show the mortality of daemons – predictably appealed to the 3rd-century Christian intellectual Eusebius of Caesarea, who transcribed the entire text in his *Praeparatio Evangelica* (5.17.1-12, under the heading «περὶ τοῦ καὶ θνήσκειν τοὺς δαίμονας οὓς δὴ ὡς θεοὺς τιμῶσιν»), and rounded it off with a short but significant paragraph (13-14). In this paragraph, Eusebius points to the chronology given by Plutarch (the age of emperor Tiberius), and hence suggests the interpretation of Pan as one of the pagan daemons who had been overthrown by the death of Christ, surrendering to His triumph. Pan’s death, in Eusebius’ perspective, should be read as no less than the symbol of the transition from the ancient religion to the new world.

Eusebius’ appropriation of Plutarch’s narrative played a decisive role in its *Nachleben* throughout the ages in Christian Europe<sup>42</sup>: his path was

<sup>38</sup> Gerhard, *Der Tod*, pp. 35-50, and Id., *Zum Tod des großen Pan*, «Wiener Studien», 37, 1915, pp. 323-352.

<sup>39</sup> This unlikely explanation was put forth by Arthur Bernard Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1925, II/1, pp. 347-349.

<sup>40</sup> Salomon Reinach, *La mort du grand Pan*, «Bulletin de correspondance hellénique», 31, 1907, pp. 5-19, followed with various variants by many other scholars, including Gustav Hermanssen, *Die Sage vom Tode des grossen Pan*, «Classica et Mediaevalia», 2, 1939, pp. 221-246; Id., *Der grosse Pan ist tot*, «Classica et Mediaevalia», 3, 1940, pp. 133-141; Hermann Haakh, *Der grosse Pan ist tot*, «Das Altertum», 4, 1958, pp. 105-110. A different approach in Monica Ferrando, *Il regno errante. L’Arcadia come paradigma politico*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, pp. 326-334.

<sup>41</sup> Jean Hani, *La mort du grand Pan*, in *Association Guillaume Budé. Actes du VIII<sup>e</sup> congrès*, Paris, Les Belles Lettres, 1968, pp. 511-519, building on Méautis and Hopfner. A link with Egypt, albeit in a very different sense (Pan as the sacred goat bewailed at Mendes), had been proposed by Wilhelm Heinrich Roscher, *Die Legende des grossen Pan*, «Jahrbücher für classische Philologie», 104, 1892, pp. 465-477.

<sup>42</sup> See Borgeaud, *La mort*, pp. 35-37.

followed by many European humanists and intellectuals, from Petrus Crinitus to Jean Bodin, from Giovan Francesco Pico to Francis Bacon<sup>43</sup>. Martinengo's own mode of reception, however, is quite different: no opposition or struggle between Christ and Pan (or his daemons), but rather an identification between both (l. 653). This stance may seem *prima facie* rather puzzling, given that Pan, as the wild daemon of lascivious irrationality, is generally considered in very negative terms by the Church Fathers, from Eusebius of Caesarea himself down to Augustine and beyond<sup>44</sup>; furthermore, in Christian quarters his iconography interferes and partly overlaps with that of the Devil himself<sup>45</sup>.

True enough, the figure of Pan – like other figures of Classical paganism – underwent a serious reconfiguration during Italian humanism, particularly thanks to 15th-century scholars such as Marsilio Ficino (who praised Pan as «magnus daemon»)<sup>46</sup>, Angelo Poliziano (who went so far as to invoke the Christian God as «αἰθέριος Πάν» in the aforementioned Greek epigram nr. 9)<sup>47</sup>, and Michael Maroullou Tarchaniotes, the author of a long Latin hymn to Pan well exceeding the measures of praise<sup>48</sup>; not to mention the importance of Pan for visual artists such as Luca Signorelli<sup>49</sup>. But could this intellectual, chiefly Neoplatonic revival, even in an age of literati who were ready to equate Zeus with God<sup>50</sup>, be enough to justify the identification of Pan's death with the Crucifixion? To what extent can we push the ambiguity of Pan, the *coincidentia oppositorum*

<sup>43</sup> See Gerhard, *Der Tod*, pp. 11-13, and Id., *Zum Tod*, pp. 323-326. A brief overview in Jörg Robert, art. *Pan*, in *Der Neue Pauly*, V. *Mythenrezeption*, herausgegeben von Maria Moog-Grünwald, Stuttgart-Weimar, Metzler 2008, pp. 539-544.

<sup>44</sup> See María Cruz Cardete del Olmo, *Entre Pan y el diablo: el proceso de demonización del dios Pan*, «Dialogues d'histoire ancienne», 41, 2015, pp. 47-72, with earlier bibliography, and Ead., *El dios Pan*, pp. 51-54.

<sup>45</sup> See John Boardman, *The Great God Pan*, New York, Thames & Hudson, 1997, pp. 8-12 and 24.

<sup>46</sup> See Gerhard, *Zum Tod*, p. 329; Id., *Nochmals zum Tod des groszen Pan*, «Wiener Studien», 38, 1916, pp. 343-76: 368-369.

<sup>47</sup> *Epigr. gr.*, 9.2: «Θεὸς ἄφθιτε, αἰθέριε Πάν»; Pontani, *Angelo Poliziano*, pp. 42-43, shows why one should resist the temptation to correct in the metrical «αἰθέριε Ζάν».

<sup>48</sup> See his hymn 2.1 with the learned commentary by Donatella Coppini (Michele Marullo Tarchaniota, *Inni naturali*, a cura di Donatella Coppini, Firenze, Le Lettere, 1995).

<sup>49</sup> See Boardman, *The Great God Pan*, p. 9, and particularly Michael Screech, *The Death of Pan and the Death of Heroes in the Fourth Book of Rabelais*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 17, 1955, pp. 36-55: 44-46, and Cardete del Olmo, *El dios Pan*, pp. 55-65, with the reflections in literature.

<sup>50</sup> See Gerhard, *Nochmals zum Tod*, p. 348; Pontani, *Hellenic Verse*.

between his image as a daemon and a saviour, «le bon pasteur et le bouc puant et lascif»?<sup>51</sup>

Over one century ago, the outstanding and unlucky philologist Gustav Adolf Gerhard (1878-1918) published a triptych of still unsurpassed articles marshalling an impressive body of literary evidence ranging from the New Testament and the Orphic Hymns down to Goethe and Arène<sup>52</sup> (although, like all his successors, he had no knowledge of Martinengo's text). Gerhard showed that the equation between Pan and Christ was indeed rare but far from unparalleled in European culture, featuring most conspicuously in the *Quart livre* of François Rabelais (first published in 1552), where Pantagruel reports it in good detail, in the frame of the learned debate about the death of heroes and daemons that takes place on the island of the *Macréons*, the island which – according to its keeper Macrobe – is precisely the last resort where those categories come to spend their old age and die (4.28):

Toutefois je l'interpréterais [*scil.* Pan] de ce grand Sauveur des fidèles, qui fut en Judée ignominieusement occis par l'envie et iniquité des pontifes, docteurs, prêtres et moines de la loi mosaïque. Et ne me semble l'interprétation hors de raison, car à bon droit peut-il être en langage grec dit Pan, vu qu'il est notre Tout, tout ce que sommes, tout ce que vivons, tout ce qu'avons, tout ce qu'espérons est lui, en lui, de lui, par lui. C'est le bon Pan, le grand pasteur, qui, comme atteste le berger passionné Corydon, non seulement a en amour et affection ses brebis, mais aussi ses bergers. A la mort duquel furent plaintes, soupirs, effrois et lamentations en toute la machine de l'Univers, cieux, terre, mer, enfers. A cette interprétation convient le temps, car cestui très bon, très grand Pan, notre unique Sauveur, mourut près de Jérusalem, régnant en Rome Tibère César.

The debate on Rabelais's sources has been lively over the last century<sup>53</sup>: the old idea that he was indebted to Eusebius has been long dismissed, and some scholars since Krailsheimer<sup>54</sup> have suggested that he may have instead found direct inspiration in a couple of recent erudite works of the French Renaissance, where the death of Pan belonged to discussions of the power of daemons between the old pagan and the new Christian religion. These are

<sup>51</sup> Borgeaud, *La mort*, p. 21.

<sup>52</sup> Gerhard, *Der Tod*; Id., *Zum Tod*; Id., *Nochmals zum Tod*. Ferrando, *Il regno errante*, pp. 305-338, while largely depending on the texts collected by Gerhard, should be used with caution.

<sup>53</sup> See most notably Screech, *The Death of Pan*, still the best essay on this topic.

<sup>54</sup> Alban John Krailsheimer, *Rabelais and the Pan Legend*, «French Studies», 2, 1948, pp. 158-161; Id., *Rabelais et Postel*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 13, 1951, pp. 187-190.

most notably Guillaume Postel's *De orbis terrae concordia*, 1.7 (the chapter *De substantiis separatis sive demonibus geniisve*, arguing for the distinct nature of the daemons and thus for the presence of Christ behind the mask of the "great god")<sup>55</sup> and Guillaume Bigot's *Christianae philosophiae praeludium* (more or less on the same lines as Postel, albeit with a deeper and thorougher philosophical reading of Thamous and the "voices" as daemons)<sup>56</sup>.

However, as Gerhard and Screech have pointed out, an even more likely source for Rabelais<sup>57</sup> may have been the earliest known occurrence of this interpretation, which belongs yet again to Italian humanism. In the commentary deriving from his Roman lectures on Ovid's *Fasti* of 1474<sup>58</sup>, the learned Abruzzese scholar Paolo Marsi (1440-1484) appended to *fast.*, 1.397 «Panis et in Venerem satyrorum prona iuventus» a long note embracing what is beyond doubt the first Latin translation of Plutarch's passage to appear in print – a translation, we learn, compiled «a graeco codice»<sup>59</sup>.

<sup>55</sup> See Guillaume Postel, *De orbis terrae concordia*, Basileae, Oporinus, 1544, p. 51: «Haec Plutarchus, quae multiplicem daemonum experientiam, substantiarumque separatarum demonstrant: tum vero manifesto fidem faciunt de morte Iesu Christi, qua tum contremuit infernus, ubique daemones sunt profligati et afflicti [...] Quis vero ambigat de summo Deo illa dici [...] Pan autem ille pastorum Deus, iam ante mille annis obierat. Itaque nec poterant validiora testimonia de tempore mortis Christi, nec de substantiis separatis adferri. Nulli alii quam Christo certe omnium rerum moderatori, instauratori et arbitro, τοῦ παντός vocabulum competit».

<sup>56</sup> Guillaume Bigot, *Christianae philosophiae praeludium*, Tolosae, G. Boudeville, 1549, pp. 441-442: «At de magno Pane, id est de Christo, id ambigiose daemones loquuti sunt, ne si clarius nomine Christi expresso, de morte ipsius Christi, qui tempore illo obiit, loquuti essent, fidem eiusce rei in hominibus piis testimonio suo adaugerent. Taceo quam id luculente nomen quod Graecis est totum et universum, Christi qualitatem prodat: qui summus universi et rerum omnium opifex, et potissimum omnis nostrae salutis reparator instauratorque habeatur». The explanation of Plutarch's passage reaches down to p. 444.

<sup>57</sup> See Screech, *The Death of Pan*, pp. 41-44.

<sup>58</sup> On this course see Rossella Bianchi, *Sull'insegnamento di Paolo Marsi allo "Studium Urbis" e il suo commento ai "Fasti" di Ovidio*, «Italia Medievale e Umanistica», 51, 2010, pp. 231-265.

<sup>59</sup> Marsi himself inaugurates his discussion by alluding not only to his own inspection of a Greek manuscript of Plutarch's work, but also to an ongoing translation by Ermolao Barbaro, of which nothing else is known, and that may thus have remained a simple *desideratum* (Johannes Trithemius, *De scriptoribus ecclesiasticis*, Basileae, Amerbach, 1494, c. 127r mentions it amongst Barbaro's unpublished works; but the first published translation was that of Adrien Turnèbe, Paris, M. Vascosan, 1556): «Et Plutarchus in eo libello qui inscribitur περι των εκλελιποτων χρηστηριων, quem nunc divini ingenii iuvenis tam Graecis quam Latinis litteris ornatissimus atque utroque dicendi genere praestantissimus simul et omni studiorum laude cumulatissimus Hermolaus Barbarus magnificentissimi equitis Zachariae f. me hortante latinum facit, Pana extinctum asserit» (*Paulus Marsus Piscinas poeta*, Venetiis,

Marsi's commentary arose in Rome, and it is well possible that its author gained direct acquaintance with Plutarch's text through his familiarity with the *milieu* of Pomponio Leto's Academy<sup>60</sup>; what is striking, however, is that he openly rejects Eusebius' interpretation on the basis of unnamed «religionis nostrae viri sanctissimi»:

Verum Eusebius haec et similia accidisse refert ad illud Tyberii tempus, quo quidem tempore Salvator et dominus noster cum hominibus conversatus, omne daemonum genus ab humana vita depulit. At alii religionis nostrae viri sanctissimi asserunt eam vocem auditam e Paxi ea nocte quae secuta est Passionis dominicae diem, xviii anno Tyberii, quo quidem Christus passus est; qua voce, miraculo quodam ex solitudine desertorum scopulorum edita, nunciabatur illud Dominum scilicet et Deum nostrum passum. Quid enim Pan significat nisi Totum? Sic totius et universae naturae Dominus passus erat<sup>61</sup>.

There is no clue as to who these «viri sanctissimi» might be, and indeed the very fact that they remain anonymous may arouse the suspicion that this was not the specific doctrine of a single man but rather a bold reading proposed by some “free-thinkers” belonging to the humanist circles of contemporary Rome<sup>62</sup>. To be sure, the “lexical” argument brought forth at the end of this passage (Pan = πᾶν, i.e. ‘all’), while being as old as Plato (*Cratylus*, 408b) and the Stoics<sup>63</sup>, also occurs in the later French sources, and particularly in Rabelais, where it is doubled by a reference to the New Testament<sup>64</sup>,

Baptista Tortius 1482, c. viii<sup>v</sup>). Fabio Vendruscolo – to whom I am indebted on this matter: see also Fabio Vendruscolo, *Un voluttuoso dessert di Ermolao Barbaro: postille autografe al Vat. Barb. gr. 214*, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, a cura di Fabiana di Brazzà, Udine, Forum, 2016, pp. 175-187 – brings to my attention Barbaro's note θάυμα on the margin of Plutarch's passage (*def. orac.*, 419a-e) on c. 389<sup>r</sup> of the famous ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 126 inf.

<sup>60</sup> See Angela Fritsen, *Antiquarian Voices. The Roman Academy and the Commentary Tradition on Ovid's Fasti*, Columbus, Ohio State University Press, 2015, esp. pp. 153-154 (to be read with Frances Muecke, review of Fritsen, *Antiquarian Voices*, «Bryn Mawr Classical Review», 2016.02.48). On the Roman humanistic milieu of this time see Maurizio Campanelli, *Polemiche e filologia ai primordi della stampa. Le “Observationes” di Domizio Calderini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001.

<sup>61</sup> *Paulus Marsus Piscinas poeta*, c. viii<sup>v</sup>. Note the proximity between the «solitudo desertorum scopulorum» and the «desert cliffs» in Martinengo's l. 662 (see also ll. 635, 621).

<sup>62</sup> See Gerhard, *Zum Tod*, p. 349.

<sup>63</sup> See particularly Corn., *theol. gr. comp.*, 27, with Ilaria Ramelli, *Anneo Cornuto. Compendio di teologia greca*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 377-378; Screech, *The Death of Pan*, pp. 52-53.

<sup>64</sup> See e.g. *Rom.*, 11.36: «ἐξ αὐτοῦ καὶ δι' αὐτοῦ τὰ πάντα»; *Col.*, 3.11; *I Cor.*, 15.28: «ὁ θεὸς τὰ πάντα ἐν πάσιν» etc.: see Gerhard, *Zum Tod*, pp. 326-327.

and reinforced by the analogy between Pan and Christ as shepherds<sup>65</sup>. Both features, as we have seen, occur conspicuously in Martinengo's text (ll. 654 «σύμπαν», 659 «ἄκρος ποιμήν», and particularly 640-641 «μηλοβοτήρων [...] ἀρχηγός», which has no equivalent in Plutarch).

Apart from Marsi, Bigot, Postel and Rabelais, there seems to be no other explicit occurrence of this identification between Pan and Christ before 1582<sup>66</sup>. Significantly enough, all those four texts evoke Plutarch's passage in theoretical, philosophical or theological discussions about the nature and the mortality of daemons, not in the frame of a narrative about the Passion of Christ; the only possible exception is the 1526 *De morte Christi Domini ad mortales lamentatio* by Jacopo Sannazaro, although it remains doubtful whether we should really identify in Triton's announcement of the Crucifixion to the *nautae* an indirect reminiscence of Thamous' legend<sup>67</sup>.

##### 5. Between Pan, Christ and Adonis: Martinengo's peculiarities

Martinengo thus seems to be not only the first author to versify the story of Pan's death (and in Greek!), but also the first to retell it explicitly within the narrative of Christ's Passion – indeed he does so from the very beginning of his paraphrasis, for the death of «αὐτὸς ἄναξ» (l. 630) and the Crucifixion are immediately evoked as a chronological signpost in ll. 634-635 «ὅτε κύριος αὐτὸς ἀπέσβη / σταυρῶ ἐν ἀργαλέῳ» – and the latter hemistich is certainly reminiscent of the famous episode of the Sirens with Odysseus at the mast «δεσμῶ ἐν ἀργαλέῳ», a notorious *figura* of the Crucifixion since the times of early Christianity and through the modern age<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> See e.g. *Jo.*, 10.11: «ἐγὼ εἶμι ὁ ποιμήν ὁ καλός»; *Hebr.*, 13.20: «τὸν ποιμένα τῶν προβάτων τὸν μέγαν». See Gerhard, *Der Tod*, pp. 14-16.

<sup>66</sup> Spenser's eglogue 5.54, of 1579, is an exception (see Otto Weinreich, *Zum Tod des großen Pan*, «Archiv für Religionswissenschaft», 13, 1910, pp. 467-473: 468; Gerhard, *Der Tod*, p. 17, and Id., *Nochmals zum Tod*, pp. 351-352), but one can hardly believe that Martinengo may have known it. A more controversial hint in Pedro Mexia's *Silva de varia lección*: see Weinreich, *Zum Tod*, p. 469, with Gerhard, *Nochmals zum Tod*, p. 345.

<sup>67</sup> Ll. 36-39 (Carlo Vecce, *Maiora numina. La prima poesia religiosa e la Lamentatio di Sannazaro*, «Studi e problemi di critica testuale», 42, 1991, pp. 42-86: 84; I am grateful to Riccardo Drusi for directing me to this edition): «Cum simul et caput undisonis emersus ab antris / caeruleus Triton rauco super aequora cornu / constreperet nautasque horrenda voce moneret / naturae cecidisse patrem regemque deumque». See Gerhard, *Nochmals zum Tod*, p. 350.

<sup>68</sup> See Hugo Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966<sup>3</sup>, pp. 315-328. The hemistich «σταυρῶ ἐν ἀργαλέῳ»

If Martinengo's primacy is true, a few further observations are in order.

1) In Plutarch (and his successors) the role and nature of the voice announcing Pan's death and of the wailing people (*def. orac.*, 419b and d) are neither self-evident nor univocal<sup>69</sup>: while Bigot and Postel still attribute the utterances to evil daemons mourning their own imminent death rather than Pan's<sup>70</sup>, Rabelais eschews the difficulty and speaks generally of «plaints, souspirs, effroys et lamentations en toute la machine de l'Univers». Martinengo, by contrast, may be the first author to bring the angels into the picture (l. 622 «ἄγγελοι αἰγλήεντες», a neat reminiscence from the poems of Gregory of Nazianzus; and then l. 628 «χορὸς οὐραγιῶνων», a much more "pagan" definition for the same group of creatures)<sup>71</sup>. The angels chime in with the Christian context as perfect representatives for the heavens' mourning on the death of the Son of God; they also cleverly open up the space (ll. 624-627) for a preliminary contrast between their own mourning (clad in Odyssean tones, see ll. 629 and 650 with their intertexts in the *μνηστηροφωνία*<sup>72</sup>) and the joyful chants of angels and shepherds upon Christ's birth, as described in the Gospel of Luke (*Luc.*, 2.8-20). It is again through the angels that the Thamous episode is rounded off: ll. 662-671 go back to the forms and intensity of their mourning, and orient the narrative towards a more conventional reference to the Old Testament prophecies about Christ's Passion (l. 668 «υἱὸς Ἰαμῶς», i.e. Isaias).

2) The literary context of Martinengo's passage is utterly syncretistic: on top of the echoes mentioned in previous paragraphs (most of which are not simple reminiscences, but establish a deeper connection with ancient poetic prototypes), I stress the intertextuality between the seafarers' surprise

already occurs in Martinengo's elegy on the death of Christ (see above, note 23: Martinengo, *Ποιήματα* (1590), p. 194: «σταυρῶ ἐν ἀργαλέῳ φαίδιμα γυῖα ταθείς»).

<sup>69</sup> See Gerhard, *Der Tod*, p. 14 and 23.

<sup>70</sup> See Sixtine Desmoulins, Olivier Guerrier, *Les daimons de Plutarque et leur réception dans la Renaissance française*, in *Plutarch's religious landscapes*, edited by Rainer Hirsch-Luipold, Lautaro Roig Lanzillotta, Leiden-Boston, Brill, 2021, pp. 367-382: 372-73. André Tournon, *Nargues, Zargues, et le concept de trépas*, «Réforme, Humanisme, Renaissance», 64, 2007, pp. 111-123: 117-118 rightly insists on the deep contradiction – in the perspective of an identity between Pan and Christ – between the daemons' mourning and the mourning of nature.

<sup>71</sup> To my knowledge, the only early modern author who overtly ventilates the possible presence of angels in this context is Jean-Jacques Boissard, *De divinatione et magicis praestigis*, Oppenheim, H. Galler, 1615, p. 36: «Neque male suspicantur multi vocem illam (sive fuerit Angeli boni, sive Demonis alicuius) per Pana magnum intellexisse Iesum Christum, qui sub Tiberio passus est»; see Weinreich, *Zum Tod*, pp. 470-471, and Gerhard, *Der Tod*, p. 14.

<sup>72</sup> I believe that an Odyssean flavour may also be detected behind the «ἄνδρες ὑπερφιάλου» (Christ's prosecutors and killers) of l. 665 (see *Od.*, 11.116 and 15.376: the suitors).

before the divine announcement in l. 643 «ἔσταν δ'ἐκπλαγέντες» and the seafarers' amazement before the wonders of the god Dionysus in *Hymn. Hom. Dion.*, 50: «ἔσταν ἄρ'ἐκπληγέντες». Furthermore, once the paraphrasis of Plutarch's passage is finished, Martinengo immediately restates the key to the entire episode (l. 653 "Pan = Christ"), celebrating the Lord with the same words used for Pan in the eleventh *Orphic Hymn* (ll. 654-655): one may wonder if Martinengo was aware that a similar adoption of the *Orphic Hymns* as literary prototypes had marked Angelo Poliziano's stylistic choice in his aforementioned Greek prayer to Christ (epigr. 9 Pontani)<sup>73</sup>.

But by far the most baffling aspect of the equation between Pan and Christ in Martinengo's text concerns the genealogical aspect, which implies a sensible variation vis-à-vis the Plutarchan account (*def. orac.*, 419e: «τὸν ἐξ Ἑρμοῦ καὶ Πηνελόπης γεγενημένον»), introducing an unexpected alternative in a way that recalls ancient texts such as the *Homeric Hymn to Dionysus* (1.1-7) or Callimachus' *Hymn to Zeus* (1.4-9). Ll. 660-661 connect Pan's birth from Zeus and Kallisto with Christ's birth from God and Mary the καλλίστη. This is surprising for at least two reasons: first, that Pan – together with his twin Arkas – should be the son of Zeus and the nymph Kallisto is just one of his many genealogies, and a particularly rare one: it may go back to Epimenides of Crete (fr. 3B16 D.-K. = *FGrHist* 457F9), it was possibly known to Aeschylus (*TrGF* 98 Radt), and it is handed down in just two scholia (*schol. Eur. Rhes.* 36 and *schol. Theocr.* 1.3/4c)<sup>74</sup>, the latter of which Martinengo must have read in an early edition<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> See Pontani, *Angelo Poliziano*, pp. 41-47. Martinengo's aforementioned elegy on Christ's death (see above, note 23: Martinengo, *Ποιήματα* [1590], p. 194) opens on a similar praise of His power (ll. 1-6: «ὄς γαῖάν ποτ'ἔτευξε καὶ οὐρανὸν ἀστερόεντα / ἠδὲ σεληναῖην καὶ Φαέθοντα μέγαν [...]»).

<sup>74</sup> Epimenides: Hermann Diels, Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I, Zürich, Weidmann, 1954<sup>6</sup>, p. 35 = Felix Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Dritter Teil / B, Leiden, Brill, 1964, p. 391. Aeschylus: Stefan Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, III. *Aeschylus*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 1985, p. 216. The scholia: Grazia Merro, *Gli scoli al Reso euripideo*, Messina, Università degli Studi di Messina, 2008, p. 81; Carolus Wendel, *Scholia in Theocritum vetera*, Stuttgart, Teubner, 1904, p. 28.

<sup>75</sup> On textual and genealogical issues see Reinhold Franz, *De Callistis fabula*, «Leipziger Studien», 12/2, 1890, pp. 235-364: 238-241; Wilhelm Heinrich Roscher, *Die Sagen von der Geburt des Pan*, «Philologus», 53, 1894, pp. 362-77; Luigi Lehnus, *Linno a Pan di Pindaro*, Milano, Cisalpino, 1979, pp. 130-133; Philippe Borgeaud, *The Cult of Pan in Ancient Greece*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1988 (1 ed. in French: Rome, 1979), pp. 23-31 and 42-44; Pietro Cappelletto, *I frammenti di Mnasea*, Milano, LED, 2003, pp. 214-217. William Sale, *Callisto and the virginity of Artemis*, «Rheinisches Museum», 108, 1965, pp. 11-35: 14 note 9, argues that Pan must have been «grafted on to a previous Callisto-Arcas genealogy». The scholium to Theocritus,

Secondly, one may be startled at the identification between the Virgin Mary and the nymph Kallisto, who in mainstream Greek mythology is a nymph of Artemis' entourage, raped by Zeus and subsequently transformed into a bear<sup>76</sup>: the connection between Kallisto's name and the epithet καλλίστη – which applies to Artemis as well as to the Virgin Mary – is made by Pausanias the Periegete (8.35.8) in his description of Arcadia – he locates near Krounoi the tomb of Kallisto surmounted by a shrine of Artemis Kalliste<sup>77</sup>. But is the well-known medieval overlap between Artemis and Mary<sup>78</sup> strong enough to account for such a bold genealogical derivation as that implied here by Martinengo?

3) We have mentioned above the connections often established by modern scholars between Plutarch's tale about Pan's death and similar tales of the Eastern Mediterranean, above all those revolving around Adonis/Thamouz. It may be striking to ascertain that Martinengo's hexameters contain no less than two textual hints pointing to Adonis: l. 624 «ἐπευφήμησαν ἀοιδαῖς» is a quotation from Proclus' hymn 1 to Helios, where in the eulogy of the god some people are said to praise him in the mysteries as Atthis, others as Adonis («ἄλλοι δ' ἄβρον Ἄδωνιν ἐπευφήμησαν ἀοιδαῖς»<sup>79</sup>); l. 637

a doxography probably going back to Apollodorus of Athens' *Περὶ θεῶν*, was published in the 1516 Roman edition by Zacharias Kallergis (see Luigi Ferreri, *Theocriti Idyllia cum scholiis*, in *Le prime edizioni greche a Roma (1510-1526)*, a cura di Concetta Bianca, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 125-138: 135-138), and had already been singled out as «ἱστορία τοῦ Πανός» by Ermolao Barbaro in the margins of his ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. gr. 214, c. 2r (see Vendruscolo, *Un voluttuoso dessert*). By contrast, the scholium to Euripides' *Rhesus*, heavily corrupt and restored to its correct wording only by Münzel and Schwartz, remained unpublished until 1821, and it is very unlikely that Martinengo might have read it directly from its only manuscript witness, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 909.

<sup>76</sup> See Borgeaud, *The Cult*, pp. 31-34. The most important narrative is of course *Ov., met.*, 2.401-530, from which a number of 16th-century artistic masterpieces depend, e.g. the fine sculptures by Giovanni da Udine in the Camerino di Callisto at Palazzo Grimani, Venice (1537-1539). But on Ovid's depiction of the bleak relationship between Kallisto and Hera see now Graziana Brescia, *Giunone e la paelex. Dinamiche di un conflitto femminile tra terra e cielo*, Pisa, ETS, 2022, pp. 41-67, with earlier bibliography.

<sup>77</sup> See also Paus., 1.29.2 for the denomination of Artemis Kalliste, and Pausania, *Guida della Grecia*, VIII. *L'Arcadia*, a cura di Mauro Moggi, Massimo Osanna, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2003, pp. 461-462. A more critical approach in Sale, *Callisto*, pp. 12-13, with earlier bibliography on the relationship between Kallisto and Artemis.

<sup>78</sup> See very generally Marc Föcking, *Artemis*, in *Brill's New Pauly. Supplements*, IV. *The reception of myth and mythology*, edited by Maria Moog-Grünwald, Leiden-Boston, Brill, 2010, pp. 139-151: 142.

<sup>79</sup> See Robert M. van den Berg, *Proclus' Hymns*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001, pp. 173-174.

«άντεβόησε» is a verb only occurring in Bion's *Epitaphium Adonidis* 38 «Ἀχὼ δ'άντεβόησεν ἄπόλετο καλὸς Ἄδωνις», a cultic exclamation that has been evoked since Reinach as a neat comparandum for Thamous' claim, in Plutarch's passage, that «ὁ μέγας Πᾶν τέθνηκε».

It is always dangerous to draw conclusions from few occurrences, but if we are right to detect a special literary intention behind most of Martinengo's literary *Anspielungen*, one may well surmise that he had already understood, centuries before modern scholars, the unmistakable resemblance between the mythological tales on the death of Pan and Adonis.

Through his original *Erweiterung* of the evangelic narrative by means of a profoundly pagan legend, Martinengo has produced not only one of the most interesting receptions of Plutarch's famous tale on the death of Pan, but also a splendid example of humanistic syncretism, one that sits well with his deep sense of piety, with his profound knowledge of Greek literature of all centuries, and with an ideological and theological freedom that may ring unexpected in the hearth of Counter-reformed Italy, but would have probably proved equally disturbing to the orthodox supporters of Protestant religious poetry in ancient Greek.

Martinengo's book was printed in many copies, and earned high praise by no less than Antonio Possevino in his *Bibliotheca selecta*<sup>80</sup>, but presumably his poetry did not find a very wide audience: if we set aside the community of the Collegio Greco (from Pietro Arcudi to Maffeo Barberini to Leone Allacci)<sup>81</sup>. it was also the swan song of Greek versification in Italy for several decades. Christian humanism in the country took other paths, and found other balances, that largely excluded its Hellenic pedigree. As for the story of Pan's death, the powerful and immensely learned Jesuit cardinal Cesare Baronio<sup>82</sup> picked it up in his epoch-making *Annales ecclesiastici*, with some hesitation as to its reliability («si rei gestae fidem adhibendam esse putamus»), but with the determination to follow Eusebius in inserting it amongst the events of 34 CE (i.e. the 18<sup>th</sup> year of emperor Tiberius), right after the prodigy of the *velum templi*. While partly following the arguments of Bigot and Postel about the chronology of Pan, in positioning this legend

<sup>80</sup> *Antonii Possevini Bibliotheca selecta de ratione studiorum*, II, Venetiis, apud Altobellum Salicatum, 1603 (I ed. 1593), 17.15, pp. 485-486.

<sup>81</sup> See Pontani, *Italy*, pp. 118-125.

<sup>82</sup> Caesar Baronius, *Annales ecclesiastici*, Romae, ex Typographia Vaticana, 1588, I, p. 180a-d: some curious mistakes must be remarked, e.g. *Thramnus* for Θαμοῦς, and *palus*, *-udis* for Παλώδες. See Gerhard, *Der Tod*, p. 20.

within the sequence of the evangelical narrative of the Passion, and in referring it to the bodily death of Christ<sup>83</sup>, Baronio may have simply followed the example of Martinengo, with whom he must have been acquainted due to the latter's long-standing familiarity with the Vatican Typography, with the Collegio Greco and with the Zanetti's printer-shop<sup>84</sup>:

Hactenus de Pan Eusebius ex Plutarcho. Haec ab aliquibus in eum sensum sunt accepta, ut per Pan Christus Dominus universorum intelligeretur, eiusque mortem ut suam ipsorum cladem luxisse daemones, quippe qui adhuc ipso vivente saepius fuissent lamentati, se ab ipso torqueri. Sane quidem, si rei gestae fidem adhibendam esse putamus, nequaquam de illo Pan, quem Gentiles colebant, ea possunt intelligi: nam si Pan<a>, ut illi dicebant, hominem fuisse dixerimus, longe ante haec saecula ipsum obiisse humanum diem certum est; si vero aliquem daemonum fuisse affirmaverimus, intellectuales ipsas creaturas morti non subiacere exploratissimum est.<sup>85</sup>

<sup>83</sup> See Screech, *The Death of Pan*, p. 50.

<sup>84</sup> See Petitmengin, *À propos* (on Baronio's role in the Vatican Typography); Tsirpanlis, *Το Ελληνικό Κολλέγιο*, p. 39 (Baronio will become *protector* of the Collegio Greco in 1602), and Pupillo, *Gli incisori di Baronio*, pp. 838-839 (about Baronio and Philippe Thomassin, the French engraver whose works adorn the 1590 edition of the *Ποιήματα διάφορα*).

<sup>85</sup> Baronius, *Annales*, I, p. 180d.



GIULIA ADAMI

## L'iconografia come celebrazione familiare e atto politico Il mito fondativo dell'Urbe negli apparati decorativi di Palazzo Maffei a Verona

Quinta scenografica di Piazza Erbe a Verona e *unicum* nel tessuto edilizio della città, Palazzo Maffei rappresenta la più straordinaria manifestazione del gusto architettonico barocco nel centro storico veronese<sup>1</sup>. L'edificio si presenta come un elemento di rottura rispetto alla lenta evoluzione architettonica che interessò l'attività edilizia pubblica e privata locale tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento, quando in città ancora perdurava una profonda adesione ai modelli costruttivi dell'architetto Michele Sanmicheli. Palazzo Maffei è l'emblema dell'emancipazione di una committenza illustre dal gusto sanmicheliano imperante attraverso un progetto di derivazione centro-italiana, ispirato ai modelli del Cinquecento romano, visibili in particolare nella monumentale facciata e nella sua ridondante ma raffinata lavorazione a stucco. La rievocazione della tradizione romana non si limita, tuttavia, alle scelte architettoniche compiute dal progettista, ma è insita nella storia dell'area su cui sorge il palazzo e si riflette nelle scelte iconografiche delle decorazioni esterne e delle pitture murali di tema mitologico che decorano gli interni.

L'edificio cela un prezioso sito archeologico conservato negli ambienti sotterranei<sup>2</sup>, che custodisce i lacerti del tempio capitolino veronese di età

Si ringrazia la famiglia Carlon e Palazzo Maffei Casa Museo per la disponibilità e la concessione dei diritti delle immagini che corredano questo saggio.

<sup>1</sup> Francesca D'Arcais, *Architettura e decorazione a Verona tra Seicento e Settecento*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, a cura di Licisco Magagnato. Catalogo della mostra. Gran Guardia di Verona, 30 luglio-5 novembre 1978, Vicenza, Neri Pozza, 1978, pp. 77-87: 77.

<sup>2</sup> Giuliana Cavalieri Manasse, *Gli scavi del complesso capitolino*, in *L'area del Capitolium di Verona. Ricerche storiche e archeologiche*, a cura di Ead., Verona, Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto, 2008, pp. 73-152: 105-108; Gian Maria Varanini, *L'area del Capitolium di Verona nel medioevo e in età moderna. Contributo alla topografia urbana*, ivi, pp. 15-54: 38.

romana e mette in luce la complessa stratificazione dell'area di erezione del palazzo. Non si tratta però di un comune rudere antico: la conservazione del basamento del Capitolium era finalizzata a una precisa volontà celebrativa dell'élite urbana veronese, che sfruttava la storia fondativa della città come argomento e leva politica<sup>3</sup> per ribadire la contrapposizione della nobiltà locale rispetto a quella veneziana, in un momento in cui la Serenissima esercitava il suo pesante giogo sull'entroterra veneto<sup>4</sup>. Il tentativo di evocare la tradizione romana è, come si vedrà, il *fil rouge* che lega le vestigia antiche su cui sorge il palazzo e le scelte decorative dei suoi esterni e interni, a partire dai ricchi stucchi fino ad arrivare agli affreschi che ancora oggi decorano le sale.

<sup>3</sup> Un dibattito critico molto articolato riguarda il tema dell'orientamento politico dell'élite veronese in età moderna nei confronti della dominazione veneziana e contrappone, essenzialmente, due distinte posizioni: la corrente più conservatrice teorizza una maggior adesione della nobiltà veronese alle politiche della Serenissima di unificazione dei territori di Terraferma sotto il dominio di Venezia nel corso del Settecento; contrapposta a questa, un secondo gruppo di studiosi concorda invece sulla strenua resistenza della classe nobiliare locale all'assoggettamento alle politiche, al pensiero, alla cultura e al gusto dell'élite lagunare. Questa seconda posizione pare, a guisa di chi scrive, in linea non solo con l'atteggiamento politico della nobiltà veronese nel corso del secolo (nettamente favorevole all'Impero, al punto da ritrovarne numerosi membri arruolati nelle linee degli eserciti degli Stati tedeschi) ma anche con le espressioni artistiche già manifeste a Verona a partire dal XVI secolo e perpetuatesi fino alla fine del Settecento. Nel caso specifico dello studio in oggetto, questo orientamento sembra espresso efficacemente non solo dalle scelte compiute dalla committenza architettonica e artistica della famiglia Maffei – notoriamente al servizio dei sovrani bavaresi, come ad esempio Scipione Maffei – in relazione all'erezione del palazzo di Piazza Erbe, ma anche dalle numerose famiglie veronesi escluse dal Libro d'oro dei patrizi veneti. L'argomento, estremamente esteso, dibattuto e complesso necessiterebbe di una trattazione specialistica di natura storico-sociale che non può trovare compimento in un contributo dedicato alle scelte iconografiche della famiglia Maffei relative al palazzo di Piazza Erbe. Si rimanda quindi ad alcuni fondamentali contributi che possono gettare le basi per un approfondimento più completo della questione: Giorgio Borelli, *Un patriziato della terraferma veneta tra XVII secolo e XVIII secolo. Ricerche sulla nobiltà veronese*, Milano, Giuffrè editore, 1974; Paola Lanaro, *Un'oligarchia urbana nel Cinquecento veneto. Istruzioni, economia, società*, Torino, C. Giappichelli editore, 1992, in particolare p. 194; Gian Paolo Romagnani, *Un mondo in cambiamento. Quadro degli avvenimenti storici e sociali*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari. La nobiltà della pittura*. Catalogo della mostra. Verona, 26 novembre 2011- 9 aprile 2012, Milano, Silvana editoriale, 2011, pp. 19-29: 19-22; Id., *Verona nel secondo Settecento*, in *Storia di Verona dall'antichità all'età contemporanea*, a cura di Id., Caselle di Sommacampagna, Cierre edizioni, 2021, pp. 169-176: 173- 175.

<sup>4</sup> L'immobile si trova al centro del lato nord-ovest dell'antico foro romano e in corrispondenza dell'area occupata oggi dal palazzo era situato il tempio dedicato alla Triade Capitolina circondato dai bracci di un criptoportico di ingenti dimensioni che correva lungo i tre lati del foro, congiungendosi alle spalle della struttura votiva. Vd. Cavalieri Manasse, *Gli Scavi del complesso capitolino*, pp. 73-85.

L'abbandono del tempio e la sua graduale demolizione, avvenuta intorno al IV secolo<sup>5</sup>, causarono l'innalzamento del livello di calpestio della piazza<sup>6</sup> e la copertura del sito archeologico romano che oggi è collocato negli ambienti sotterranei dell'edificio; su di esso, si innestava il basamento di un primo porticato lapideo di epoca comunale, antesignano della robusta loggia secentesca<sup>7</sup>. Nel corso del XII secolo, il sito dell'antico Capitolium fu coinvolto da un intervento di riordino dell'area della cosiddetta Cortalta – su cui sorse, nel Seicento, Palazzo Maffei – che non risulta ancora totalmente edificata alla metà del Duecento<sup>8</sup>. Si tratta infatti di una zona oggetto di un ingente sviluppo urbanistico in tarda età medievale, che vide a lungo la compresenza di edifici residenziali privati e di costruzioni non precisamente identificate di proprietà pubblica<sup>9</sup>, che affacciavano direttamente su Piazza Grande e che costituivano gli snodi principali della vita cittadina.

La famiglia ghibellina dei Maffei – *cambiatori* di origine centroitaliana, presenti a Verona dagli anni Ottanta del Duecento – prese parte alla fondazione dell'Università dei Cittadini<sup>10</sup>, un nutrito gruppo di privati che partecipò al finanziamento di Mastino II e Alberto II durante la guerra contro Venezia e Firenze; questo sostegno politico ed economico alla signoria portò enormi privilegi al consorzio: diritti perlopiù legati alla sovrintendenza di Piazza Grande, del mercato, dell'Arena e della Campagna<sup>11</sup>. I membri della

<sup>5</sup> Ivi, p. 109.

<sup>6</sup> I ruderi del tempio capitolino furono riempiti con i frammenti degli edifici romani andati in disuso e progressivamente demoliti. La distruzione del tempio è databile al VI secolo. Vd. Varanini, *L'area del Capitolium*, p. 17.

<sup>7</sup> Tale considerazione viene avanzata sulla base delle notizie tramandate dalle fonti scritte e dai ritrovamenti archeologici. Cavaliere Manasse, *Gli scavi del complesso capitolino*, p. 135.

<sup>8</sup> Varanini, *L'area del Capitolium*, p. 17.

<sup>9</sup> Loredana Olivato, *Il Seicento: fra tradizione classicista e rinnovamento barocco*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, a cura di Pierpaolo Brugnoli, Arturo Sandrini, Verona, Banca Popolare di Verona-Mondadori, 1988, I, pp. 191-260: 222 nota 242; Varanini, *L'area del Capitolium*, p. 24.

<sup>10</sup> Stefano Lodi, *La localizzazione residenziale del ceto dirigente a Verona nella prima metà del XIV secolo attraverso il Liber iurium dell'Università dei Cittadini*, in *Lo spazio nelle città venete (1152-1348)*, a cura di Enrico Guidoni, Ugo Soragni, Roma, Edizioni Kappa, 2002, pp. 72-82.

<sup>11</sup> I diritti sul mercato, acquisiti dall'Università dei Cittadini nel Trecento, furono però oggetto di numerose e intricate controversie nel corso del primo Rinascimento, contese legali riguardanti essenzialmente la gestione degli stalli del mercato nella piazza, che inasprirono la discussione sui principi che regolavano l'intervento dei privati sui possedimenti pubblici. Queste informazioni ci restituiscono un interessante spaccato del rapporto che vigea tra l'amministrazione pubblica dei luoghi cardine del mercato e i privilegi vantati dalle famiglie che avevano sostenuto economicamente il potere scaligero. Alla fine del Trecento, infatti, il consiglio respinse la richiesta dei Maffei di sostituire, a proprie spese, la struttura lignea

famiglia che si occupavano attivamente di questioni bancarie *ante litteram* furono incaricati della gestione della prima loggia lapidea pubblica, detta *cambia*, nucleo originario del seicentesco palazzo, eretta in seguito al 1394 in virtù della crescita esponenziale del potere del casato in città. Dall'incisione di Francesco Valesio, tratta da un disegno di Paolo Ligozzi databile ai primi decenni del Seicento che rappresenta una meticolosa *Veduta di Verona* a volo d'uccello, si nota infatti come sul sito del palazzo si erga un edificio a due livelli, caratterizzato da un porticato a quattro fornici sovrastato da una balconata e da una struttura a due piani, leggermente rientrante e minuta rispetto al massiccio loggiato<sup>12</sup>. L'aggiunta di un piano nobile di esigue dimensioni potrebbe far ipotizzare un intervento di ristrutturazione eseguito in piena epoca rinascimentale, per adattare la loggia pubblica a dimora privata<sup>13</sup>.

Il palazzo odierno, se confrontato con il disegno di Ligozzi, sembra aver mantenuto in alzato, le stesse dimensioni dell'antica struttura, raggiungendo i tre quarti della torre medievale adiacente, ma subendo un notevole cambiamento volumetrico: il piano nobile, infatti, fu interessato da un avanzamento strutturale, al fine di rendere l'andamento del prospetto lineare e far coincidere la facciata del primo piano con quella del loggiato sottostante. Sotto il dominio della Serenissima, infatti, l'intera piazza subì un secondo rinnovamento urbanistico e architettonico<sup>14</sup>, che inquadrerebbe l'acquisizione della proprietà della *loggia cambia* da parte dei Maffei all'interno di un primo progetto di ampliamento delle proprietà della famiglia nella retrostante contrada di San Benedetto.

Trascorsi duecento anni dall'acquisizione della loggia, il 20 dicembre del 1626 Marcantonio Maffei, insieme al nipote Rolandino, presentò una supplica al consiglio cittadino per ottenere l'autorizzazione ad ampliare l'edificio di proprietà situato in Piazza Grande, adducendo come motivazione l'interesse della famiglia al miglioramento del decoro del sito pubblico e degli spazi affittati alle botteghe che occupavano il piano terreno prospiciente la piazza<sup>15</sup>. La testimonianza inedita della presenza di un affittuario di nome Cesare, che risiedeva nel palazzo verosimilmente negli anni Venti

pubblica utilizzata dai cambiatori con un loggiato in pietra, in virtù della conservazione dell'identità pubblica del luogo e di una sostanziale opposizione ai privilegi dei membri dell'antico consorzio, che avanzavano, a ripetizione, numerose richieste di privatizzazione dei luoghi usufruiti: vd. Varanini, *L'area del Capitolium*, pp. 36-37.

<sup>12</sup> Francesco Valesio, *Veduta di Verona*, incisione, 1620-1630, Venezia, Museo Correr.

<sup>13</sup> Tullio Lenotti, *Piazza delle Erbe*, Verona, Edizioni di Vita Veronese, 1954, p. 38.

<sup>14</sup> Lodi, *La sede del Monte di Pietà*, in *L'area del Capitolium*, pp. 59-63:56

<sup>15</sup> Olivato, *Il Seicento*, pp. 223-224.

del Seicento e che fu sfrattato per dare avvio ai lavori di ristrutturazione, risulta essenziale al fine di acquisire notizie sulla volontà dei committenti di ampliare l'edificio:

[...] il sig. Cesare in Verona stava nella casa dell'illustrissimo signor Marcantonio et Rolandino nepote di Maffei da quali gli fu assegnato una camera [...] per la fabrica che essi illustrissimi signori conti fanno fare sopra la piazza grande in vero bellissima non tanto per comodità di essi signori conti; ma di ornamento grandissimo alla piazza et a tutta questa città la quale per il suo principio rende stupore a chiunque la mira e più meravigliosa se andava facendo mentre se perfezionava<sup>16</sup>.

La fabbrica del palazzo si protrasse per quasi trent'anni, almeno fino al 1653, quando nella polizza d'estimo di Rolandino si registra la conclusione di gran parte dei lavori di ristrutturazione. Nel primo cortile interno si conserva però, ancora oggi, un'epigrafe che tramanda una data di definitiva chiusura del cantiere edilizio leggermente posteriore, fissata nel 1668<sup>17</sup>. Ad avvalorare il protrarsi dei lavori fino alla fine degli anni Sessanta è la supplica del 1663<sup>18</sup>, che Rolandino presentò al consiglio, avanzando la richiesta di poter riacquisire il condotto d'acqua che avrebbe permesso di irrigare il giardino pensile collocato sulla terrazza superiore del palazzo.

L'aspetto "romano" della facciata<sup>19</sup> viene sottolineato per la prima volta in una famosa testimonianza di Scipione Maffei, membro collaterale del

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Andrea Tomezzoli, *Scultori "foresti" a Verona nel Seicento*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 35-71: 55.

<sup>18</sup> Archivio di Stato di Verona, Antichi estimi provvisori, anno 1663, nr. 113, c. 51v.

<sup>19</sup> Il palazzo viene messo in relazione da Scipione Maffei all'ambito architettonico romano, non solo per l'impaginato e la sofisticata decorazione della facciata, che si pone come un *unicum* nel patrimonio architettonico veronese dell'epoca, ma soprattutto per la nota parentela della famiglia Maffei con alcuni esponenti della Curia romana, citati nelle finte epigrafi poste sotto l'attico. Tale affermazione produsse una riflessione critica nel Novecento – rimasta aperta ancora oggi – da parte di Piero Gazzola che associò le linee dell'edificio veronese all'operato di Domenico Fontana e, in seguito, di Carlo Rinaldi. Certamente, pare calzante la proposta di Gazzola di avvicinare palazzo Maffei al *modus operandi* di Fontana, non solo per quanto concerne l'impaginazione della facciata dell'edificio veronese, che riprende in filigrana le proposte più celebri dell'architetto romano – anche se semplificandone le strutture – ma anche, in particolare, come è stato messo in luce dalla più recente mostra ad egli dedicata (promossa dalla Pinacoteca cantonale Giovanni Züst e dall'Archivio del Moderno dell'Università della Svizzera italiana, in partenariato con i Musei Vaticani e con il patrocinio della Biblioteca Apostolica Vaticana e della Fondazione della Guardia Svizzera Pontificia del Vaticano) per il sistema di esecuzione tipico dell'operato di Fontana, che sembra rispecchiarsi nell'inedito progetto della struttura scaligera. Fontana, nato lavorativamente come stuccatore, realizzava le sue architetture appoggiandosi a una molteplicità di professionisti di

ramo di San Benedetto (o di Piazza Erbe), che tuttavia non trova riscontro in alcun documento sulla commissione<sup>20</sup>. In ogni modo, grazie al testamento di Marcantonio, sono noti i rapporti dei Maffei di San Benedetto con il ramo romano della famiglia<sup>21</sup>, che avallerebbero l'idea di un possibile

diversi settori, che collaboravano al cantiere a più livelli, mostrando anche differenti standard qualitativi e di specializzazione. Il cantiere era dunque luogo di profonda interazione, spesso affidato a un gruppo di diversi capimastri che sovrintendevano i lavori e le maestranze. Questo approccio, sebbene in mancanza di documentazione, sembrerebbe rispecchiarsi nella fabbrica di Palazzo Maffei, che ebbe una lunga gestazione e pone diversi interrogativi sia sul suo impianto decorativo esterno che sulla struttura interna, frutto verosimilmente della collaborazione di diversi sovrintendenti e professionisti di settore. Nonostante questi tentativi di mettere in relazione il modello dell'edificio ai nomi più significativi dell'architettura romana barocca, la paternità del progetto architettonico di Palazzo Maffei risulta ancora oggi ignota. Vista la complessità della struttura, pare tuttavia plausibile ipotizzare che un progetto architettonico di matrice – o più plausibilmente di ispirazione – romana fosse stato poi messo in opera da un gruppo di professionisti locali designati dalla committenza e forse afferenti alla scuola di Domenico Curtoni. Vd. Piero Gazzola, *Il Barocco a Verona*, «Bollettino del Centro internazionale di studi d'architettura Andrea Palladio», 4, 1962, pp. 156-180. La questione della paternità del progetto, presentandosi estremamente complessa e sprovvista di un solido apparato documentario di sostegno, necessiterebbe di uno studio specialistico dedicato esclusivamente ai temi architettonici che mettano in relazione le diverse figure attive a Verona nella seconda metà del secolo con gli architetti e i modelli più significativi di Roma barocca. Il presente contributo, votato alla lettura degli apparati storico-artistici dell'edificio – ancora oggi inediti – in una logica politico-iconografica pone le basi per ulteriori ragionamenti e approfondimenti di natura architettonica che non possono trovare compiutezza in questo singolo lavoro di ricerca. Si rimanda dunque ad alcuni significativi contributi di settore per ulteriori analisi delle due figure citate da Gazzola in relazione al palazzo. Per Domenico Fontana vd.: Antonio Muñoz, *Domenico Fontana architetto 1543-1607*, Napoli, Edizioni Cremonese, 1944, pp. 5-103; Francesco Paolo Fiore, *Domenico Fontana e l'architettura*, in *Studi su Domenico Fontana*, a cura di Giovanna Curcio, Nicola Navone, Sergio Villari, Miano-Mendrisio, Silvana editoriale-Mendrisio Academy Press, 2011, pp. 10-352: 127-141; Letizia Tedeschi, *Problemi di architettura tra XVI e XVII secolo. Il "caso Fontana"*, ivi, pp. VII-XV; *Le "invenzioni di tante opere". Domenico Fontana (1543-1607) e i suoi cantieri*, a cura di Nicola Navone, Letizia Tedeschi, Patrizia Tosini, Roma, Officina Libreria, 2022. Per Carlo Rinaldi vd.: Cesare Brandi, *La prima architettura barocca. Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*, Roma-Bari, Laterza, 1970, pp. 32-36, 168; Id., *Disegno dell'architettura italiana*, Torino, Castelvocchi, 1985, pp. 211-215; Giovanna Curcio, Mario Manieri Elia, *Architettura e città. I modelli e la prassi*, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 215-246; Iliara Delsere, *La vicenda biografica di Carlo Rinaldi*, in *Architetture di Carlo Rinaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di Simona Benedetti, Roma, Gangemi editore, 2012, pp. 17-46.

<sup>20</sup> Scipione Maffei, *Verona illustrata*, Verona, Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno, 1732, III, p. 84.

<sup>21</sup> Nel testamento del conte Marcantonio junior *quondam* Rolandino, aperto il 27 giugno 1697, il defunto nomina eredi i figli Rolandino junior, Ascanio e Girolamo gesuita, la moglie Rosanna Saibante, la figlia Angela e il figlio Agostino abitante in Roma. Cfr. Carlo Carinelli,

contatto con un architetto dell'Urbe, assoldato per la costruzione del nuovo palazzo veronese. Non a caso, le coppie di epigrafi che accompagnano le finestre dell'ultimo piano citano i membri celebri dei diversi rami della famiglia Maffei: dall'illustre intervento di Marcantonio e Rolandino come committenti del palazzo veronese, alle figure di Marcantonio, Bernardino e Orazio Maffei, esponenti del ramo romano che vennero innalzati al cardinalato sotto i pontificati di Paolo III e Paolo V Borghese.

Dal momento della sua inaugurazione, il palazzo fu meta imprescindibile per gli ospiti illustri della città, fino almeno alla metà dell'Ottocento. Quell'architettura, così singolare per una città ancora legata alle suggestioni sanmicheliane, rimaste in voga a Verona in campo architettonico fino a Seicento inoltrato, riecheggia nei racconti di eruditi locali e foresti, che si interrogarono a lungo – senza trovare risposte – sul nome dell'architetto che aveva progettato un simile capolavoro. L'affermazione di Scipione sulla provenienza romana del progetto dell'edificio<sup>22</sup> inaugurò infatti una tradizione di studi di lungo corso, che non arrivò tuttavia all'identificazione del progettista del palazzo. Sebbene l'erudito fosse solo un membro collaterale dei Maffei di Piazza Erbe, risulta comunque attendibile la proposta di attribuire la ristrutturazione a un progettista romano, tenendo conto che il ramo veronese ostentava una parentela – quantomeno alla lontana – con il ramo dell'Urbe<sup>23</sup>; di quest'ultimo infatti erano esponenti illustri i fratelli Bernardino e Marcantonio e il loro nipote Orazio citati nelle epigrafi veronesi e discendenti di una stirpe legata professionalmente al papato da più di un secolo. L'avo Antonio Maffei, infatti, nato presumibilmente negli anni Quaranta del Quattrocento, era figlio di un notaio della Curia pontificia e da quest'ultima fu arruolato come scrittore di brevi apostolici; durante il periodo trascorso a Roma, Antonio risiedeva in un palazzo nei pressi della chiesa di Sant'Eustachio<sup>24</sup>, che i Maffei romani concorsero a ristrutturare con un ingente investimento di denaro, forse per la familiarità con l'attributo del santo – il cervo – presente nello stemma del casato. Lo stesso cervo, simbolo

*La verità nel suo centro riconosciuta, nelle famiglie nobili e cittadine, di Verona, s.v. Maffei* (Biblioteca Civica di Verona, ms. 2224). Si ringrazia Francesco Monicelli per l'analisi delle anagrafi dei numerosi rami della famiglia Maffei, le fondamentali suggestioni per questo saggio e la segnalazione di alcuni documenti essenziali presso l'Archivio di Stato di Verona.

<sup>22</sup> Olivato, *Il Seicento*, p. 224.

<sup>23</sup> Lo dimostra la volontà di far comparire il nome di Bernardino Maffei, illustre membro del ramo romano, sulle epigrafi situate sulla facciata del palazzo.

<sup>24</sup> Elisabetta Scarton, *Maffei, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006, s.v. e online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maffei\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maffei_(Dizionario-Biografico)).

anche dal ramo veronese<sup>25</sup>, è rappresentato all'interno delle conchiglie che decorano le finestre del secondo piano di Palazzo Maffei a Verona, forse non solo per il suo valore araldico, ma anche per emulare le scelte decorative del palazzo romano. La medesima figura si ritrova infatti nei timpani delle finestre del secondo piano di Palazzo Maffei in Via Pigna a Roma, progettata dall'architetto Giacomo Dalla Porta ed eretta a poca distanza dalla chiesa di Sant'Eustachio. Oltre alla presenza delle teste di cervo nella decorazione a stucco della facciata, il palazzo veronese dei Maffei e quello romano di Via Pigna non paiono avere null'altro in comune in materia architettonica. Ma uno sguardo più generale all'impostazione dell'edificio scaligero e alla sua decorazione pare suggerire, in filigrana, il richiamo a modelli edilizi romani cinquecenteschi, il più palese dei quali si evince confrontando la facciata del palazzo veronese con quella del progetto di Palazzo Branconio dell'Aquila<sup>26</sup> di Raffaello Sanzio, demolito intorno al 1660.

La vicinanza dell'impaginazione dei tre piani, con loggia e ordine architettonico al pianterreno e piano attico in sommità, suggeriscono l'evo- cazione del celebre prototipo raffaellesco. La facciata è scandita da tre fasce decorative sovrapposte ma, a differenza di Palazzo Branconio, non vengono rigidamente rispettate le regole di alternanza degli stili – dorico al pianterreno e ionico al piano nobile – e la scelta sembra invece ricadere su un classicismo mediato dai canoni ornamentali di ispirazione sanmiche- liana. Il bugnato geometrizzato e sovrapposto all'ordine della fascia infe- riore sembra invero una citazione di Palazzo Bevilacqua in Corso Cavour di Sanmicheli, mentre l'opulenza degli stucchi delle due fasce superiori richiama i modelli decorativi di Palazzo Spada e Branconio a Roma, in una riuscita compenetrazione del gusto veronese di retaggio cinquecentesco con quello del Rinascimento romano maturo.

La presenza a Verona di una scuola, ancora energica e compatta agli albori del Seicento, di allievi di Michele Sanmicheli potrebbe infatti sug- gerire un'interferenza locale nel progetto del palazzo. A sostegno di questa ipotesi si segnalano anche alcune notizie riguardanti i rapporti intercorsi tra

<sup>25</sup> Ottone De Betta, *Armerista Veronese*, Verona, Jago edizioni, 2014, s.v. *Maffei*.

<sup>26</sup> Pier Nicola Pagliara, *Classicismo o maniera? Il Palazzo Branconio dell'Aquila di Raffaello ricostruito in base ai documenti*, «Controspazio», 5, 1973, pp. 68-93; Id., *Palazzo Branconio*, in *Raffaello architetto*. Catalogo della mostra. Roma, 29 febbraio-15 maggio 1984, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri, Milano, Electa, 1984, pp. 197-216; Howard Burns, *Palazzo Branconio: la facciata pubblica di un palazzo privato*, in *Raffaello. Nato architetto*. Catalogo della mostra. Vicenza, 7 aprile-9 luglio 2023, a cura di Guido Beltramini, Howard Burns, Arnold Nesselrath, Milano, Electa, 2023, pp. 49-55.

i membri della scuola dell'architetto veronese e lo scultore che realizzò le statue di coronamento di Palazzo Maffei, il bolognese Gabriele Brunelli<sup>27</sup>, che lavorò alle sculture poste nelle nicchie laterali della Cappella del Rosario della chiesa di Sant'Anastasia, progettata dal più illustre allievo di Sanmicheli: Domenico Curtoni<sup>28</sup>. In ogni modo, il progetto decorativo manifesta una precisa volontà di evocazione dell'antico. Le finestre del secondo livello della facciata sono infatti affiancate da due specchiature marmoree ciascuna, su cui si leggono motti di invocazione agli dèi e le dediche ai committenti del palazzo: insieme a queste, sei aquile con le ali spiegate sovrastano i pilastri decorati con medaglie e festoni anticheggianti, a sostegno della cornice dentellata scandita da piccoli mascheroni, mentre le teste di cervo inscritte in conchiglie decorano le cornici delle finestre. L'attico presenta una decorazione con mensole modanate e rosette inquadrare in caulicoli, accompagnate da riquadri aggettanti che riportano le parole *Constans* e *Utinam*, di invocazione della protezione divina. Sopra l'attico, si trova una trabeazione che sostiene la balaustra della terrazza, su cui si ergono le monumentali figure mitologiche, tra cui si riconoscono Ercole, Giove, Venere, Mercurio, Apollo e Minerva. Le statue attribuite a Gabriele Brunelli<sup>29</sup> sono integrate da quella di Ercole, di controversa attribuzione, realizzata da una mano differente, sfruttando un blocco di marmo pario, che la tradizione locale narra provenire dal sito del Capitolium. La statua che venne sostituita dall'Ercole è quella raffigurante Flora, oggi posizionata all'interno dell'entrata principale del palazzo, al centro dello scalone monumentale<sup>30</sup>. Nei cortili interni, la massiccia trabeazione, decorata con un fregio a triglifi, è spezzata da maestosi conci a bugnato rustico che movimentano il ritmo architettonico. Sulla porta d'entrata del cortile si incontra un'epigrafe che riporta un invito alla virtù della moderazione, con il motto «Continentia non affluentia»<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Andrea Tomezzoli, *Scultori "foresti" a Verona nel Seicento*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia, IVSLA, 2002, pp. 35-71.

<sup>28</sup> Per approfondire le questioni relative all'operato della scuola sanmicheliana nella contrada di San Benedetto vd. Lodi, *La sede del Monte di Pietà*, pp. 55-58; per la cappella del Rosario di Sant'Anastasia e l'intervento di Brunelli e Curtoni vd. Id., *Cappella del Rosario*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona*, Verona, Banca popolare di Verona, 2011, pp. 163-169.

<sup>29</sup> Per approfondire la questione attributiva delle statue che coronano l'edificio vd. Tomezzoli, *Scultori "foresti"*, p. 53.

<sup>30</sup> Ivi, p. 56.

<sup>31</sup> Il motto si lega ai concetti espressi nelle epigrafi della facciata, che elogiano la costanza e il temperamento dei personaggi della famiglia che si distinsero per magnanimità, impegno religioso e pubblico.

Dal primo cortile si accede allo scalone elicoidale che conduce fino alla piccola lanterna superiore che immette sulla terrazza, un tempo occupata da un giardino pensile che permetteva di godere di una vista privilegiata sul centro storico. Johann Cristoph Volkamer, in visita a Verona nel 1666, narra e disegna l'assetto dell'antico giardino<sup>32</sup>, ricordando la presenza di una notevole varietà di piante da frutto, forse a evocare la tradizione delle cedraie delle ville venete. Lo scalone<sup>33</sup> cita le celebri rampe elicoidali romane e si pone come un elemento fortemente innovativo per il Seicento veronese<sup>34</sup>.

L'intreccio dell'approccio decorativo filoromano dei Maffei, insito nell'architettura, con un chiaro sentimento politico anti-veneziano prosegue all'interno nelle pitture murali del primo e del secondo piano, che oggi scandiscono il neonato percorso museale.

La fondazione romana di Verona fu un argomento discusso e controverso soprattutto a partire dal 1405, quando la città entrò a far parte dei domini di Terraferma della Serenissima. L'élite cittadina<sup>35</sup> in aperto contrasto con le politiche della nuova dominante manifestava la propria indipendenza culturale e politica anche attraverso la rievocazione della tradizione romana veronese<sup>36</sup>, testimoniata da numerosi straordinari monumenti conservati nel

<sup>32</sup> Ivi, p. 53.

<sup>33</sup> Lo scalone viene ricordato dalle parole di Scipione Maffei, che commenta con interesse l'ardire del progettista nell'ideare una scala elicoidale senza «spina che la sostenga»: Mario Luciolli, *Passeggiando tra i palazzi di Verona*, Verona, Jago edizioni, 2007, p. 226.

<sup>34</sup> Da Persico, a proposito dello scalone elicoidale di Palazzo Maffei, scrive: «La scala, che dal sotterraneo gira a chiocciola sino al sommo tetto, è unica, e forse in parecchie città non si trova l'eguale per larghezza ed altezza. Di questa forma ne fece parecchie il Sanmicheli, ma nessuna senza spina che la sostenga, sì che par temerità l'immaginarla, e l'eseguirla prodigio, sostenendosi essa tutta da sì in sé stessa»: Giovanni Battista Da Persico, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, Verona, Dalla Società tipografica editrice, 1820, I, p. 218. Non sono tuttavia note nel veronese scale elicoidali assimilabili. La più vicina per impostazione, in terra veneta, pare la scala Ovata di Palazzo Grimani di Santa Maria Formosa a Venezia, ripetutamente attribuita a Sanmicheli nel corso del Settecento e dell'Ottocento, ma oggi legata al nome di Andrea Palladio.

<sup>35</sup> Il ceto dirigente veronese, fin dal Cinquecento, aveva enfatizzato la "purezza aristocratico-feudale" come elemento di manifestazione di un potere politico acquisito per diritto dinastico in città; tuttavia, tale sentimento era fortemente contrastato dal difficile accesso dei membri delle famiglie nobili locali alle cariche della Repubblica, rendendo il rapporto con Venezia ancora più controverso e aspro. Vd. Paola Lanaro, *Un'oligarchia urbana nel Cinquecento veneto. Istruzioni, economia, società*, Torino, Giappichelli, 1992, p. 194.

<sup>36</sup> Le famiglie notabili veronesi erano conscie delle implicazioni politiche che l'evocazione dell'antichità romana comportava in relazione al giogo dei veneziani già nei primi decenni che seguirono l'inizio della dominazione della Serenissima, ma questo atteggiamento si protrasse fino al momento del declino della Repubblica. Vd. Alessandra Zamperini, *Élites*

tessuto urbano cittadino, che fecero di Verona uno dei centri imprescindibili del percorso del Grand Tour nel corso del Settecento. Durante tutto il Seicento la nobiltà veronese, di cui i Maffei erano membri storici, aveva manifestato un certo rimpianto delle dinamiche politiche filoimperiali instaurate dagli Scaligeri, continuando a mantenere saldi i rapporti che da più di un secolo intercorrevano con l'Impero, mediati in particolare dai Gonzaga, duchi di Mantova. Il rapporto di questa oligarchia locale con la nobiltà lagunare era mutato nel tempo, giungendo a una convivenza apparentemente pacifica, che prevedeva che i Veneziani si occupassero degli affari generali della Repubblica, lasciando un potere decisionale solido alle famiglie veronesi che sovrintendevano e amministravano il territorio. Questa sorta di tacita cooperazione aveva portato alla cristallizzazione di un rapporto in sottile equilibrio tra le due realtà, in cui la Dominante concedeva – pur di mantenere placide le acque – una certa indipendenza e autonomia ai casati che per secoli avevano governato la città scaligera, godendo di considerevoli privilegi<sup>37</sup>. Il consolidamento di questo implicito accordo pose le basi per la crescita di un più largo movimento culturale che si diffuse a Verona nei primi decenni del Settecento, grazie a figure dell'intelligenza cittadina, come Scipione Maffei, Alessandro Pompei e Girolamo Dal Pozzo. L'utilizzo dell'antiquaria come strumento di contestazione politica nei confronti della Serenissima si presentava quindi, nel panorama del Settecento veronese, come la prosecuzione di un atteggiamento già diffuso nei secoli precedenti e crebbe esponenzialmente grazie all'impulso dato alla città dalle istanze promosse proprio da Scipione Maffei<sup>38</sup>. In questo senso, le scelte decorative compiute dai Maffei a metà del Seicento erano state sintomo di continuità e di rafforzamento di un sentimento di antica tradizione, promosso dall'élite locale già dagli albori del Cinquecento. L'interesse di questi personaggi per la riscoperta del classico, sia a livello artistico che letterario, come modello virtuoso da emulare e strumento dagli sfaccettati e molteplici significati politici, permise la rapida diffusione di una moda che divenne imperante per tutta la prima metà del secolo<sup>39</sup>. Marcantonio e Rolandino si pongono

*e committenze a Verona. Il recupero dell'antico e la lezione di Mantegna*, Rovereto, Edizioni Osiride, 2010, pp. 23-29, 209.

<sup>37</sup> Una generale rilettura critica delle fonti e delle notizie storiche riguardanti la storia veronese è ben riassunta in Gian Paolo Romagnani, *Verona nel Seicento. Prima e dopo il "Gran contagio" (1576-1700)*, in *Storia di Verona. Dall'antichità all'età contemporanea*, Caselle di Sommacampagna, Cierre edizioni, 2021, pp. 151-159: 157.

<sup>38</sup> Sergio Marinelli, *Lo stile "eroico" e l'Arcadia*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, pp. 31-75: 54.

<sup>39</sup> Paolo Ulvioni, *"Riformar il mondo". Il pensiero civile di Scipione Maffei. Con una nuova edizione del "Consiglio politico"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 231-232.

no dunque come precursori di un gusto che avrebbe avuto larga diffusione e consenso solo diversi decenni più tardi grazie alla fortuna delle speculazioni dell'illustre discendente Scipione.

La "romanità" della facciata del palazzo<sup>40</sup> sembra essere il preludio di un progetto iconografico che fu sviluppato dalla famiglia nei secoli: gli interni furono decorati in diverse fasi, con un intervento piuttosto rilevante alla fine del Settecento. Poco dopo la costruzione, infatti, fu verosimilmente affrescato il salone passante al primo piano, oggi suddiviso in tre sale di minori dimensioni che introducono l'odierno percorso museale. Le pitture sono sopravvissute in lacerti che si scorgono sulle pareti perimetrali del salone e mostrano un fitto colonnato all'antica, che doveva ricondurre l'ospite a un passato glorioso: un finto peristilio affacciato sul foro romano, divenuto in età medievale la piazza del mercato. Questa scelta ornamentale non può che essere ricondotta a quel fervore antiquario tutto settecentesco che ben si accordava alla volontà della nobiltà locale di rimarcare la tradizione fondativa romana della città, in opposizione alle logiche di dominazione di Venezia, giunta a governare Verona solo agli albori del Quattrocento. Lo stesso Scipione si era fatto primo promotore della contestazione politico-economica capeggiata dalle città di Terraferma escluse dal governo dei territori circostanti, inizialmente attribuito in esclusiva alla nobiltà veneziana<sup>41</sup>. Una polemica di antica memoria se si pensa che in città, all'epoca, era ancora riconoscibile un edificio eretto alla metà del Cinquecento da un mercante locale – Fiorio della Seta – il quale aveva scelto di utilizzare le pareti del proprio palazzo come strumento di propaganda politica antiveneziana: dal momento che i commerci locali erano tassati aspramente dalla Repubblica, i veronesi, per godere di introiti più ingenti, avevano scelto di modificare le proprie tratte mercantili, trovando un modo per sfuggire alle dogane della Serenissima e ai suoi pesanti dazi<sup>42</sup>. Non furono in molti a seguire questo coraggioso esempio di esposizione politica, ma sicuramente i Maffei avevano scelto di esibire, senza tante riserve e secondo canoni iconografici aderenti al clima culturale coevo, la propria posizione in merito.

<sup>40</sup> Romagnani, *Verona nel Seicento*, p. 163.

<sup>41</sup> Piero Del Negro, *Scipione Maffei e il patriziato veneziano*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, a cura di Gian Paolo Romagnani, Caselle di Sommacampagna, Cierre edizioni, 1998, pp. 165-204; Ulvioni "Riformar il mondo", pp. 232-233.

<sup>42</sup> Giulia Adami, "Diva bellissima potrai a tuo decoro tessere nobili vesti": nuove proposte iconografiche per i fregi di palazzo della Seta, in *Dal fiume al Museo. Il palazzo di Fiorio della Seta e i suoi affreschi fra storia, iconografia e conservazione*, Treviso, Zel edizioni, 2020, pp. 129-173.

Salendo lo scalone elicoidale, si accede al salone affacciato su Vicolo Monte che continua a celebrare il legame tra Verona e l'Urbe grazie alle pitture murali inedite raffiguranti il *Mito della fondazione di Roma*, racchiuse in rigogliosi paesaggi arcadici, che decorano le pareti perimetrali della stanza.

Accanto all'evocazione della fondazione romana di Verona, manifesta nei monumenti antichi superstiti nel centro storico e nei cicli pittorici che fin dal Cinquecento rimarcavano questa tradizione, riecheggiava in città una leggenda fondativa che vedeva l'antecedente della nascita del primo nucleo urbano veronese nella migrazione dei troiani verso la penisola italiana dopo la distruzione di Troia<sup>43</sup>. Con molta probabilità furono già gli Scaligeri a coltivare il mito della troiana Madonna Verona come fondatrice del primo nucleo abitato in terra veronese. La donna, fuggita dalle devastazioni della guerra insieme ad Enea e a uno sparuto gruppo di fortunati concittadini, si sarebbe rifugiata in area padana per dar vita a una propria stirpe sulle rive del fiume Adige, legando il nascente centro urbano al suo nome. La leggenda non fu solo tramandata oralmente per secoli, ma divenne simbolica per la città grazie all'erezione della fontana voluta da Cansignorio della Scala e situata al centro di Piazza Erbe, dirimpetto a Palazzo Maffei<sup>44</sup>. Utilizzando materiali di recupero di origine romana, il signore scaligero volle tramandare la memoria dei leggendari fondatori e governatori della città: le effigi dei re altomedievali, poste sul fusto della fontana, sono sovrastate dall'imponente figura di Madonna Verona, coronata e ieratica che protegge la piazza.

Questo complesso intreccio di memorie storiche e miti di fondazione fu alla base delle scelte decorative di numerose famiglie dell'aristocrazia locale che, attraverso la commissione di programmi iconografici che rievocavano il legame tra la fondazione troiana di Verona e quella di Roma, tenevano viva una leggenda tanto antica quanto utile alla promozione dei propri interessi politici. In particolare, dalla fine del Settecento, quando il clima di decadenza della Repubblica di Venezia insisteva sul territorio veneto, la scelta di rimarcare l'autonomia della città scaligera dalla Dominante si fece sempre più comune e permeante.

All'interno del palazzo che più di qualsiasi altro in città evocava il legame con l'Urbe, frequentato da personaggi di spicco della società contempo-

<sup>43</sup> Pier Luigi Zagata tramanda la storia di Madonna Verona e della fondazione della città traendola da un taccuino del XVI secolo, scritto da un anonimo autore veronese e conservato nell'Archivio delle monache di Santa Maria delle Vergini in Campo Marzio. Il testo risulta oggi perduto. Vd. Pierluigi Zagata, *Cronica della città di Verona*, Verona, Dionigi Ramanzini, 1745, II, p. 233.

<sup>44</sup> Lenotti, *Piazza delle Erbe*, p. 63.

ranea e da giovani rampolli dell'élite europea in formazione, non poteva mancare il richiamo al mito delle origini della Città eterna.

Le storie rappresentate nel salone del primo piano sono tratte da alcuni episodi cardine dell'*Eneide* virgiliana e dalla leggenda di fondazione di Roma da parte di Romolo e Remo, nati dall'unione di Marte e Rea Silvia e diretti discendenti di Enea. Nei quattro riquadri maggiori del ciclo si riconoscono: *Venere compare a Enea e Acate, Anchise compare a Enea e alla Sibilla* (fig. 1), *Fondazione di Lavinium* (fig. 5), *Enea curato dal medico Japix durante la guerra contro i Rutuli* (fig. 2), mentre nei quattro riquadri più piccoli situati sopra le porte d'entrata della sala: *Venere consegna le armi a Enea, Venere invita Enea a scendere nell'oltretomba, Venere chiede a Vulcano di forgiare le armi per Enea, Marte scende dal cielo per sedurre Rea Silvia*.

La scelta compositiva vede i protagonisti contestualizzati in paesaggi boscosi di gusto arcadico, in cui l'elemento naturale diventa preponderante e quasi sovrasta la narrazione delle vicende mitologiche (figg. 3-4). Dalla metà del Settecento, la diffusione dei modelli iconografici proposti dalle pitture romane che in quel momento affioravano copiose dagli scavi archeologici di Pompei ed Ercolano portò a un *revival* antiquario che divenne uno dei principali filoni di studio per gli artisti contemporanei. La presenza di ampi paesaggi bucolici in cui si muovono le figure dei protagonisti dell'epica classica si riscontra in numerosi esempi di pittura italiana fino ai primi decenni dell'Ottocento, quando fu raggiunto il culmine di una ricerca avviata in ambito accademico alla stregua della passione antiquaria di committenti e artisti, non solo legata al territorio veronese, ma dilagante nella penisola. Si pensi, ad esempio, all'ambito emiliano con artisti come Biagio Manfredi, vincitore del secondo premio dell'Accademia di Belle Arti di Parma nel 1780 con l'*Addio di Anchise al figlio Enea e alla Sibilla Deifobe alle porte dell'Averno*<sup>45</sup> o Gaetano Tibaldi che, grazie al dipinto *Enea ed Acate incontrano Venere nella selva libica*, realizzato per l'Accademia di Belle Arti di Bologna, ricevette il premio dell'istituzione nel 1836<sup>46</sup>. Il tema del rapporto tra la pittura emiliana e quella veronese non viene citato come mero esempio teorico, dal momento che fin dal Seicento i pittori scaligeri avevano manifestato una fascinazione particolare per i modelli degli artisti attivi in Emilia-Romagna, dando vita a un intenso rapporto di scambio tra

<sup>45</sup> Biagio Manfredi, *Addio di Anchise al figlio Enea e alla Sibilla Deifobe alle porte dell'Averno*, olio su tela, 1780, Parma, Complesso monumentale della Pilotta, inv. 809.

<sup>46</sup> Gaetano Tibaldi, *Enea ed Acate incontrano Venere nella selva libica*, olio su tela, 1836, Bologna, Pinacoteca nazionale, inv. 998.

le due realtà<sup>47</sup>. L'effetto di questo fenomeno si manifestò anche nel cantiere di Palazzo Maffei, in ambito scultoreo, con la presenza di Gabriele Brunelli tra gli artisti che contribuirono all'apparato decorativo dell'edificio.

Il ciclo mitologico di Palazzo Maffei non si esaurisce nelle pitture perimetrali della stanza, ma comprende un grande ovale sul soffitto, incorniciato da stucchi di gusto settecentesco con girali vegetali e due teste leonine. L'affresco rappresenta Giove e Venere con i rispettivi attributi, in una composizione di gusto rococò che pone la figura della dea, madre di Enea, al centro del programma iconografico della sala. Venere viene rappresentata inginocchiata su un cumulo di nuvole mentre rivolge lo sguardo al padre degli dèi. La figura della donna è sostenuta dai putti, uno dei quali presenta una benda sugli occhi, la faretra e un piccolo arco, a simboleggiare l'amore cieco, che colpisce inaspettatamente gli amanti, di cui ella è protettrice. Sopra la testa della donna due colombe si librano nel cielo mentre trasportano un sottile filo rosso che le lega in un volo sincrono, ancora simbolo del legame amoroso. Giove, in alto e rappresentato leggermente in secondo piano rispetto alla figura della dea, è coronato e accompagnato dall'aquila. La pittura, per stile e tecnica, pare riferibile alla maniera di Pio Piatti<sup>48</sup>, artista annoverato tra le fila dell'Accademia veronese alla fine del Settecento e attivo in alcuni dei più prestigiosi palazzi della nobiltà locale, come Palazzo Balladoro sul Corso e Palazzo Murari Bra a San Fermo Maggiore.

Sebbene gli affreschi perimetrali non appaiano pienamente coerenti con i canoni della produzione di Piatti per tipologia e formato, lo stile delle pitture porterebbe a ipotizzare che esse siano state eseguite nello stesso arco temporale del soffitto e, verosimilmente, nel medesimo ambito accademico in cui si muoveva l'artista. In particolare, la figura della dea Venere, che ricorre nei partimenti perimetrali, irrompe nelle scene avvolta da abiti mossi in modo artificioso dal vento, in pose ridondanti ed enfatiche che sembrano suggerire un gusto che risente degli strascichi della tarda maniera rococò. Per cronologia, il ciclo si inserirebbe dunque, a tutti gli effetti, in quel panorama di celebrazione dell'antico e di polemica contro la Dominante promossa da Scipione Maffei e dilagato a Verona grazie all'adesione ideologica delle famiglie della nobiltà locale al sentimento antiveneziano. Il forte legame della nobiltà veronese con l'Impero e la militanza di numerose

<sup>47</sup> Marinelli, *Lo stile "eroico" e l'Arcadia*, pp. 38-40.

<sup>48</sup> Andrea Ferrarini, *Pio Piatti*, in *I pittori dell'accademia di Verona (1764-1813)*, a cura di Luca Caburlotto, Fabrizio Magani, Sergio Marinelli, Chiara Rigoni, Treviso, Antiga, 2011, pp. 313-325.

famiglie locali – tra cui in prima linea i Maffei – nelle fila degli eserciti degli Stati tedeschi suffraga questa lettura<sup>49</sup>.

Le pitture di Palazzo Maffei diventano inoltre un antecedente illustre per la cultura pittorica dell'Accademia di Verona dei primi decenni dell'Ottocento, di cui fu alfiere Paolino Caliarì. L'artista, fortemente legato alla rievocazione della pittura degli antichi, allargò la sua ricerca anche all'ambito più puramente tecnico, dedicandosi allo studio delle metodologie di realizzazione di pitture murali all'antica, grazie alla sperimentazione delle tecniche romane. Le storie legate alla tradizione romana, e in particolare alla sua fondazione mitica, tornano in voga nelle scelte iconografiche di famiglie che gravitano attorno al palazzo di Piazza Erbe. In una sala di casa Benini Ravignani a Verona si incontra, infatti, un ciclo con le *Storie dell'Eneide* che pare prendere a modello proprio il ciclo dei Maffei. Le pitture sono caratterizzate da un'ambientazione naturalistica e bucolica già incontrata nel palazzo seicentesco, ma denotano un'adesione totale ai canoni d'accademia, con figure perfettamente studiate e proporzionate all'interno della composizione e una sorta di placida atmosfera che permea i movimenti e le azioni dei protagonisti. Gli affreschi furono realizzati nel 1820 in occasione del matrimonio tra Francesco Ravignani e Isotta Orti<sup>50</sup> con una particolare tecnica esecutiva: l'encausto. Oltre alla scelta iconografica, anche la tecnica del Caliarì, sperimentata in accordo con lo studioso Anton Maria Lorgna<sup>51</sup>, mette l'accento sul clima culturale che continuava a permeare la città, rivolto in questi anni allo studio e alla rievocazione della pittura antica. Come si era accennato, le testimonianze pittoriche superstiti rinvenute nei siti archeologici dell'Italia meridionale e l'interesse sviluppato da artisti e studiosi contemporanei per la cultura romana avevano acuito la passione per la riscoperta della produzione artistica degli antichi e la volontà di emularla da parte delle accademie.

Confrontando i due cicli veronesi e osservando l'affine impostazione compositiva – in particolare si riscontrano diverse analogie nella scena con

<sup>49</sup> Romagnani, *Un mondo in cambiamento*, p. 21.

<sup>50</sup> Gian Paolo Marchini, *La scoperta della tecnica pittorica degli antichi e l'istituzione di un premio per i dipinti "a cera punica e a encausto" da parte di Anton Mario Lorgna*, in *La pittura a Verona: dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di Pier Paolo Brugnoli, Verona, Banca Popolare di Verona, 1986, II, pp. 514-522.

<sup>51</sup> Ivi, pp. 514-520; Ettore Curi, *Antonio Maria Lorgna e la pittura ad encausto*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. VI, 167, 1990-1991, pp. 46-76: 49-76; Giulia Adami, *Di cera e colore. Il recupero della tradizione dell'encausto a Verona dopo lo scavo di Ercolano e Pompei*, in *Cultura dell'antico nelle arti figurative dalla Restaurazione alla Grande Guerra*. Atti del Convegno internazionale. Napoli, 24-26 novembre 2021, a cura di Isabella Valente, i.c.s.

*Venere compare a Enea e Acate* – viene da domandarsi se le pitture di casa Ravignani non siano state realizzate prendendo a modello proprio quelle di Palazzo Maffei. A livello stilistico, queste ultime mostrano un tratto più grossolano nella resa plastica delle figure e degli elementi del paesaggio in secondo piano, ma l'insieme della composizione pare alla base dello sviluppo del ciclo del Caliarì, più dettagliato e minutamente raffinato.



Fig. 1. Artista veronese della fine del XVIII secolo, *Anchise compare a Enea e alla Sibilla*, pittura murale, Verona, Palazzo Maffei, particolare (©Ph.Credits: Palazzo Maffei Casa Museo, Verona).

Fig. 2. Artista veronese della fine del XVIII secolo, *Enea curato dal medico Japix durante la guerra contro i Rutuli*, pittura murale, Verona, Palazzo Maffei (©Ph.Credits: Palazzo Maffei Casa Museo, Verona).



Fig. 3. Artista veronese della fine del XVIII secolo, *Città idealizzata*, pittura murale, Verona, Palazzo Maffei, particolare (©Ph.Credits: Palazzo Maffei Casa Museo, Verona).

Fig. 4. Artista veronese della fine del XVIII secolo, *Attracco delle navi*, pittura murale, Verona, Palazzo Maffei, particolare (©Ph.Credits: Palazzo Maffei Casa Museo, Verona).



Fig. 5. Artista veronese della fine del XVIII secolo, *Fondazione di Lavinium*, pittura murale, Verona, Palazzo Maffei (©Ph.Credits: Palazzo Maffei Casa Museo, Verona).

ARNALDO MORELLI

## Arcadi illustri: Corelli e Pasquini da Roma all'Europa

Il titolo del mio saggio a prima vista potrebbe suonare retorico e merita dunque un chiarimento. Arcangelo Corelli e Bernardo Pasquini – è quasi superfluo ricordarlo in questa sede – furono tra i primi musicisti ammessi in Arcadia<sup>1</sup>, ma anche gli unici due che ebbero l'onore di un necrologio ufficiale nelle *Notizie istoriche degli Arcadi morti*: a quello del primo provvede Alfesibeo Cario, Custode generale d'Arcadia, vale a dire Giovan Mario Crescimbeni; al secondo Eulisto Macariano, ovvero Saverio Maria Barlettani Attavanti<sup>2</sup>. Tuttavia, la scelta di trattare insieme le figure di questi due musicisti, proiettandole nell'Europa del tempo, non è un'idea maturata per la contingenza di contribuire a una pubblicazione dell'Arcadia. A darne lo spunto è stato piuttosto il ricordo di una visita a Charlottenburgh, la residenza estiva fatta costruire poco fuori Berlino da Federico, elettore di Brandeburgo e dal 1701 primo re di Prussia, per la consorte Sofia Carlotta negli ultimi anni del Seicento; in una sala di Charlottenburgh, infatti, sono ancor oggi appesi i ritratti di Corelli e Pasquini, due dipinti “gemelli” per forma e fattura, probabilmente da attribuire entrambi a Francesco Trevisani,

<sup>1</sup> Nella «Ragunanza 80» del maggio 1706 («al X di Targellone stante l'anno I dell'Olimpiade DCXXI») vennero ammessi Arcangelo Corelli, «maestro famosissimo nelle sinfonie musicali e nel suono del violino», Bernardo Pasquini, «maestro insigne nella musica», e Alessandro Scarlatti «maestro insigne nella musica e professore anche di poesia»: vd. Fabrizio Della Seta, *La musica in Arcadia al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani*. Atti del convegno. Fusignano, 4-7 settembre 1980, a cura di Sergio Durante, Pierluigi Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 123-148: 126-127, 142. Più tardi, in data imprecisata, sarà ammesso anche il musicista fiorentino, ma attivo a Roma, Giuseppe Valentini, valente violinista ma anche poeta, con il nome di Euginaspe Leupinto. Vd. Enrico Careri, *Giuseppe Valentini (1681-1753). Documenti inediti*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., 5, 1987, pp. 69-125: 86-87.

<sup>2</sup> *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, 3 tt., Roma, Antonio de' Rossi, 1720-1721, rispettivamente I, pp. 250-252, e II, pp. 330-334.

un pittore attivo alla corte del cardinale Ottoboni, con ogni verosimiglianza pervenuti alla sovrana, morta nel 1705, negli anni Novanta del Seicento<sup>3</sup>.

In effetti, al loro tempo i due musicisti furono guardati entrambi nell'Europa intera come modelli unici e insuperati della musica strumentale italiana: il primo, sommo violinista, nato a Fusignano nel 1653, dopo aver studiato a Bologna, verso il 1675 si stabilì a Roma, dove in breve tempo si affermò ai più alti livelli. Dal 1679 fu al servizio della regina Cristina di Svezia, due anni dopo del cardinale Benedetto Pamphilj e infine del cardinale Pietro Ottoboni, della cui corte fece stabilmente parte dal 1689 alla morte nel 1713<sup>4</sup>. Il secondo, eccelso clavicembalista e organista, nato a Massa in Valdinievole nel 1637, dopo alcuni anni giovanili a Ferrara, nel 1655 fu condotto a Roma dal nobiluomo Innocenzo Conti dei duchi di Poli. Dapprima fu nell'orbita del cardinale Flavio Chigi, nipote di Alessandro VII, che lo condusse al suo seguito in una missione diplomatica alla corte di Francia nel 1664. In seguito, passò a far parte della corte del principe Giovan Battista Borghese dal 1667 al 1692, e poi del figlio di questi, Marcantonio, dal 1693 alla morte nel 1710<sup>5</sup>.

Il primo a menzionare congiuntamente i due musicisti fu Georg Muffat, compositore savoiardo, ma di origini austriache, che soggiornò a Roma nel 1681-1682 e riconobbe il proprio debito verso Pasquini e Corelli nella prefazione di una sua raccolta di concerti grossi dati alle stampe una ventina d'anni dopo:

Mi venne la prima idea di questa ingegniosa mescolanza [di stile italiano e francese] a Roma, dove sotto il famosissimo Apolline dell'Italia sig.r Bernardo Pasquini, mio sempre riveritissimo maestro, imparavo il modo italiano nell'organo e nel cembalo, quando con sommo diletto et ammirazione io sentii alcune bellissime suonate del sig.r Arcangelo Corelli, l'Orfeo d'Italia, prodotte con grandissima puntualità da copiosissimo numero di suonatori<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Sui due ritratti vd. rispettivamente Karin Wolfe, *Il pittore e il musicista. Il sodalizio artistico tra Francesco Trevisani e Arcangelo Corelli*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*. Atti del convegno. Fusignano, 11-14 settembre 2003, a cura di Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio, Stefano La Via, 2 tt., Firenze, Olschki, 2007, I, pp. 169-188; Arnaldo Morelli, *Bernardo Pasquini and his Portraits: from their Origins to the Present*, «Music in Art», 39/1-2, 2014, pp. 201-214: 208-209.

<sup>4</sup> Fra le più recenti monografie sul compositore vd. Peter Allsop, *Arcangelo Corelli. New Orpheus of our Times*, Oxford, Oxford University Press, 1999; Massimo Privitera, *Arcangelo Corelli*, Palermo, L'Epos, 2000.

<sup>5</sup> Per un'aggiornata biografia del clavicembalista e compositore vd. Arnaldo Morelli, *La virtù in corte: Bernardo Pasquini (1637-1710)*, Lucca, LIM, 2016.

<sup>6</sup> Georg Muffat, *Ausserlesener mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Music*, Passau, Höllerin, 1701. Il testo originale italiano della prefazione si legge in Alberto Basso, *L'età di Bach e Händel*, Torino, EDT, 1976, pp. 151-155.

Le «suonate» a cui si riferisce Muffat altro non sono che i concerti grossi che diedero fama a Corelli insieme con la sua abilità nel concertare e dirigere orchestre di grandi dimensioni, come ricordato anche nel necrologio scritto da Crescimbeni:

Fu il primiero che introducesse in Roma le sinfonie di tal copioso numero e varietà di strumenti, che si rende quasi impossibile a credere, come si potessero regolare senza timor di sconcerto, massimamente nell'accordo di quei da fiato con quei da arco, che bene spesso eccedevano il numero di cento<sup>7</sup>.

Molto meno noto ma altrettanto significativo è il caso del giovane musicista Franz Jakob Horneck che nel 1709-1710 fu inviato a Roma dal conte Johann Philip Franz von Schönborn di Würzburg, ex alunno del Collegio Germanico-Ungarico, per studiare clavicembalo con Pasquini e violino con Matteo Fornari<sup>8</sup>, fedelissimo allievo e stretto collaboratore di Corelli, praticamente una sua ombra, dato che per decenni aveva costantemente suonato come secondo violino a fianco del maestro. All'epoca, infatti, "studiare" con un grande musicista significava non soltanto prendere lezioni da lui ma anche andare ad ascoltarlo o suonare insieme a lui, e dunque impossessarsi del suo stile sia esecutivo sia compositivo. Come scrive Francesco Gasparini nel suo celebre trattato *L'armonico pratico al cimbalo*:

Chi avrà ottenuto in sorte di praticare o studiare sotto la scuola del famosissimo signor Bernardo Pasquini in Roma, o chi almeno l'avrà inteso o veduto suonare, avrà potuto conoscere la più vera, bella e nobile maniera di suonare e di accompagnare, e con questo modo così pieno avrà sentita dal suo cimbalo una perfezione di armonia meravigliosa<sup>9</sup>.

Muffat non fu certo l'unico musicista inviato a Roma da una corte europea a «imparare il modo italiano» con Pasquini o Corelli. Della schiera di musicisti affidati alla scuola di Pasquini dall'imperatore Leopoldo per «apprendere il di lui stile di sonare» dà conto il necrologio scritto da Barlettani Attavanti<sup>10</sup>. Anche un anonimo medaglione biografico del musi-

<sup>7</sup> *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, I, pp. 250-252.

<sup>8</sup> Fritz Zobeley, *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn (1677-1754), und seine Musikpflege*, Würzburg, Schöningh, 1949, pp. 27-31; Id., *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid. Thematischbibliographischer Katalog*, Tutzing, Schneider, 1967, I, p. 80. Il conte Johann Philip Franz von Schönborn era stato alunno del Collegio Germanico-Ungarico negli anni 1690-1693.

<sup>9</sup> Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia, Antonio Bortoli, 1708, pp. 88-89.

<sup>10</sup> *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, II, p. 331.

cista, più preciso e circostanziato del precedente necrologio, ricorda come non soltanto «la Maestà dell'imperatore Leopoldo» avesse inviato «un suo virtuoso di cimbalo ad apprendere lo stile d'accompagnare», ma che lo stesso fecero anche «molti e molti precinpi esteri»<sup>11</sup>. I documenti confermano pienamente tali notizie, permettendoci di individuare i nomi di alcuni di questi virtuosi, in servizio presso una corte germanica, mandati a Roma per studiare con Pasquini<sup>12</sup>: oltre ai già menzionati Muffat, a cui l'arcivescovo di Salisburgo Maximilian Gandolph von Künburg aveva concesso una licenza retribuita nel 1681-1682<sup>13</sup>, e Horneck da Würzburg, possiamo aggiungere i nomi di Johann Philipp Krieger, a cui nel 1673 il margravio di Bayreuth accordò una licenza per recarsi in Italia<sup>14</sup>; di Ferdinand Tobias Richter (1682-1683) e Carlo Domenico Draghi (1692), provenienti dalla corte imperiale di Vienna<sup>15</sup>; di Johann Georg Christian Störl, inviato dal duca di Württemberg nel 1702-1703<sup>16</sup>.

Non meno importanti dei sopra menzionati musicisti in servizio presso varie corti europee, furono i numerosi dilettanti ammiratori che ebbero l'opportunità e il privilegio di poter frequentare Pasquini durante il loro soggiorno a Roma. A questo proposito, Angelo Berardi, maestro di cappella di Santa Maria in Trastevere, riservò alcune memorabili parole al sommo clavicembalista, ancora vivente, in un suo trattato:

Quanto al ragguaglio che desidera intorno al signor Bernardo Pasquini, non posso dirle altro: solo che chi vuole scordarsi i travagli e fatiche senza che beva l'acqua del fiume Lete, s'incammini a godere la dolce sinfonia de' cembali et organi toccati dalle sue mani; e se nei secoli passati vi fu chi girò un mondo intiero per vedere Tito Livio, nel presente non capita in questo gran teatro del mondo precinpe o privato straniere che non si porti ad ammirare la virtù inimitabile di questo celebre soggetto<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, H.60, *Zibaldone martiniano*, c. 10 r-v, citato in Morelli, *La virtù in corte*, p. 97. Per la trascrizione integrale di questo anonimo profilo biografico, redatto nella prima metà del Settecento e pervenuto al musicista e storiografo musicale bolognese Giambattista Martini, vd. *ivi*, pp. 361-362.

<sup>12</sup> Per una ricognizione sugli allievi e le allieve di Pasquini, *ivi*, pp. 97-100.

<sup>13</sup> Georg Muffat, *Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium secundum*, Passau, Höller, 1698.

<sup>14</sup> Johann Gabriel Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg, Peter Konrad Monath, 1730, p. 279; Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehen-Pforte*, Hamburg, s.e., 1740, p. 148.

<sup>15</sup> Morelli, *La virtù in corte*, p. 97.

<sup>16</sup> Mattheson, *Grundlage einer Ehen-Pforte*, p. 351.

<sup>17</sup> Angelo Berardi, *Il perché musicale ovvero Staffetta armonica nella quale la ragione scioglie le difficoltà, e gli esempi dimostrano il modo d'isfuggire gli errori, e di tessere con artificio i componimenti musicali*, Bologna, Pier Maria Monti, 1693, p. 55.

Nel passo, il colto Berardi fa riferimento alla storia antica, ricorrendo a Plinio il Giovane, che nelle sue *Epistulae* (2.3) racconta di un uomo di Cadice, il quale, mosso dalla fama che circondava lo storico Tito Livio, si mise in viaggio per Roma «ab ultimo terrarum orbe», soltanto per vederlo<sup>18</sup>. Le parole di Berardi sono meno enfatiche e barocche di quanto si possa pensare. Lo dimostra una lettera scritta in buon italiano, nel 1689, da Rowland Sherman, un agiato mercante inglese, a un amico e collega con cui condivideva la passione per la pratica musicale:

Non dubito di trovar le composizioni di Bernardo Pasquini degne di quel carattere, che la sua virtù l'ha acquistata nel mondo. Mi lamento pure di non conoscere quel suo stilo felice di toccare, quale V.S. sentiva con suo tanto gusto in Roma, e quale, io pure, se non fussi restretto qui da oblihi più forti che non me permettono, stimarei poco della pena d'un viaggio a posta a sentire<sup>19</sup>.

Le annotazioni che Pasquini stesso appose nel manoscritto autografo, oggi conservato nella Staatsbibliothek di Berlino (ms. Landsberg 215) – la più importante fonte della sua musica cembalo-organistica<sup>20</sup> –, hanno lasciato alcune tracce dei «privati stranieri» con cui era in diretto rapporto: «il Francese», «il Danese», «il paggio tedesco», «il Baron d'Artichi», «l'Inglese di Scotia», «lo Scozzese». Almeno in qualche caso ho potuto identificare due di questi, più volte omaggiati con vari brani dal compositore negli anni 1697-1698: «il Baron d'Artichi» e «l'Inglese di Scotia». Il personaggio che Pasquini chiama «Barone d'Artichi» (o «Baron di Artich»), va identificato con il barone tedesco Johann Jakob von Hartig (1639-1718), giudice e più volte eletto borgomastro di Zittau (oggi in Sassonia, al confine orientale con la Polonia e la Repubblica Ceca), noto alla storia della musica per aver protetto e ospitato il giovane musicista Johann Kuhnau, che in seguito divenne *Kantor* a Lipsia<sup>21</sup>. Dopo gli studi universitari in legge a Lipsia, negli

<sup>18</sup> Potrebbe non essere una coincidenza il fatto che anche Cristoforo Landino avesse utilizzato lo stesso riferimento a Livio, tratto da Plinio il Giovane, per celebrare la grandezza di un organista fiorentino del suo tempo, Antonio Squarcialupi, nel proemio al *Comento sopra la Comedia di Danthe poeta excellentissimo*, Firenze, Nicolò di Lorenzo della Magna, 1481, c. n.n.

<sup>19</sup> Bryan White, *'Brothers of the String'. Henry Purcell and the Letter-Books of Rowland Sherman*, «Music & Letters», 92/4, 2011, pp. 519-581: 559.

<sup>20</sup> Per una ricognizione sulla fonte berlinese e il suo contenuto cfr. Armando Carideo, *Il manoscritto autografo di Bernardo Pasquini conservato nel fondo Landsberg di Berlino*, in «Et facciam dolci canti». *Studi in onore di Agostino Ziino*, a cura di Bianca Maria Antolini, Lucca, LIM, 2003, pp. 811-826.

<sup>21</sup> Morelli, *La virtù in corte*, pp. 95-96; Richard Münnich, *Kuhnau's Leben*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 3/3, 1902, pp. 473-527. Il barone Hartig

anni 1663-1665 il barone Hartig compì un viaggio d'istruzione in Italia e in Francia, studiando, oltre che il diritto, la filosofia, la matematica e la musica; soggiornò a Roma, dove poté progredire con i più valenti compositori e qui dovette conoscere e frequentare Pasquini, all'epoca organista della basilica di Santa Maria Maggiore, con il quale restò a lungo in corrispondenza<sup>22</sup>.

Il secondo personaggio, che Pasquini menziona come «l'Inglese», «lo Scozzese» o «l'Inglese di Scotia», è identificabile con il nobile britannico John Clerk (1676-1755), secondo baronetto di Penicuik in Scozia, politico e giurista, ma noto anche come ottimo dilettante di musica e compositore<sup>23</sup>. Nei suoi *Memoirs* il nobiluomo ricordava che durante il soggiorno a Roma, fra il settembre 1697 e il dicembre 1698, le due maggiori attrazioni di cui aveva goduto erano la musica e le antichità; i suoi maestri erano stati Bernardo Pasquini, «il più bravo ed esperto compositore ed esecutore all'organo e al clavicembalo», e Arcangelo Corelli, che, a suo giudizio, non aveva pari nel suonare il violino<sup>24</sup>. Clerk racconta che ogni giorno si recava a casa di Pasquini, trattenendosi con lui per una o due ore, e che il compositore gli offrì in dono diversi brani scritti per lui<sup>25</sup>; nell'autografo pasquiniano Landsberg 215 se ne contano una dozzina, tra cui la celebre *Toccata con lo scherzo del cucco*. John Clerk, infatti, era signore di Penicuik (Pennycook), un toponimo derivato dal brittonico Pen Y Cog, che significa 'Colle del Cuculo'. È fuor di dubbio, dunque, che la celebre *Toccata con lo scherzo del cucco* sia da interpretare come un omaggio confezionato su misura da Pasquini per il nobile inglese, signore del Colle del Cuculo, piuttosto che

fu in rapporti di amicizia con il celebre scienziato tedesco Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708), da lui ospitato nel castello di Althörnitz; vd. Curt Reinhardt, *Johann Jakob von Hartig und Ehrenfried Walther von Tschirnhaus*, «Neues Lausitzisches Magazin», 106, 1930, pp. 11-28; Siegfried Wollgast, *Zum Geistesband zwischen den Zittau Christian Weises und Ehrenfried Walther von Tschirnhaus*, in *Poet und Praeceptor: Christian Weise (1642-1708)*, herausgegeben von Peter Hesse, Dresden, Neisse, 2009, pp. 75-122: 84-91, 95-97, 104-112.

<sup>22</sup> Morelli, *La virtù in corte*, pp. 95-96.

<sup>23</sup> Sulla figura di Clerk nel contesto dell'Illuminismo scozzese e sulle implicazioni politiche di una sua cantata vd. Peter Davidson, *Leo Scotiae Irritatus: Herman Boerhaave and John Clerk of Penicuik*, in *The Great Emporium. The Low Countries as a Cultural Crossroads in the Renaissance and the Eighteenth Century*, edited by Cedric Charles Barfoot, Richard Todd, Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 155-194. Una scelta di sue composizioni su testi in italiano e in latino è stata incisa da Catherin Bott (soprano) con il Concerto Caledonia nel CD *The Lion of Scotland. Cantatas by John Clerk of Penicuik* (1998; Hyperion A67007).

<sup>24</sup> Lowell Lindgren, *The Great Influx of Italians and their Instrumental Music into London, 1701-1710*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, II, pp. 419-484: 455.

<sup>25</sup> *Ibid.*

come precoce esempio di imitazione della natura in musica, come spesso si legge nella letteratura musicologica.

Dal necrologio degli Arcadi morti sappiamo che Pasquini, negli ultimi anni di vita, meditava la pubblicazione di «un'opera di suono»<sup>26</sup>, probabilmente una raccolta antologica della sua abbondante produzione cembalo-organistica, che era andato copiando e riordinando in alcuni manoscritti, in parte pervenutici, fra il 1691 e il 1708<sup>27</sup>. Se si esclude una toccata pubblicata nelle *Toccatas et suites pour le clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti et Gaspard Kerle*, apparsa ad Amsterdam nel 1699, presso Étienne Roger – una raccolta di grande successo, ristampata più volte di nuovo nella città olandese e a Londra<sup>28</sup> –, la sua musica tastieristica circolò soltanto nei manoscritti compilati in Inghilterra tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento e circolanti fra professionisti e *amateur*: uno tra questi fu copiato da Francis Pigott, organista della cappella reale inglese<sup>29</sup>, e un altro, datato 1701, appartenne alla dilettante inglese Deborah Woodcock<sup>30</sup>.

Quanto agli allievi di Corelli, non si contano i violinisti anche celebri che si proclamarono o vennero considerati tali; molti di meno, però, dovettero essere quelli che ebbero vere e proprie lezioni da lui. È verosimile che Corelli, come Pasquini, dovesse accettare di dare lezioni di violino «nello stile italiano» soltanto a quei musicisti che gli fossero stati raccomandati dalla più alta nobiltà. Va detto però che nella maggior parte dei casi la formazione di violinisti di tale livello doveva compiersi non tanto attraverso

<sup>26</sup> *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, II, pp. 333.

<sup>27</sup> Morelli, *La virtù in corte*, pp. 325-327.

<sup>28</sup> Ristampata ad Amsterdam da Pierre Mortier (1709) e poi confluita nella *Second Collection of Toccatas & Voluntaries and Fugues Made on Purpose for the Organ & Harpsichord Compos'd by Pasquini, Poglietti and Others the Most Eminent Foreign Authors*, London, Walsh, 1719; vd. Alexander Silbiger, *Introduction, in Toccatas & suites pour le clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti, & Gaspard Kerle (Amsterdam, [1698/99])*, ed. in facsimile, New York-London, Garland, 1987, pp. III-XVII, e la recensione fattane da Rudolf Rasch in «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 41/1, 1991, pp. 65-71.

<sup>29</sup> Washington (DC), Library of Congress, M21.M185, contenente una *Toccatà del sign.r Pasquini*, insieme ad altre di Bernardo Gaffi, Giuseppe Piccinni, Luca Amadori, Fabrizio Fontana, Giovan Battista Draghi, Johann Kuhnau; vd. Alexander Silbiger, *Keyboard Music by Corelli's Colleagues. Roma Composers in English Sources*, in *Nuovissimi studi corelliani*, pp. 253-268: 253-268, e Robert Shay, Robert Thompson, *Purcell Manuscripts. The Principal Musical Sources*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 290.

<sup>30</sup> Urbana (IL), University of Illinois at Urbana-Champaign, Music Library, Rare Book Room, x786.4108/M319, contenente una *Toccatà del sig.r Pasquini*, insieme ad altre di Fabrizio Fontana, Luca Amadori, Giacomo Simonelli, Bernardo Gaffi, Giuseppe Spoglia e Johann Jakob Froberger; vd. Silbiger, *Keyboard Music by Corelli's Colleagues*, pp. 253-268.

lezioni individuali, ma nel suonare in orchestra sotto la direzione di Corelli o in camera accanto a lui. È il caso del giovane Jean-Jacques-Baptiste Anet (1676-1755), più noto come Baptiste, un violinista francese – attivo nell'*entourage* del duca di Orléans fratello del re Luigi XIV –, che fu a Roma nel 1695-1696, divenendo particolarmente caro a Corelli, che gli fece dono di un archetto<sup>31</sup>. Si ha notizia anche di promettenti violinisti, come, per esempio, i piemontesi Giovanni Battista Somis e Andrea Stefano Fioré, inviati ancora diciottenni a Roma dal duca Vittorio Amedeo II di Savoia negli anni 1703-1706, «per abilitarsi nella musica»<sup>32</sup>, o Pietro Antonio Locatelli, che nel 1711 ottenne la dispensa dal servizio presso la chiesa della Misericordia Maggiore di Bergamo per recarsi a Roma e «aprofitarsi nella sua professione»<sup>33</sup>. Per un giovane musicista andare a Roma significava poter conoscere sul campo i nuovi stili di musica strumentale lì praticati al massimo livello, come i concerti grossi, all'epoca per la maggior parte composti, concertati e diretti da Corelli, dei quali si poteva in qualche caso fare esperienza diretta suonando a fianco del sommo violinista o dei suoi più stretti collaboratori. Tuttavia, più ancora degli allievi, veri o presunti, diretti o indiretti, e dei molti epigoni, due furono i fattori che contribuirono in misura determinante alla nascita del culto di Corelli in Europa, elevando le sue opere a modello di un nuovo stile di musica strumentale: da un lato, le schiere di innumerevoli musicisti di professione e dilettanti suoi ferventi ammiratori; dall'altro, la diffusione delle sue opere stampate attraverso molteplici edizioni, riedizioni e adattamenti pubblicati in vari paesi europei.

Il successo della musica corelliana presso i dilettanti fu tutt'altro che secondario: il mondo degli *amateur* musicali, comprendente membri della nobiltà e dell'alta e media borghesia, ebbe un ruolo fondamentale nelle

<sup>31</sup> Ritornato in patria, Baptiste fu al servizio del duca di Orléans fino alla morte di questo (1701), poi del principe elettore di Baviera, e infine, verso il 1735, entrò a far parte dei «24 violons du roi» della corte francese. Dimessosi dalla prestigiosa istituzione, dal 1737-1738 alla morte lavorò stabilmente per la corte di Lorena a Luneville. Vd. Neal Zaslaw, *Baptiste [Anet, Jean-Jacques-Baptiste]*, in *Grove Dictionary Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000916>.

<sup>32</sup> Alberto Basso, *L'Eridano e la Dora festeggianti. La musica e gli spettacoli nella Torino di antico regime*, Lucca, LIM, 2016, pp. 421-422.

<sup>33</sup> Paola Palermo, *La musica nella basilica di S. Maria Maggiore a Bergamo all'epoca dell'infanzia di Locatelli*, in *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di Albert Dunning, 2 tt., Lucca, LIM, 1995, I, pp. 653-748: 737.

grandi capitali come Parigi o Londra, come pure nelle principali città olandesi e tedesche, sedi delle maggiori istituzioni concertistiche del tempo. Come riconosciuto dagli stessi saggisti francesi dell'età dei Lumi, la sonata strumentale fu un genere importato dall'Italia e quelle di Corelli furono le prime ad essere ascoltate dal pubblico francese. Già a fine Seicento, quando prendeva avvio una serrata competizione fra la musica italiana e quella francese che si sarebbe trascinata a più riprese lungo tutto il secolo successivo, l'abate François Ragueneau, autore di un celebre *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, dopo aver ascoltato suonare insieme Corelli, Pasquini e il liutista Gaetano Boni, affermò senza grandi giri di parole che questi erano «i primi al mondo nel suonare il violino, il clavicembalo, la tiorba e l'arciliuto»<sup>34</sup>. Il compositore Michel Corrette ricordava che nei concerti organizzati dell'abate Mathieu a Parigi nei primi anni del Settecento vennero eseguite per la prima volta le sonate a tre di Corelli stampate a Roma, così che «questa musica d'uno stile nuovo incoraggiò tutti gli autori a lavorare in un gusto brillante»<sup>35</sup>.

In Inghilterra la circolazione di musiche corelliane è documentabile almeno dall'ultimo decennio del Seicento; essa fu possibile grazie alle edizioni a stampa o alle copie manoscritte di queste, ancora oggi conservate in gran numero nelle biblioteche inglesi, di solito fatte eseguire dai nobili dilettanti, spesso reduci dal viaggio a Roma<sup>36</sup>. Il giurista e dilettante di musica Roger North notava con un filo d'ironia nei suoi *Memoirs of Musick* (1728) come i giovani dell'aristocrazia e dell'alta borghesia inglese, soggiornando a Roma durante il loro *grand tour*, non perdessero l'oc-

<sup>34</sup> François Ragueneau, *Preface*, in *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, Barbin, 1702, pp. 110-111.

<sup>35</sup> Michel Corrette, *Preface*, in *Le maître de clavecin pour l'accompagnement. Methode theorique et pratique*, Paris, chez l'Auteur, 1753, c.n.n.: «Ce fut à ce concert où parut pour la première fois les Trio de Corelli imprimé à Rome. Cette musique d'un genre nouveau encouragea tous les Auteurs à travailler dans un goût plus brillant». Sulla recezione delle sonate corelliane a violino solo in Francia vd. Peter Walls, «Sonade, que me veux tu?». *Reconstructing French Identity in the Wake of Corelli's Op. 5*, «Early Music», 32/1, 2004, pp. 27-47.

<sup>36</sup> Denis Arnold, *The Corellian Cult in England*, in *Nuovi studi corelliani*. Atti del convegno. Fusignano, 5-8 settembre 1974, a cura di Giulia Giachin, Firenze, Olschki, 1978, pp. 81-89; Enrico Careri, *Francesco Geminiani e il culto inglese per Corelli*, in *Studi corelliani V*. Atti del convegno. Fusignano, 9-11 settembre 1994, a cura di Stefano La Via, Firenze, Olschki, 1996, pp. 347-373; Lindgren, *The Great Influx of Italians*, pp. 419-484; Min-Jung Kang, *The Fashion for Corelli in Eighteenth-Century England*, in *Musical Exchange between Britain and Europe, 1500-1800. Essays in Honour of Peter Holman*, edited by John Cunningham, Bryan White, Woodbridge-Rochester (NY), Boydell Press, 2020, pp. 92-107.

casione per avere qualche lezione da Corelli<sup>37</sup>. Il nobile John Clerk, già incontrato come alunno e ammiratore di Pasquini, rivela nelle sue memorie che Corelli, pur non amando insegnare, gli concedeva ben tre lezioni settimanali<sup>38</sup>. Un altro nobile allievo, lord Edgumbe, commissionò al pittore Henry Howard un ritratto di Corelli, oggi conservato alla facoltà di musica dell'università di Oxford, da cui vennero successivamente ricavate numerose incisioni su rame<sup>39</sup>.

Fra i primi circoli dilettantistici in cui si potevano ascoltare le sonate di Corelli, va annoverato il Music Club di Stamford nel Lincolnshire, dove negli anni Novanta del Seicento vennero eseguite le *Sonate a tre* delle opere III e IV<sup>40</sup>. Ai primi del Settecento, la musica di Corelli fu fatta conoscere a Londra da Thomas Britton (1644-1714), un mercante di carbone, nei concerti a pagamento tenuti presso la sua abitazione a Clerkwel; tra l'altro nella sua ricca collezione di musiche, Britton possedeva diverse copie delle opere di Corelli, sia stampate sia manoscritte<sup>41</sup>. Anche al Music Club di Oxford sono documentate frequenti esecuzioni delle sonate corelliane dalle opere I, II e IV negli anni 1712-1713<sup>42</sup>.

La popolarità della musica corelliana nei circoli dilettantistici francesi e inglesi ebbe un peso rilevante nell'orientare le politiche commerciali di importanti editori di musica: numerose riedizioni delle opere corelliane furono prodotte da Étienne Roger ad Amsterdam, da Foucault, Massard de la Tour, Ballard a Parigi, da Walsh a Londra, talora in concorrenza fra loro<sup>43</sup>.

Di conseguenza, i violinisti italiani che diffusero lo stile di Corelli in Francia, in Inghilterra e in altri paesi nordeuropei sono da considerare, più che allievi, come degli epigoni, che seppero abilmente cavalcare l'onda del

<sup>37</sup> Lindgren, *The Great Influx of Italians*, p. 449.

<sup>38</sup> Ivi, p. 455.

<sup>39</sup> Peter Walls, *Reconstructing the Archangel. Corelli 'ad vivum pinxit'*, «Early Music», 35/4, 2007, pp. 525-538.

<sup>40</sup> Bryan White, 'A Pretty Knot of Musical Friends'. *The Ferrar Brothers and a Stamford Music Club in the 1690s*, in *Music in the British Provinces, 1690-1914*, edited by Rachel Cowgill, Peter Holman, Ashgate, Routledge, 2007, pp. 9-44.

<sup>41</sup> Michael Tilmouth, *Some Early London Concerts and Music Clubs, 1670-1720*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 84, 1957, pp. 13-26: 25-26.

<sup>42</sup> Margaret Crum, *An Oxford Music Club, 1690-1719*, «Bodleian Library Record», 9/2, 1974, pp. 83-99.

<sup>43</sup> Nella vasta bibliografia sull'argomento vd. i recenti lavori di Rudolf Rasch, *Migliorare il Perfetto: le edizioni delle Sonate a tre di Corelli, ed altre edizioni corelliane, stampate ad Amsterdam nel Primo Settecento*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, I, pp. 381-417; Peter Walls, *Constructing the Archangel: Corelli in 18th-century Editions of Opus V*, ivi, pp. 233-252.

corellianismo: mi riferisco a figure meno note ma di talento, come Michele Mascitti attivo in Francia<sup>44</sup>, Pietro Castrucci<sup>45</sup> e Stefano Carbonelli attivi in Inghilterra<sup>46</sup>, o a giganti della musica violinistica del tempo, quali Francesco Geminiani, attivo a Londra, Parigi e Dublino<sup>47</sup>, e Pietro Antonio Locatelli, che si stabilì ad Amsterdam<sup>48</sup>.

La recezione europea di Pasquini e Corelli ebbe un ruolo fondamentale nell'elevare a un più alto grado di considerazione la musica strumentale, fino ad allora relegata in una posizione subalterna alla più blasonata musica vocale, in conseguenza della visione umanistica del rapporto fra poesia e musica. Vale la pena ricordare che ancora al tempo dei due musicisti e oltre, con il termine "musica" ci riferiva a quella vocale, mentre con "suono" a quella puramente strumentale.

La recezione di Corelli in Europa ebbe una risonanza senza pari: basti pensare al monumento sonoro che gli dedicò il più grande clavicembalista e organista francese dell'epoca di Luigi XIV, François Couperin (1668-1733). Riconoscendo la maggiore anzianità della musica italiana rispetto a quella francese – concedere la precedenza non era segno di poco conto per l'epoca – Couperin volle intitolare *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* una «grande sonade-en-trio» pubblicata nel 1724 nella sua raccolta *Les goûts réunis*, per rendere omaggio al grande violinista italiano, le cui sonate lo avevano da sempre affascinato, tanto da reputare la musica strumentale corelliana allo stesso livello delle opere del sommo Lully, il creatore dell'opera francese<sup>49</sup>. In una successiva sonata della raccolta, *L'apothéose de Lully*, Couperin

<sup>44</sup> Guido Olivieri: "Si suona a Napoli!": i rapporti fra Napoli e Parigi e i primordi della sonata in Francia, «Studi musicali», 25, 1996, pp. 409-427; Walls, "Sonade, que me veux tu?"; Barbara Nestola, *Ancora sui goûts réunis: Michele Mascitti, Giovanni Antonio Guido e l'eredità di Corelli e Vivaldi in Francia nella prima metà del Settecento*, «De musica disserenda», 7/1, 2011, pp. 9-84.

<sup>45</sup> Owain Edwards, Simon McVeigh, *Castrucci Pietro*, in *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005154>; Gerald Elias, *Resurrecting a Baroque Maverick*, «The Strad», 133, 2022, pp. 50-53.

<sup>46</sup> Michael Talbot, *From Giovanni Stefano Carbonelli to John Stephen Carbonell. A violinist turned vintner in Handel's London*, «Göttinger Händel-Beiträge», 14, 2012, pp. 265-299.

<sup>47</sup> Enrico Careri, *Francesco Geminiani*, Lucca, LIM, 2016 [ed. orig. Oxford, 1993].

<sup>48</sup> Albert Dunning, *Pietro Antonio Locatelli. Il virtuoso, il compositore e il suo tempo*, Torino, Fogola, 1983 [ed. orig. Buren, 1981]. Per un'aggiornata panoramica sul violinista e compositore nel contesto europeo vd. *Intorno a Locatelli*.

<sup>49</sup> La sonata si articola in sette momenti così descritti dall'autore: «1. Corelli au pied du Parnasse prie les Muses de le recevoir parmi elles. 2. Corelli charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, en marque sa joye. Il continue avec ceux qui l'accompagnent.

descrive poi l'arrivo sul Parnaso del compositore francese accolto da Corelli e dalle Muse italiane e immagina che i due compositori possano finalmente suonare insieme in vetta al sacro monte di Apollo<sup>50</sup>.

Indubbiamente la figura e l'opera di Pasquini non ebbero una risonanza pubblica paragonabile a quella di Corelli, anche se la sua musica cembalo-organistica – come si è sopra ricordato – circolò manoscritta fra i dilettanti soprattutto in Gran Bretagna, Germania e Austria. Tuttavia – ed è quel che più conta – la sua scuola diede silenziosamente dei buoni frutti attraverso i numerosi allievi, disseminati soprattutto nelle corti dell'area germanica, a cui aveva trasmesso i segreti del mestiere, vale a dire l'arte di suonare come fondamento dell'arte del “comporre con le dita”<sup>51</sup>.

Anche in Germania la recezione della musica corelliana, seppure meno vistosa che in Gran Bretagna e in Francia, ha lasciato le sue impronte nell'opera di alcuni musicisti noti e meno noti. Il flautista tedesco Johann Christian Schickhardt pubblicò ad Amsterdam, presso lo stampatore Etienne Roger, nel 1718-1719 circa, una raccolta di sei sonate per due flauti diritti e basso continuo, i cui movimenti sono ricavati dai *Concerti grossi* opera VI di Corelli, una raccolta apparsa soltanto cinque anni prima<sup>52</sup>. Mentre Georg Philipp Telemann diede alle stampe nel 1735 ad Amburgo, città in cui ricopriva la carica di *Kantor*, una raccolta programmaticamente intitolata *Sonates Corellisantes à 2 violons ou traversières, violoncello et fondamento*, in ossequio allo stile del violinista italiano manifestamente imitato nell'opera<sup>53</sup>.

Proprio in Germania, il nostro percorso si conclude nel luogo da cui era partito: la residenza di Charlottenburg. Qui, a ravvivare la memoria di Corelli e Pasquini, e del loro posto nella storia della musica strumentale

3. Corelli buvant à la source d'Hypocréne. 4. Entouziisme de Corelli causé par les eaux d'Hypocréne. 5. Corelli après son entouziisme s'endort, et sa troupe joue le sommeil suivant. 6. Les Muses réveillent Corelli, et le placent auprès d'Apollon. 7. Remercement de Corelli».

<sup>50</sup> Sull'opera vd. il recente saggio di Johannes Menke, *Corelli empfängt Lully. Über eine virtuelle Begegnung bei François Couperin*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», 17/2, 2020, pp. 95-113, disponibile online: <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/1063.aspx>.

<sup>51</sup> L'espressione è desunta dal trattato di Zaccaria Tevo, *Il musico testore*, Venezia, Antonio Bortoli, 1708, p. 291. Sul “comporre con le dita”, vd. Morelli, *La virtù in corte*, pp. 338-340.

<sup>52</sup> David Lasocki, *Johann Christian Schickhardt (ca. 1682-1762). Woodwind Composer, Performer and Teacher*, «Recorder and Music», 5/8, 1976, pp. 254-257: 257 nota 22.

<sup>53</sup> Ludwig Finscher, *Corelli und die 'Corellisierenden' Sonaten Telemanns*, in *Nuovi studi corelliani*, pp. 75-97. L'opera fu ripubblicata un paio d'anni dopo con il titolo di *VI Sonates en trio Les Corellizantes pour les violons, flutes et basse, par M.r Telemann maître de chapelle et directeur de la musique à Hambourg*, Paris, Le Clerc, 1737.

settecentesca, restano i ritratti dei due musicisti, che una grande appassionata di musica, Sofia Carlotta elettrice di Brandeburgo e poi regina di Prussia, volle conservare nella sua residenza prediletta, pur non avendoli mai conosciuti di persona. In queste sale, in cui dovette trascorrere piacevoli momenti di ozio nel dilettersi con le Muse, la sovrana poté forse ascoltare qualche saggio di un'opera ancor oggi considerata pietra angolare della musica violinistica: le *Sonate a violino e violone o cimbalo* opera V (1700) di Corelli, che il compositore le aveva voluto dedicare, pubblicandola in una raffinata edizione incisa su lastre di rame.



MAURIZIO CAMPANELLI

Poesia, oleografia o storia culturale?  
Ritratto di Ila Orestasio, un Arcade senza pretese

«Ila Orestasio = dalle Campagne presso Orestasio Città = Angiolo Antonio Somai da Rocca Antica in Sabina»<sup>1</sup>. Così si legge, in corrispondenza della ragunanza VI, tenutasi il 21 aprile del 1691, nella copia calligrafica del Catalogo degli Arcadi fatta approntare da Crescimbeni, che negli anni la trasformò in copia di servizio, aggiungendovi, in grafia corsivissima e senza darsi troppo pensiero degli equilibri dell'impaginato, impieghi, cariche, nomine, onorificenze che venivano via via acquisite dai singoli (altro discorso è quello delle cancellature e reintegrazioni, che pure furono eseguite senza particolare cura della *facies* testuale). Il fatto che il Custode nel corso degli anni non abbia aggiunto alcunché al nome di Ila non fu certo dovuto ad una perdita di contatti. Al momento dell'annoverazione il Somai era poco più che ventenne, essendo nato nel 1669, a Roccantica nel reatino. Era stato il quarantatreesimo annoverato in Arcadia; non sappiamo, per ora, dove si fosse formato e come si sia inserito nei circoli letterari romani. Certamente doveva essere già noto nella neonata Arcadia, o almeno a Crescimbeni, perché nella stessa ragunanza in cui entrò nel Commune pastorale fu anche nominato Sottocustode, insieme a Siralgo Ninfasio, ovvero Filippo Leers, che era stato anch'egli annoverato in quel giorno. Furono i primi due a ricoprire una carica che era stata istituita con l'avvertimento XX, stabilito il 30 ottobre del 1690, nella ragunanza III. Il 23 aprile del 1691, due giorni dopo la loro annoverazione, Ila e Siralgo comparvero in Serbatoio per accettare l'incarico, cosa che avvenne con una dichiarazione a cui Crescimbeni, estensore del verbale e presumibilmente

<sup>1</sup> Accademia dell'Arcadia, Catalogo 1, c. 6r; identico alla precedente versione del Catalogo, che si trova in fondo al ms. 15, c. 483v; nel ms. Catalogo 1, prima del nome di battesimo, Crescimbeni, in un momento che rimane imprecisabile, aggiunse in interlinea, nella sua scrittura corsiva, «Abb.º», che successivamente depennò. Nel catalogo pubblicato in appendice alla seconda edizione dell'*Arcadia* (Roma, Antonio de' Rossi, 1711, p. 331), che è tratto da quello manoscritto, il titolo ancora figura.

anche della formula da recitarsi, volle dare una qualche solennità: «Io, Ila Orestasio, Pastore Arcade, dichiarato Sottocustode del Serbatoio, accetto l'incarico e prometto diligentemente osservare l'avvertimento XX sopra di ciò promulgato»; segue la firma autografa di Ila<sup>2</sup>. I Sottocustodi erano di fatto segretari del Custode, alla cui discrezione era rimessa la durata del loro incarico. Da quel giorno in avanti Ila Orestasio fu una presenza costante in Arcadia, ricoprendo più volte il Collegato ed essendo spesso «Deputato per la revisione dei titoli», ovvero censore dei libri proposti per esser stampati sotto l'insegna della siringa di Pan, ma soprattutto intervenendo alle ragunanze di canto. Nel 1697 partecipò alla prima edizione dei Giuochi Olimpici con un sonetto (*Trasformazione in Amore*, «Poiché tal m'hai ridotto, o crudo Amore») e con un madrigale (*Ghirlanda di Viole e Lauro*, «Io vo' tesser Corona»)³. Partecipò anche ai Giuochi del 1701, celebrati in onore del neo-eletto Clemente XI, i primi dei quali si mandarono a stampa i testi, di nuovo con un sonetto (*Trasformazione in Aura*, «D'Alnano altri pur canti; io non ho in seno») e con un madrigale (*Ghirlanda di Platano*, «Picciol poc'anzi in parte al Cielo amica»)⁴. Ebbe l'onore di essere tra i dieci autori raccolti nel tomo I delle *Rime degli Arcadi*, in cui furono stampati 35 suoi sonetti<sup>5</sup>, ed ottenne

<sup>2</sup> Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, Atti Arcadici 1, p. 31.

<sup>3</sup> I due componimenti figurano nel ms. 7 dell'Accademia dell'Arcadia, cc. 80r e 98r, i titoli sono di mano di Crescimbeni; sull'attuale *verso* di c. 80 si trova una prima redazione del sonetto, depennata (vd. *infra*, pp. 136-137). Crescimbeni non inserì il sonetto fra i testi dei Giuochi del 1697 che finalmente pubblicò, in parte, ne *L'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708, 1711<sup>2</sup>, pp. 296-319 (senza differenze tra prima e seconda edizione), in cui invece figura il madrigale (p. 315), con un duplice ritocco di forma, probabilmente del Custode stesso (che comunque si deve intendere approvato dall'autore, in base alla prassi arcadica e, ancor più, al rapporto tra i due), perché la versione del madrigale contenuta nel volume che infine raccoglierà la produzione di Ila torna alla versione manoscritta, rispetto alla quale opera un altro paio di modifiche: Angiolo Antonio Somai, tra gli Arcadi Ila Orestasio, *Poesie toscane e latine*, Roma, Giovanni Maria Salvioni, 1736, p. 26 (vd. *infra*, p. 124). Anche in questo postremo volume il sonetto non compare.

<sup>4</sup> *I Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'Olimpiade DCXX in lode della Santità di N. S. Papa Clemente XI e pubblicati da G. M. Crescimbeni*, Roma, Giuseppe Monaldi, 1701, pp. 69, 79; i due componimenti verranno riproposti, con alcune varianti, in Somai, *Poesie*, pp. 27-28. Ila non è presente nelle altre edizioni dei Giuochi Olimpici, ovvero nei volumi a stampa apparsi nel 1705, 1710, 1721, 1726.

<sup>5</sup> *Rime degli Arcadi*, I, Roma, Antonio de' Rossi, 1716, pp. 194-211. Otto fra i sonetti raccolti nel tomo erano apparsi a stampa nella raccolta curata da Bartolomeo Lippi: *Rime scelte di Poeti illustri de' nostri tempi*, Lucca, Pellegrino Frediani, 1709, pp. 58-61. Di nuovo otto sono i sonetti del Somai che comparvero nella *Parte terza, che contiene i Rimatori viventi del 1709*, della *Scelta di Sonetti e Canzoni de' più eccellenti Rimatori d'ogni Secolo*, lavoro postumo di Agostino Gobbi (Bologna, Costantino Pisarri, 1711, pp. 43-46); di questi ben

ulteriore spazio nel tomo VIII, che ospitò altri 10 sonetti e una canzonetta sul Natale<sup>6</sup>. Altri suoi sonetti figurano nel tomo IX, che si presenta come il primo di una raccolta di poemetti lirici, drammatici e ditirambici (della quale non usciranno altri volumi), e ospita una ricca silloge di corone poetiche: Ila è presente nella corona per il primo anno di pontificato di Clemente XI, nella corona per Maria Casimira, regina vedova di Polonia, recitata nel 1699 in presenza della sovrana, nella corona per la nascita del principe di Piemonte, recitata al Bosco Parrasio nel 1699, e nella corona dedicata al *Costantino Pio* dell'Ottoboni, dramma per musica rappresentato nel 1710 presso il teatro del palazzo della Cancelleria Apostolica, residenza del cardinale<sup>7</sup>. Tre sonetti che non hanno riscontro nelle sillogi arcadiche figurano in una raccolta curata da Pier Andrea Budrioli, uscita nel 1723<sup>8</sup>. Un suo epigramma latino in distici (*inc.* «Forte diu Tybris vili statione receptus») fu inserito in un volume stampato nel 1705 per celebrare il nuovo porto di Ripetta fatto edificare da Clemente XI, la cui prima metà è occupata da una prosa di Agostino Maria Taja, uno dei fondatori d'Arcadia col nome di Silvio Pereteo, che in parte celebra le opere urbanistiche, e in particolare i restauri della basilica di San Pietro patrocinati del pontefice, in parte illustra il nuovo porto tiberino; la seconda metà del volume ospita poesie celebrative in italiano e in latino, tutte di Arcadi, molti dei quali fondatori<sup>9</sup>. Se la poesia italiana di Ila si svolse quasi

sette (dal secondo all'ottavo) entreranno nel tomo I delle *Rime* (quattro dei quali erano già nel volume del 1709), mentre il primo degli otto, «L'opra, ch'altri da me colta e gentile», andrà a far da sonetto proemiale all'edizione del 1736 (vd. *infra*, pp. 124-125). Due sonetti estratti dal tomo I delle *Rime degli Arcadi* furono inseriti in Giovan Battista Felice Zappi, Faustina Maratti Zappi, *Rime*, Venezia, Antonio Mora, 1725<sup>2</sup>, pp. 150-151.

<sup>6</sup> *Rime degli Arcadi*, VIII, Roma, Antonio de' Rossi, 1720, pp. 186-193.

<sup>7</sup> *Raccolta di varj poemetti lirici, drammatici e ditirambici degli Arcadi. Tomo primo, che è il nono delle Rime*, Roma, Antonio de' Rossi, 1722, pp. 51, 129, 145, 203.

<sup>8</sup> *Rime illustri di poeti viventi*, I, Faenza, Girolamo Maranti, 1723, pp. 19-20 («Questa è la notte assai del di più bella», «Nacque un tempo (e calò dai sommi Cori», «Spiegò degli Avi l'alte geste ascose»). Segnalo che tre sonetti del Somai vennero ancora pubblicati in un volume della Bibliologia Classica Italiana che raccoglie le poesie di alcuni Arcadi delle origini: Tommaso Gargallo [e altri], *Poesie scelte*, I, Cremona, Luigi De Micheli e Bernardo Bellini, 1828, pp. 87-88; i testi sono tratti dal tomo I delle *Rime degli Arcadi* e includono lo scherzo pastorale in ottonari (in forma di sonetto) «Or che Clori sulla sponda». Naturalmente questa panoramica delle edizioni delle poesie di Ila non ha alcuna pretesa di completezza, ma vuole soltanto essere un punto di partenza per eventuali future indagini bibliografiche sulla produzione in versi.

<sup>9</sup> *Lettera e poetici componimenti in ragguglio e in encomio della nuova Ripa presso al sepolcro de' Cesari in Roma, ridotta per intendimento e per ordine della Santità di N. Signore Papa Clemente XI a foggia di sontuoso Navale, nella presidenza edilizia di Monsig. Niccolò Giudice, Chierico di Camera, l'anno MDCCIV*, Roma, Gaetano Zenobj, 1705, l'epigramma

tutta nella forma breve del sonetto, quella latina, ospitata nel primo e unico volume di *Carmina* pubblicato da Crescimbeni, frequentò le forme più distese dell'elegia e dell'epistola (utilizzando però anche per la seconda il distico elegiaco), mai troppo lunghe, come del resto volevano le norme arcadiche, che avrebbero limitato a 60 versi i testi latini da recitare al Bosco Parrasio; accanto ai componimenti più ampi troviamo alcuni epigrammi e due prove liriche, una in strofe alcaiche, l'altra in saffiche<sup>10</sup>. Tutti i testi che Ila stampò sotto l'insegna d'Arcadia furono raccolti in un volume di *Poesie toscane e latine* apparso nel 1736, nove anni prima della morte del vecchio pastore, quando la sua stagione creativa si era conclusa da tempo. Curatori dell'edizione furono i nipoti Francesco e Antonio, che il Somai aveva accolto a Roma, seguendone la formazione con affetto paterno e facendo loro coltivare anche la musa latina. L'indirizzo iniziale, al *Cortese e Savio Lettore*, dà subito il sapore del piccolo, forse addirittura domestico, monumento, o almeno omaggio, che si voleva tributare ad una stagione ormai perduta:

Ti si presentano a leggere le Toscane e le Latine Poesie d'uno de' più vecchi Pastori d'Arcadia, che ha la sorte ancora di sopravvivere a tanti altri già defunti della primiera istituzione. Scarse e brevi le ravvisi, o perché Egli, distratto in altre più premurose occupazioni, non ritrovò maggior comodo di accrescerle, o perché non usò tutto lo studio in conservarle, alieno mai sempre di esporle alla pubblica vista; perloché sin dal principio dell'anno 1728 spogliossene e consegnolle a i due Nipoti<sup>11</sup>.

Segue infatti una lettera dell'autore, «rinvenuta tra gli Scritti Poetici», datata «ultimo di Gennajo 1728». La lettera fu dunque scritta negli ultimi mesi di vita di Crescimbeni e si apre con un piccolo bilancio, che è anche un profilo del vecchio poeta:

Eccovi alla rinfusa quei pochi avanzi de' miei vaneggiamenti nella Latina e nella Toscana Poesia, nelle quali, dopo il corso de' studj, mi sono onestamente divertito. Produssili spinto da doppio stimolo, e del proprio genio e de' frequenti impegni delle Accademie, tanto private (quali furon quelle de' due Porporati Otthoboni e Panfilj, e della Contessa Capizucchi, che, mentre visse, a me confidava la direzione ne' suoi Componimenti) quanto pubbliche, specialmente della famosa degli Arcadi di Roma, che ho sempre con tenerezza riguardato, perché nelle Toscane Rime i primi miei vagiti accolse, e con esso loro la medesima Arcadia ebbe il suo nascimento<sup>12</sup>.

del Somai si trova a p. 71; fu riproposto in Somai, *Poesie*, p. 176. Ringrazio Elisabetta Appetecchi per avermi segnalato il volume sul Porto Clementino.

<sup>10</sup> *Arcadam carmina*, I, Romae, Antonius de Rubeis, 1721, pp. 124-132.

<sup>11</sup> Somai, *Poesie*, p. VII.

<sup>12</sup> Ivi, pp. IX-X.

La frase iniziale non è topica: la poesia per Somai fu davvero un onesto divertimento, o meglio un talento messo quasi completamente al servizio dell'occasione che richiedeva versi, quasi sempre interna alle accademie nelle quali si esplicava la vita letteraria dell'Urbe, e in cui Somai costruì non solo la sua identità di poeta, ma anche la sua posizione sociale. Un passo della lettera mostra che la sua prospettiva era ancora quella di un epigonale mecenatismo, in cui il potente ormai non stipendia più il letterato, ma ancora gli dispensa favori: «La buona Poesia accoppiata sempre alla buona morigeratezza, ove adoprisi opportuna e saviamente, si è il più valevole mezzo che rinvenir si possa al guadagno dell'affetto appo gli animi gentili de' Grandi, ed io ne ho goduto qualche buono effetto»<sup>13</sup>. Un poeta così duttile nei temi, solido stilista petrarchesco, capace di gestire anche la musa latina, ma in posizione ancillare rispetto a quella toscana, senza la minima smania di protagonismo, tutto interno e tutto risolto nella sociabilità accademica (come oggi si direbbe) era perfetto per le esigenze di Crescimbeni, e in effetti Ila Orestasio fu poeta emblematico della prima Arcadia, cosa che oggi potrebbe conferirgli qualche interesse, se qualcuno si prendesse la briga di studiarlo nella sua qualità di perfetta incarnazione dell'Arcadia secondo Crescimbeni. Sebbene se ne sappia poco o nulla, si può essere ragionevolmente sicuri che la sua sia stata una vita senza eventi di rilievo, trascorsa tra le vacanze nella natia Roccantica, dove doveva gestire le proprietà avite – certo non ingenti e che in parte aveva anche perdute, salvo riuscir poi a riottenerle grazie all'intervento di uno dei sullodati «Grandi» – e i piccoli impieghi curiali che gli davano da vivere<sup>14</sup>, ma lo allontanavano dalle Muse, alle quali riservava gli agognati *otia*, che nel suo caso erano appunto *otia academica*.

Se si va a cercare il nome di Ila Orestasio nelle pubblicazioni dell'Arcadia, si recupera il senso dell'importanza che il Somai ebbe nei primi anni del Comune pastorale. In una prosa di Morei, che accompagna gli atti dell'adunanza tenuta nel 1753 per ricordare i fondatori d'Arcadia, è inserito un sonetto di Licota Ostracino, ovvero Girolamo Mattei Orsini, futuro nunzio apostolico, vescovo e filantropo, che aveva offerto alla neonata Arcadia ospitalità nel giardino della villa di famiglia all'Esquilino, dove trovò stanza

<sup>13</sup> Ivi, pp. XI-XII.

<sup>14</sup> Come già si è detto, è significativo che Crescimbeni nel Catalogo degli Arcadi registrasse il Somai senza alcuna qualifica professionale, ma ancor più significativo è che non ne abbia aggiunta alcuna negli anni, come puntualmente faceva con gli altri, costruendo nel tempo degli embrioni di *curricula*. Morei ricorda che Clemente XI aveva remunerato «bene spesso di Benefizj e di Pensioni o di Cariche i più valorosi Arcadi», fra i quali Ila (*Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1761, p. 234).

il Bosco Parrasio tra la fine del 1690 e i primi mesi del 1691<sup>15</sup>. Nel sonetto Licota elencava i nomi dei pastori la cui fama sarebbe durata «di mille e mille età nel lungo giro»; il nome di Ila compare accanto a quello dei due massimi poeti della prima Arcadia, Leonio e Zappi, insieme a quello di un altro fondatore, Pompeo Figari, e a quello di Leone Strozzi, annoverato il 13 maggio del 1691, anch'egli figura centrale nei primi anni del Commune pastorale:

Onde nel tempo più da voi lontano  
famosi al par del gran Sincero io scerno  
Tirsi, Nitilo, Uranio, Ila e Montano<sup>16</sup>.

All'estremo cronologico opposto dell'arco temporale che racchiude il custodiato di Crescimbeni possiamo porre il distico estemporaneo che Ila dettò nel 1725, quando giunse la notizia che Giovanni V di Portogallo aveva donato 4.000 scudi, con i quali l'Arcadia avrebbe potuto finalmente acquistare un terreno ed allestirvi un Bosco Parrasio di sua proprietà, ponendo così termine a un'itineranza che, fra traslochi, espulsioni ed eclissi, durava da 35 anni<sup>17</sup>. Lo ricorda Morei nella stessa prosa in cui inserì il sonetto di Licota:

Si fermarono tutti di mano in mano che arrivavano nel vestibolo del primo ingresso<sup>18</sup>, dove intanto leggendosi l'Iscrizione che all'immortal memoria del gloriosissimo Arete [Giovanni V] si vede incisa, si passò a fare i dovuti encomj alla di lui regia Munificenza, né fu tralasciato di ricordare il bel distico che, trasportato dal giubilo, all'improvviso compose Ila, allorché da altro Pastore di ciò che Arete all'Adunanza d'Arcadia aveva donato, ad effetto di comprare il sito e costruire il Teatro,

<sup>15</sup> *Adunanza tenuta dagli Arcadi in onore de i fondatori d'Arcadia, aggiuntavi una Lettera intorno a i Luoghi, ove le Arcadiche Adunanze si sono fin'ora tenute*, Roma, Antonio de' Rossi, 1753, p. 47.

<sup>16</sup> Il sonetto non dovrebbe essere stato recitato nel Bosco di Villa Mattei, perché gli Arcadi lo lasciarono a favore del giardino di Palazzo Riario alla Lungara il 27 marzo del 1691, mentre il Somai, come detto, fu annoverato in Arcadia il 21 aprile di quell'anno. La cautela comunque è d'obbligo con un testo citato in un'edizione certo non rivista dall'autore, uscita oltre sessant'anni dopo la presumibile data di lettura.

<sup>17</sup> Sulle vicende del Bosco Parrasio vd. Susan M. Dixon, *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and its Garden in Eighteenth-Century Rome*, Newark, Univ. of Delaware Press, 2006; Sarah Malfatti, *Boschi e mecenati. Nuovi documenti sull'Arcadia delle origini (1690-1707)*, 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. 239-257; Maurizio Campanelli, *Un'Antiroma dentro Roma: immagini del Bosco Parrasio nella poesia della prima Arcadia*, «Strenna dei Romanisti», 2022, pp. 99-120.

<sup>18</sup> Ancora oggi, varcato il cancello d'ingresso al Bosco Parrasio, ci si trova di fronte un ninfeo, sul quale si staglia una grande epigrafe che celebra il dono del re portoghese.

fu fatto certo; ed Acamante [Giuseppe Brogi], che ben il teneva a mente, lo fece a tutti ascoltare: *Quod non tot Proceres, quod non fecere tot anni, / praestitit una dies, porrigit una manus*<sup>19</sup>.

Crescimbeni gli riserverà spazi di riguardo nelle sue opere maggiori. Nel libro VI dell'*Arcadia*, dopo acclamate recite di canzonette anacreontiche di Arpalio (Pier Andrea Forzoni Accolti) e del figlio Aristile (Francesco Forzoni Accolti), seguite da un «Sonetto Anacreontico» di Tirsi (Zappi), e poi da tre sonetti polifemeschi di Siralgo (Leers), Elettra, ovvero Prudenza Gabrielli, chiede ad Ila di mostrarsi pronto ad esaudire una sua richiesta, senza formularla; Ila inizialmente tenta di schermirsi, ma subito dopo accetta:

Ah, degnissima Elettra, che dite mai? Voi ben sapete l'umil servitù che vi professo, e però mi offendete ogni volta che dubitate della mia ubbidienza nell'eseguire i vostri comandi, e giacché mi riputate abile a sostenere il vostro impegno, comandate pur francamente, che la dolcezza del comando darà quella forza al mio debole ingegno che per sé stesso non ha.

Elettra gli chiede allora di recitare uno di quella «spezie di scherzi Pastorali in forma di Sonetti fabbricati di piccoli versi», che più volte le aveva fatti leggere; Ila recita un sonetto in ottonari, «Qui di Ninfe a un nobil coro», che incontra il plauso generale: «ciascuno ammirò in esso non solo la grazia e la vaghezza, ma la felicità colla quale in sì angusti ed obbligati termini era stata maneggiata l'orazione»<sup>20</sup>. Nel dialogo IX della *Bellezza della volgar poesia*, aggiunto nella seconda edizione (1712), «nel quale si discorre del gusto del secolo presente decimottavo nella lirica poesia volgare, e segnatamente nel sonetto, e se ne forma la pratica»<sup>21</sup>, Mirtilo (Pier Jacopo Martello) cita due sonetti di Ila («Ahimè, che ovunque il reo pensier mi mena» e «Dal cieco Amor, che sovra ogn'arte maga»; figurano entrambi nel

<sup>19</sup> *Adunanza*, pp. 71-72. Il distico era stato citato in Francesco Maria Mancurti, *Vita di Crescimbeni*, Roma, Antonio de' Rossi, 1729, p. 85: «perloché uno de' più antichi, più celebri ed affezionati Pastori, quale è Ila Orestasio, in udire atto di sì magnanima profusione, sollevando il pensiero, con estro improvviso disse *Quod* [eqs]». Naturalmente il distico sarà inserito nell'edizione del 1736, con un titolo lungo quanto il testo: *De liberalissimo Joanne V Lusitaniae Rege, scutorum quatuormillium Arcadiae Coetui Largitore, disticon extemporaneum* (cfr. Somai, *Poesie*, p. 183).

<sup>20</sup> Crescimbeni, *L'Arcadia*, pp. 252-253; il sonetto fu riproposto in Somai, *Poesie*, p. 23.

<sup>21</sup> Il portato storico-culturale della seconda edizione e in particolare del nono dialogo è stato messo a fuoco da Enrico Zucchi in Giovan 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. 72-77, al quale si aggiungano le considerazioni di Giacomo Vagni, *La seconda edizione della Bellezza della volgar poesia e il dibattito sul canone lirico nei primi anni del Settecento*, «Aevum», 94/3, 2020, pp. 703-736.

tomo I delle *Rime degli Arcadi*), addotti a esempio della «terza maniera» di sonetto, quella caratterizzata dalla «nota o idea grave», la quale «al carattere sublime si riferisce»<sup>22</sup>. Nella lettera *A chi legge*, premessa alla seconda edizione della *Bellezza*, Crescimbeni ricorda Ila tra coloro che, partecipando alla conversazione in casa di Paolucci, che prima si era riunita presso Marcello Severoli, lo avevano esortato a pubblicare una nuova edizione dell'opera, mentre nella biografia del Severoli, inserita nella serie delle *Vite degli Arcadi illustri*, Crescimbeni elenca Somai tra i più assidui partecipanti agli incontri della conversazione, «una delle più belle, gentili e gradite di Roma», che includeva «l'uso della famosa libreria di lettere amene che aveva Monsignor Severoli con incredibile stento messa insieme e teneva nel suo proprio appartamento, per maggior comodo della stessa Conversazione»<sup>23</sup>. Otto ottave, che riscrivono altrettanti passi del poema del Trissino, testimoniano che Ila fu tra coloro che accettarono la sfida di riscrivere in ottave i singoli libri dell'*Italia liberata dai Goti*, lanciata dal Severoli nella convinzione che la scarsa fortuna del poema fosse stata dovuta alla scelta del verso sciolto<sup>24</sup>. Nel volume I dei *Comentarj* Crescimbeni aveva ricordato che il conte Carlo Enrico Sanmartino era stato il primo a coniare, nel 1694, un «sonetto pastorale» in ottonari, genere di componimento che si guadagnò parecchi imitatori in Arcadia e «piacque molto alla Corte di Roma»; Crescimbeni offre due esempi di questo nuovo tipo di sonetto, il primo del Sanmartino stesso, il secondo del Somai («Or che Clori su la sponda») <sup>25</sup>. Del resto, la richiesta, appena ricordata, che Elettra gli rivolgerà nell'*Arcadia* di Crescimbeni mostra che Ila doveva essersi guadagnato qualche rinomanza in questo genere di produzione. Il Custode gli indirizzò inoltre l'XI dei

<sup>22</sup> Ivi, pp. 341-342.

<sup>23</sup> Giovan Mario Crescimbeni, *Vita di Monsignor Marcello Severoli Romano, detto Elcino Calidio*, in *Le Vite degli Arcadi illustri*, II, Roma, Antonio de' Rossi, 1710, p. 286.

<sup>24</sup> Il nome del Somai non figura tra quelli citati da Crescimbeni nel brano della *Vita* del Severoli nel quale si ricorda l'impresa, in verità al limite dello sconsiderato (ivi, pp. 287-288); d'altra parte Crescimbeni menziona soltanto coloro che avevano portato a compimento o molto avanti la riscrittura dei libri a loro assegnati (Vaccari, Campello, Paolucci, Figari, Leonio, Leers). Il saggio del Somai fu inserito nel volume del 1736, pp. 103-108, senza menzionare il Severoli, ma la «geniale Adunanza degli Arcadi, che meditava la traduzione in Ottava Rima dell'intero Poema».

<sup>25</sup> Giovan Mario Crescimbeni, *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, I, Roma, Antonio de' Rossi, 1702, pp. 88-89; il sonetto pastorale di Ila sarà poi inserito nel volume I delle *Rime degli Arcadi* (vd. *supra*, nota 5). Ancora nel volume I dei *Comentarj* (pp. 144-145) Somai figura tra i poeti che misero insieme la corona di ottave a rime obbligate per il fanciullo Carlo Emanuele d'Este, il quale aveva recitato nella *Rodogna*, versione italiana della *Rodogune* di Corneille messa in scena al Collegio Clementino.

suoi *Brindisi* («Mesci, o Ila, quel vermiglio»), che inserì nell'edizione delle proprie *Rime* con la risposta di Ila («Prendi ancor per mio consiglio»)²⁶. Il Somai compare di nuovo nel volume delle *Rime* crescimbeniane verso la fine di un lunghissimo brindisi responsivo di Giulio Cesare Grazzini, che di Ila ci regala un piccolo ritratto:

Al gemer grato e dolce  
che l'aura molce, al flagellar soave,  
acuto e grave dell'aurate fila  
il flebil'Ila io ben ravviso; è desso,  
non più depresso, come in altra etate:  
tutte obbliate l'aspre cure, il vedi  
che posa a i piedi d'un antico alloro  
la cetra d'oro e avvallà un ciotolone  
di Monfiascone, che al rubin somiglia²⁷.

La particolare stima e fiducia che Prudenza Gabbrielli aveva nel Somai, ricordata da quest'ultimo nel brano della lettera ai nipoti citato in precedenza (ma anche da Crescimbeni nell'*Arcadia*), trova conferma in una notizia riportata dal Custode nei *Comentarj*: «Ha ella lasciato un Volume di Rime manuscritte appo gli Eredi, con raccomandare l'assistenza alla stampa di esse all'Abate Angelo Antonio Somai; ma tuttavia si rimangono inedite»²⁸. A proposito dei suoi rapporti con le poetesse arcadi, in una lettera del 20 marzo 1713 scritta da Faustina Maratti a Teresa Grillo Pamphili, trovata e studiata da Léa Renucci, la Maratti difende con dovizia di argomentazioni e

²⁶ Giovan Mario Crescimbeni, *Rime*, Roma, Antonio de' Rossi, 1723³, pp. 414-415; i componimenti figuravano già nella seconda edizione delle *Rime* crescimbeniane (Roma, Antonio de' Rossi, 1704, pp. 276-277), ma non nella prima (Roma, Giovanni Battista Molo, 1695), dove invece Ila appare in un'egloga amebea, intitolata *Eralgologia*, nella quale cantano Linco Telpusio (Francesco Passerini) e Felicio Orcomeniano (Domenico Lazzarini); l'egloga ricomparirà nella seconda e nella terza edizione con il titolo *Le pene d'amore*. In un passo del lungo componimento Felicio recita «Palemone non è presso a morire / d'amoroso martire? / E chi non sa quanto infelici sieno / Ferildo, Coridone, Ila e Dumeno?» (p. 63 della prima edizione, p. 220 della terza). Stefano Crescenzi, che sta curando l'edizione critica delle *Rime*, mi segnala che l'egloga è presente, autografa di Crescimbeni, nel ms. 5 dell'Accademia dell'*Arcadia*, cc. 306r-310r, con il titolo *Algoserologia*; al posto di Linco vi figura Gelso Aspereteo (il conte Luigi Nogarola) e il verso, nel quale le stampe menzionano Ila, recitava dapprima «Ornito, Coridon, Dami e Sireno», poi depennato e riscritto nell'interlinea come «Ameto, Coridon, Dafni e Dumeno».

²⁷ Crescimbeni, *Rime*, p. 481. Questo brindisi non figura nella prima edizione delle *Rime* (del resto il Grazzini era stato annoverato nel 1699), ma compare nella seconda, nella quale i versi qui citati non presentano varianti (pp. 338-339).

²⁸ Crescimbeni, *Comentarj*, II, 2, Roma, Antonio de' Rossi, 1710, p. 432.

citazioni un suo sonetto sulla gelosia, «avendo saputo che, quando ei fu letto nella passata conversazione, fu (contro mio merito) onorato di varie opposizioni, e particolarmente dell'ingegnoso Ila Orestasio»<sup>29</sup>. Nella biografia di Loreto Mattei si descrive il particolare attaccamento che Laurindo Acidonio aveva sempre mostrato nei confronti dell'Arcadia, fin dal 1692, quando era stato annoverato, e si ricorda che nel 1694 da pastore forestiero aveva spedito a Crescimbeni *Il Velino precipitante*, poemetto in ottave sulla cascata delle Marmore, che era stato letto pubblicamente al Bosco Parrasio dal Somai, «uno de' più culti ed eccellenti Rimatori de' nostri tempi, e interessatissimo nella gloria del Mattei»<sup>30</sup>.

Su tutt'altro versante dell'agone arcadico ritroviamo Ila nel *Giammaria* di Domenico Ottavio Petrosellini, il poema satirico contro Crescimbeni e la vecchia guardia del Commune pastorale, che narra in chiave eroicomica le vicende dello scisma del settembre 1711. Il 21 luglio, giorno della ragunanza che avrebbe dovuto accogliere o respingere il consulto redatto da Gravina, e firmato anche da Pier Jacopo Martello (in Arcadia Mirtilo Dianidio), sull'interpretazione di quell'«in orbem» della III legge dal quale era tutto formalmente partito, Crescimbeni si reca a Palazzo Pamphili, sede della ragunanza, «co' suoi Satrapi maggiori», che si dispongono sulle scale e negli ambienti di passaggio del palazzo per parlare con i numerosi Arcadi che si stavano recando alla ragunanza, «come fanno le streghe e gli stregoni / quando alla Noce van di Benevento». Dopo Alessi, Uranio, Montano e Clidemo (Cesare Bigolotti), si posiziona il nostro Ila, raffigurato in un quadretto che ne vuol forse sottolineare l'inadeguatezza a quella temperie agonistica: «Quell'anima, che sia pur benedetta, / d'Ila, sempre ai suoi giorni afflitto e stanco, / sopra si sta nel fin d'un corridore / a far lo stesso, e va tutto in sudore»<sup>31</sup>. Poco oltre, dopo una bella ottava dedicata a Guidi, Ila è di nuovo raffigurato come uno non troppo interessato alla posta in

<sup>29</sup> Léa Renucci, *L'Arcadia per lettera. Sociabilités épistolaires et réseaux académiques en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Thèse de Doctorat préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et l'Université de Vérone, 2020, pp. 311-315 (il brano citato si legge a nota 497; la lettera è conservata presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna).

<sup>30</sup> Girolamo Vincentini Reatino, *Vita di Loreto Mattei Reatino, detto Laurindo Acidonio*, in *Vite degli Arcadi*, II, p. 183; segue il testo del poemetto, dato come inedito. Il Somai figura tra gli esaminatori della biografia del Mattei, e in questa veste scrive il voto che compare alle pp. 192-193. La recita del poemetto in Arcadia ad opera del Somai è ricordata anche nel profilo del Mattei scritto da Domenico Fabbretti per le *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, III, Roma, Antonio de' Rossi, 1721, p. 127.

<sup>31</sup> Domenico Ottavio Petrosellini, *Il Giammaria ovvero l'Arcadia liberata*, Corneto-Tarquini, Tip. Tarquinia, 1892, p. 112 (il curatore dell'edizione è Crispino Mariani).

gioco: «Vide [Eniso] Ila lacrimoso irsi lagnando / con questo e quello del dolor dei reni»<sup>32</sup>.

Negli anni del custodiato di Lorenzini il vecchio Ila sarà stato considerato un innocuo fossile vivente, in omaggio al quale per il volume del 1736 si volle recuperare l'ormai dismesso costume dei censori delle stampe, ovvero una commissione di tre Arcadi deputati a giudicare se l'autore del volume «possa nell'impressione servirsi del nome Pastorale e dell'insegna del nostro Comune»<sup>33</sup>. Per l'occasione si nominarono un antico sodale come Alessandro Cerrati Galanti, Arcade dal 1697 col nome di Gantila Pelleneo, un'altra figura di lunga e prestigiosa militanza arcadica quale Nicola Salvi (Lindreno Issuntino) e quindi il Sottocustode Agemone Batilliano (Pietro Marchesini) – quest'ultimo compariva nel documento come subentrato a Tiresia Timosteniano, ovvero Domenico Rolli. Poiché costui era cieco, difficilmente avrebbe potuto svolgere quella funzione, ma anche nel caso in cui fosse stato realmente nominato e poi sostituito, in apparenza non ci sarebbe stato motivo di registrarne l'avvenuta sostituzione nelle firme del documento. Andrebbe dunque valutata la possibilità che il Rolli ci tenesse a figurare nell'omaggio al vecchio pastore, cosa apparentemente curiosa, se si considera che, insieme al fratello Paolo, era stato uno scismatico ed era rimasto lontano dal mondo di Crescimbeni, ma d'altra parte si trattava di uno di quei poeti della seconda generazione arcadica sulla quale Morei stava cominciando a basare la sua rifondazione del Commune. Al documento dei tre deputati seguono la licenza custodiale con la solenne data olimpionica (altro inopinato recupero) e l'approvazione dell'arcivescovo Giovanni Battista Gamberucci, prefetto delle cerimonie Apostoliche, ma soprattutto Arcade anch'egli, col nome di Cloanto Epizio, e d'antichissima data, essendo stato annoverato nel lontano 1692, il quale elogiava le «Toscane e Latine leggiadrissime Poesie» del Somai. I paratesti “censorii” si concludevano con un paragrafo, datato al 18 aprile 1736, a firma del Morei, formalmente nella sua qualità di lettore del volume per ordine del maestro del Sacro Palazzo,

<sup>32</sup> Ivi, p. 117.

<sup>33</sup> Secondo i dati raccolti da Enrico Zucchi, *La firma dell'Arcadia. Indagine sulla pubblicazione del nome pastorale nei frontespizi (1690-1766)*, in *Canoni d'Arcadia. I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2023, pp. 260-264, quello del Somai è l'unico volume uscito a Roma con l'approvazione dei Deputati e del Custode, mentre gli altri, comunque pochi, casi furono tutti interni all'Arcadia delle Colonie, in particolare a Chieti, Napoli e Bologna, e limitati ai primi anni Trenta, tanto da sembrare piuttosto una coda dell'epoca crescimbeniana in aree periferiche che non una prosecuzione voluta da Lorenzini.

Giovanni Benedetto Zuanelli. Il futuro terzo Custode, che si candida ad essere stato il vero motore di tutta questa operazione, scriveva parole che, pur nell'ineludibile formalità della cornice, rivelavano note d'affetto per l'anziano poeta: «La dolcezza dello stile e la proprietà de' pensieri sono state doti particolari del Sig. Abate Angelo Antonio Somai»; «nel vederle così unite [le poesie toscane e latine] si è stabilito in me quel concetto che di esse io aveva formato o nell'udirle dall'Autore medesimo recitare o nel leggerle sparse in diverse raccolte». Non sorprende che Morei abbia inserito il Somai nel suo *Autunno Tiburtino*, apparso nel 1743, due anni prima della scomparsa del vecchio pastore. Nella prima parte del testo Morei pone sulle labbra di Lilibeo Argivo (Agatino Maria Reggio) il racconto di un sogno. Da un amenissimo prato posto nella campagna alle falde del Parnaso partiva un trivio di sentieri che conducevano a diverse destinazioni:

Il primo aveva le spalliere di verde lauro coperte e guidava ad un fonte di limpidissime acque, alle quali un folto numero di poeti stava bevendo, e fra essi moltissimi nostri Arcadi vi riconobbi: Uranio, Alfesibeo, Alessi, Ila, Montano, Almaspe, e tanti e tanti altri, che lungo sarebbe l'annoverarli. Bevuto che avevano, si davano essi a cantare, e il loro canto era quale appunto quello degli'Usignuoli esser suole<sup>34</sup>.

Di nuovo, dunque, una poesia nutrita di una dolcezza maturata nell'osservanza petrarchista, che distingueva il primo gruppo dagli altri due, votati il secondo ad una poesia di tipo più sperimentale, anacreontico, il terzo alla poesia del sublime eroico, mentre al centro del prato era posta la poesia sacra. In un'egloga di Silvio Stampiglia, che ha per titolo *Veglia di ninfe e pastori nella capanna di Palemone Licurio* (nome arcadico dello Stampiglia), Ila compare insieme ad Uranio (Leonio), Alessi (Paolucci), Siralgo (Leers), Tirsi (Zappi), ognuno dei quali canta un madrigale alla propria amata, e in conclusione si presentano anche Alfesibeo e Ircano (il fratello di Paolucci, Benedetto): ancora una volta dunque Ila appare come figura di un certo rilievo nel coeso gruppo dei fondatori o dei primissimi Arcadi più vicini a Crescimbeni<sup>35</sup>. Nell'*Arcadia* di Morei, che molto si spese per recuperare la memoria dell'originario Commune, capita di ritrovare il nome di Ila, il cui ricordo doveva essersi fatto subito molto esile. Nel ponderoso volume dei *Giuochi Olimpici* del 1754, celebrati in onore degli Arcadi defunti, proprio Morei ricordava Ila, Coralbo (Pompeo Rinaldi) e Palemone in un sonetto, nel quale ad Ila era dedicata la prima quartina:

<sup>34</sup> Michele Giuseppe Morei, *Autunno Tiburtino di Mireo, Pastore Arcade*, Roma, Antonio de' Rossi, 1743, p. 25.

<sup>35</sup> L'egloga si legge in *Rime degli Arcadi*, II, Roma, Antonio de' Rossi, 1716, pp. 382-389.

Se tanto a me fosse dal Ciel concesso,  
vorrei cangiarmi in liquid'onda e pura,  
ché sotto tal sembianza e in tal figura  
forse d'Ila il bel cuor verrebbe espresso<sup>36</sup>.

Il volume del 1736 si apre con una raccolta di sonetti che cantano un amore infelice in accenti di stretta osservanza petrarchista, e quasi sempre in chiave moralizzante; seguono sonetti per occasioni arcadiche, per morti più o meno illustri, per nascite, per recuperate saluti, per cariche ed onorificenze, per lodare l'Ottoboni o il Pamphili, per nozze, per la celebrazione arcadica del Natale, per la felice riuscita di spettacoli teatrali, per l'Accademia del Disegno in Campidoglio (ovvero il Concorso Clementino), per monacazioni; insomma il più schietto repertorio di un poeta d'occasione, al quale contribuiscono sonetti su argomenti morali e religiosi (l'ambizione, l'invidia, il peccato, il pentimento, i quattro novissimi, lodi e invocazioni alla Vergine, ritratti di sante e di santi), che pur non presentando titoli o note che li leghino a specifiche occasioni, furono in gran parte, se non tutti, composti per essere recitati in qualche adunanza, e lo stesso dicasi per un paio di sonetti polifemeschi. La raccolta delle rime toscane si conclude con dieci sonetti «su le memorie dell'antica Sabina», corredati da una decina di pagine di note storico-letterarie, che sembrano il lavoro di maggior respiro nel quale Somai si sia impegnato, ma che pure furono scritti in occasione della nomina di Annibale Albani a vescovo della Sabina; poiché la nomina arrivò nel luglio del 1730, questi sonetti di antiquaria campanilistica sono testi tardi nella produzione del Somai. Alla sezione toscana segue nel volume del 1736 quella dei *Carmina*, che ha un autonomo frontespizio, nella quale si leggono elegie ed epistole su Roccantica, sul Natale, su santi e su temi religiosi, ma anche semplicemente indirizzate ad amici; vi sono pure due epistole scritte in nome di un nipote studente. Ai testi più lunghi si unisce una serie di epigrammi, dei quali uno è dedicato al Porto Clementino (vd. *supra*, p. 123), uno a Villa Pamphili, uno ad una fontana di sua proprietà a Roccantica, alcuni ad Alessandro Albani, altri al mondo della scuola, altri ancora a situazioni arcadiche; ce n'è anche qualcuno che ha i caratteri dell'invettiva, nell'ovvio solco di Marziale. Quello che Somai scrive nella lettera ai nipoti circa la scarsa cura che aveva messo nel conservare i suoi testi («Pochi sono, voi vedete, questi parti del mio debole ingegno, peroc-

<sup>36</sup> *I Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXXIII in onore degli Arcadi illustri defunti*, Roma, Venanzio Monaldini, 1754, p. 132. In questo volume (p. 296) Ila figura anche in un catalogo di Arcadi inserito in un'egloga latina di Viminio Delfense (Giacomo Zaghetti).

ché nacquero di padre altresì poco curante in conservarli e niente pietoso nell'accarezzarli»<sup>37</sup>) sembrerebbe confermato da una ricognizione dei componimenti conservati nel Serbatoio d'Arcadia, poiché un certo numero di sonetti, tutti autografi, contenuti nei manoscritti della serie che Crescimbeni intitolò *Componimenti Arcadici*, non compaiono nel volume a stampa<sup>38</sup>.

Il Orestasio è dunque una figura paradigmatica dell'Arcadia secondo Crescimbeni; è quell'Arcadia che ebbe nello Zappi il suo esponente di punta. Recuperarne oggi il profilo contribuirebbe a popolare di volti reali l'Arcadia delle origini, sottraendola a quello stato di mero assunto critico di cui ha sofferto per secoli; ma soprattutto vorrebbe dire recuperare testi che ancora possono meritare di essere letti, per i loro pregi stilistici non meno che per il valore storico-culturale. In fondo, anche restando nel vituperato solco del petrarchismo, si trovano sonetti tutt'altro che spregevoli, come dimostrano questi due, nei quali l'osservanza petrarchista, di per sé perfetta, è in funzione del tema morale, molto caro al Somai (e altrettanto caro, del resto, al Petrarca)<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Somai, *Poesie*, pp. X-XI.

<sup>38</sup> Nel ms. 1 risultano inediti il secondo sonetto di c. 27r, «Invido fiume, nol vuoi dir, qui siede» (rag. VII; d'argomento amoroso) e i sonetti di c. 54r, «Bella, non più cantando in suon selvaggio» (rag. VIII; d'argomento amoroso), c. 75r, «Ecco il grand'alber, che la sua nativa» (rag. IX; dedicato alla memoria di Cristina di Svezia, per il passaggio dell'Arcadia nel giardino Riarj), c. 169r, «Pensando al tuo bel viso honesto e santo» (rag. XII; di tema amoroso), c. 197r, «Poiché sì giusto, o mio Silen, tu sei» (rag. particolare dopo la XII, nella Capanna d'Erasto, ovvero Francesco Cavoni; in lode di Sileno Perrasio, vale a dire Paolo Della Stufa, il cui canto avrebbe dovuto riportare l'età dell'oro), c. 273v, «L'altr'hier nella vicina alma Cittade» (rag. particolare nella Capanna d'Essoristo, ovvero Giovanni Battista Rospigliosi; sonetto sull'Arcadia e la città, lo pubblico *infra*, p. 163). Quest'ultimo sonetto serve da introduzione a un'egloga latina inedita (cc. 274r-275v), recitata nella stessa ragnanza; pubblico entrambi i testi alla fine di questo articolo. Nel ms. 2 sono inediti i sonetti di c. 22r, «Qual ingiuria vi feci e qual mai possa» (rag. I; d'argomento amoroso) e c. 263r, «Spinto dal di, che riede, e da la gola» (rag. particolare nella Capanna d'Essoristo; di tema amoroso). Nel ms. 3 sono inediti i sonetti di c. 34r, «Per far men duro il grave mio martire» (rag. II; d'argomento amoroso) e c. 97r, «Poiché ridir non vuoi quand'ella siede» (rag. V; di tema amoroso, ha in intestazione *Segue l'argomento del sonetto del fiumicello*). Nel ms. 7 sono inedite le due versioni del sonetto di c. 80, «Poiché tal m'hai ridotto, o crudo Amore» (per i Giuochi Olimpici del 1697, trasformazione in Amore; lo pubblico *infra*, pp. 136-137). Parimenti inediti sono nel ms. 8 il sonetto di c. 15r, «Un mio fido pensier talor mi desta» (rag. II; di tema amoroso), e nel ms. 10 il sonetto di c. 325r, «Questa donna real che porse aita» (per monacazione, databile tra il 1702 e il 1705).

<sup>39</sup> Il primo sonetto è edito in *Rime degli Arcadi*, I, p. 211, e in Somai, *Poesie*, p. 71, ma prima ancora era stato pubblicato da Crescimbeni nella seconda edizione della *Bellezza*, p. 342 dell'ed. Zucchi (pp. 219-220 dell'edizione del 1712). Il secondo si legge in *Rime degli*

*Resistenza nelle reminiscenze degli abiti cattivi*

Dal cieco Amor, che sovra ogn'arte maga  
 incanta i sensi e cuopre al ver la faccia,  
 tre lustri à ch'io mi tolsi, e vado in traccia  
 4 di più salda beltà che l'alma appaga.  
 Pur ei la mente accorta e d'altro or vaga  
 sovente assale e 'l buon desire agghiaccia,  
 e perché il finto suo piacer le piaccia,  
 8 l'orror nasconde dell'antica piaga.  
 Ahi, che giurò quel fier nemico ed empio  
 veder mie forze di sua man disfatte  
 11 e altrui me far del suo potere esempio.  
 Ma se in vil ozio egli i men forti abbatte,  
 segua il suo stile; io sosterrò lo scempio,  
 ché si dè coronar sol chi combatte<sup>40</sup>.

1 Dal] Del R 3 tre] duo B (nel primo tomo delle Rime degli Arcadi, stampato nel 1716, *Il* evidentemente aggiornò la cronologia) 5 or manca in B

*Confusione cagionata dal peccato introdotto nell'Anima*

Ahimè, che ovunque il reo pensier mi mena,  
 mi persegue l'orror del mio peccato:  
 o dorma o vegli, ognor mi veggio a lato  
 4 il timor, la vergogna e la mia pena.  
 Per l'antica trovar pace serena  
 parmi alpestre ogni calle, e 'n dubbio stato  
 dico: O quell'io non sono, o sì cangiato  
 8 son, che me stesso io riconosco appena.  
 Vorrei, lasso, fuggir da i falli miei,  
 che affliggon l'Alma timida e smarrita,  
 11 e vorrei; ma non so quel ch'io vorrei.  
 O gran Padre del Cielo, io pero, aita;  
 tu purga col mio pianto i sensi rei  
 e 'l primo me di me ritorna in vita.

*Arcadi*, I, p. 203, e in Somai, *Poesie*, p. 72. Seguo in entrambi i casi il testo dell'edizione del 1736, l'unica in cui siano presenti i titoli. Il primo sonetto presenta minime varianti, che registrerò citando con *R* le *Rime degli Arcadi* e con *B* la *Bellezza*, oltre a tre varianti grafiche, che elenco qui: v. 2 «copre» per «cuopre» *B*, v. 3 «ha» per «à» *BR*, v. 14 «dee» per «dè» *B*.

<sup>40</sup> Diversamente da quel che farò per i componimenti latini, per quelli italiani non fornisco un apparato delle fonti, che quasi sempre rinvierebbe a Petrarca; del resto, come soleva dire Guido Martellotti, bisogna lasciar qualcosa da fare agli altri.

Di delicatezza zappiana è un sonetto come il seguente, la cui lettura inviterebbe a verificare quanto quella maniera fosse diffusa tra i poeti della prima Arcadia<sup>41</sup>:

Avea lungo un ruscello all'aura sciolto  
 il biondo crin non so se Ninfa o Dea  
 e infra le piante io rimirar godea  
 4 l'or della sparsa chioma e 'l suo bel volto,  
     quando là il volo Amor drizzò, rivolto  
 a quei begli occhi, onde ferir solea,  
 e mentre l'ali intorno a lei battea,  
 8 rimase, io non so come, al crine avvolto.  
     Sorrisi allor, che prigionier d'altrui  
 credealo già, ma prigionier non era,  
 11 e ratto caddi in signoria di lui.  
     S'esser altri non vuol della mia schiera,  
 fugga i perigli, onde perduto io fui,  
 che, se lungi non va, convien che pera.

Al magistero di Leonio, e quindi di nuovo all'osservanza petrarchista, sembra rinviare il sonetto con il quale Ila partecipò ai Giuochi Olimpici del 1697, i primi che si celebrarono, i cui testi sono raccolti nel ms. 7 dell'Archivio dell'Arcadia<sup>42</sup>. Scritto per il Giuoco delle Trasformazioni, il sonetto consente di intravedere Somai al tavolo di lavoro, perché il piccolo foglio (c. 80) sul quale è scritto reca nell'attuale verso una prima redazione depennata, le cui terzine sono del tutto diverse. Entrambe le versioni sono autografe e sottoscritte «Ila Orestasio P. A.».

<sup>41</sup> Questo sonetto non fu inserito nelle *Rime degli Arcadi*; si legge solo in Somai, *Poesie*, p. 18.

<sup>42</sup> Sui Giuochi Olimpici vd. Silvia Tatti, *I Giuochi Olimpici in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 68-80, e Bronislaw Bilinski, *Dall'agone ginnico alle contese di poesia nei «Giochi Olimpici»*, «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, 9/2-4, 1991-1994, pp. 135-168. La testimonianza dei «festevoli giuochi», celebrati «non solamente nel Bosco Parrasio, ma per tutta la nostra Arcadia» nel 1693, all'inizio dell'Olimpiade DCXVIII, recuperata dalla Tatti nei verbali del ms. Atti Arcadici 1, va considerata solo un prodromo, un fiorire di testi, se non spontanei, certamente non organizzati secondo la rigorosa struttura che poi diverrà peculiare dei Giuochi Olimpici (dei «festevoli giuochi» del 1693 non v'è traccia nel ms. 3, che contiene i componimenti della prima parte dell'anno primo dell'Olimpiade DCXVIII, che peraltro segnò il passaggio del Bosco Parrasio agli Orti Farnesiani al Palatino). Quanto al fatto che nei giochi del 1693 «molti gentilissimi nostri pastori dieron chiarissimi segni non meno della robustezza del corpo che della vivacità della mente», il primo membro credo che vada riferito non tanto a gare, ma piuttosto alle capacità performative nel recitare i testi.

*Trasformazione in Amore*

Poiché tal m'hai ridotto, o crudo Amore,  
 che più non sono omai quel ch'io già fui,  
 in te mi cangia e fa che, a gli occhi altrui  
 4 tolto, eguale al tuo Nume habbia valore.

Di mille Ninfe io vo' l'aspro rigore  
 punir con tanti strani effetti tui,  
 di Lei non già, che con gli sdegni sui  
 8 più ch'Altra col piacer m'appaga il core.

E vendetta saria volerla amante  
 ch'il tormento all'amar sempre s'unio:  
 11 io il so che soffro tante pene e tante.

Ma, lasso, perché sol chieggio e desio  
 ch'ella pur ami, io prenderò costante  
 anco gli affanni suoi nel petto mio.

**tit.** aggiunto in cima alla pagina da Crescimbeni, che subito sotto ha scritto anche d'Ila Orestasio / sonetto; la prima versione era anepigrafa **2** sono è scritto in interlinea, nel verso ha inchiostro sembro; la prima redazione aveva sembro **3** che a gli occhi] ch'al guardo nella prima redazione **9** volerla sembra corretto da vederla **10** all'amar sembra corretto da in amor

Questa la sirma della prima redazione:

E vendetta saria ferirle il petto,  
 ch'io so ciascun, s'unqua tu il pungì o tocchi,  
 11 come a languire, anzi a morir costretto.

Contento son, senza ch'io stral le scocchi,  
 in sì bell'Alma solo haver ricetto  
 e dolce trionfar ne' suoi begli occhi.

**9** vendetta è scritto in interlinea, nel verso ha inchiostro crudeltà

La riscrittura sembra aver giovato al testo. La prima terzina riorienta la sofferenza da una consapevolezza generale a un doloroso vissuto, mentre la seconda segna un passo avanti rispetto all'idea del trionfo per aver fatto innamorare la riottosa amata: se questa finalmente amerà, l'amante, essendosi trasformato in Amore, dovrà far propri gli affanni dell'amata, e continuerà in questo modo ad amarla di un amore doloroso, anzi doppiamente doloroso, perché unirà alle sue sofferenze quelle di lei. Entrambe le versioni sono precedute da due righe di giudizio di Crescimbeni, il quale in testa alla prima versione aveva scritto «Questo sonetto mi piace più, ché porta la cagione della transformatione et è più unito e delicato» (frase che sembra importare un confronto, con altri testi o con una versione ancora precedente), laddove in capo alla seconda versione scrisse, ma poi depennò «Quest'altro non mi finisce di piacere, portando soltanto l'effetto della trasformazione». In real-

tà la prima quartina continuava ad esporre la causa per cui Ila chiedeva ad Amore di trasformarlo in lui, ma probabilmente a Crescimbeni doveva essere piaciuta quell'ulteriore sfaccettatura degli effetti della trasformazione che Ila immaginava di subire.

Il trasporto del Somai per l'Arcadia trovò sincera espressione in alcuni sonetti, uno dei quali deve risalire ai primordi del Commune; più che il motivo della riforma dello stile e del gusto, divenuto subito topico, vi si apprezzano la perfetta architettura retorica e il tono dolcemente profetico, che lo iscrive in un piccolo novero di sonetti augurali per la nuova istituzione, fra i quali il più famoso è «Vivrà l'Arcadia, un dì Talia me 'l disse» di Polibo Emonio, ovvero Vincenzo Filicaia<sup>43</sup>.

*Augurio all'Accademia dell'Arcadia nuovamente istituita in Roma*

Vidi piccola fiamma immensa farsi,  
 povero d'acque un fiume oltre i suoi lidi  
 portar sul dorso altèri Pini io vidi  
 4 ed umil pianta inverso il Cielo alzarsi.  
 Vedo Arcadia nascente e intorno starsi  
 pochi Pastor pronti al lor canto e fidi,  
 e benché in essa alta virtù s'annidi,  
 8 sotto bella umiltà vedo celarsi.  
 Più che la fiamma o pianta e più che 'l fiume  
 crescer vedrolla, onde non fia che a vile  
 11 abbia Italia, abbia Europa il suo costume;  
 anzi deposto ogn'abito servile  
 di strane forme, sol d'Arcadia al lume  
 torneravvi eloquenza e l'aureo stile.

Almeno quaranta, se non quarantacinque anni dopo, Ila tornò a recitare un sonetto, forse l'ultimo, in Arcadia, ribadendo una fedeltà durata per tutta una vita che era ormai divenuta lunga. La sua capacità di costruire sonetti retoricamente perfetti sembra essere rimasta intatta, dalla prima quartina, che rievoca l'Arcadia della sua gioventù attraverso i nomi dei protagonisti di quella stagione, alla seconda, che si restringe sul soggetto, fioco testimone di un'epoca ormai lontana, della quale si conservava integra in lui la fedeltà all'Arcadia, espressa nella prima terzina, col ricordo della neonata istituzione e della profezia fatta nel sonetto giovanile, che si poteva considerare avverata. Nella terzina finale i nuovi poeti sono chiamati a custodire

<sup>43</sup> Il sonetto del Filicaia fu pubblicato nel tomo III delle *Rime degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1716, p. 250. Il sonetto di Ila invece non figura, curiosamente, nelle *Rime degli Arcadi* e neppure nei manoscritti dei *Componimenti Arcadici*. Si legge in Somai, *Poesie*, p. 12.

la memoria dell'affetto del vecchio pastore, che nell'ultimo verso diviene senz'altro amore (concetto enfaticizzato dal poliptoto verbale)<sup>44</sup>:

*Alla radunanza degli Arcadi*

Questa è la bella Arcadia? Io non ravviso  
 in essa Arcadia mia, ché cerco invano  
 Uranio, Alfesibeo, Tirsi, Montano,  
 4 Siralgo, Alessi e qual più in mente ho fiso.  
 Pur qui tra voi nuovi Pastori assiso  
 Il s'ascolta in suon già roco e piano,  
 Il, che da vicino e da lontano  
 8 portò il nome d'Arcadia al petto inciso.  
 L'udì (appena ella nacque) e le predisse  
 che cresciuta oltre i monti un dì sarebbe;  
 11 odalo in questo ancor, ch'ultimo scrisse.  
 E ditel voi (se luogo al ver si debbe),  
 dite pur dopo lui: «Fin ch'Il visse,  
 amò Arcadia e in amarla equal non ebbe».

La sua sintonia con lo spirito della prima Arcadia si riflette in sonetti che, pur in movenze topiche, ne declinano parole e concetti chiave. Si legga un sonetto su *I danni dell'ambizione*, notando la tramatura di parole ed espressioni chiave, *giusto, fede, un voler, cori conformi* nella prima quartina, alla quale si contrappone la seconda, in particolare il v. 8; in conclusione della prima terzina compare, ma in negativo, la categoria più importante dell'Arcadia delle origini, la *semplicità*, per arrivare alla seconda terzina, in cui si succedono l'immagine del *sangue primier*, il tricolon *frode, odio e*

<sup>44</sup> Il sonetto si legge ivi, p. 112 (quasi alla fine della sezione italiana, che sembra avere un ordine grosso modo cronologico). Non poté esser composto prima del 1730, anno di morte del Paolucci e del Figari (non conosco l'anno di morte del Leers). Sappiamo che tra il 1728 e il 1737 il Bosco Parrasio rimase chiuso (vd. Maurizio Campanelli, *Emulazione e concordia: l'Arcadia da Lorenzini a Morei*, in *Canoni d'Arcadia. I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi*, pp. 6-9). Questo conferisce al sonetto un ulteriore interesse, dal momento che sembrerebbe improbabile, se non altro per l'omaggio a Paolucci e in generale alla vecchia guardia crescimbeniana, che Somai abbia potuto recitarlo a casa di Lorenzini, dove in quegli anni si tennero le scarse iniziative nelle quali entrò il nome dell'Arcadia; vero è, d'altra parte, che al vecchio Somai, tenutosi sempre fuori dalle polemiche, poteva ormai essere concessa (e lui poteva concedersi) la libertà di dire quel che voleva, tanto più in un contesto di puro amarcord. Ma l'ipotesi più probabile, a mio avviso, rimane che il sonetto sia stato recitato altrove. Resta fermo, naturalmente, il *terminus ante quem* del 1736; peraltro la presenza di questo sonetto nel tardo volume che raccoglie poesie e *carmina* del Somai fa pensare che, oltre ai sonetti sulle antichità sabine, fino a prova contraria databili *post* luglio 1730 (vd. *supra*, p. 133), anche qualche altro componimento sia stato aggiunto dopo il gennaio del 1728, data di consegna dei testi ai nipoti Francesco e Antonio (vd. *supra*, p. 124).

*dispetto* e la conclusiva *empia ambizion*, che dà il titolo al sonetto<sup>45</sup>. È un testo che ricorda per certi versi la seconda versione della selva del Guidi per la promulgazione delle *Leges Arcadum*, pubblicata nel 1704, di segno opposto al testo che Erilo Cloneo aveva recitato al Bosco Parrasio nel maggio del 1696<sup>46</sup>.

*I danni dell'ambizione*

Bella la prisca etate al giusto amica,  
 ove in fede vivean Ninfe e Pastori  
 e in un voler sendo conformi i cori,  
 4 paghi godean della lor terra aprica.  
 Questa, che scesa è pur dall'altra antica  
 e sa l'uso de' primi anni migliori,  
 come in tante or s'involva ombre d'errori,  
 8 superba, avara e di virtù nemica?  
 Come l'inganno alfin v'ebbe ricetta?  
 E quella, ond'è men grave il nostro esiglio,  
 11 semplicità, come sì feo difetto?  
 Ahi, se 'l sangue primier bevve vermiglio  
 il suolo e v'entrò frode, odio e dispetto,  
 sol fu dell'empia ambizion consiglio!

1 O bella prisca età del giusto amica B 3 e in ~ conformi i] e al buon voler de' semplicetti B  
 4 godean] eran sol B 7 or s'involva] ora è involta B 9 alfin v'ebbe] ebbe nell'uom B  
 10 ond'è men grave] ond'era lieve B 12 'l sangue primier bevve] fuma di sangue il suol B 13  
 e se frode v'alberga, odio e sospetto B 14 sol fu] tutto è B

Come quasi tutti gli Arcadi delle origini, Ila dedicò una parte significativa della sua produzione a temi sacri, con sincerità di ispirazione ed esiti di buon livello, come mostra un sonetto per il Natale, la festa tutelare d'Arcadia, che nei primi vent'anni si celebrò al Bosco Parrasio, e quindi per forza di cose in estate, fin quando nel 1711 Pietro Ottoboni mise a disposizione degli Arcadi una sala nei suoi appartamenti a Palazzo della Cancelleria<sup>47</sup>. Il

<sup>45</sup> Figura in Somai, *Poesie*, p. 79; era stato pubblicato in *Rime degli Arcadi*, I, p. 204 (con l'errore «amico» al v. 1), e prima ancora nella raccolta bolognese del 1711, che presenta una diversa redazione, forse originaria, del testo (*Scelta di Sonetti*, p. 43, che siglo B).

<sup>46</sup> Mi sono occupato delle due versioni in *Mutar tutto, ma non sprecare nulla: il manoscritto della selva di Alessandro Guidi per la promulgazione delle Leges Arcadum*, lavoro di prossima uscita in una miscellanea per Vincenzo Fera, preparata dagli allievi del Dottorato di Messina.

<sup>47</sup> Vd. Maurizio Campanelli, "Elle n'a rien détruit, rien effacé": un'emersione di Roma medievale nella poesia del primo Settecento, «Mirabilia. Rivista interdisciplinare di studi su Roma medievale», 1, 2023, pp. 153-182.

sonetto è impostato sull'anafora di «Questa è la notte», che sembra riprendere quella dell'*Exultet* pasquale, e nella parte centrale (seconda quartina e prima terzina) echeggia temi e termini arcadici, in sintonia col sonetto sull'ambizione che si è appena letto<sup>48</sup>:

*Considerazioni su la Notte del Santo Natale*

Questa è la notte assai del dì più bella  
 che manna i cieli e dier le nubi il giusto  
 e salvezza additò foriera stella  
 4 dopo tant'anni dall'error vetusto.  
 Questa è la notte ch'il buon Dio da quella  
 vergin terra si schiuse in tetto angusto,  
 per insegnar con povertade ancella  
 8 che mal s'accorda Amore e Soglio agosto,  
 che in uman petto ambiziosa cura  
 volge il folle pensier a' danni altrui  
 11 e che ingordo desir non ha misura.  
 Questa è la notte ove agguagliossi a nui.  
 O notte! o notte! ah non più notte oscura:  
 giorno immortal, se ne fia scorta a Lui!

9 che in uman petto] per insegnar ch' F 10 il folle pensier] l'uman pensiero F 13-14 e sé depresso ed innalzò Natura. / Questa è la notte. E nulla io rendo a Lui? F

Non credo che esista produzione più vituperata, già dai contemporanei, dei sonetti per monacazioni. Il Somai ne fu autore ferace, e in verità riuscì perfino in quest'ambito a scriver qualcosa di buono, facendo leva sul suo sentimento religioso, come appare in questo dialogo con la Vergine, in gran parte del quale sta chiaramente parlando per sé, sebbene in figura della monacanda<sup>49</sup>:

*Donzella nobilissima, monacandosi in Monistero dedicato alla Gran VERGINE, così parla nell'espore il suo Voto*

Vergin d'eterno incomprendibil merto,  
 cui già sacrai Fanciulla e l'alma e il core,  
 vengo ora a Te, dove sentier più certo  
 4 apristi a vera gloria, a vero onore,  
 e in un col Mondo periglioso, incerto  
 sprezzo i miei fasti e in don ti chieggo ardore.

<sup>48</sup> Si legge in Somai, *Poesie*, p. 80. Era già stato pubblicato nella raccolta faentina del Budrioli, uscita nel 1723 (*Rime illustri di poeti viventi*, p. 19; la siglo con F), che presenta nelle terzine una differente redazione del testo, mentre le quartine recano soltanto due minime varianti, che non è neppur detto risalano all'autore: «dell'error» al v. 4 e «che il» al v. 5.

<sup>49</sup> Si legge in Somai, *Poesie*, p. 85.

Chi sa, forse al mio crin serbasti un serto  
 9 che 'l Ciel dispensa e sol compone Amore.  
 Io per me son quasi un terreno asciutto,  
 che la speme al Cultor fa gire a vuoto:  
 11 Vergine, il pregio fia pur vostro in tutto.  
 Ché più tardi? Ah, m'infiamma il cuor divoto,  
 ché per desio, che in me nasca alcun frutto,  
 ecco il vergineo fior io t'offro in voto.

Tra i componimenti del Somai degni di essere letti potrebbe senz'altro figurare la tarda corona di sonetti *Su le memorie dell'antica Sabina*, in particolare il I e il VII, nei quali si riprende il tradizionale tema del compianto sulle rovine, in un contesto che aveva visto la quasi completa sparizione delle antiche vestigia e in definitiva di qualunque attendibile memoria storica<sup>50</sup>. Il ricordo della passata grandezza sopravviveva soltanto in una dimensione emotiva, alla quale dava corpo la solitaria voce del poeta. Se il primo sonetto è ancora centrato sul motivo del valore militare degli antichi Sabini, il VII, condotto sul *topos* dell'*Ubi sunt?*, declina il tema della vita irrevocabilmente scomparsa nei «gorghi di Lete»:

La maestà, l'alto valor Sabino  
 nel gran bujo de' secoli si copre;  
 cercansi i siti, gli edifizj e l'opre,  
 4 ma in cercar l'occhio e il piè perde il camino.  
 Sol Roma avversa e 'l Popol di Quirino,  
 ch'indi ne sorse, alcun indizio scopre;  
 mi<sup>51</sup> confondon gli scritti, il ver ricopre  
 8 qual più al vero presuma andar vicino.  
 Cadde, è certo, il bel Regno, e fu ben tardo,  
 che il soverchio vigor, s'io non traveggo,  
 11 il fe' cader non timido o codardo.  
 Mille battaglie in su l'istorie io leggo,  
 ma in vano all'alte moli or giro il guardo,  
 ché fuor che boschi e dumi altro non veggo<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> Così scrive nel paragrafo introduttivo alle note esplicative che seguono ai sonetti: «Prende quivi occasione [l'Autore] di ravvivare la memoria degli antichi Sabini, quasi del tutto dissipata nel corso di tanti secoli, giunti alla diversità de' Scrittori, la maggior parte de' quali scrissero di cose assai più di mille anni prima avvenute e che nei loro tempi ritrovavansi eziandio perdute e disfatte in modo, che appena se ne scorgeva qualche vestigio, siccome affermano Strabone, Plinio e Dionigi Alicarnasseo» (ivi, p. 126).

<sup>51</sup> Così nella stampa; ci si aspetterebbe un «ma».

<sup>52</sup> Ivi, p. 116.

Cento città divieto o furor tolse.  
 Giacque Cure de' Regi un dì superba,  
 copre l'alta Casperia inutil erba,  
 4 e Paranza il mio nido in parte accolse.  
 Cotila, Sima e chi sossopra volse?  
 Orridi avanzi Ocrea col ponte or serba,  
 e il Tebro ancor su la rovina acerba  
 8 piange del porto, ond'union si sciolse.  
 Caletrano dov'è? Lista, che tanto  
 provò l'ombre contrarie a noi seconde?  
 11 Cursula? Orvino? e di quell'altre il vanto?  
 Ahi, che l'affanno e 'l numer mi confonde!  
 Poche ne conto, oh quanto io lascio! oh quanto  
 entro i gorgi di Lete il tempo asconde!<sup>53</sup>

Quest'ultimo sonetto si può mettere in relazione ai versi finali della breve elegia *De patria antiqua Arce*, nella quale nuovamente il compianto sulle rovine, mute testimonianze di una grandezza della quale rimangono inconsapevoli custodi soltanto forme di vita non umana, tocca accenti poeticamente validi, mostrando segni di un gusto che una volta, al netto della conclusione moraleggiante, si sarebbe definito preromantico<sup>54</sup>:

Sparsa solo jam membra<sup>55</sup> jacent fractumque lacunar  
 pendet et antiquum contegit herba decus.  
 Horror inest circumque volat fastigia turris<sup>56</sup>  
 saxaque quae cernis jam ruitura putes

<sup>53</sup> Ivi, p. 122. Alle pp. 131-133 il Somai fornisce alcune succinte note storiche sulle città nominate nel sonetto; ne riporto qui qualche passo utile all'intelligenza del testo: «Nomina l'antica Casperia, il di cui sito precisamente ignorasi, sebbene alcuni la pongono poco discosta dalla Terra di Aspra, ma più vicino ad Aspra vi era la Città di Paranza, parte del di cui popolo s'asserisce che passasse indi ad abitare nella Patria dell'Autore»; «Ocrea, già degna Città, di cui pur se ne scorge qualche vestigio, eziandio del Ponte fabbricato da Augusto, che contasi tra li quattro ponti del medesimo, e del Porto, che quivi apriva il commercio con li Toscani di là dal fiume, giacché questa Città era situata di qua dal Tevere, non molto lontana ora dalla Città di Magliano, capitale di questa Provincia. Ricorda inoltre con Caletrano la rinomata Città di Lista, che era stata conquistata improvvisamente di notte da i nostri Sabini, e colla Città di Cursula e Orvino tralascia le altre sepolte già nell'obblivione e fra la caligine de' secoli».

<sup>54</sup> In *Arcadam carmina*, I, pp. 124-125, ristampata in Somai, *Poesie*, p. 148.

<sup>55</sup> C'è forse una memoria di Stazio, *Theb.*, 2.29: «colla minax, iam sparsa solo turbaverat ossa», a cui si può unire Ovidio, *met.*, 11.49: «Membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lynamque».

<sup>56</sup> Cfr. Lucano, 3.411: «arboribus suos horror inest». Per il seguito del verso si può citare Stazio, *Theb.*, 7.55: «terrarum exuviae circum et fastigia templi», e 7.132: «incidit et sacrae circum fastigia vallis»; sempre nella *Tebaide*, 10.921, si legge la clausola «fastigia turris».

25     atque ubi fulgebant partis vexilla triumphis<sup>57</sup>  
        Martiaque horrisonae signa dedere<sup>58</sup> tubae,  
        nunc hedera insurgit croceis redimita corymbis<sup>59</sup>  
           et flectit teretes per latus omne pedes,  
        quaque olim fido pugnabant milite valla,  
 30     nunc venti strident et fera bella gerunt<sup>60</sup>.  
        Hinc dedisce leves, humana superbia, fastus  
        nec pudeat sortis te meminisse tuae<sup>61</sup>.

Il fascicolo di poesie latine di Ila inserito nel volume I degli *Arcadum carmina* contiene anche due prove liriche, un'alcaica dal tema apparentemente bizzarro e una saffica a san Nicola, protettore dei fanciulli, per il giorno della sua festa. La lirica è una presenza sporadica negli *Arcadum carmina* e doveva esserlo anche al Bosco Parrasio, perché i testi lirici, per la loro complessità e per la loro stessa natura, richiedono il tempo lungo della lettura e di conseguenza rifuggono il tempo breve della recitazione. La rarità di queste evenienze conferisce dunque già di per sé un qualche grado di interesse, che nel caso delle due odi del Somai trova anche motivi intrinseci ai testi. Del primo si conserva la versione manoscritta, autografa, che fu recitata al Bosco Parrasio il 19 agosto del 1696, una domenica, nella ragunanza V della sesta stagione<sup>62</sup>: si tratta di una prima redazione, profondamente diversa dal testo stampato, fatto che ancora una volta dimostra come l'avvertenza premessa da Crescimbeni al volume degli *Arcadum carmina*, in cui si diceva che gli autori non erano stati messi al corrente dell'edizione, sia un'*excusatio*, che certamente rispondeva a verità per alcuni, ma non era affatto vera per molti altri. Quello che non cambia tra prima e seconda redazione è l'oggetto dell'ode, la lattuga, nell'inconsueta veste di oppiaceo, che induce un sonno patologico, tema in apparenza banale, per

<sup>57</sup> Per la clausola si veda Stazio, *Theb.*, 8.238: «Eoasque domos nigri vexilla triumphis».

<sup>58</sup> «Signa dedere» in questa giacitura è ovidiano: *am.*, 1.6.50; *epist.*, 7.96 e 10.40; *trist.*, 1.8.28.

<sup>59</sup> I *crocei corymbi* compaiono, in fine di esametro, in Columella, *rust.*, 301, mentre in Tibullo figura una «frons redimita corymbis» (1.7.45); per l'unione di edere e corimbi cfr. Virgilio, *eccl.*, 3.39; *Culex*, 405; Properzio, 4.7.79; Nemesiano, 3.18.

<sup>60</sup> Somai poteva avere in mente Ovidio, *met.*, 11.490-491 (si tratta di una tempesta sul mare) «aspera crescit hiems; omnique e parte feroces / bella gerunt venti fretaque indignantia miscent»; possibile anche, al netto della differenza del metro, un ricordo del Seneca tragico: «ut saeva rapidi bella cum venti gerunt» (*Med.*, 940).

<sup>61</sup> Il secondo emistichio è debitore di Properzio, 2.20.28, e di Ovidio, *Pont.*, 2.11.4.

<sup>62</sup> Che era poi la VI assoluta, se si fosse contata anche la ragunanza generale del 20 maggio, prima della stagione, nella quale si rogarono le *Leges Arcadum*, che però Crescimbeni considerò extranumeraria. Cfr. Elisabetta Appetecchi, «In Coetu nostro perpetuo servetur». *L'efemeride e le origini dell'Arcadia*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2021, p. 109.

non dire insulso, di quelli che facevano la gioia dei detrattori dell'Arcadia, per giunta sviluppato con dovizia di immagini apocalittiche, a forte rischio di ironia involontaria. A dire il vero, le proprietà soporifere della lattuga erano già testimoniate dagli autori antichi, fra i quali Plinio il Vecchio: «Est etiamnum alia distinctio albae, quae μηκωνίς vocatur a copia lactis soporiferi, quamquam omnes somnum parere creduntur. Apud antiquos Italiae hoc solum genus earum fuit, et ideo lactucis nomen a lacte» (*nat.*, 19.126); un'altra testimonianza occorre nella vita dell'imperatore Tacito scritta da Flavio Vopisco ed inserita nell'*Historia Augusta*: «pr<ae> [h]om[i]nibus holeribus adfatim ministratis lactucis inpa<t>ienter indulisit; somnum enim se mer<c>ari illa sumptus effusione dicebat» (11.2). Ma le proprietà soporifere della lattuga erano già state menzionate in Arcadia. Nel ms. 4, cc. 141r-142v, figura una serie di epigrammi (*tetrasticha*, vale a dire epigrammi di due distici elegiaci) su piante officinali, autografi di Sandonio Pirgense, ovvero Giuseppe Zamboni (1639-1698), padovano trapiantato a Firenze, dove fu lettore di anatomia presso l'ospedale di Santa Maria Nuova<sup>63</sup>. Si tratta di un bifolio inviato «Arcadibus Compastoribus suis», inserito nel fascicolo della sesta ragunanza generale della quarta stagione, tenutasi nel Bosco Parrasio «per la lettura de' Componimenti de' Pastori Arcadi abitanti fuori d'Arcadia», come scrive Crescimbeni sul frontespizio (c. 125r), aggiungendo anche la data, «Domenica 5 7bre 1694»<sup>64</sup>. In fondo al bifolio Crescimbeni annota che gli epigrammi dello Zamboni erano stati letti da Mesafo Tritoneo, ovvero Vincenzo Antonio Valentini da Belforte; è quindi molto probabile che Somai, il quale in quegli anni era uno dei due Sottocustodi<sup>65</sup>, li abbia ascoltati. Dopo un primo epigramma agli Arcadi, che è una *captatio benevolentiae*, e un secondo *Ad Amicum Lectorem*, con il tipico invito a correggere gli eventuali errori, lo Zamboni apriva la serie delle piante proprio con la *Lactuca*:

<sup>63</sup> Vd. il profilo dedicatogli da Salvino Salvini (Criseno Elissonero) nel tomo III delle *Notizie storiche degli Arcadi morti*, pp. 55-56, dove, certamente per un errore di composizione tipografica, si indica il 1701 come anno di annoverazione in Arcadia; lo Zamboni fu annoverato nel 1691 e poteva quindi considerarsi, tanto più come pastore forestiero, un Arcade della prima ora.

<sup>64</sup> La ragunanza per la lettura dei componimenti dei pastori forestieri, che negli anni successivi divennero in massima parte i pastori delle Colonie, era stata istituita con l'Avvertimento XXIV, stabilito il 13 maggio 1691, e ribadita dalla *Lex VI*: vd. *I testi statuari del Comune d'Arcadia*, a cura di Elisabetta Appetecchi, Maurizio Campanelli, Cristina Di Bari, Achille Giacomini, Mario Sassi, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2021, pp. 88 e 207.

<sup>65</sup> Come tale sottoscrive, ad esempio, il documento d'annoverazione dei rappresentanti del Collegio Clementino il 29 aprile 1695 nel ms. Atti Arcadici 1, p. 295.

A lactis genesi nomen nanciscor, in hortis  
 planta frequens, ignem prompta fugare sacrum;  
 sanguinis et bilis per me compescitur ardor  
 et blandus cerebri permeat antra sopor.

Quindi una pianta di cui erano note le proprietà antinfiammatorie, depurative e sedative: questo, tra *auctoritates* antiche e testimonianze della medicina moderna, fu il punto di partenza dell'ode del Somai. In verità, nel titolo della versione recitata al Bosco Parrasio, Ila non aveva riferito la virtù narcotica della lattuga specificamente a sé stesso, e soprattutto aveva definito la pianta *Musis noxiam*, suggerendo già *in limine* agli ascoltatori che l'ode avesse un senso più profondo. Si tratta infatti di un testo sull'inaridirsi dell'ispirazione, eventualità ovviamente temuta da qualunque poeta, ma forse ancor più da una figura come il nostro Ila, autore dalla vena esile, ma che pure aveva iscritto nella poesia il senso più alto della sua esistenza; ed è significativo che ne facesse aperta confessione, sia pure in una ragunanza particolare, di fronte ad un pubblico di poeti sodali.

Il significato profondo dell'ode, anticipato nella terz'ultima strofa, viene fuori solo nelle ultime due, che una volta lette (o ascoltate) riverberano una luce diversa su tutto quel che precede, e danno un nuovo senso alle immagini che le varie strofe propongono, facendo anche capire perché Ila presenti come virtualmente definitivo uno stato (quello di una presunta intossicazione da lattuga) che non potrebbe essere se non transitorio. In realtà il poeta sta descrivendo uno stato depressivo nel quale è caduto, ed è interessante che questo venga fatto in una temperie che è integralmente classicistica, anche se si prescindesse dalla lingua e dalla forma metrica scelta: un poeta cristiano, che non di rado trova nella poesia religiosa i suoi accenti migliori, in questo momento di difficoltà si consacra a Febo, che è come dire alla poesia per la poesia, presentata di fatto come fine ultimo della sua vita. Sarà un caso, ma il volume degli *Arcadum carmina*, pur munito di tutti gli attestati censorii di ortodossia, ormai più rituali che altro, non presenta quella protesta di aver usato dèi, miti e parole chiave della religione antica quali «meri ornamenti poetici, e non già sentimenti di veri Cattolici», che immancabilmente figura all'inizio dei volumi delle *Rime degli Arcadi*<sup>66</sup>. Non

<sup>66</sup> Nel volume II degli *Arcadum carmina* (Romae, Josephus et Philippus de Rubeis, 1756) Morei si limiterà ad inserire una breve frase, senza riferimenti al cattolicesimo degli autori, in fondo alla nota *Ad Lectorem*: «Reliquum est ut quaecumque Ethnicas voces, ritus aut mores redolent, pro simplicis Poeseos ornamento accipere velis». Nel volume III (1768) Brogi la replicherà in forma ancor più succinta: «Quae autem in Carminibus Ethnicas voces aut mores redolent, ad simplex Poeseos ornamentum conscripta accipe».

resta che leggere l'ode, a cui faccio seguire una breve analisi del testo e delle varianti delle due redazioni<sup>67</sup>.

*In lactucam nimis auctori somniferam*

*Ode*

O PHOEBE telis et citharâ potens<sup>68</sup>,  
 vexata morbis corpora qui levas  
 et februm insonas cohortes,  
 igniferae pretium rapinae,  
 5 num virus atrox ebibit hortulo  
 lactuca nostro, ut lumina tam gravi  
 premat sopore? aut forte tabo  
 immaduit<sup>69</sup> latitantis hydri?  
 Infesta nubes lumina contegit  
 10 atque insolenti ludor imagine<sup>70</sup>  
 torpentque sensus et profundam  
 mens volitat malè sana lethen<sup>71</sup>.  
 Somnus relicto Cimmerio specu  
 jam totus instat luminibus meis,  
 15 nec, si ruat tellus<sup>72</sup> et aether

**tit.** Lactucam herbam nimis somniferam et Musis noxiam detestamur (*corr. ex detestatur*). Ad Apollinem Ode C (*infra titulum Cresc. add. Ilae Orestasii P. A.*) 1 et] ac C 3 insonas cohortes] insanos furores C, insanas cohortes *ed. 1736 (de hac lectione vd. infra, p. 150)* 5-6 Quod Virus ereptae Viridario / lactucae inest C 7-8 somno premat? Non his sub herbis, / crede, Phaon latuit, sed Hydrus C 11-12 profundam / mens volitat] vagatur / mens Stygiam C 14 jam] heu (*corr. ex eheu*) C 15 nec, si ruat] non si labet C

<sup>67</sup> In *Arcadum carmina*, I, pp. 128-129, poi in Somai, *Poesie*, 1736, pp. 153-154. Nel ms. 6 dell'Arcadia, che corrisponde all'antico *Componimenti Arcadici* 6 dell'ordinamento crescimbeniano, alla c. 105r-v, si conserva la versione autografa che Ilia recitò al Bosco Parrasio il 19 agosto 1696; ne indicherò in apparato le numerose varianti con la sigla C.

<sup>68</sup> Cfr. Orazio, *carm. sec.* 1: «Phoebe silvarumque potens Diana».

<sup>69</sup> *Madere tabo* è iunctura attestata in Ovidio, Lucano e Stazio; cfr. Ovidio, *Pont.*, 3.1.26: «tinctaque mortifera tabe sagitta madet». Il composto *immadescio* è raro (cfr. *Thesaurus Linguae Latinae*, VII, 1, 438, 48-58): nella poesia antica le attestazioni sono in tutto cinque, in due delle quali figura il perfetto *immaduit* (Ovidio, *met.*, 6.396, e Stazio, *silv.*, 3.1.73).

<sup>70</sup> Cfr. Hor., *carm.*, 3.27.39-40: «turpe commissum aut vitium carentem / ludit imago».

<sup>71</sup> Per la «Stygiam Lethen» che figura nella versione manoscritta cfr. Lucano, 5.221: «immisit Stygiam Paeon in viscera Lethen».

<sup>72</sup> Per «ruat tellus» cfr. Lucano, 2.290-292: «Quis, cum ruat arduus aether, / terra labet mixto coeuntis pondere mundi / compressas tenuisse manus?». Invece il «labet tellus» della versione manoscritta ha precedenti, oltre che nel passo lucaneo appena citato, in Seneca, *Herc. O.*, 1015, e in Stazio, *Theb.*, 12.13.

dissiliat, Jove fulminante<sup>73</sup>  
 ipsisque Diis pallentibus<sup>74</sup>, excitor.  
 Eheu coena Flacci saevior allio<sup>75</sup>,  
 decocta nondum cum paravit  
 20 prandia, sera licèt, Minister!  
 Jam jam tenaci me videt Hesperus  
 somno jacentem<sup>76</sup> et Pieriae ferent  
 nullam diei partem alumnae  
 dulce refrigerium dolenti.  
 25 Ergo silebit perpetuò Chelis<sup>77</sup>  
 blandumque plectrum nunc caries teret?  
 O ferculum infirmae Camoenae  
 Socraticis gravius cicutis!  
 Si, Phoebe, Musarum et genii mei  
 30 est cura, morbum somniferum amove:  
 tunc fronte mî laurus virescent,  
 clara tuae monumenta flammae.

**18-20** Decocta nondum pestis acerrima? / Iam prandium mensae minister / eripuit tepidis  
 culinis **C 21-22** Somno sepultum me tamen Hesperus / spectabit alto. Castaliae ferent **C 24**  
 dolenti] iacentis? **C 25-26** Nervique muti blandisonae chelis / frangitur et plectrum caries  
 teret? **C 27** infirmae] doctae **C infra textum Somai scripsit** Ilas Orestasius A. P. / Dixi in  
 arcadico Coetu, di<e> 19 Augusti 96; *Cresc. add. Rag. V<sup>a</sup> Alfes. Cust.*

Non si può dire che Ila non abbia costruito quest'ode con maestria. Nella  
 prima strofa, dedicata all'invocazione alla divinità, si succedono i due attri-

<sup>73</sup> Giove fulminante si trova in una celebre ode di Orazio, che è chiaramente l'ipotesi di  
 questi due versi: «nec fulminantis magna manus Iovis: / si fractus inlabatur orbis, / inavidum  
 ferient ruinae» (3.3.6-8). Ricorre anche in Seneca tragico: *Herc. f.*, 724 ed *Herc. O.*, 558 e 1804.

<sup>74</sup> Questo participio si usa in genere per le ombre; ad es. Stazio, *Theb.*, 8.1: «Ut subitus  
 vates pallentibus incidit umbris». In Tibullo, 1.8.17, e in Ovidio, *met.*, 7.196 abbiamo «pal-  
 lentibus herbis» (in Ovidio con la variante *pollentibus*).

<sup>75</sup> Il riferimento è all'epodo III di Orazio, nel quale il poeta rimprovera, e minaccia,  
 scherzosamente Mecenate per avergli fatto mangiare qualcosa in cui abbondava l'aglio.

<sup>76</sup> *Somno iacentem* sembra venire da Virgilio, *ecl.*, 6.14: «Silenum pueri somno vide-  
 re iacentem», e *georg.*, 4.404: «se recipit, facile ut somno aggrediare iacentem». Il *somno*  
*sepultum* della versione manoscritta si trova in clausola o nel secondo emistichio in versi di  
 Lucrezio e di Virgilio (con un antecedente enniano riferito da Macrobio); *altus somnus* ricor-  
 re in Orazio, *sat.*, 2.1.8; Ovidio, *ars*, 3.647; Marziale, 1.49.35; Giovenale, 6.415.

<sup>77</sup> Il *blandisona* della versione manoscritta non esiste nel latino antico, ma l'aggettivo era  
 stato utilizzato all'inizio di un'elegia del Poliziano a Bernardo Bembo: «Ut miseris quon-  
 dam nautas acheloa Siren / in poenam traxit carmine blandisono» (per cui si deve ancora  
 ricorrere ad Angelo Ambrogini Poliziano, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e*  
*inedite*, raccolte e illustrate da Isidoro Del Lungo, Firenze, Barbèra, 1867, p. 251).

buti del dio (la cetra e le frecce) nel primo verso, quindi l'umanità dolente per i morbi e le febbri, che il dio può togliere o scatenare, per chiudere con un riferimento al mito di Prometeo. La seconda strofa articola la doppia interrogativa, con il *virus atrox* e il *latitans hydrus* collocati ai due estremi; si noti l'inarcatura *gravi premat sopore*, che sembra enfatizzare la pesantezza del sonno. La terza strofa è formata da quattro coordinate, una per verso, che descrivono lo stato dell'io lirico, nella successione di *lumina*, *sensus* e *mens*, col verbo chiave, *ludor*, non a caso passivo, collocato pressoché al centro della strofa; si avvertano inoltre le allitterazioni *infesta – insolenti* e *lumina – ludor* e l'inarcatura *profundam / mens volitat male sana lethen*, a suggerire l'idea del precipitare, con *profundam* e *lethen* che si richiamano alla fine dei due versi. La quarta strofa, che presenta il Sonno personificato muovere dallo speco Cimmerio (confondendo i Cimmeri della Campania con quelli della Scizia), dialoga con Orazio: come il *vir iustus et tenax propositi* non viene scosso da alcun cataclisma, così Ila non verrà risvegliato dal suo sonno. Si noti la protasi, fatta di due frasi minime, ma con il chiasmo e con l'inarcatura, che rinforza l'immagine della terra che cade e del cielo che si apre in due; alla protasi non succede l'apodosi, ma un ablativo assoluto diviso in due membri, che esprimono prima la causa (Giove), quindi un effetto della catastrofe (perfino gli dèi, che conoscono bene la potenza di Giove, impallidiscono) e finalmente si arriva all'apodosi, espressa soltanto da un verbo, ancora una volta una prima persona dell'indicativo passivo, nel quale compare il soggetto, da riallacciare al *nec*, la negazione con cui il periodo si era aperto. Ma con il v. 17 si è finiti nella quinta strofa: il superamento del limite strofico suggerisce la grandezza del panorama (la terra, il cielo, Giove, gli dèi), a cui si contrappone l'io solo di *excitor* (col previo *nec*). A questa immagine grandiosa segue un ricordo, ora esplicito, di Orazio e della cena a base di aglio propinatagli da Mecenate, dove l'ironia si fa scoperta, per tornare subito dopo al mondo del mito con Espero e le Pieridi. Queste ultime introducono alla penultima strofa, perfettamente divisa tra l'interrogativa contenuta nei due endecasillabi e l'esclamazione posta nella seconda metà. Qui il poeta viene al punto: il sonno è l'assenza di ispirazione, la sopravvenuta incapacità di poetare, la lattuga avvelenata è, con espressiva immagine, la *caries* che rode il plectro, il silenzio che avvolge in perpetuo la chelide (in un verso che ha il tono di un'epigrafe funeraria) è il *ferculum* di una Camena malata. L'ultima strofa si apre con l'invocazione a Febo, in modo speculare alla prima; Ila riesce a concentrare nello stesso verso Febo, le Muse e il suo genio, i tre soggetti ai quali è affidata la virtù poetica. Di nuovo si invoca un dio taumaturgo (la temperie è quella dell'inno religioso), di cui, nella plastica immagine finale, il poeta si augura di tornare ad essere manifestazione, con

la pittorica immagine della corona d'alloro che gli verdeggia sul capo come *monumentum* della fiamma di Apollo.

Volendo fare anche un'analisi delle lezioni della prima redazione, si potrà argomentare che Ila, tornando sul suo testo, forse a molto tempo di distanza, ha apportato varianti in prevalenza migliorative. Sostituendo nel v. 3 *insanos furores* con *insonas cohortes* elimina l'allitterazione *febrium furores* per inserire un sostantivo della sfera militare, che quindi introduce una metafora, ma soprattutto muta l'aggettivo *insanos* nella forma verbale *insonas*<sup>78</sup>. La modifica in realtà era necessaria, poiché nella prima versione *insanos furores* era retto da *levas*, verbo che veniva così ad assumere due significati opposti: 'sollevi' (o 'rinfranchi' o 'ritempri') i corpi tormentati dalle malattie) ed 'elimini' (gli insani furori delle febbri); il secondo però era tirato per i capelli, sia perché *levo* non significa 'elimino', sia perché faceva apparire Apollo soltanto nella veste di divinità guaritrice e non nella doppia valenza di taumaturgo e castigatore inesorabile, mentre *insonas cohortes* lo fa quasi apparire in abito di condottiero. C'è comunque da valutare anche l'aspetto prosodico, poiché *insanus* ha la *a* lunga, mentre *insono* ha la prima *o* breve; in quella posizione Orazio pone di regola sillabe lunghe, pur trattandosi di un tempo debole, e così fa Somai nelle altre strofe, quindi la seconda versione ha introdotto un piccolo errore, o almeno un'incongruenza prosodica (ammesso che Somai fosse attento a queste minuzie e che considerasse così vincolante il modello oraziano). Quanto all'*insanas* della stampa del 1736, preferisco considerarla una banalizzazione, o un semplice errore, di un revisore o di un compositore del testo per la stampa, piuttosto che un tentativo di eliminare quell'asperità, tornando sostanzialmente al giro di frase della prima redazione, senza più curarsi dei problemi che comportava. Venendo alle varianti dei vv. 5-6, sicuramente introdurre l'interrogativa con *num* è più elegante che farlo con *quod*; il *virus* nella versione a stampa acquisisce l'attributo *atrox*; ben più efficace di quanto potesse esprimere l'anodino *virus lactucae inest* è l'immagine della lattuga imbevutasi di veleno in un luogo che sarebbe dovuto essere innocuo, al quale il diminutivo e l'aggettivo danno anche una sfumatura affettiva, creando un contrasto con la pericolosità che ha inopinatamente rivelato; *hortulus noster* succede al *viridarium* della prima versione, parola al tempo stesso troppo solenne per la proprietà del Somai, che tutti sapevano piccola, e non attestata nella poesia antica<sup>79</sup>; *ereptae* nella prima redazione appare perfino un po' fuori fuoco ('strappata'? 'sottratta'? per dire che sarebbe

<sup>78</sup> Per l'uso transitivo del verbo cfr. *Thesaurus linguae Latinae*, V, 1, 1940, 30-62.

<sup>79</sup> Scarsamente usata anche nella prosa, limitandosene le occorrenze (divise tre le due forme *viridarium* e *viridiarium*) a Cicerone, *Att.*, 2.3.2.3; Petronio, 9.10.2; Seneca padre,

stato meglio lasciarcela?). Ancora più evidente è il miglioramento ai vv. 7-8, nei quali il *somnus* diviene un più poetico *sopor*, creando anche una *variatio* rispetto alle altre due occorrenze di *somnus*, entrambe in prima posizione, ai vv. 13 e 22; Somai inoltre sostituisce un'immagine fortemente espressiva (la parola *tabum*, il perfetto del raro *immadescio*, il serpente *latitans*) al peregrino riferimento a Faone, che poggiava su un isolato brano di Plinio il Vecchio, nel quale si parlava delle proprietà dell'*eryngium*<sup>80</sup>: un modo quest'ultimo di costruire il discorso poetico che sarebbe potuto piacere (ad alcuni) nell'età di Poliziano, ma certo non era adatto al pubblico del Bosco Parrasio. Ai vv. 11-12 il frequentativo *volitat* sembra più efficace di *vagatur*, perché rende meglio l'idea dello star sospesi su un abisso, e, sempre in quest'ottica, *profundam* dà una qualità a *Lethen*, mentre l'originario *Stygiam* era di fatto un doppiante del sostantivo. Al v. 14 *jam* rinforza *instat*, mentre l'originario *eheu / heu* era poco più che un riempitivo. Al v. 15 *ruat* è più espressivo e più adeguato al contesto di *labet*, pallida ripresa dell'ipotesto oraziano. La riscrittura dei vv. 18-20 sembra finalizzata a rendere esplicita la memoria di Orazio, che altrimenti sarebbe rimasta oscura, trattandosi oltretutto di un Orazio minore: tutto è più chiaro nella seconda versione, ma in questo caso non si può dire che il testo precedente fosse poeticamente meno valido. La riscrittura della sesta strofa (vv. 21-24) elimina l'interrogativa, che ancora lasciava una speranza nell'aiuto delle Muse, e sostituisce *iacentis*<sup>81</sup>, espressione che non dava nulla al dettato poetico dopo che sopra si era definito *somno sepultus*, col più efficace *dolenti* (che peraltro allittera con *dulce*); conseguentemente nella riscrittura *iacentem* viene portato sopra e unito a *somno*. La formulazione della prima parte della strofa nella versione manoscritta in realtà è bella, con la frase chiusa dentro *somno alto* e l'allitterazione *somno sepultum*, che si continua a sentire nell'inarcatura *Hesperus spectabit* (e ad allitterare è la lettera del sonno); quest'ultimo verbo è più bello di *videt*. Un guadagno della riscrittura di questa parte è stata forse la sostituzione di *tenax ad altus*, che suggerisce meglio l'idea di un sonno patologico. Il rifacimento della prima

*contr.*, 10 pr. 9.8; Suetonio, *Tib.*, 60; Plinio il Vecchio, *nat.*, 1.12a.10 e 18.7.3; ha poi un pugno di attestazioni in sant'Agostino.

<sup>80</sup> «Portentosum est, quod de ea traditur, radicem eius alterutrius sexus similitudinem referre, raro invento, sed si viris contigerit mas, amabiles fieri; ob hoc et Phaonem Lesbium dilectum a Sappho, multa circa hoc non Magorum solum vanitate, sed etiam Pythagoricorum» (*nat.*, 22.20). Ringrazio Francesco Galatà per avermi segnalato il brano di Plinio nel corso di un seminario messinese svoltosi nell'aprile del 2022.

<sup>81</sup> Così nel manoscritto, ma ci si aspetterebbe *iacenti*; potrebbe forse essere un piccolo errore commesso dal Somai nella trascrizione in pulito del testo e poi non più avvertito o corretto (difficilmente se ne sarà accorto qualcuno del pubblico al Bosco Parrasio).

metà della strofa successiva ha eliminato l'aggettivo *blandisonus*, che non esiste nella poesia antica, ma era stato usato da Poliziano e di sicuro avrà circolato nella poesia neolatina del Rinascimento, se lo si ritrova anche in un epigramma di Jacob Locher premesso a un'edizione tedesca di Orazio della fine del Quattrocento<sup>82</sup>. Nella sua prima formulazione il passo era più potente, con l'immagine delle corde mute che si sarebbero spezzate e l'eco di quel dolce suono che non si sarebbe più udito; nella riscrittura Ila ha privilegiato un tono da carne funerario (*silebit perpetuo*), recuperando nel *blandum*, di cui ha corredato *plectrum*, l'idea di dolcezza perduta; certamente ben più espressiva è la *infirma Camoena* (con allitterazione *ferculum infirmae*) rispetto all'anodina *docta Camoena* della versione manoscritta.

Il 6 dicembre ricorre la solennità di san Nicola, protettore dei fanciulli: durante l'Antico Regime fu una festa importante del calendario scolastico. Il primo volume degli *Arcadum carmina* offre tra i testi di Ila un *Hymnus* in forma di ode saffica scritto per la ricorrenza della festa; purtroppo, in questo caso non è sopravvissuto il manoscritto e quindi non è possibile datare il componimento, ma, non risultando che il Somai abbia mai insegnato, è molto probabile che lo abbia scritto per quei nipoti Francesco e Antonio che amò con affetto paterno. Pur non conoscendo le loro date di nascita, né quella del fratello, è comunque verosimile che l'infanzia dei nipoti si collocasse tra la seconda metà degli anni Novanta e il primo decennio del nuovo secolo, in quella che sembra esser stata la stagione più fertile della poesia di Ila. Anche se l'ode non fosse scritta per l'*Arcadia*, l'inserzione negli *Arcadum carmina* dovrebbe (ma il condizionale, tanto più per un poeta così vicino a Crescimbeni, è d'obbligo) testimoniare che venne recitata al Bosco Parrasio. Fu riproposta, senza varianti, nel volume del 1736, in fondo al quale compare un'altra ode, più breve, scritta per la stessa ricorrenza, presumibilmente di un diverso anno. L'assenza della seconda ode nel volume degli *Arcadum carmina* di per sé non vuol dire che Ila non abbia recitato anche questa al Bosco Parrasio, ma in realtà le due odi hanno una differenza sostanziale, che si traduce in una differenza formale (e viceversa). Nella prima ode al santo e alle sue virtù taumaturgiche sono riservate soltanto la prima strofa e il primo verso della successiva, mentre la maggior parte del testo è dedicato alla descrizione dei preparativi e del clima della festa; nella seconda ode invece sono dedicate al santo cinque strofe su sette, vale a dire quasi l'intero componimento. La prima ode è costruita con immagini

<sup>82</sup> Testo che ho recuperato, come del resto il passo poliziano, dal sito web *Poeti d'Italia in lingua latina*, gemello del *Musisque Deoque*, col quale ho costruito tutti gli apparati delle fonti di questo lavoro (ringrazio i curatori di queste due straordinarie opere).

perfettamente antiche, pagane se vogliamo, con l'eccezione delle campane e delle candele, nominate però in sineddoche, secondo un procedimento consolidato nella poesia neolatina, così da non offuscare il nitore classico del testo, nel quale il santo viene rappresentato come si sarebbe fatto con un nume pagano, in piena attitudine umanistica; nella seconda ode, al contrario, l'elemento cristiano è in forte evidenza fin dall'inizio, con il nome del santo e il riferimento alla Trinità. Se Ila lesse al Bosco Parrasio la prima ode e non la seconda, questo dittico potrebbe consentire di avviare qualche riflessione sul classicismo della prima Arcadia, esaminato nel laboratorio e nelle scelte compositive di un poeta che di quella stagione fu, a scanso del suo rimaner sempre defilato, una figura esemplare e forse anche, in qualche misura, un protagonista. Leggiamo ora i due componimenti, ad ognuno dei quali farò seguire una breve analisi stilistica.

*Recurrente festo Divi Nicolai  
Pueri templum de more exornant opemque implorant  
Hymnus*<sup>83</sup>

DIVE, qui summo residens Olympo  
prospicis longo puerum labori,  
qui fugas Terris acies malorum  
rore salubri,  
5 dexter huc adsis<sup>84</sup> faveasque votis.  
Nos tibi cultum struimus sacellum,  
nos tibi sacros memores quotannis  
nectimus hymnos.  
Ecce, dum crudo rediit Decembri  
10 festa lux, noster chorus otiatur,  
parcimus libris neque nigra fundit  
sepia sucum<sup>85</sup>  
jamque suspenso religata fune  
janitor<sup>86</sup> solers cava pulsat aera,

<sup>83</sup> In *Arcadum carmina*, I, pp. 130-131, poi in Somai, *Poesie*, pp. 155-156.

<sup>84</sup> La frase è memore di Virgilio, *Aen.*, 5.162: «Quo tantum mihi dexter abis? huc derige cursum».

<sup>85</sup> Il nero di seppia volto a metafora di ipocrita malignità figura in un noto brano di Orazio, *sat.*, 1.4.99-100: «Hic nigrae sucus lolliginis, haec est / aerugo mera»; ma per l'uso a mo' di inchiostro la fonte è la terza satira di Persio, nella quale peraltro si parla di uno studente: «inque manus chartae nodosaeque venit harundo. / Tum querimur crassus calamo quod pendeat umor; / nigra sed infusa vanescit sepia lymphæ: / dilutas querimur geminet quod fistula guttas» (3.11-14).

<sup>86</sup> Si confronti Ovidio, *am.*, 1.6.1-2: «Janitor (indignum) dura religate catena, / difficilem moto cardine pande forem».

- 15 mane jam laeti adproperamus aedem  
 corde pudico.  
 O' dies nobis speciosa!<sup>87</sup> Templi  
 spargitur limen viridante lauro<sup>88</sup>,  
 emicant myrto casiâque textae  
 20 poste corollae.  
 Ardet educto benè lota melle<sup>89</sup>  
 cera, festivos iterans nitores,  
 fumat accensum nemoris Sabaei  
 munus odorum.  
 25 Non ovis foetum tibi vulneramus,  
 nec fero praesens tepet ara ritu:  
 absit hinc taurum jugulans corusco  
 ense<sup>90</sup> Sacerdos.  
 Respuunt caedes Superi cruentas.  
 30 Est amor nobis hilarisque vultus,  
 cordis et candor, nec amica desunt  
 vota precesque<sup>91</sup>.  
 Ergo festines humilis Juventae  
 coelitus tardas relevare mentes  
 35 et novi gyrum redeuntis anni,  
 Dive, secunda.

Anche in questo caso la prima strofa, con il forte *Dive* in *positio princeps*, è dedicata all'invocazione del santo, il cui ritratto si articola in due relative parallele, che ne esprimono la superiore potenza, mentre nel primo verso della strofa successiva si adagia la principale, introdotta da un *dexter* che risponde al *Dive* iniziale e divisa in due membri, con i due verbi al centro, che invocano il santo e lo invitano a manifestarsi. Il resto della strofa descrive quello che i bambini fanno per il santo, ancora una volta

<sup>87</sup> Tra le litanie per la Vergine si recita anche «Super omnes speciosa».

<sup>88</sup> La *viridans laurus* viene da Virgilio, *Aen.*, 5.539: «Sic fatus cingit viridanti tempora lauro». Somai poteva forse aver presente, sebbene la situazione sia completamente diversa, anche Ovidio, *fast.*, 5.679: «Spargit et ipse suos lauro rorante capillos».

<sup>89</sup> Bisogna pensare che si trattava di cera d'api, che rimane di un colore ambrato anche quando è sciolta.

<sup>90</sup> *L'ensis coruscus*, all'ablativo, si trova in Avieno, *Arat.*, 1101: «et flagrans umeros et splendens ense corusco», e in Prudenzio, *psych.*, 137-138: «vertitur ad capulum manus improba et ense corusco / conisa in plagam dextra sublimis ab aure»; ma cfr. anche *Ilias Latina*, 393: «huc illuc ensemque ferox hastamque coruscat».

<sup>91</sup> Clausola virgiliana (*Aen.*, 6.51): «Iam propiore dei. Cessas in vota precesque»; cfr. anche *Aen.*, 11.158: «vota precesque meae! tuque, o sanctissima coniunx».

in chiave binaria (il sacello e gli inni), evidenziata dal doppio *nos tibi*, che assuona col *necti-* dell'adonio; l'inserzione del *memores quotannis* amplia la seconda frase, la cui struttura sarebbe altrimenti identica alla prima (*cultum struimus sacellum - sacros nectimus hymnos*). Con la terza strofa inizia la descrizione dell'evento: si indica il periodo dell'anno, si dice che è un giorno di festa e che il *chorus* dei fanciulli si dedica all'*otium*; i libri e l'inchiostro restano inattivi, il campanaro suona la campana, i fanciulli di prima mattina si avviano al tempio. Qui il periodo si articola su due strofe, la prima divisa fra quattro verbi con quattro soggetti formalmente diversi, ma con i due centrali identici nella sostanza, la seconda ripartita tra lo *janitor* e i fanciulli. Quest'ultima ha una sorta di nervatura fonica fatta da *jamque, janitor, mane jam*, ma anche da *suspensio - fune - solers - pulsat*, e rallenta con *adproperamus*, a rendere l'idea della processione, scandita anche dal ripetersi della dentale (*adpro-, aede, corde, pud-*). Dopo l'esclamazione *O dies nobis speciosa*, che richiama l'*Ecce* e la *festa lux* di due strofe prima, si arriva sulla soglia della chiesa: il portale viene descritto attraverso il *limen* e il *postis*; ancora una struttura binaria, nella quale però si vedono tre piante, caratterizzate dalla brillantezza, implicita nel *viridans* del lauro, esplicita nell'*emicant* delle ghirlande di mirto e di cassia, con le quali sono adornati gli stipiti. La strofa successiva ci fa entrare nel *templum*: il verbo *ardet* in posizione iniziale prosegue l'immagine di luce festosa della strofa precedente, per moltiplicarla subito dopo nei *festivinitores*; la metonimia della cera per indicare le candele è accesa dal vivido particolare del miele (erano fatte di cera d'api), che sciogliendosi vien fuori dalla sommità della candela e cola abbondante lungo i fusti, dettaglio che offre altra immagine di brillantezza; si noti anche la simmetria di *ardet e fumat*, entrambi ad inizio di verso e si senta l'allitterazione di *fumat accensum nemoris munus*. La settima strofa apre una nuova parte del testo, dedicata alle offerte dei fanciulli al santo: sono le strofe più schiettamente arcadiche, con il programmatico rifiuto della violenza e del sangue (l'incarnatura *corusco ense* fa quasi vedere il pugnale del sacerdote antico alzato sulla vittima), sigillato dall'epigrafico verso iniziale della penultima strofa. Al sangue sparso dal *Sacerdos* si oppongono sentimenti ed attitudini tutti fortemente caratteristici dell'*Arcadia* delle origini, l'*amor*, l'*hilaris vultus*, il *cordis candor*, gli *amica vota precesque*, che si dispongono in un'intera strofa, contraltare a quella dedicata ai sacrifici cruenti. L'ode termina con la reiterata invocazione al santo, la cui specularità rispetto a quella iniziale è suggellata dal *Dive secunda* conclusivo: ancora una strofa articolata in due parti, divisa tra il microcosmo delle deboli menti dei *pueri* e il macrocosmo della rivoluzione celeste che porta il nuovo anno; una strofa

articolata sui due verbi *festines* e *secunda*, posti all'inizio e alla fine, con i quali si invoca l'intervento del santo sulla realtà terrena, muovendo dal congiuntivo esortativo all'imperativo, come avviene tra le due parti del *Pater noster*:

*Divo Nicolao Puerorum Patrono  
Hymnus*<sup>92</sup>

- EN dies sacro memoranda ritu  
 luce festiva nitidaque surgit,  
 en tibi proni, Nicolae, fido  
 plaudimus Hymno.
- 5 Tu super Coeli regione fulges  
 Coelicos inter sine nube Coetus,  
 Fontis et Trini Superùm beatos  
 ebibis haustus.
- Non tamen nostrùm miseros recessus  
 10 et preces turbae tibi supplicantis  
 despicias, Terris ope sed fideli  
 gaudia praestas.
- Nam Maris sedas tumidas procellas  
 et jubes nigros procul ire nimbos;  
 15 tu necem domas renovans peremptae  
 stamina vitae.
- Jam tuo febres fugiunt liquore  
 ossibus mira refluyente vena,  
 ambulat claudus, videt innovato  
 20 lumine coecus.
- Nos quoque, imbelles Pueri, Patronum  
 sensimus nostris vigilemque curis;  
 nam levas mentes animosque et ipsos  
 dirigis actus.
- 25 Ergo nunc laeta redeunte pompa  
 quos Tibi cantus renovamus audi,  
 supplices et nos facilis futuris  
 tolle periclis.

La prima strofa porta in scena il giorno e i fanciulli, nel segno del santo, qui invocato col suo nome. Scandita dall'anafora di *en*, la strofa combina il chiasmo del primo verso con il ricercato *ordo verborum* del secondo, che pone i due aggettivi al centro e il sostantivo e il verbo alle ali, mentre il primo e il terzo verso presentano un'uguale struttura,

<sup>92</sup> In Somai, *Poesie*, pp. 190-191.

ovvero sono formati da cinque parole, ciascuna delle quali ha lo stesso numero di sillabe della parola corrispondente nell'altro verso; l'inarcatura conclusiva serve a dar risalto al *fidus hymnus*. La seconda strofa colloca i due verbi, entrambi riferiti al santo, in posizioni-chiave (fine primo verso, inizio dell'ultimo); forti sono il *tu* in *positio princeps*, a richiamare il *Nicolae* della prima strofa, e l'allitterazione *Coeli, Coelicos, Coetus*. Se la seconda strofa rappresenta il santo nella sua gloria celeste, la terza ce lo mostra inclinato verso il mondo terreno; risalta la disposizione di *non despicias*, con il *non* in *positio princeps* e il verbo all'inizio del terzo verso, che abbraccia e risolve la *turba supplicans* dai *miseri recessus*; anche in questa strofa i verbi sono due, entrambi riferiti al santo, rispondentisi e posti in posizioni di rilievo (inizio del terzo verso e fine del quarto). Si noti anche come i due adonii *ebibis haustus* e *gaudia praestas* creino un'eco di chiasmo, e un ordine concettuale (il santo che assorbe dalla Trinità, il santo che dona agli uomini); i due adonii paiono del resto dialogare col primo, *plaudimus hymno*, esprime l'offerta che i fanciulli possono fare al santo. La quarta e la quinta strofa presentano il santo come taumaturgo, qualità tutta espressa dai tre verbi *sedas, jubes, domas*, che si estende nel participio *renovans*, mentre l'inarcatura *peremptae stamina vitae* rafforza l'immagine del filo che sta per spezzarsi o si è già spezzato. Anche la strofa seguente ha una struttura tripartita: la guarigione dalle febbri (si noti l'allitterazione *febres fugiunt*, che echeggia pure nel *refluente* del verso successivo), frutto di un'acqua benedetta dal santo, o piuttosto nel nome del santo, impegna la prima metà della strofa, dando concretezza a quanto affermato nella seconda parte della strofa precedente; seguono due miracoli che avevano il loro archetipo in Cristo, enunciati nella forma più breve e squillante (*ambulat claudus, videt coecus*), se non fosse che il secondo riceve il bel colore di quell'*innovato lumine* in inarcatura. Nella sesta strofa ricompaiono i fanciulli della prima (presenti in modo dissimulato anche nella prima plurale della terza strofa), qui in un diretto contatto col patrono, come evidenza già l'*ordo verborum* del primo verso, terminante con la forte inarcatura *patronum sensimus*, che rafforza la carica emotiva già di per sé espressa dal verbo; la seconda metà della strofa ha una struttura scandita dai verbi *levas* e *dirigis*, nella quale si iscrive il tricolon *mentes - animos - actus*. L'ultima strofa esprime nel primo verso la gioia della festa, ricollegandosi così all'inizio dell'ode, nel secondo l'offerta dei *pueri*, ovvero il canto dell'inno, negli ultimi due la supplica al santo perché li protegga. Gli adonii delle ultime due strofe hanno lo stesso tenore di quelli delle strofe seconda e terza ed esprimono atti di protezione operati dal santo, con una progressione dall'indicativo all'im-

perativo. La conclusione con l'imperativo, ad esprimere la preghiera, era anche nell'altra ode per san Nicola; qui gli imperativi divengono due, entrambi in posizioni di rilievo nella strofa, nella quale si sentano anche le allitterazioni di *facilis futuris [...] periclis*.

Ila Orestasio fu da subito una presenza fissa alle occasioni arcadiche: dopo aver recitato sonetti nella ragunanza VII (primo maggio 1691), la prima successiva alla sua annoverazione, e poi nell'VIII (13 maggio), nella IX (27 maggio), nell'XI (2 luglio), nella XII (22 luglio) e in una ragunanza particolare «nella capanna d'Erasto» (Francesco Cavoni) tenutasi il 25 luglio<sup>93</sup>, recitò finalmente un componimento lungo, un'egloga latina, l'unica che sembra aver scritto, o almeno l'unica che oggi si recuperi dai manoscritti dell'*Arcadia* e dalle stampe. Non la recitò in una ragunanza generale, ma in una particolare tenutasi nella capanna d'Essoristo Paliscio, vale a dire Giovan Battista Rospigliosi, duca di Zagarolo, il 23 dicembre del 1691<sup>94</sup>. Il ms. 1, primo della serie che Crescimbeni intitolò *Componimenti Arcadici*, ce ne ha conservato (cc. 274-275) la copia in pulito autografo, che Ila lesse in quell'occasione. Poiché l'inchiostro sta ormai distruggendo le carte, soprattutto la 274, che è scritta su due facciate, ne do qui l'edizione, corredandola con un apparato delle fonti. Il testo ha un qualche interesse nel quadro della poesia del primo Comune pastorale, perché ne sviluppa un tema chiave, quello dell'esilio in città e del ritorno in Arcadia. La perdita di una parte del gregge (che potrebbe simboleggiare la sua poesia, ovvero la possibilità di poetare esclusivamente in Arcadia e su temi arcadici) e il conseguente timore per la reazione di una *dira noverca*, particolare che serve a far immaginare il poeta come un fanciullo, creatura per definizione *simplex*, costringe Ila ad abbandonare il suo mondo d'origine e a dirigersi verso la città, portando con sé l'unica ricchezza, o meglio risorsa, della quale dispone, la *fistula*, lo strumento del suo canto. La città, che è ovviamente Roma, anche se, come spesso avviene nei testi della prima Arcadia, rimane senza nome, fu fondata dai pastori in un regime di modestia, ma ora, dimentica delle sue origini, cela il capo tra le nubi. Quella che ha condotto il giovane Ila nella città è stata una *sors non ingrata*: l'ascolto di un *improvisus sonus*

<sup>93</sup> Per queste date mi rifaccio al lavoro di Appetecchi, «*In Coetu nostro perpetuo servetur*», p. 107.

<sup>94</sup> La data si trova registrata di mano di Crescimbeni in calce ad un sonetto autografo del Guidi recitato in quella circostanza: vd. Stefano Crescenzi, *Cinque sonetti di Uranio Tegeo (Vincenzo Leonio) conservati nel ms. arcadico 1*, lavoro pubblicato nel sito web dell'*Arcadia*: <https://www.academidellarcadia.it/saggi-di-edizione/>. Per quel che ho potuto vedere, la ragunanza non è stata registrata nel codice dei verbali: cfr. ms. Atti Arcadici 1, pp. 91-97.

*murmuris*, unito ad una *Phoebea voluptas*, lo ha spinto verso un *exiguum theatrum* (parola che potrebbe indicare anche una sala allestita per assistere a recite), *delectum hospitium Musis*, posto in piena città (*media Urbe*). Il *theatrum* si trova presso o all'interno di *limina sacra*, o fa tutt'uno con essi (il testo non lo precisa), e là Ila vede una *egregia corona* di fronte ad un pubblico, epigrafi (*tituli tabulis insculpti*), strumenti musicali, una nobile riserva di poeti, ed emblemi o memorie che pendono dalle pareti. In seguito Somai descrive una vera e propria scenografia: un *paries*, probabilmente un fondale di compensato, sul quale erano dipinte candide masse di neve e un cielo screziato di nubi, feconde dei beni delle Muse, perché vi appariva Apollo, spronando e diffondendo quei *divina semina flammae* che si comunicavano ad alcuni cigni (i poeti), raffigurati in volo sulla neve, pronti ad accogliere nei loro animi la fiamma del dio e a farsene specchio. Questo *theatrum ad limina sacra* sicuramente non era il Bosco Parrasio del giardino di Palazzo Riario alla Lungara, dove non c'era alcuna struttura, tantomeno *limina sacra*, né il luogo si trovava *media Urbe*. L'immagine della neve fa pensare ad uno spettacolo celebrato per il miracolo della nevicata del 5 agosto del 358, quando la Vergine apparve in sogno a papa Liberio e al patrizio Giovanni, chiedendo loro di costruire una chiesa nel luogo dove era caduta la neve, sul quale i due fecero edificare quella che sarebbe divenuta la Basilica di Santa Maria Maggiore. L'ipotesi potrebbe sembrare esile, se non fosse confermata dal successivo discorso di Uranio (vv. 46-50). Non è credibile che l'*exiguum theatrum* del v. 16 si trovasse presso Santa Maria Maggiore, se non altro perché la basilica non sorgeva *media Urbe*. D'altra parte i verbali delle ragunanze intorno al 5 agosto del 1691 non registrano alcun evento relativo al miracolo della neve<sup>95</sup>. Una possibilità tutta da verificare è che si sia trattato di una celebrazione organizzata dagli Infecondi, le cui Leggi stabilivano che si tenessero «fuori dell'ordine» due accademie, «la seconda per la solennità della Madonna Santissima della Neve, Protettrice dell'Accademia, nel giorno della Vigilia o in altro giorno, che si determinerà dalla Congregazione»; il capitolo XIII disponeva inoltre che «Gli Accademici volendo potranno far l'impresa loro particolare e porla nella Sala dell'Accademia», mentre il XVII prevedeva che «Il Direttore della Musica, quale si fa in detta Accademia, sia dichiarato Accademico et abbia il suo voto»<sup>96</sup>. La celebrazione del 5 agosto e la presenza degli stemmi

<sup>95</sup> Cfr. *ivi*, pp. 73-88.

<sup>96</sup> Cito da *Leggi degli Accademici Infecondi*, Roma, Giacomo Antonio Lazzari detto il Varese - Giacomo Mascardi jr., 1669 e 1685, pp. 3-4, 7-8. Sugli Infecondi vd. da ultimo Alviera Bussotti, *L'Accademia degli Infecondi e la diplomazia inglese*, in *Le accademie a Roma*

(«Pendono a vista d'ognuno dalle pareti, in tanti quadri divise, l'Imprese di tutti gl'Accademici») sono confermati dall'*Italia Accademica* del Garuffi<sup>97</sup>. Nel 1686 era apparso un volume contenente i testi degli Infecondi recitati in un'accademia tenutasi in morte di Elena Lucrezia Corner; vi figurava anche un testo in prosa di Paolo Francesco Carli che descriveva l'apparato dell'accademia<sup>98</sup>, premettendo che «per quant'io mi creda, forse non mai ne fu veduto altro simile nelle Accademie di Roma a memoria d'huomo che viva». Il Carli ricordava che si era dovuti ricorrere alle guardie svizzere «per reprimer l'impeto del Popolo che, concorrendo da ogni parte della Città, ne procurava l'ingresso», e ricordava anche le imprese degli accademici e i cartelli con componimenti disposti nel corridoio che portava alla sala delle riunioni, per descrivere poi minutamente i fastosi apparati montati per l'occasione in ogni parte della sala a pianta ovale, che includevano lunghe epigrafi celebrative rette da statue o collocate sotto alle medaglie degli Scipioni (da cui i Corner pretendevano di discendere). Tutto questo consente di ipotizzare che l'evento posto dal Somai al centro dell'egloga fosse l'annuale accademia organizzata dagli Infecondi per il miracolo della neve. Se questa ipotesi fosse confermata, l'egloga acquisirebbe anche un certo interesse per i rapporti fra l'Arcadia e gli Infecondi, che dell'Arcadia divennero presto una costola, finendo relegati in un ruolo marginale; un buon numero dei fondatori dell'Arcadia, fra i quali Leonio, erano Infecondi, mentre non ho potuto trovare alcuna attestazione che lo fosse Somai nel 1691<sup>99</sup>. Se effettivamente si trattasse del miracolo della neve, sarebbe notevole che, trasferendo il soggetto in Arcadia, l'elemento religioso venisse di fatto obliterato e l'occasione fosse volta a pretesto per un discorso sui poeti e sulla poesia, sia pur molto succinto, come del resto richiedeva l'occasione. Contro l'ipotesi che si tratti degli Infecondi sta la data della ragunanza arcadica nella quale il testo fu recitato, lontana dal 5 agosto, ma Somai potrebbe anche riferirsi ad uno spettacolo di qualche tempo prima, visto che alla fine

*nel Seicento*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 143-156, con la bibliografia precedente.

<sup>97</sup> Giuseppe Malatesta Garuffi, *L'Italia Accademica o sia le Accademie aperte a pompa e decoro delle Lettere più amene nelle Città Italiane*, I, Rimini, Giovanni Felice Dandi, 1688, p. 29.

<sup>98</sup> *Le Pompe Funebri celebrate da' Signori Accademici Infecondi di Roma per la morte dell'Illustrissima Signora Elena Lucrezia Cornara Piscopia, Accademica, detta l'Inalterabile, dedicate alla Sereniss. Republica di Venezia*, Padova, Giacomo Cadorino, 1686; il testo del Carli è alle pp. 1-12.

<sup>99</sup> Il fu deputato per la revisione dei titoli degli Infecondi, in un momento in cui gli Ufficiali degli Infecondi si trovavano ad essere tutti Arcadi (cfr. ms. Atti Arcadici 1, p. 290).

dell'egloga dice di esser tornato in Arcadia; questo ritorno però si colloca in primavera (v. 69), notazione che certo non situa il testo nel momento in cui fu effettivamente recitato, ovvero nel giorno dell'antivigilia di Natale, e fa capire quanto possano esser deboli le considerazioni di cronologia relativa tratte dall'interno di un componimento di questo tenore.

Ad Ila, che sta contemplando attonito scenografia ed interpreti, si fa incontro Uranio, del quale il giovane si professa allievo. La cosa potrebbe suggerire l'idea che il Somai fosse fra i giovani che si raccoglievano intorno a Leonio nella conversazione da cui nacque l'*Arcadia*<sup>100</sup>. Tuttavia, se Somai fosse stato uno dei giovani della conversazione di Leonio, probabilmente non avrebbe atteso quasi sei mesi per domandare l'annoveramento in Arcadia; l'egloga di Ila potrebbe quindi dimostrare come Leonio continuasse ad esser considerato maestro di poesia anche dai giovani che entravano in Arcadia senza esser passati per la sua conversazione, cosa che del resto sarebbe tutt'altro che sorprendente all'altezza del 1691. Sia come sia, sta di fatto che Ila presenta Leonio quale indiscusso maestro di canto, quasi un nuovo Orfeo. Le parole che Uranio rivolge all'intimorito Ila per rassicurarlo sono a tutti gli effetti un discorso di poetica, nel quale si ribadisce un concetto caro al Commune delle origini: gli Arcadi tutti, a partire dal maestro Uranio, si sono formati e sono vissuti nella temperie della poesia pastorale, ma devono essere pronti a lasciarla, sia pur temporaneamente, per offrire il loro canto a soggetti alti; devono insomma sapersi muovere tra le *sylvarum latebrae* e le *celsae urbes* dalle quali, dopotutto, provengono. Ora è il momento di usare un *gravius plectrum*, ed Ila, sebbene ancora *rudis advena*, viene invitato ad unire alla cetra di Uranio il suo flauto agreste per celebrare il miracolo della neve caduta in piena estate e svelarlo alle future generazioni. Ila dice di non aver esitato ad accogliere l'invito, mostrando come anche il suo canto, sebbene avvezzo ai soli argomenti bucolici, sapesse farsi pervadere dalla forza di Apollo, e meritando così, forte della sua stessa *rusticitas*, elogi in un contesto di competenti, nel quale i componimenti erano oggetto di giudizio. *Rusticitas* è una parola-chiave, che introduce il *topos* della fanciulla di campagna, venuta via dai colli nati, vestita con un mantello di lana tessuta in casa, non ricca di ori, ma *culta* quanto lo consente l'*ingeniosa paupertas* del padre; giunta alla popolosa città dai palazzi sveltanti, a prima vista viene schernita, rozza e inesperta dei luoghi com'è, ma poi, ornata di quelle ric-

<sup>100</sup> Me ne sono cursoriamente occupato in *Vincenzo Leonio, Padre d'Arcadia*, in *Le accademie a Roma nel Seicento*, pp. 259-282.

chezze che sono sue, col volto schietto riesce a farsi amare e a conquistare i cuori. Il passo, posto in conclusione del racconto, ritrae perfettamente la poesia, e ancor prima l'ispirazione, del Somai. Il brano finale del testo (vv. 69-76), che colloca quanto narrato in un periodo antecedente, segna il ritorno di Ila alla sua dimensione naturale, alla sua geniale poesia, per ribadire che gli Arcadi possono certo comporre poesia sublime, ma purché resti un'esperienza singolare, indotta da superiori circostanze, che si concluda col rientro nell'alveo della poesia pastorale, baluardo della *sinceritas* di Ila, tornato ad esser parte integrante di quel mondo che lo sa suo, dove non superiori autorità, ma le ninfe d'Arcadia lo incoronano in una giornata che diviene giorno di festa.

Difficile dire per quale motivo il Somai non abbia pubblicato quest'egloga negli *Arcadum carmina*, e neppure nel volume del 1736, a meno di non voler dar credito a quanto scrive nella lettera ai nipoti sul suo essere stato autore «poco curante» di conservare i parti del proprio ingegno e «niente pietoso nell'accarezzarli»; al netto di asperità stilistica, con ogni probabilità dovuta a una qualche fretta di composizione o al fatto che il testo doveva esser soltanto recitato, asperità che si sarebbero facilmente eliminate in una revisione per la stampa, l'egloga avrebbe potuto avere una sua gradevolezza e un suo interesse anche per i contemporanei. Settano bersaglia nelle sue satire un componimento nel quale si lamentava la perdita di alcune caprette, tre nello specifico, con cui l'autore avrebbe ammorbatto a più riprese l'intera Arcadia<sup>101</sup>; certamente non si tratta dell'egloga di Ila, perché l'autore era quello che Settano chiama Rullo, ovvero il canonico Magnani, un poeta abbastanza celebrato sul versante dei sodali di Gravina, e il testo doveva essere in volgare, poiché Paolo Alessandro Maffei, autore, sotto lo pseudonimo di P. Antonianus, dello sterminato commento che accompagna l'edizione delle prime otto satire di Settano uscita in due volumi nel 1700, ne riporta l'intercalare: «Tre bianche pecore, / ahì, c'ho perdute». L'egloga del Somai si apre con un lamento per aver smarrito sei tra caprette, capretti e madri, fatto da cui prende le mosse tutta la vicenda narrata nel componimento. Non credo però che il Somai abbia rinunciato a stampar la sua egloga per evitare il rischio di essere identificato col bersaglio polemico di Settano; la cosa avrebbe forse ancora potuto avere un minimo di senso

<sup>101</sup> Q. Sectani *Satyræ*, II, Amstelodami, apud Elsevirios, 1700, pp. 93, 248, 258, 379, 421. Sulla posizione di Settano in Arcadia, o rispetto all'Arcadia, rinvio ai miei *Arcadizzare Sergardi. Un'epistola latina di Euristene Aleate ad Alfesibeo Cario*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 8, 2019, pp. 259-294, e *Settano in Arcadia*, «Filologia e critica», 44, 2019, pp. 168-213, con la bibliografia precedente.

nel 1721, quando apparve il tomo I degli *Arcadum carmina*, ma non credo che potesse più averne alcuno nel 1728 o nel 1736, due o dieci anni dopo la morte di Sergardi, ammesso e non concesso che il Somai, uomo rimasto sempre al di sotto delle polemiche, conoscesse e potesse darsi pensiero di quanto aveva scritto Settano. L'ipotesi più economica, anche alla luce di quel che scriveva nel 1728 ai nipoti, è che Somai abbia lasciato l'egloga in Serbatoio senza farsene una copia e che poi non si sia più preoccupato di recuperarla; alla fine del 1727 o all'inizio del 1728, quando mise insieme le sue carte, negli ultimi mesi di vita di Crescimbeni, ormai non se ne curò più, se ancora se la ricordava. Si potrebbe semmai pensare che l'egloga di Ila possa aver preso spunto da quella del Magnani, in *Arcadia Saliunco Feneio*, o viceversa (il testo del Magnani, per quel che ne so, non si è ancora ritrovato), ma questa è una pura ipotesi. Sospendendo dunque il giudizio sull'inabissarsi dell'egloga nella prospettiva dell'autore, potremo ora tornare a leggerla, premessovi il sonetto che il Somai recitò nella stessa occasione dell'egloga, nel quale afferma di aver visto in città una «più bella Arcadia», in linea con l'*Arcadia* nella forma, ma senza i valori fondamentali di quella autentica, a cui, dopo un iniziale moto di invidia per l'*Arcadia* cittadina, torna senza rimpianti. Sarà il modo migliore per terminare il parziale ritratto di quello che ebbe la sorte di diventare «uno de' più vecchi Pastori d'*Arcadia*»<sup>102</sup>:

L'altr'hier nella vicina alma Cittade,  
 cari Pastor, più bella Arcadia io vidi:  
 i boschi, gli antri, le capanne, i lidi,  
 le sparse greggi e le crescenti biade,  
 4 e qual fea risonar l'ampie contrade,  
 qual aveva di colombi industri nidi,  
 qual sui faggi segnava il mese e gli Idi  
 8 onde fian chiari a la futura etade.  
 Allor ch'io vidi del natio ricetta  
 parte al mondo più rara e più gradita,  
 11 mi punse invidia e mi ripunse il petto.  
 Pur torno io lieto a quest'aura romita,  
 poiché non v'era l'umil core e schietto  
 e 'l bel seren de la tranquilla vita.

**12** Pur torno io lieto è scritto in *interlinea*, dopo aver depennato Hor lieto io torno

<sup>102</sup> Il sonetto figura autografo a c. 273v, immediatamente prima dell'egloga; oltre alla variante del verso 12, presenta due correzioni di piccoli refusi, «l'altrhier» al v. 1 e «cap-pane» al v. 3.

*Ilas*  
*Egloga*

- Forte ego cum gracili revocarem ad pascua cantu  
 primo sole gregem, geminas in monte capellas<sup>103</sup>  
 (haeret adhuc animo), totidem cum matribus haedos<sup>104</sup>  
 perdideram, deerrante capro; perterritus ergo,  
 5 ut fugerem aspectum et convicia dira novercae<sup>105</sup>,  
 Arcadium, dulcem Arcadium nimphasque salutans  
 perditus errabam procul atque ignota petebam,  
 pauper opum, nisi quod pendebat fistula collo<sup>106</sup>,  
 dulce refrigerium curis et amabile pondus<sup>107</sup>.  
 10 Urbs est, si qua fides, lanarum paupere censu<sup>108</sup>  
 pastores posuisse ferunt et paupere luxu,  
 nunc oblita sui caput inter nubila condit<sup>109</sup>.  
 Huc me sors, memorem nemorum pecorisque relictis,

1 gracili in interl., verbum in linea atramento penitus necatum est (fort. primo)

<sup>103</sup> L'inizio del verso è giovenaliano: «primo sole mihi peragendum in valle Quirini» (2.133), mentre la clausola figura in *Dirae*, 91, e in Ovidio, *met.*, 3.408, e *fast.*, 4.511.

<sup>104</sup> Clausola virgiliana: *ecl.*, 1.22, e *georg.*, 3.398.

<sup>105</sup> Una «dira noverca» compare in Ovidio, *epist.*, 12.188: «saeviet in partus dira noverca meos».

<sup>106</sup> *Pauper opum* si trova all'inizio di un esametro di Paolino di Nola, *carm.*, 21.789; Paolino ha anche due volte *dives opum* ad inizio di esametro (*carm.*, 31.492, e *frg. epist.*, 32.2.1). Vedremo ricorrere Paolino anche nel seguito di queste note; alcune volte si tratta di espressioni e *iuncturae* riprese da poeti antichi, ma in altri passi il contatto con Somai potrebbe sembrare diretto; come sempre in questi casi, al netto della possibilità, sempre probabile con l'esametro, della poligenesi creativa, c'è da chiedersi se Somai potesse aver letto Paolino e averlo apprezzato al punto di servirsene, sia pur episodicamente. È questo un quesito al quale non sono in grado di dare una risposta, né credo che ve ne sarà mai una; mi limito a registrare che i testi di Paolino erano stati pubblicati in un'edizione in due tomi, ricchissima di apparati, a Parigi nel 1685, edizione che è piuttosto diffusa nelle odierne biblioteche italiane, segno che un po' deve aver circolato anche in Italia. Il secondo emistichio è modellato su Virgilio, *ecl.*, 7.24: «hic arguta sacra pendebit fistula pinu», ripreso da Nemesiano, *ecl.*, 3.5: «quem super ex tereti pendebat fistula ramo»; ma la clausola «fistula collo» è in Manilio, 5.116.

<sup>107</sup> *Refrigerium* è parola del latino cristiano, rarissima in poesia, dove compare un paio di volte in autori vissuti ormai all'inizio del Medioevo, ovvero nel già citato Paolino di Nola, *carm.*, 31.496, e in Alcimo Avito, *carm.*, 3.276 (ma nel caso di Avito mi sentirei di escluderne una lettura da parte del Somai). «Amabile pondus» in fine di esametro si legge in Silio Italico, 8.609.

<sup>108</sup> La giacitura di *si qua fides* è ovidiana (*am.*, 1.3.16 e 1.8.11; *Pont.*, 3.5.53), ma anche lucanea (2.550 e 9.83). La clausola si trova identica in Alcimo Avito, *carm.*, 4.335, ma si tratterà quasi certamente di poligenesi.

<sup>109</sup> La giacitura di *oblita sui* trova riscontro in Germanico, *Arat.*, 546, in Manilio, 5.606, e in Claudiano, in *Eutr.*, 1. 229 e *Stil. cos.*, 3. 126. *Caput inter nubila condit* è prelevato di peso da Virgilio, *Aen.*, 4.177 e 10.767.

- non ingrata tulit; namque improvisus adegit  
 15 murmuris auditi sonus et Phebea voluptas,  
 exiguum media qua tollitur Urbe theatrum,  
 delectum hospitium Musis. Iam limina sacra  
 attigeram<sup>110</sup> et, quamvis confusus imagine rerum<sup>111</sup>,  
 egregiam vidi populo spectante coronam<sup>112</sup>,  
 20 insculptos tabulis titulos citharasque tubasque<sup>113</sup>,  
 nobile depositum vatium<sup>114</sup> et suspensa trophea.  
 Cernere erat<sup>115</sup> (quod miror adhuc) in pariete picto  
 vellera densa nivis candore notabilis ipso<sup>116</sup>  
 atque colorato pendentia nubila coelo<sup>117</sup>,  
 25 Castalidum foecunda bonis<sup>118</sup>; nam divus Apollo  
 concitat et spargit divinae semina flammae<sup>119</sup>,  
 quique volant cigni qua nix albescit, easdem  
 concipiunt animo flammis<sup>120</sup> Phoebumque remittunt.  
 Constiteram attonitus<sup>121</sup>, cum me videt agmine ab alto

<sup>110</sup> La clausola *limina sacra* si trova in Orazio, *sat.*, 1.5.99; Lucano, 2.31; Stazio, *Theb.*, 9.637; Claudiano, *Hon. nupt.*, 32. Per l'inarcatura cfr. Virgilio, *Aen.*, 6.828-829: «heu quantum inter se bellum, si limina [*var. lect. lumina*] vitae / attigerint».

<sup>111</sup> Il secondo emistichio è tolto da Virgilio, *Aen.*, 12.665.

<sup>112</sup> Il secondo emistichio è modellato su Ovidio, *met.*, 15.610: «et dempta capiti populo prohibente corona», ma «populo spectante» si trova nella stessa giacitura in Orazio, *epist.*, 1.6.60, e in Marziale, 7.82.5.

<sup>113</sup> Forse una memoria di Prudenzio, *apoth.*, 148: «Organa sambucas citharas calamosque tubasque».

<sup>114</sup> L'espressione *depositum vatium*, nel senso di repositorio, non sembrerebbe granché poetica, sebbene impreziosita dall'aggettivo *nobile*; aveva tuttavia un precedente in Lucano, 2.72: «depositum, Fortuna, tuum», riferito a Mario quando aveva dovuto celarsi in stagni e paludi.

<sup>115</sup> *Cernere erat* in questa posizione è virgiliano: *Aen.*, 6.596 e 8.676; era stato ripreso già da Stazio e da Silio Italico, e poi da Prudenzio e Paolino di Nola.

<sup>116</sup> Prelievo da Ovidio, *met.*, 1.169: «lactea nomen habet candore notabilis ipso».

<sup>117</sup> A fronte di una clausola frequentissima nei poeti antichi, il verso è costruito con materiali ovidiani: *am.*, 2.5.35: «Quale coloratum Tithoni coniuge caelum», e *met.*, 1.268: «utque manu late pendentia nubila pressit».

<sup>118</sup> *Foecunda bonis* in questa giacitura si trova in Manilio, 2.11.

<sup>119</sup> *Semina flammae* si trova in clausola in Virgilio, *Aen.*, 6.6, e in Ovidio, *met.*, 15.347; per la giacitura di *divinae semina* cfr. Ovidio, *met.*, 1.78: «Natus homo est, sive hunc divino semine fecit», ripreso da Paolino di Nola, *carm.*, 15.20: «vertimur in volucres divini semine verbi».

<sup>120</sup> Sono ovidiani sia *concupere animo* che *concupere flammis*: «concupias animo delubraque ditia donis» (*met.*, 2.77); «concuperet flammis longusque ardesceret axis» (*met.*, 1.255).

<sup>121</sup> Per la giacitura di *attonitus* cfr. Virgilio, *georg.*, 2.508, ed *Aen.*, 3.172; Ovidio, *trist.*, 5.4.37.

- 30 Uranius Pastor, mihi qui puerilibus annis<sup>122</sup>  
 mollia fraga dabat demptosque ex arbore nidus<sup>123</sup>  
 et docuit primus calamos coniungere cera<sup>124</sup>;  
 Uranij ad sonitum nam saepe arbusta rubique  
 in flores abiere novos, resonabilis Echo<sup>125</sup>
- 35 plausit et attonitae quoties stupuere Napaeae!  
 Nec mora: descendit dictisque affatur amicis<sup>126</sup>:  
 “Nos quoque (si nondum vestro de pectore vultus<sup>127</sup>  
 excessere mei) saturas ad ovile bidentes  
 duximus et duris pressavimus ubera palmis<sup>128</sup>;
- 40 nunc fugimus sylvas: non semper pingua rura  
 et nemorum secreta<sup>129</sup> placent, habitantque vicissim  
 sylvarum latebras<sup>130</sup> et celsas Arcades Urbes,  
 sanguinis antiqui<sup>131</sup> memores. Mea carmina plectro  
 nunc graviore<sup>132</sup> sonent; fidibus, rudis advena, nostris<sup>133</sup>,

**30** mihi ~ annis *in interl.*, *in lin. del.* reptanti qui mihi quondam **33** nam ~ rubique *in interl.*,  
*in lin. del.* quoniam virgulta vepresque

<sup>122</sup> *Puerilibus annis* in fine di esametro ricorre più volte in Ovidio (*epist.*, 5.157; *met.*, 2.55 e 5.400; *fast.* 6.417); ritorna anche in Manilio, 2.847; Silio Italico, 11.145; Marziale, 6.52.1.

<sup>123</sup> Un altro verso nel segno di Ovidio: «mollia fraga leges, ipsa autumnalia corna» (*met.*, 13.816) e «verba licet repetas, quae demptus ab arbore fetus» (*epist.*, 20.11); «parve columbarum, demptusve cacumine nidus» (*met.*, 13.833). La clausola però si trova in Giovenale, 14.80, e in Claudiano, *rapt. Pros.*, 3.14.

<sup>124</sup> Somai attribuisce ad Uranio un insegnamento che in Virgilio era di Pan: «Pan primum calamos cera coniungere pluris / instituit» (*ecl.*, 2.32); il Melibeeo di Nemesiano aveva esortato i pastori a «calamos aptare labris et iungere [*var. lect.* coniungere] cera» (1.58).

<sup>125</sup> *Resonabilis Echo* in fine di esametro si trova in Ovidio, *met.*, 3.358, ripreso da Ausonio, *epigr.*, 110.1.

<sup>126</sup> *Dictis affatur amicis* è emistichio virgiliano: *Aen.*, 8.126 e 10.466, ma anche 5.770 (con variante «solatur») e 10.591 (con «amaris»).

<sup>127</sup> La clausola è virgiliana: *ecl.*, 1.63, ed *Aen.*, 4.4; ricorre poi (con «pectora») nell'*Ilias Latina* (568) e in Stazio (*Theb.*, 10.153).

<sup>128</sup> Il secondo emistichio è prelevato da Virgilio, *ecl.*, 3.99: «ut nuper, frustra pressabimus ubera palmis».

<sup>129</sup> I *nemorum secreta* vengono da Ovidio, *met.*, 1.594: «praeside tuta deo nemorum secreta subibis».

<sup>130</sup> Espressione, e giacitura, ovidiana: «silvarum latebris captivarumque ferarum» (*met.*, 1.475).

<sup>131</sup> Citazione di Stazio: «quis defluat ordo / sanguinis antiqui: piget inter sacra fateri» (*Theb.*, 1.678).

<sup>132</sup> *Carmina plectro* in clausola ha un'occorrenza in Propertio, 2.3.19, mentre *plectro graviore* è iunctura ovidiana: «cecini plectro graviore Gigantas» (*met.*, 10.150).

<sup>133</sup> La clausola figura in Virgilio, *ecl.*, 9.2, e in Ovidio, *met.*, 15.745.

- 45 si vacat, ipse etiam calamos miscebis agrestes<sup>134</sup>:  
undique demissum coelo sonat argumentum<sup>135</sup>.  
Nam cum flammifero tellus Hyperionis aestu<sup>136</sup>  
ferveret et coelo rugirent ora Leonis<sup>137</sup>,  
arcanæ cecidere nives. Tu nobile mecum  
50 prodigium meditare et saeculis pande futuris<sup>138</sup>.  
Dixerat. Arripui buxum calamisque trementem  
committens animam<sup>139</sup> sacrum confundere coepi  
murmur et argutos inter strepere anser olores<sup>140</sup>.  
Praeterea, quamvis<sup>141</sup> mea tantum fistula sueta  
55 inter Amadryades et capripedes Satiriscos<sup>142</sup>  
turturis aut fidae deserto coniuge<sup>143</sup> questus

54 *fistula sueta in interl. in lin. del. sueta canora, ut videtur*

<sup>134</sup> *Si vacat* ad inizio di esametro si trova in Ovidio, *Pont.*, 1.1.3 e 3.3.1, e in Giovenale, 1.21, mentre la giacitura di *calamos agrestes* è virgiliana: «ludere quae vellem calamo permittit agresti» (*ecl.*, 1.10), ma l'espressione figura anche in Ovidio, *met.*, 11.161.

<sup>135</sup> *Demissum coelo* sembra venire da Lucrezio, 6.445: «et quasi demissum caelo pretera imitetur», mentre *argumentum* in fine di esametro figura due volte in Ovidio (*met.*, 6.69 e 13.684), nonché una volta in Manilio (5.411) e una in Ausonio (*parent.*, 11.7).

<sup>136</sup> La fine del verso viene da Columella, *rust.*, 400: «Cum canis Erigones flagrans Hyperionis aestu»; i *flammiferi aestus* figurano nel Seneca tragico, *Thy.*, 855: «Leo flammiferis aestibus ardens»; la *tellus* è accostata a *flammiferi radii* in Silio Italico, 1.257: «Flammiferis tellus radiis cum exusta dehiscit».

<sup>137</sup> La clausola figura in Ovidio (*met.*, 2.81), Manilio (5.234), Silio Italico (2.194 e 3.34) e Marziale (1.22.1; 1.60.1; 6.93.3).

<sup>138</sup> Potrebbe esserci una memoria di *Catalepta*, 9.15: «carmina, quae Phrygium, saeculis accipta futuris», rinforzata da Silio Italico, 13.499: «Tum te permixtum saeculis rebusque futuris».

<sup>139</sup> *Animae trementes* figurano nel Seneca tragico, *Oed.*, 609.

<sup>140</sup> Quasi inutile notare il prelievo dal famoso verso di Virgilio (*ecl.*, 9.36).

<sup>141</sup> Emistichio lucreziano: 1.346 e 2.944.

<sup>142</sup> I satiri capripedi si trovano in Lucrezio, 4.580, e nell'Orazio lirico, 2.19.4. Ma la parola *Satyriscus* nella letteratura antica la trovo solo in un passo di Cicerone, *div.*, 1.39.10, e in uno di Valerio Massimo, 1.7 *ext.* 7.3, in cui si racconta che la madre di Dionisio, il tiranno di Siracusa, durante la gravidanza aveva sognato di partorire un satirico. Vale la pena di notare che l'espressione figura nei *Carmina* di Baldassare Castiglione: «Per nemora agricolae flentes videre Napaeas / Panaque Silvanumque et capripedes Satyriscos» (1.50-51), e nei *Numeri* di Nicolò d'Arco: «Illam mille sibi sociam optavere Napeae / hanc Phauni petiere et capripedes Satyrisci» (18.54-55); devo entrambi questi brani al *thesaurus* del sito web *Poeti d'Italia in lingua latina*.

<sup>143</sup> «Deserto coniuge» è la lezione del manoscritto; si dovrebbe interpretare come un ablativo assoluto, ma avrebbe poco senso, perché ad abbandonare il coniuge non potrebbe esser stata che la tortora, che però è, come sempre in poesia, *fida*. In realtà le due parole in questa giacitura hanno alcuni precedenti nei poeti antichi; tolti Virgilio, *Aen.*, 2.572, e Silio Italico, 13.879, in cui si parla di coniugi abbandonati, il confronto con Propertio, 2.8.29: «Ille etiam abrepta desertus coniuge Achilles», e con Ovidio, *epist.*, 5.75: «Sic Helene

- aut fluvii in ripa immitem memorare Velinam<sup>144</sup>,  
 sensit et ipsa deum, nimphas oblita gregesque  
 et nemora et fontes, meruit sub iudice laudes  
 60 rusticitate sua, veluti formosa puella<sup>145</sup>  
 nativis egressa iugis, quam rustica vestit  
 palla laboratae sub acuto pectine lanae;  
 verum non auro dives, sed culta puella<sup>146</sup>,  
 quantum paupertas sinit ingeniosa parentis,  
 65 cum populos urbemque videt, sublimia tecta<sup>147</sup>,  
 intuito primo rudis atque ignara locorum<sup>148</sup>  
 luditur, at vultu simplex exorat amorem,  
 divitiis speciosa suis, et pectora vincit<sup>149</sup>.  
 Vere novo cintus cum primum adolesceret annus<sup>150</sup>,  
 70 talia pastorum turbae, dilecta revisens  
 culmina mutati tuguri, mutatus et ipse,  
 narrabat sincerus Ilas; illum iuga vallesque<sup>151</sup>,  
 illum hilares aurae vicinaque flumina<sup>152</sup> norunt,

69 Cintus *ante* Vere *del.* et cintus *post* novo *in interl. add.*

doleat desertaque coniuge ploret», mi fa pensare che il «deserto» del testo sia un errore di copia (perché il manoscritto è comunque una copia in pulito, sia pur di mano dell'autore) per «desertae».

<sup>144</sup> *Velina* in fine di esametro si trova in Orazio, *epist.*, 1.6.52, e in Persio, 5.73, ma si tratta dell'antica *tribus Velina*, mentre qui sembra essere la ninfa legata al fiume Velino, sebbene, come lo stesso Somai avrebbe appreso dal poemetto del Mattei (vd. *supra*, p. 130), la ninfa in quel caso era Neera, della quale si era innamorato Velino, dio eponimo del fiume.

<sup>145</sup> «Formosa puella» figura in fine di esametro in *Dirae*, 105, e in Ovidio, *rem.*, 319.

<sup>146</sup> Altra clausola ovidiana: «At non formosa est, at non bene culta puella, / at, puto, non votis saepe petita meis?» (*am.*, 3.7.1-2).

<sup>147</sup> «Populos urbemque» si trova, in altra giacitura, in Virgilio, *Aen.*, 6.891; «sublimia tecta» compare in Ovidio, *medic.*, 7, anche qui in giacitura differente rispetto a quella in cui è posta nell'egloga del Somai.

<sup>148</sup> Prelievo da Stazio, *Theb.*, 12.206: «eligit et, quamquam rudis atque ignara locorum».

<sup>149</sup> La clausola sembra avere un antecedente in Lucano, 9.888: «casus alieno in pectore vincit».

<sup>150</sup> «Vere novo» ad inizio di esametro si trova in Virgilio, *georg.*, 1.43, e in Ovidio, *fast.*, 15.202; ovidiana è anche la parte finale: «Sic mihi durat amor longosque adolescit in annos» (*am.*, 2.19.23).

<sup>151</sup> L'unione di *iuga* e *valles* si trova, in altra giacitura e con entrambe le parole rette da *per*, in Ovidio, *met.*, 14.425 «per iuga, per valles, qua fors ducebat, euntem», ripreso da Silio Italico, 7. 360. Il verso è ipermetro.

<sup>152</sup> Per questa giacitura si vedano Stazio, *silv.*, 1.3.46: «ridet anhelantes vicino flumine nymphas?», e Silio Italico, 16.196: «venissem, magnos vicina ad flumina Baetis».

75 norunt indutaeque humeris mantilia plenis<sup>153</sup>  
 venerunt nimphae calatis<sup>154</sup> alboque lapillo  
 signavere diem et capiti imposuere coronam<sup>155</sup>.

<sup>153</sup> La clausola è ripresa da Virgilio, *georg.*, 4.377: «germanae tonsisque ferunt mantelia villis», ed *Aen.*, 1.702: «expediunt tonsisque ferunt mantelia villis»; qui però la parola dovrebbe indicare mantelline da spalle più che salviette da mano, secondo l'evoluzione che la parola aveva avuto in italiano.

<sup>154</sup> Ilia riatteggia qui un noto passo delle ecloghe virgiliane: «tibi lilia plenis / ecce ferunt nymphae calathis» (2.45-46).

<sup>155</sup> Sigilla l'egloga una memoria virgiliana: «puppibus et laeti nautae imposuere coronas» (*georg.*, 1.304, ed *Aen.*, 4.418), ripreso già da Ovidio: «ulterius passi festam inposuere coronam» (*met.*, 15.615).



*Abstracts / Riassunti*



MICHAEL REEVE

*Il Gellio di Petrarca*

Postille di Petrarca a Svetonio portano a scoprire che per le *Noctes Atticae* di Gellio egli utilizzò non un testo ininterrotto bensì il *florilegium Valerio-Gellianum*, che comprende estratti dai libri 1-3 e 9-20; viene quindi indagato il rapporto tra il suo esemplare e i codici superstiti del *florilegium*. Dal momento che Gellio compare insieme ai *Saturnalia* di Macrobio fra i suoi «libri peculiare», dove entrambi sono accompagnati da un'abbreviazione che potrebbe significare «*excerpta*», se ne discute il significato. Viene, per inciso, confermato che anche Benzo d'Alessandria, coetaneo di Petrarca ma più anziano, doveva al *florilegium* la sua conoscenza di Gellio.

Parole chiave: Petrarca, Gellio, Benzo, Macrobio, *florilegium Valerio-Gellianum*, *excerpta*.

*Petrarch's Gellius*

Notes of Petrarch's on Suetonius lead to the discovery that he used not a continuous text of Gellius's *Noctes Atticae* but the *florilegium Valerio-Gellianum*, which includes excerpts from Books 1-3 and 9-20. The relationship of the copy he used to the extant manuscripts of the *florilegium* is investigated. As Gellius appears with Macrobius's *Saturnalia* among his «*libri peculiare*», where both are designated by an abbreviation that may stand for «*excerpta*», the meaning of the abbreviation is discussed. In passing, confirmation is offered that an older contemporary of Petrarch, Benzo of Alessandria, also knew Gellius only from the *florilegium*.

Keywords: Petrarch, Gellius, Benzo, Macrobius, *florilegium Valerio-Gellianum*, *excerpta*.

MATTEO BOSISIO

*Eutichia, ovvero la Fortuna alla corte di Urbino*

L'articolo analizza l'*Eutichia* di Nicola Grasso, portata in scena nel 1513 per festeggiare il Carnevale e l'acquisizione di Pesaro tra i domini del ducato di Urbino. Dopo aver esaminato le ragioni ideologiche e politiche che motivano la commedia, viene preso in considerazione l'assetto "regolare" e classicistico dell'*Eutichia*. L'opera, che dialoga con la più celebre *Calandra* di Bernardo Dovizi, ricorre a situazioni canoniche della commedia latina, ricerca un linguaggio specifico e una caratterizzazione sistematica dei personaggi. Inoltre, l'*Eutichia* spicca per l'impostazione plurilinguistica di alcune scene e, soprattutto, per la figura del pedante.

Parole chiave: Nicola Grasso; *Eutichia*; Bernardo Dovizi; *Calandra*; commedia; Urbino.

*Eutichia, or Fortune at Urbino's Court*

The article analyzes Nicola Grasso's *Eutichia*, staged in 1513 in Urbino to celebrate the Carnival and the annexation of Pesaro among the domains of Urbino's Duchy. After examining the ideological and political reasons behind the comedy, the essay takes into consideration the "regular" and classicistic structure of the play. The *Eutichia*, which dialogues with the most famous Bernardo Dovizi's *Calandra*, uses canonical situations of Latin comedy, seeking a specific language and a systematic description of the characters. In addition, the work stands out for the multilingual setting of some scenes and, above all, for the portrayal of the pedant.

Keywords: Nicola Grasso; *Eutichia*; Bernardo Dovizi; *Calandra*; comedy; Urbino.

GLORIA FIORENTINI – ROBERTO VETRUGNO

*Una lettera inedita di Baldassar Castiglione a Felice della Rovere Orsini*

Nel marzo del 2023 Gloria Fiorentini ha rinvenuto presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma (*Corrispondenza*, s. I, b. 96/2, doc. 325 [3]) una lettera autografa di Baldassarre Castiglione a Felice della Rovere Orsini, la seconda inviata dal conte mantovano alla “figlia del papa”: la breve missiva permette di confermare che tra i due il rapporto fu non solo diplomatico ma anche personale e di reciproca stima. Felice è infatti citata come *exemplum* in *Cortegiano*, 3.49, e fu certamente una protagonista della scena politica presso la corte papale, come dimostrano i diversi riferimenti a lei presenti nell'epistolario di Castiglione. Il contributo intende far emergere il legame tra questi due personaggi del Rinascimento italiano nonché proporre una datazione del manoscritto attraverso gli indizi presenti nei rispettivi carteggi. Una nota linguistica a cura di Roberto Vetrugno segue la trascrizione del testo.

Parole chiave: Baldassar Castiglione, Felice della Rovere Orsini, *Il Cortegiano*, lingua ed epistolografia cortigiana, lettera autografa, rinvenimento di autografi, Archivio Storico Capitolino, Archivio Orsini, corte papale.

*An Unknown Letter by Baldassar Castiglione to Felice della Rovere Orsini*

In March 2023 Gloria Fiorentini discovered an autograph letter from Baldassar Castiglione to Felice della Rovere Orsini at Archivio Storico Capitolino in Rome (*Corrispondenza*, s. I, b. 96/2, doc. 325 [3]), the second one sent from the Mantuan earl to “the Pope’s daughter”: the short message confirms that their relationship was not only diplomatic but also personal and based on mutual respect. Felice, cited as an *exemplum* in *Cortegiano*, 3.49, is undoubtedly immersed in the political scene of the papal court, as evidenced by the numerous references to her in Castiglione’s correspondence. The paper aims to shed light on new aspects of the bond between these two prominent figures of the Renaissance period. Additionally, through a meticulous analysis of their respective correspondence, the article intends to establish the chronological placement of the newly discovered letter. A linguistic note edited by Roberto Vetrugno will follow the transcription of the text.

Keywords: Baldassare Castiglione, Felice della Rovere Orsini, *Il Cortegiano*, court language, court epistolography, autograph letter, discovery of autograph, Archivio Storico Capitolino, Archivio Orsini, papal court.

FILIPPOMARIA PONTANI

*Ancora «Zum Tod des großen Pan».**Una dimenticata fonte cinquecentesca*

Il monaco benedettino bresciano Tito Prospero Martinengo può forse essere considerato il più dotato e dotto versificatore italiano in greco antico dai tempi di Angelo Poliziano. Dopo un breve panorama dei suoi rapporti con gli ambienti della Roma tardo-cinquecentesca, questo studio prende in esame un passo del racconto della Passione nel suo *Inno a Cristo* vergato in greco. L'evidente riferimento alla celebre narrazione della morte di Pan nel *De defectu oraculorum* di Plutarco crea un sorprendente parallelo tra Pan e Cristo, che merita di essere inserito nella *lignée* che da Paolo Marsi porta a François Rabelais, a Guillaume Postel e a Guillaume Bigot. Un'analisi del passo in rapporto alle sue fonti poetiche antiche (tra cui Bione di Smirna, Proclo e gli *Inni orfici*), porta a una migliore comprensione dell'atteggiamento sincretistico di Martinengo e della sua *pietas* umanistica – non una cosa scontata nel cuore dell'Italia della Controriforma.

Parole chiave: Pan, Tito Prospero Martinengo, versificazione greca, Cinquecento romano, Controriforma.

*«Zum Tod des großen Pan», once again.**A Forgotten 16th-century Source*

The Brescian Benedictine monk Tito Prospero Martinengo can perhaps be considered as the most talented and learned Italian author of ancient Greek verse after Poliziano. After a brief overview of his relationship with the Roman milieu of the late Cinquecento, this paper examines a passage in the account of the Passion in his Greek *Hymn to Christ*. The overt reference to the famous account of the death of Pan in Plutarch's *De defectu oraculorum* builds a striking parallel between Pan and Christ, one that needs to be understood in the *lignée* represented by Paolo Marsi, François Rabelais, Guillaume Postel, and Guillaume Bigot. A close reading of the passage against its ancient poetic sources (including Bion of Smyrna, Proclus and the *Orphic Hymns*) leads to a deeper understanding of Martinengo's syncretistic attitude and humanistic *pietas* – not an obvious thing in the capital of Counter-reformed Italy.

Keywords: Pan, Tito Prospero Martinengo, Greek verse, Roman Cinquecento, Counter-Reformation.

GIULIA ADAMI

*L'iconografia come celebrazione familiare e atto politico.**Il mito fondativo dell'Urbe negli apparati decorativi di Palazzo Maffei a Verona*

Palazzo Maffei domina l'antico foro romano di Verona da metà Seicento. L'impaginazione della facciata cita i palazzi più celebri della Roma tardocinquecentesca, mostrando l'intento della committenza di Marcantonio e Rolandino Maffei: l'evocazione della fondazione romana di Verona e del legame della famiglia veronese con l'Urbe. Il progetto celebrativo dei Maffei prosegue all'interno del palazzo, dove pitture murali ispirate alla cultura classica decorano gli spazi del primo e del secondo piano. Un ciclo di pitture murali dedicato alle storie dell'*Eneide* virgiliana rievoca le vicende fondative dell'Urbe, come specchio della romanità di Verona. Le esigenze celebrative dei Maffei diedero vita a un complesso impianto iconografico, trasversale tra architettura e decorazione pittorica, che ancora oggi narra il clima sociale di una città che per secoli prese le distanze dall'egemonia politica e culturale di Venezia, vivendo nella memoria e nella tradizione dell'aurea antichità romana.

Parole chiave: iconografia, affreschi, pitture murali, Verona, committenza, Roma, architettura, antichità romana.

*Iconography as a Family Celebration and a Political Act.**The Founding Myth of Rome in the Frescoes of Palazzo Maffei in Verona*

From the mid-seventeenth century, Palazzo Maffei stands on the ancient Roman forum of Verona. The architecture, patronaged by Marcantonio and Rolandino Maffei, cited the models of the most famous buildings of late 16th-century Rome and evoked the Roman foundation of Verona and the kinship with the family roman branch. The celebration project continues inside the palace, where classical frescoes decorate the spaces of the first and second floors. A series of wall paintings dedicated to the Stories of the Virgilian *Aeneid* tell the founding myth of the Eternal City, linked with Verona's ancient story. The Maffei family gave rise to a complex iconographic system, transversal between architecture and pictorial decoration, which still tells the social climate of a city that feels firmly rooted in its roman history, distanced itself from the political and cultural hegemony of Venice.

Keywords: iconography, frescoes, mural paintings, Verona, patronage, Roma, architecture, Roman antiquity.

ARNALDO MORELLI

*Arcadi illustri: Corelli e Pasquini da Roma all'Europa*

Al loro tempo, Arcangelo Corelli e Bernardo Pasquini, che nel 1706, insieme con Alessandro Scarlatti, furono ammessi in Arcadia, vennero guardati entrambi come modelli unici e insuperati della stile italiano nel campo della musica strumentale nell'Europa intera: il primo come sommo violinista, il secondo quale eccelso clavicembalista e organista. Avere lezioni dai due era una tappa obbligata per i giovani aristocratici e dell'alta borghesia nordeuropea durante il loro Grand Tour. Il saggio si propone di esaminare in parallelo il fenomeno della recezione dei due musicisti in Europa: Corelli, la cui produzione circolò attraverso numerose pubblicazioni a stampa, ebbe enorme impatto in Francia e in Inghilterra; Pasquini, la cui produzione per tastiera circolò manoscritta, ebbe particolare notorietà in Germania, Austria e Gran Bretagna.

Parole chiave: violino, organo, clavicembalo, musica strumentale italiana, recezione musicale, Grand Tour.

*Illustrious Arcadians: Corelli and Pasquini from Rome to Europe*

In their time, Arcangelo Corelli and Bernardo Pasquini, who together with Alessandro Scarlatti were admitted to Arcadia in 1706, were both regarded as unique and unsurpassed models of the *stile italiano* of instrumental music throughout Europe: the first as a supreme violinist; the second as an excellent harpsichordist and organist. Receiving lessons from the two was a must for young upper middle-class and aristocratic northern Europeans during their Grand Tour. The essay aims to examine the parallel receptions of the two musicians in Europe. Corelli, whose production circulated through numerous printed editions, had an enormous impact in France and England. Pasquini, whose keyboard works circulated widely in manuscript, was particularly well-known in Germany, Austria and Great Britain.

Keywords: violin, organ, harpsichord, Italian instrumental music, music reception, Grand Tour.

MAURIZIO CAMPANELLI

*Poesia, oleografia o storia culturale?  
Ritratto di Ila Orestasio, un Arcade senza pretese*

Angelo Antonio Somai fu uno dei primi annoverati in Arcadia, col nome di Ila Orestasio, nell'aprile del 1691, quando aveva poco più di vent'anni; divenne subito Sottocustode ed ebbe poi ripetute cariche nel Commune pastorale, prendendo parte a tutte le vicissitudini dei primi decenni di vita dell'Arcadia. Nel 1728 passò i suoi componimenti ai nipoti, che nel 1736 curarono un'edizione delle *Poesie toscane e latine* che apparve col sigillo dell'Arcadia. Morì nel 1745. I testi raccolti nel volume del 1736 furono quasi tutti composti per le ragunanze arcadiche o per accademie e conversazioni che orbitavano intorno all'Arcadia, nel cui Archivio si conserva un buon numero di componimenti letti da Somai al Bosco Parrasio, non tutti confluiti nella tarda edizione a stampa. Ila Orestasio incarnò perfettamente natura e orizzonti dell'Arcadia di Crescimbeni, ponendosi sempre al servizio del Commune, mai fuori dal coro, ma non senza una sua specifica fisionomia di poeta. Ricostruendo presenza e ruolo avuti da Ila al Bosco Parrasio e nelle vicende dell'Arcadia, non senza offrire una piccola antologia dei suoi testi in italiano e in latino, l'articolo si propone anche come un invito a tracciare altri profili degli Arcadi delle origini.

Parole chiave: Arcadia; poesia; latino; Roma; accademie.

*Poetry, Oleography or Cultural History?  
A Portrait of Ila Orestasio, an Unpretentious Arcadian Shepherd*

Angelo Antonio Somai was one of the first enrolled in Arcadia, under the name of Ila Orestasio, in early 1691, when he was in his early twenties; he was the first Subcustodian, held many positions and took part in all the events of the first decades of the pastoral Commune's life. In 1728 he passed his poems to his nephews, who in 1736 published a book of *Poesie toscane e latine* that appeared under the seal of Arcadia. Somai died in 1745. The texts collected in the 1736 volume were almost all composed for Arcadian meetings or for academies and literary cenacles, that orbited around Arcadia, in whose Archive a good number of compositions read by Somai at the Bosco Parrasio are preserved, not all of which were included in the late printed edition. Ila Orestasio perfectly embodied the nature of Crescimbeni's Arcadia, always serving the Commune, never causing trouble, but displaying some traits of originality in his poetry. By reconstructing Ila's presence and role in Arcadia, with an anthology of his Italian and Latin poems, the paper is also intended as an invitation to trace other profiles of the early Arcadians.

Keywords: Arcadia; poetry; latin; Rome; academies.



# Indici

a cura di Sara Vettorelli

Quando un'occorrenza compare soltanto in nota, si aggiunge 'n' al numero di pagina.

## Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio

- BERLIN  
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer  
Kulturbesitz  
*Landsberg*  
– 215: 111-112
- BLICKLING (NORFOLK)  
Blickling Hall  
– 6881: 14n
- BOLOGNA  
Museo internazionale e Biblioteca della mu-  
sica  
– H.60: 110n
- CITTÀ DEL VATICANO  
Biblioteca Apostolica Vaticana  
*Barberiniani greci*  
– 214: 83n  
*Palatini latini*  
– 886: 17  
– 1575: 18  
*Reginenses latini*  
– 2043: 18  
*Urbinati latini*  
– 1037: 37n  
*Vaticani greci*  
– 909: 89n  
*Vaticani latini*  
– 3307: 11-14, 16  
– 8204: 40n, 44n  
– 8205: 44n  
– 8206: 44n
- FIRENZE  
Biblioteca Marucelliana  
– C 220: 12-13
- Biblioteca Medicea Laurenziana  
*Asbburnhamiani*  
– 409: 44n, 59  
*Plutei*  
– 51.8: 18-19  
– 51.12: 18  
– 65.36: 18  
*San Marco*  
– 328: 18
- MILANO  
Biblioteca Ambrosiana  
– A 79 inf.: 18  
– C 126 inf.: 79n
- MONTPELLIER  
Bibliothèque Universitaire Historique de Mé-  
decine  
– 224: 17, 19
- OXFORD  
Exeter College  
– 186: 10n
- PARIS  
Bibliothèque Nationale de France  
*Latini*  
– 2201: 16  
– 4952: 11-12, 14, 16  
– 8678: 18

*Nouvelles acquisitions latines*  
– 1777: 12-14

ROMA

Archivio Storico Capitolino

*Archivio Orsini*

- 93: 43n
- 93/2 doc. 332: 49n, 50n
- 93/3 doc. 314: 49n
- 93/3 doc. 450: 49n
- 93/4 doc. 488: 49n
- 93/4 doc. 517: 50n
- 93/4 doc. 518: 49n
- 93/4 doc. 543: 51n
- 93/4 doc. 549: 49n
- 93/4 doc. 581: 49n
- 93/4 doc. 583: 49n
- 93/4 doc. 584: 49n
- 95: 43n
- 95/1, doc. 149: 54n
- 95/1, doc. 154: 54n
- 95/1, doc. 155: 54n
- 95/1, doc. 160: 54n
- 95/1, doc. 173: 54n
- 95/1, doc. 179: 54n
- 95/1, doc. 183: 54n
- 95/1, doc. 182: 54n
- 95/1, doc. 189: 54n
- 95/1, doc. 193: 54n
- 95/1, doc. 200: 54n
- 95/2, doc. 212: 43
- 96: 43
- 96/1 doc. 169: 52n
- 96/2 doc. 311: 53n
- 96/2, doc. 325 (3): 42, 60
- 400/2: 43n

Biblioteca Angelica

*Archivio dell'Arcadia*

- Atti Arcadici 1: 122n, 136n, 145n, 160n
- Catalogo degli Arcadi 1: 121n
- ms. 1: 134n, 158
- ms. 2: 134n
- ms. 3: 134n, 136n
- ms. 4: 145
- ms. 5: 129n
- ms. 6: 147n
- ms. 7: 122n, 134n
- ms. 8: 134n
- ms. 10: 134n
- ms. 15: 121n

URBANA (IL)

University of Illinois at Urbana-Champaign,

Music Library

*Rare Book Room*

- x786.4108/M319: 113n

VERONA

Archivio di Stato di Verona

*Antichi estimi provvisori*

- anno 1663, nr. 113: 91n

*Fondo Maffei*

- b. 45:

Biblioteca Civica di Verona

- ms. 2224: 93n

WASHINGTON (DC)

Library of Congress

- M21.M185: 113n

## Indice dei nomi e delle opere

- Acamante Pallanzio: vd. Brogi, Giuseppe  
Accademia degli Infecondi: 159-160  
– *Leggi degli Accademici Infecondi*: 159n  
– *Pompe Funebri celebrate da' Signori Accademici Infecondi di Roma per la morte dell'Illustrissima Signora Elena Lucrezia Cornara Piscopia*: 160n  
Accademia dell'Arcadia: 107, 121-126, 128, 130, 132, 134, 136, 138-140, 145, 152-153, 155, 158, 160-164  
– *Adunanza tenuta dagli Arcadi in onore de i fondatori d'Arcadia*: 126n, 127n  
– *Arcadum carmina*: 124, 143-144, 146-147, 152, 153n, 162-163  
– Bosco Parrasio: 123-124, 126, 130, 136n, 139n, 140, 144-146, 147n, 151-153, 159  
– *Catalogo degli Arcadi*: 121, 125n  
– Colonia Aletina (Napoli): 131n  
– Colonia Renia (Bologna): 131n  
– Colonia Tegea (Chieti): 131n  
– *Componimenti Arcadici*: 138n, 158  
– Giochi Olimpici: 122, 134n, 136  
– *Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXXIII*: 133n  
– *Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'Olimpiade DCXX in lode della Santità di N. S. Papa Clemente XI*: 122n, 132  
– *Leges Arcadum*: 140, 144n  
– *Lettera e poetici componimenti in ruggaglio e in encomio della nuova Ripa*: 123n  
– *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*: 125n  
– *Notizie storiche degli Arcadi morti*: 107, 109n, 113n, 130n, 145n  
– *Rime degli Arcadi*: 122-123, 128, 132, 134n, 135n, 138, 140n, 146  
– Serbatoio: 121-122, 134, 163  
– *Vite degli Arcadi illustri*: 128, 130n  
Accorinti, Domenico: 62n  
Achille, personaggio mitologico: 72, 167n  
Achillini, Giovanni Filoteo  
– *Viridario*: 25n  
Adami, Giulia: 98n, 102n  
Adelfasia personaggio (Plauto, *Poenulus*): 32n  
Adige, fiume: 99  
Adone, personaggio mitologico: 75, 80, 83-84  
Adriano VI (Adriano Florensz o Florisz), papa: 25n  
Adriatico, mare: 40  
Agemone Batilliano: vd. Marchesini, Pietro  
Agnesa, personaggio (Boccaccio, *Decamerone*): 26n  
Agostino Aurelio, santo: 9, 76, 151n  
Albani, Alessandro: 133  
Albani, Annibale: 133

L'indice registra tutti i nomi di persone, personaggi, divinità, luoghi e istituzioni, tranne quelli presenti nei titoli e negli incipit. I nomi arcadici, gli pseudonimi e i nomi religiosi sono riportati, di seguito a quelli civili e con rinvio da essi ai nomi civili, soltanto se citati nel volume.

- Alessandro VI (Rodrigo Borgia), papa: 25n, 27n, 41, 43, 46n  
 Alessandro VII (Fabio Chigi), papa: 108  
 Alessi Cillenio: vd. Paolucci, Giuseppe  
 Alfesibeo Cario: vd. Crescimbeni, Giovan Mario  
 Alidosi, Francesco: 21  
 Alighieri, Dante: 37  
 – *Commedia (Inferno)*: 37  
 Allacci, Leone: 84  
 Allsop, Peter: 108n  
 Almaspe (o Almospe) Steniclerio: vd. Spinola, Agostino  
 Alpi: 63  
 Althörnitz: 112n  
 Amadori, Luca: 113n  
 Amadriadi, personaggi mitologici: 167  
 Amburgo: 118  
 Ameto Ninfadio: vd. Cenni, Giacomo Maria  
 Amore, personificazione: 34, 135-137, 142  
 Amos, personaggio biblico: 72-73  
 Amsterdam: 113, 116-118  
 Anet, Jean-Jacques-Baptiste, detto Baptiste: 114  
 Anfibio, personaggio (Grasso, *Eutichia*): 26, 36, 38-39  
 Anfitrione, personaggio (Plauto, *Amphitruo*): 35  
 Anguillara, Lorenzo, detto Renzo da Ceri o Renzo Orsini: 48, 51-52  
 Antolini, Bianca Maria: 111n  
*Antologia Palatina*: 73  
 Antonianus, P.: vd. Maffei, Paolo Alessandro  
 Apollo (Febo), personaggio mitologico: 95, 118, 146, 148, 150, 159, 161, 165  
 Apollodoro di Atene: 83n  
 Apollofane: 67  
 Apollonio Rodio  
 – *Argonautiche*: 22n, 70-71, 73  
 Appennino: 40  
 Appetecchi, Elisabetta: 124n, 144n, 145n, 158n  
 Aquino, Domenico d': vd. Dami Boreatico  
 Aragona, Maria Cecilia d': 53n  
 Arcade, fratello di Pan, personaggio mitologico: 82  
 Arcadia: 73, 83  
 Arce: 143  
 Arco, Nicolò d'  
 – *Numeri*: 167n  
 Arcomelo Erimanteo: vd. Corelli, Arcangelo  
 Arcudi, Pietro: 84  
 Ardinghelli, Pietro: 46n  
 Arène, Paul-Auguste: 77  
 Arete Melleo: vd. Giovanni V di, re di Portogallo  
 Aretino, Pietro  
 – *Marescalco*: 30  
*Argonautiche Orfiche*: 70-71  
 Ariosto, Ludovico: 27, 29n  
 – *Cassaria*: 22n, 27n, 28n, 29n  
 – *Suppositi*: 28n, 29n, 30n, 32n  
 Aristile Pentelio: vd. Forzoni Accolti, Francesco  
 Aristofane  
 – *Tesmofoziause*: 70  
 Aristotele  
 – *Poetica*: 27  
 Armenia: 39n  
 Arnold, Denis: 115n  
 Arpalio Abeatico: vd. Forzoni Accolti, Pier Andrea  
 Aspra: vd. Casperia  
 Atthis: 83  
 Augusta: 49  
 Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano: 143n  
 Ausonio, Decimo Magno  
 – Epigrammi: 166n  
 – *Parentalia*: 167n  
 Austria: 118  
 Avieno, Rufio Festo: 154n  
 Avito, Alcimo Ecdicio, santo: 164n  
 Avril, François: 12n  
 Azio Sincero: vd. Sannazaro, Iacopo  
 Backus, Irene: 68n  
 Bacon, Francis: 76  
*Baetis*, fiume: 168n  
 Baglio, Marco: 11n  
 Baier, Thomas: 61n  
 Baldassarri, Guido: 64n  
 Ballard, Christophe: 116  
 Bandini Buti, Antonio: 54n  
 Bandini, Giorgia: 29n  
 Bannister, Enrico Marriott: 12n  
 Baratto, Mario: 27n

- Barbaro, Ermolao: 78n, 79n, 83n  
 Barberini, Maffeo: 84  
 Barfoot, Cedric Charles: 112n  
 Barlettani Attavanti, Saverio Maria (Eulisto Macariano): 107, 109  
 – Prose: 107, 109n  
 Barnett, Gregory: 108n  
 Baroffio, Giacomo: 12n  
 Baronio, Cesare: 85  
 – *Annales ecclesiastici*: 84  
 Basora, Matteo: 58n  
 Basso, Alberto: 108n, 114n  
 Bayreuth: 110  
 Belloni, Laura: 35n  
 Belo, Francesco  
 – *Pedante*: 30  
 Beltramini, Guido: 94n  
 Bembo, Bernardo: 148n  
 Bembo, Pietro: 43n, 59  
 – *Asolani*: 32n  
 – *Prose della volgar lingua*: 57  
 Ben-Tov, Asaph: 68n  
 Benedetti, Simona: 92n  
 Benevento: 130  
 Bentivoglio, famiglia: 21  
 Benzo d’Alessandria  
 – *Chronicon*: 13n  
 Benzoni, Gino: 21n  
 Berardi, Angelo: 110-111  
 – *Perché musicale ovvero Staffetta armonica*: 110n  
 Berg, Robert M. van den: 83n  
 Bergamo  
 – Chiesa della Misericordia Maggiore: 114  
 Berlino  
 – Charlottenburgh: 107, 118  
 Berra, Claudia: 41n  
 Berté, Monica: 9n, 10, 11n, 12n, 13, 14n  
 Bianca, Concetta: 83n  
 Bianchi, Rossella: 78n  
 Bianco, Luca: 42n  
 Bibbia:  
 – *Antico Testamento*: 81; (*Isaia*) 73; (*Salmi*) 62  
 – *Nuovo Testamento*: 77, 79; (*Giovanni*) 66, 80n; (*Luca*) 66, 81; (*Marco*) 66; (*Matteo*) 66; (Paolo, *Lettera agli Ebrei*) 80n; (Paolo, *Lettera ai Colossesi*) 79n; (Paolo, *Lettera ai Romani*) 79n; (Paolo, *Prima lettera ai Corinzi*) 79n  
*Biblia Graeca Sixtina*: 63  
 Bigolotti, Cesare (Clidemo Trivio): 130  
 Bigot, Guillaume: 80-81, 84  
 – *Christianae philosophiae praeludium*: 78  
 Bilinski, Bronislaw: 136n  
 Billanovich, Giuseppe: 14n, 15n, 16  
 Bione  
 – *Epitafio di Adone*: 71, 84  
 Bisignano, famiglia: 46n  
 Blackburn, Bonnie: 12  
 Boardman, John: 76n  
 Boccaccio, Giovanni: 57  
 – *Decameron*: 25n, 28, 34, 39n  
 Boccuto, Giuseppina: 29n  
 Bodin, Jean: 76  
 Boissard, Jean-Jacques  
 – *De divinatione et magicis praestigis*: 81n  
 Bologna: 14, 21, 25n, 63, 108  
 – Accademia di Belle Arti: 100  
 Boncompagni, Ugo: vd. Gregorio XIII  
 Bongrani, Paolo: 44n, 45n, 46n  
 Boni, Gaetano: 115  
 Bons, Eberhard: 62n  
 Borelli, Giorgio: 88n  
 Borgeaud, Philippe: 74, 75n, 77n, 82n, 83n  
 Borghese, Camillo: vd. Paolo V  
 Borghese, Giovanni Battista: 108  
 Borghese, Marcantonio: 108  
 Borgia, Cesare: 25-27  
 Borgia, Rodrigo: vd. Alessandro VI, papa  
 Borsa, Paolo: 41n  
 Bott, Catherin: 112n  
 Bottoni, Luciano: 23n  
 Bracciano: 41, 51, 54  
 Branias, Kortios: 64  
 Brandi, Cesare: 92n  
 Brescia, Graziana: 83n  
 Brescia  
 – Monastero di Sant’Eufemia: 63  
 Britton, Thomas: 116  
 Brogi, Giuseppe (Acamante Pallanzio): 127, 146n  
 Brugnoli, Pierpaolo: 89n, 102n  
 Brunelli, Gabriele: 95, 101  
 Budrioli, Pier Andrea: 123, 141n  
 Burns, Howard: 94n

- Bussotti, Alviera: 159n  
 Butroto: 74
- Caburlotto, Luca: 101n  
 Cadice: 111  
 Cadorino, Giacomo:  
 Calandro, personaggio (Dovizi, *Calandra*):  
 29n, 35n  
 Calderini, Giovanni: 14  
 Caletrano: 143  
 Caliari, Paolino: 102-103  
 Callergi, Zaccaria: 83n  
 Callidamante, personaggio (Plauto, *Mustel-  
 laria*): 31n  
 Callimaco: 65  
 – *Inni*: 82  
 Callisto, personaggio mitologico: 72-73, 82-  
 83  
 Calmeta, Vincenzo: 25n  
 Calodaneo, personaggio (Grasso, *Eutichia*):  
 26, 34-35, 39  
 Calvino, Giovanni: 62  
 Camene, personaggi mitologici: 148-149  
 Camerarius, Ioachim  
 – *Capita sacrosanctae fidei*: 61  
 Cammelli, Antonio (detto il Pistoia)  
 – *Panfila*: 33n, 34n  
 Campanelli, Maurizio: 79n, 126n, 131n, 139n,  
 140n, 145n, 160n, 161n, 162n  
 Campania: 149  
 Campello, Francesco Maria: 128n  
 Canossa, Lodovico: 22n, 23  
 Canova, Andrea: 63n  
 Cappelletto, Pietro: 82n  
 Cappelli, Adriano: 19n  
 Carafa, Antonio: 64  
 Carbonelli, Stefano: 117  
 Cardete del Olmo, María Cruz: 74n, 76n  
 Careri, Enrico: 107n, 115n, 117n  
 Carideo, Armando: 111n  
 Carinelli, Carlo  
 – *La verità nel suo centro riconosciuta, nelle  
 famiglie nobili e cittadine, di Verona*: 93n  
 Carli, Paolo Francesco (Coridone Mara-  
 chio): 129n, 160  
 Carlo V, imperatore: 53n  
 Carlon, famiglia: 87n  
 Casperia: 143
- Cassiodoro: 9  
 Castalidi o Castalie: vd. Muse  
 Castiglione, Aloisa: 53n  
 Castiglione, Baldassarre: 22-24, 25n, 41-48,  
 50-59  
 – Carmina: 167n  
 – *Cortegiano*: 23n, 40-41, 43-46, 56-60  
 – Lettera a Leone X: 24n  
 – Lettere: 22n, 42, 43n, 45n, 46n, 47-48, 50-60  
 Castrucci, Pietro: 117  
 Caterina de' Medici: 47n, 52  
 Catoni, famiglia: 12  
 Cavaliere di Costanza (personaggio ignoto):  
 49n  
 – Lettere: 49n  
 Cavalieri Manasse, Giuliana: 87n, 88n, 89n  
 Cavazza, Franco: 10n, 14n  
 Cavoni, Francesco (Erasto Mesoboatico):  
 134n, 158  
 Cecconi, Michela: 41n, 49n  
 Cerrati Galanti, Alessandro (Gantila Pelle-  
 neo): 131  
 Chigi, Fabio: vd. Alessandro VII  
 Chigi, Flavio: 108  
 Christenson, David: 39n  
 Cibo, Lorenzo: 46n  
 Cicerone, Marco Tullio: 13-14  
 – *Ad Atticum*: 150n  
 – *Cato Maior de senectute*: 15  
 – *Somnium Scipionis*: 19  
 Ciminelli, Serafino de': vd. Serafino Aquilano  
 Cimмери: 149  
 Cirillo d'Alessandria, santo: 73  
 Città del Vaticano (Stato della Chiesa): 21,  
 47, 91n  
 – Basilica di San Pietro: 123  
 – Palazzo della Cancelleria Apostolica: 123,  
 140  
 Claudiano, Claudio  
 – *De consulatu Stilichonis*: 164n  
 – *De raptu Proserpinae*: 164n, 166n  
 – *Epithalamium de Nuptiis Honorii Augusti*:  
 165n  
 Claudio Caudice, Appio: 10  
 Cleandro, personaggio (Ariosto, *Suppositi*):  
 29n, 30n  
 Clemente VII (Giulio de' Medici), papa:  
 47n, 52n

- Clemente XI (Giovanni Francesco Albani),  
 papa: 122-123, 125n  
 Cleombroto: 74  
 Clerk, John: 111-112, 116  
 – *Memoirs*: 112  
 Clidemo Trivio: vd. Bigolotti, Cesare  
 Cloanto Epizio: vd. Gamberucci, Giovanni  
 Battista  
 Clori, personaggio mitologico: 123n  
 Clough, Cecil H.: 23n  
 Cochetti, Maria: 14n  
 Colonna, Vittoria: 58  
 Columella, Lucio Giunio Moderato  
 – *De re rustica*: 144n, 167n  
 Comelli, Michele: 41n  
 Como: 12  
 Concolino Mancini Abram, Bianca: 28n, 35n  
 Constantinidou, Natasha: 61n  
 Conti, Innocenzo: 108  
 Cook, Arthur Bernard: 75n  
 Copello, Veronica: 59n  
 Coppini, Donatella: 76n  
 Corallo Aseo: vd. Rinaldi, Pompeo  
 Corelli, Arcangelo (Arcomelo Erimanteo):  
 107-109, 112-118  
 – *Opera I*: 116  
 – *Opera II*: 116  
 – *Opera III*: 116  
 – *Opera IV*: 116, 118  
 – *Opera V*: 119  
 Coridone Marachio: vd. Carli, Paolo Fran-  
 cesco  
 Corneille, Pierre  
 – *Rodogune*: 128n  
 Corner, Elena Lucrezia: 160  
 Cornuto, Lucio Anneo  
 – *Compendio di teologia greca*: 79n  
 Corrette, Michel: 115  
 – *Maître de clavecin*: 115n  
 Cotila (*Cutilia*): 143  
 Couperin, François: 117  
 – *Apothéose de Lully*: 117  
 – *Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*: 117  
 Cowgill, Rachel: 116n  
 Crescenzi, Stefano: 129n, 158n  
 Crescimbeni, Giovan Mario (Alfesibeo Ca-  
 rio): 107, 109, 121, 124-128, 130-132, 134,  
 137-139, 144-145, 147n, 152, 158, 163  
 – *Arcadia*: 121n, 122n, 127-129  
 – *Bellezza della volgar poesia*: 127-128, 134n,  
 135n  
 – *Comentarj intorno alla sua Istoria della  
 volgar poesia*: 128-129  
 – Prose: 107, 109n  
 – *Rime*: 129  
 Crinito, Pietro: 76  
 Criseno Elisoneo vd. Salvini, Salvino  
 Crisostomo, Giovanni: 63  
 Cristina Wasa, regina di Svezia: 108, 134n  
 Cruciani, Fabrizio: 23n  
 Crum, Margaret: 116n  
 Cunningham, John: 115n  
 Curcio, Giovanna: 92n, 92n  
 Cure (*Cures*): 143  
 Curi, Ettore: 102n  
 Cursula (*Carsulae*): 143  
 Curtioni, Domenico: 92n, 95  
 Czapla, Ralf G.: 62n  
 D'Ancona, Alessandro: 28n, 30n  
 D'Arcais, Francesca: 87n  
 D'Onghia, Luca: 28n  
 D'Ovidio, Antonella: 108n  
 Da Persico, Giovanni Battista: 96n  
 Dafni Alitreo: vd. Mancini, Tommaso  
 Dal Pozzo, Girolamo: 97  
 Dalla Porta, Giacomo: 94  
 Dami Boreatico: vd. Aquino, Domenico d'  
 Dandi, Giovanni Felice:  
 Davidson, Peter: 112n  
 De Betta, Ottone: 94n  
 De Cupis, Bernardino: 43  
 De Cupis, Gian Domenico: 49  
 – Lettere: 49  
 De Micheli, Luigi:  
 Del Lungo, Isidoro: 148n  
 Del Negro, Piero: 98n  
 Delisle, Léopold: 9, 16n  
 Della Ciaia, Pandolfo (Dumeno Sepiate):  
 129n  
 della Rovere, famiglia: 43  
 della Rovere, Giuliano: vd. Giulio II  
 della Rovere Orsini, Felice: 41-44, 45n, 46-  
 53, 55  
 Della Scala, famiglia: 97, 99  
 Della Scala, Alberto II: 89

- Della Scala, Cansignorio: 99  
 Della Scala, Mastino II: 89  
 Della Seta, Fabrizio: 107n  
 Della Seta, Lombardo: 12-14  
 Della Stufa, Paolo (Sileno Perrasio): 134n  
 Delsere, Ilaria: 92n  
 Demetrio, personaggio (Cammelli, *Panfila*): 33n  
 Desmoulins, Sixtine: 81n  
 Di Bari, Cristina: 145n  
 Diana (Artemide), personaggio mitologico: 73, 83, 147  
 Diaponzio, personaggio (Grasso, *Eutichia*): 26, 32, 36, 38  
 Diels, Hermann: 82n  
 Dio dei Cristiani: 65-66, 72-73, 76, 79, 82, 135, 141  
 Diomede, personaggio mitologico: 72  
 Dionigi Aeropagita: 67  
 Dionigi di Alicarnasso: 142n  
 Dionigi Periegeta: 71  
 Dionisio di Siracusa: 167n  
 Dioniso, personaggio mitologico: 71, 82  
 Dionisotti, Carlotta: 9n  
 Dioscuri, personaggi mitologici: 71  
 Dixon, Susan M.: 126n  
 Doppelmayer, Johann Gabriel  
 – *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*: 110n  
 Dorfbauer, Lukas J.: 18n  
 Dovizi, Bernardo, detto il Bibbiena: 23, 25n, 28  
 – *Calandra*: 22, 23n, 24, 25n, 26n, 27, 28n, 29n, 31, 34n, 35n, 38n, 39n, 40n  
 Draghi, Carlo Domenico: 110  
 Draghi, Giovanni Battista: 113n  
 Drusi, Riccardo: 80n  
 Dublino: 117  
 Dulippo (Ariosto, *Suppositi*): 32n  
 Dumeno Sepiate: vd. Della Ciaia, Pandolfo  
 Dunning, Albert: 117n  
 Durante, Marcello: 56n  
 Durante, Sergio: 107n  
 Dutsch, Dorota: 39n  
 Ebrei (Giudei): 66, 77, 85  
 Eco, personaggio mitologico: 166  
 Edgcumbe, Richard: 116  
 Edwards, Owain: 117n  
 Edwards, Peter: 37n  
 Eeta, personaggio mitologico: 71  
 Egitto: 75n  
 Elena, personaggio mitologico: 71, 167n  
 Eleonora Gonzaga, duchessa di Urbino: 26n, 45  
 Elettra Citeria: vd. Gabrielli Capizucchi, Prudenza  
 Elias, Gerald: 117n  
 Emilia-Romagna: 100  
 Emiliano di Nicea: 74  
 Enea, personaggio mitologico: 99-101  
 Enenkel, Karl A.E.: 37n  
 Eniso Pelasgo: vd. Petrosellini, Domenico Ottavio  
 Enrico II, re di Francia: 52n  
 Enrico IV, re di Francia: 65  
 Enrico VIII, re d'Inghilterra: 43n  
 Epimenide di Creta: 73, 82  
 Epiterse di Nicea: 74  
 Era, personaggio mitologico: 83n  
 Erasto Mesoboatico: vd. Cavoni, Francesco  
 Ercolano: 100  
 Ercole, personaggio mitologico: 95  
 Ergasilo, personaggio (Plauto, *Captivi*): 28, 40n  
 Erigone, personaggio mitologico: 167n  
 Erilo Cleoneo: vd. Guidi, Alessandro  
 Erostrato, personaggio (Ariosto, *Suppositi*): 29n  
 Eschilo: 73, 82  
 Esiodo: 72  
 Espero (*Hesperus*), personaggio mitologico: 148-149, 151  
 Essoristo Paliscio: vd. Rospigliosi, Giovanni Battista  
 Este, Carlo Emanuele d': 128n  
 Este, Ippolito d': 55n  
 Eudocia Augusta, imperatrice d'Oriente  
 – *Homero-centones*: 73  
 Euginaspe Leupinto: vd. Valentini, Giuseppe  
 Eulisto Macariano: vd. Barlettani Attavanti, Saverio Maria  
 Euripide: 71, 82  
 – *Hecuba*: 72  
 – *Rhesus*: 73, 83n

- Europa: 75, 138  
 Eusebio di Cesarea: 75-77, 79, 84-85  
 – *Chronicon*, vd. Girolamo, santo, *Chronicon*  
 – *Praeparatio Evangelica*: 70, 75  
 Eustazio di Tessalonica: 70  
 Eutichia, personaggio (Grasso, *Eutichia*): 26, 29, 32-33, 38-39
- Fabbretti, Domenico  
 – Prose: 130n
- Faenza: 26n
- Falcucci, Cristina: 43n
- Fanelli, Carlo: 23n
- Fannio, personaggio (Dovizi, *Calandra*): 35n
- Faone, personaggio mitologico: 151
- Farfa  
 – abbazia: 48
- Farnese, Alessandro: vd. Paolo III
- Fauni, personaggi mitologici: 167n
- Federico I, re di Prussia: 107
- Federico II, imperatore: 26n
- Felicio Orcomeniano: vd. Lazzarini, Domenico
- Fera, Vincenzo: 9n, 16-17, 19, 140n
- Ferengio, personaggio (Grasso, *Eutichia*): 26, 32, 36, 39
- Ferildo Azzariano: vd. Ridolfi, Giovanni Battista
- Ferrando, Monica: 75n, 77n
- Ferrara: 27n, 49n, 108
- Ferrarini, Andrea: 101n
- Ferreri, Luigi: 83n
- Ferroni, Giulio: 27n
- Fessenio, personaggio (Dovizi, *Calandra*): 29n, 34n
- Ficino, Marsilio: 23n, 76  
 – *De amore*: 23n
- Figari, Pompeo (Montano Falanzio): 126, 128n, 130, 132, 139
- Filicaia, Vincenzo (Polibo Emonio): 138  
 – Rime: 138
- Filippo di Borbone, duca di Orléans: 114
- Filippo di Nicea: 74
- Filossena, personaggio (Grasso, *Eutichia*): 26, 32-33, 38-39
- Fioré, Andrea Stefano: 114
- Fiore, Francesco Paolo: 92n
- Fiorentini, Gloria: 41n, 56
- Fiorio della Seta: 98
- Firenze: 50n, 52, 89, 145  
 – Ospedale di Santa Maria Nuova: 145
- Flaminio, personaggio (Dovizi, *Calandra*): 26n
- Flora, personaggio mitologico: 95
- Florensz (o Florisz), Adriano: vd. Adriano VI  
*Florilegium Valerio-Gellianum*: 11-12, 13n, 14-15n, 16
- Föcking, Marc: 83n
- Folena, Gianfranco: 36n
- Fontana, Domenico: 91n, 92n
- Fontana, Fabrizio: 113n
- Fontes-Baratto, Anna: 21n, 22, 28n
- Fornari, Matteo: 109
- Fortini, Laura: 56n
- Fortuna, personificazione: 21, 24, 32, 38, 39n, 40
- Forzoni Accolti, Francesco (Aristile Pentelio): 127
- Forzoni Accolti, Pier Andrea (Arpalio Abetatico): 127
- Foucault, Nicholas-Joseph: 116
- Francesco I, re di Francia: 52n
- Francesco II Gonzaga, marchese di Mantova: 26n, 36, 38
- Francesco Maria I della Rovere, duca di Urbino: 21-22, 24, 25n, 26n, 27n, 46-47, 51n, 52
- Francia: 23n, 52-53, 108, 112, 116-118
- Frangioni, Luciana: 54n
- Frangoulidis, Stavros: 39n
- Franko, George Fredric: 39n
- Franz, Reinhold: 82n
- Frate Alberto, personaggio (Boccaccio, *Decameron*): 28
- Fregoso, Federico, personaggio (Castiglione, *Cortegiano*): 46n
- Fritsen, Angela: 79n
- Froberger, Johann Jakob: 113n
- Frommel, Christoph Luitpold: 94n
- Fulvia, personaggio (Dovizi, *Calandra*): 29n, 32n
- Fusignano: 108
- Gabrielli Capizucchi, Prudenza (Elettra Citeria): 124, 127-129
- Gaffi, Tommaso Bernardo: 113n
- Galadza, Daniel: 64n
- Galatà, Francesco: 151n

- Gallo, Italo: 74n  
 Gamberucci, Giovanni Battista (Cloanto Epizio): 131  
 Gantila Pelleneo: vd. Cerrati Galanti, Alessandro  
 Gareffi, Andrea: 28n  
 Gargallo, Tommaso  
 – *Poesie scelte*: 123n  
 Garuffi, Giuseppe Malatesta: 160  
 – *Italia Accademica*: 160  
 Gaspari, Anna: 64n  
 Gasparini, Francesco  
 – *Armonico pratico al cimbalo*: 109  
 Gastrinio, personaggio (Grasso, *Eutichia*): 26, 28-31, 34-39  
 Gazzola, Piero: 91n, 92n  
 Geiger, Michaela: 62n  
 Gellio, Aulo: 9-11, 13n, 14-16, 20  
 – *Noctes Atticae*: 9-16  
 Gelso Aspereteo: vd. Nogarola, Luigi  
 Geminiani, Francesco: 117  
 Genga, Gerolamo: 22n  
 Gerhard, Gustav Adolf: 74n, 75n, 76n, 77-78, 79n, 80n, 81n, 84n  
 Germania: 62, 118  
 Germanico, Gaio Giulio Cesare  
 – *Aratea*: 164n  
 Gerusalemme: 77  
 Gesù Cristo: 62, 65-68, 72-73, 75-82, 85, 157  
 Geymonat, Mario: 19n  
 Ghidini, Ottavio: 63n, 64n  
 Ghinassi, Ghino: 44n, 45n, 46n, 56n  
 Giachin, Giulia: 115n  
 Giacomino da Pavia, personaggio (Boccaccio, *Decameron*): 25n  
 Giacopini, Achille: 145n  
 Giasone, personaggio mitologico: 22-23  
 Giberti, Gian Matteo: 58  
 Giovanardi, Claudio: 36n, 56n  
 Giovanni, patrizio: 159  
 Giovanni da Udine: 83n  
 Giovanni di Galles  
 – *Communiloquium*: 13n  
 Giovanni Francesco Albani: vd. Clemente XI  
 Giovanni V di Braganza, re di Portogallo (Arete Melleo): 126  
 Giove (Zeus), personaggio mitologico: 72-73, 75-76, 82-83, 95, 101, 148n, 149  
 Giovenale, Decimo Giunio: 164n  
 – *Satyræ*: 148n, 166n, 167n  
 Girolamo, santo: 15  
 – *Chronicon*: 15  
 Giulio II (Giuliano della Rovere), papa: 21, 23n, 25, 42-43, 47, 49n, 50n, 51-52, 53n  
 Giunone, personaggio mitologico: 23  
 Giustino: 13  
 Glibetic, Nina: 64n  
 Gobbi, Agostino: 122n  
 Goethe, Johann Wolfgang: 77  
 Goldoni, Carlo  
 – *Servitore di due padroni*: 29n  
 Gonzaga, famiglia: 38n, 54n, 97  
 Gonzaga, Cesare: 44  
 Gonzaga, Federico: 50, 53n  
 Gonzaga, Francesco: 47  
 Gothus, Matthaëus: 67  
 – *Historiae vitae et doctrinae Iesu Christi*: 67n  
 Gousset, Marie-Thérèse: 12n  
 Graham, Elspeth: 37n  
 Grassi, Paride: 51n  
 Grasso, Nicola: 22, 25, 27-28, 29n, 30-31, 36n  
 – *Eutichia*: 22, 24-25, 26n, 27-28, 29n, 31, 35n, 36n, 38n  
 Gravina, Gian Vincenzo: 130, 162  
 Grazzini, Giulio Cesare: 129  
 Greci: 78n  
 Grecia: 29n, 38n, 63  
 Greco, Federica: 28n  
 Gregorini, Giovanni: 63n  
 Gregorio di Nazianzo: 65, 70, 81  
 Gregorio XIII (Ugo Boncompagni), papa: 64-65  
 Grillo Pamphili, Teresa: 129  
 Gronovius, Jacobus: 15n  
 Gronovius, Johannes Fredericus: 15n  
 Guastella, Gianni: 29n, 31n  
 Guerrier, Olivier: 81n  
 Guicciardini, Francesco: 52n  
 Guidi, Alessandro (Erilo Cleoneo): 130, 140, 158n  
 Guidoni, Enrico: 89n  
 Guidubaldo da Montefeltro: 21, 25n, 27  
 Guidobaldo della Rovere, duca d'Urbino: 47n, 52  
 Gulia, Luigi: 65n

- Haakh, Hermann: 75n  
 Hani, Jean: 75n  
 Harrison, Stephen J.: 39n  
 Hartig, Johann Jakob von: 111-112  
 Heil, Günter: 67n  
 Helios, personaggio mitologico: 83  
 Helm, Rudolf: 15n  
 Hermanssen, Gustav: 75n  
 Hermes, personaggio mitologico: 74  
 Hertz, Martin: 11n, 14n  
 Hesse, Peter: 112n  
 Hirsch-Luipold, Rainer: 81n  
 Holford-Strevens, Leofranc: 11n, 13n, 16n  
 Holman, Peter: 116n  
 Horneck, Franz Jakob: 109-110  
 Howard, Henry: 116
- Iacona, Ilaria: 41n, 49n  
 Ila Orestasio: vd. Somai, Angelo Antonio  
*Ilias Latina*: 154n, 166n  
 Inghilterra: 113, 115-118  
*Inni Orfici*: 77, 82  
 Ionio, mare: 74  
 Iperione, personaggio mitologico: 167  
 Ircano Lampeo: vd. Paolucci, Benedetto  
 Isabella d'Este Gonzaga, marchesa di Mantova: 27n, 30n  
 Isaia, personaggio biblico: 73, 81  
 Italia: 23n, 24, 36n, 56-57, 60, 63, 70-71, 99, 110, 112, 115, 138, 164n  
 Izzo, Giuseppe: 56n
- Jacoby, Felix: 82n  
 James, Sharon L.: 39n  
 Jung, Paul: 67  
 – *Historia Passionis, Mortis, Sepulturae et Resurrectionis Domini et Servatoris Nostri Iesu Christi*: 67n
- Kajava, Mika: 61n  
 Kang, Min-Jung: 115n  
 Kaster, Robert A.: 9n, 17, 19  
 Kerle, Gaspard  
 – *Toccatte et suites pour le clavessin*: 113  
 Korhonen, Tua: 61n  
 Krailsheimer, Alban John: 77  
 Kranz, Walther: 82n  
 Krieger, Johann Philipp: 110
- Kristeller, Paul Oskar: 12n  
 Kuhnau, Johann: 111, 113n  
 Künburg, Maximilian Gandolph von: 110
- La Penna, Antonio: 18n  
 La Rocca, Guido: 42n  
 La Via, Stefano: 108n, 115n  
 Lamers, Han: 61n  
 Lanaro, Paola: 88n, 96n  
 Landino, Cristoforo: 111n  
 – *Comento sopra la Comedia di Danthe*: 111n  
 Lasocki, David: 118n  
 Laurindo Acidonio: vd. Mattei, Loreto  
 Lazzarin, Stefano: 28n  
 Lazzarini, Domenico (Felicio Orcomeniano): 129n  
 Ledesma, Miguel de  
 – *Cento Homericus de Christi passione*: 66  
 Leers, Filippo (Siralgo Ninfasio): 121, 127, 128n, 132, 139  
 Lehnus, Luigi: 82n  
 Lenotti, Tullio: 90n, 99n  
 Leone X (Giovanni de' Medici), papa: 25n, 27n, 47, 49n, 51-52  
 Leoni, Giovanni Battista  
 – *Vita di Francesco Maria di Montefeltro della Rovere IV duca d'Urbino*: 27n  
 Leonio, Vincenzo (Uranio Tegeo): 126, 128n, 130, 132, 136, 139, 159-161  
 Leopoldo I, imperatore: 109-110  
 Lete: 110, 142-143, 151  
 Leto, Pomponio: 79  
 Liberio, papa: 159  
 Licno, personaggio (Grasso, *Eutichia*): 28n  
 Licota Ostracino: vd. Mattei Orsini, Girolamo  
 Lidio, personaggio (Dovizi, *Calandra*): 25n, 26n, 29n, 31, 32n, 34n  
 Ligota, Christopher: 68n  
 Ligozzi, Paolo: 90  
 Lilibeo Argivo: vd. Reggio, Agatino Maria  
 Linco Telpusio: vd. Passerini, Francesco  
 Lindgren, Lowell: 112n, 115n, 116n  
 Lindreno Issuntino: vd. Salvi, Nicola  
 Lino, personaggio mitologico: 70  
 Lippi, Bartolomeo: 122n  
 Lipsia: 111  
 Lista: 143

- Livio, Tito  
 – *Ab Urbe condita libri*: 15n  
 Locatelli, Pietro Antonio: 114, 117  
 Locher, Jacob: 152  
 Lodi, Stefano: 89n, 90n, 95n  
 Londra: 113, 115-117  
 Longino: 68  
 Longo, Nicola: 41n  
 Lorenzo de' Medici, duca di Urbino: 25n, 27n  
 Lorenzini, Francesco Maria: 131, 139n  
 Lorgna, Anton Maria: 102  
 Lucano, Marco Anneo: 164n  
 – *Pharsalia*: 143n, 147n, 165n, 168n  
 Luciolli, Mario: 96n  
 Lucrezio Caro, Tito  
 – *De rerum natura*: 148n, 167n  
 Ludwig, Walther: 62n, 64n, 67n  
 Luigi XII, re di Francia: 21  
 Luigi XIV di Borbone, re di Francia: 114, 117  
 Lully, Jean-Baptiste: 117  
 Luneville: 114n  
 Lutero, Martin: 62
- Macrobio, personaggio (Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*): 77  
 Macrobio Teodosio, Ambrogio: 16, 18-19, 148n  
 – *Commentarii in Somnium Scipionis*: 19  
 – *Saturnalia*: 16-20  
 Madonna Verona, personaggio mitologico: 99  
 Madrid: 55  
 Maestro MGF: 65  
 Maffei, famiglia: 88n, 89-90, 91n, 92-94, 96-97, 102  
 Maffei, Agostino: 92n  
 Maffei, Angela: 92n  
 Maffei, Antonio: 93  
 Maffei, Ascanio: 92n  
 Maffei, Bernardino: 93  
 Maffei, Girolamo: 92n  
 Maffei, Marcantonio (membro del ramo romano): 93  
 Maffei, Marcantonio (membro del ramo veronese): 90-93, 97  
 Maffei, Orazio: 93  
 Maffei, Paolo Alessandro (Antonianus, P.): 162
- Maffei, Rolandino: 90-91, 93, 97  
 Maffei, Rolandino junior: 92n  
 Maffei, Scipione: 88n, 91, 93, 96n, 97-98, 101  
 – *Verona illustrata*: 92n  
 Magagnato, Licisco: 87n  
 Magani, Fabrizio: 101n  
 Magliano: 143n  
 Magnani, Giovanni Antonio (Rullo, Saliuncò Feneio): 162-163  
 Malacarne, Giancarlo: 36n  
 Malegonnelle Amadori, Antonio (Sireno Pentelio): 129n  
 Malfatti, Sarah: 126n  
 Mancini, Tommaso (Dafni Alitreo): 129n  
 Mancurti, Francesco Maria  
 – *Vita di Crescimbeni*: 127n  
 Manfredi, Biagio: 100  
 – *Addio di Anchise al figlio Enea e alla Sibilla Deifobe alle porte dell'Averno*: 100  
 Manieri, Mario: 92n  
 Manilio, Marco  
 – *Astronomica*: 164n, 165n, 166n, 167n  
 Mantova: 22n, 25-27, 29, 38, 42, 53, 97  
 Manuwald, Gesine: 39n  
 Manuzio, Aldo: 44n, 45n  
 Maratti Zappi, Faustina: 129  
 – *Rime*: 123n  
 Marchesini, Pietro (Agemone Batilliano): 131  
 Marchini, Gian Paolo: 102n  
 Maria Vergine: 65, 72-73, 82-83, 133, 141-142, 154n, 159  
 Mariani, Crispino: 130n  
 Marichal, Robert: 12n  
 Marinelli, Sergio: 97n, 101n  
 Mario, Gaio: 165n  
 Marmore, cascata delle: 130  
 Marshall, Peter K.: 11n  
 Marsi, Paolo: 78-79, 80  
 Marte, personaggio mitologico: 100  
 Martellino, personaggio (Boccaccio, *Decameron*): 28  
 Martello, Pier Jacopo (Mirtilo Dianidio): 127, 130  
 Martellotti, Guido: 15n, 135n  
 Martinelli Tempesta, Stefano: 41n  
 Martinengo, Lucillo: 63

- Martinengo, Tito Prospero: 64-65, 68, 69, 74, 76, 81-85  
 – *Ποιήματα διάφορα*: 63-74, 76-77, 79n, 80-82, 85n  
 – *Theotocodia*: 64  
 Martinez, Ronald L.: 23n  
 Martini, Giambattista: 110n  
 Marullo Tarcaniota, Michele: 76  
 – *Hymni naturales*: 76  
 Marziale, Marco Valerio: 133  
 – *Epigrammi*: 148n, 165n, 166n, 167n  
 Mascitti, Michele: 117  
 Massa e Cozzile: 108  
 Massard de la Tour, Charlotte: 116  
 Mathieu, Nicholas: 115  
 Mattei, Loreto (Laurindo Acidonio): 130  
 – *Velino precipitante*: 130, 168n  
 Mattei Orsini, Girolamo (Licota Ostracino): 125-126  
 – Rime: 126n  
 Mattheson, Johann  
 – *Grundlage einer Ehren-Pforte*: 110n  
 Mazzali, Ettore: 24n  
 Mcveigh, Simon: 117n  
 Mecenate, Gaio Cilnio: 148n, 149  
 Medici, famiglia: 47n, 52n  
 Medici, Alessandro de': 52n  
 Medici, Contessina de': 52n  
 Medici, Giovanni de': vd. Leone X  
 Medici, Giuliano de', duca di Nemours: 25n, 47n  
 Medici, Giulio de': vd. Clemente VII  
 Medici, Ippolito de': 52n  
 Medici, Lorenzo de', detto il Magnifico: 52n  
 Meiser, Martin: 62n  
 Melantone, Filippo: 62  
 Mendrisio  
 – Archivio del Moderno dell'Università della Svizzera italiana: 91n  
 – Pinacoteca cantonale Giovanni Züst: 91n  
 Menke, Johannes: 118n  
 Mercurio, personaggio mitologico: 95  
 Merro, Grazia: 82n  
 Mesafo Tritoneo: vd. Valentini, Vincenzo Antonio  
 Mexia, Pedro: 80n  
 Miglionico: 49n  
 Milde, Wolfgang: 9n  
 Milichio, personaggio (Grasso, *Eutichia*): 26, 29, 34-36, 38-39  
 Minerva, personaggio mitologico: 95  
 Mirandola: 25n  
 Mirtilo Dianidio: vd. Martello, Pier Jacopo  
 Modena: 52n  
 Modone: 25n, 38n  
 Moggi, Mauro: 83n  
 Monda, Salvatore: 31n  
 Monicelli, Francesco: 93n  
 Montano Falanzio: vd. Figari, Pompeo  
 Montefeltro, famiglia: 26n  
 Montefiascone: 129  
 Moog-Grünewald, Maria: 76n, 83n  
 Morando, Umberto: 42n  
 Morei, Michele Giuseppe: 125-126, 131, 132, 146n  
 – *Autunno Tiburtino*: 132  
 – Prose: 126n, 146n  
 Morelli, Arnaldo: 108n, 110n, 111n, 112n, 113n  
 Mori, Elisabetta: 42n, 43n, 48n, 49n, 50n, 52n  
 Morini, Agnès: 28n  
 Mortier, Pierre: 113n  
 Muecke, Frances: 79n  
 Muffat, Georg: 108-110  
 – *Ausserlesener mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Music*: 108n  
 – *Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium secundum*: 110n  
 Munk Olsen, Birger: 12n, 17  
 Münnich, Richard: 111n  
 Muñoz, Antonio: 92n  
 Münzel, Robert: 83n  
 Murphy, Caroline: 41n, 43n, 47n, 48n, 49n, 51n 53n  
 Muse, personaggi mitologici: 70, 117n, 118-119, 125, 146-149, 151, 159, 165  
 Mussini Sacchi, Maria Pia: 34n  
 Musuro, Marco: 61  
 Mylius, Heinrich: 66  
 – *Historia passionis Domini Nostri Iesu Christi*: 66n  
 Napee, personaggi mitologici: 166, 167n  
 Nardi, Iacopo:  
 – *Amicitia*: 40n

- Navone, Nicola: 92n  
 Neander, Michael: 68  
 – *Catechesis Martini Lutheri parva Graeco-Latina*: 68  
 Nebuloni Testa, Antonietta: 11n  
 Neera, personaggio mitologico: 168n  
 Nemesiano, Marco Aurelio Olimpico: 144n, 164n, 166n  
 Nepizio, personaggio (Grasso, *Eutichia*): 31-33, 35, 39, 40  
 Nesselrath, Arnold: 94n  
 Nestola, Barbara: 117n  
 Nettuno, personaggio mitologico: 23  
 Nicandro di Colofone: 65  
 – *Alexipharmaca*: 73  
 Niccoli, Niccolò: 18n  
 Nicola, santo: 144, 152-153, 156, 158  
 Ninfe, personaggi mitologici: 137, 140  
 Nitilo Geresteo: vd. Strozzi, Leone  
 Nogarola, Luigi (Gelso Aspereteo): 129n  
 Nola: 49n  
 Nonno di Panopoli: 65, 68n  
 – *Dionisiache*: 70-71  
 – *Parafraasi del Vangelo di san Giovanni*: 62, 66, 70, 72  
 Normanni, Lucrezia: 43  
 North, Roger: 115  
 – *Memoirs of Musick*: 115
- Oakley, Sthephen P.: 9n, 14n  
 Ocheutico, personaggio (Grasso, *Eutichia*): 25-27, 29-30, 32-35, 36n, 38-39  
 Ocrea: 143  
 Olimpo: 153  
 Olivato, Loredana: 89n, 90n, 93n  
 Oliveri, Guido: 117n  
 Omero  
 – *Iliade*: 72  
 – *Inni*: 70-71, 82  
 – *Odissea*: 70-72, 81  
 Omont, Henri: 12n  
 Oppiano: 65  
 – *Cynegetica*: 70  
 – *Halieutica*: 70, 73  
 Orazi, fratelli: 25n  
 Orazio Flacco, Quinto: 148-152, 167n  
 – *Carmen saeculare*: 147n  
 – *Carmina*: 147n
- *Epistulae*: 148n, 165n, 168n  
 – *Epodon*: 148n  
 – *Sermones*: 148n, 153n, 165n  
 Orfeo, personaggio mitologico: 161  
 Orlandi, Luigi: 18n  
 Ornito Lusio: vd. Giudice, Francesco  
 Orsini, famiglia: 47n, 48, 51, 53  
 Orsini, Clarice, moglie di Lorenzo de' Medici: 51n  
 Orsini, Clarice, principessa di Stigliano: 52n  
 Orsini, Fabio, detto Fabio da Ceri: 47n  
 Orsini, Ferdinando, detto Ferrante, duca di Gravina: 50-51  
 – Lettere: 50  
 Orsini, Francesca: 48n  
 Orsini, Francesco: 42n, 48, 53  
 Orsini, Gian Giordano: 41, 43n, 48, 50n, 51, 53  
 Orsini, Girolamo: 53  
 Orsini, Giulia: 48-49, 51  
 – Lettere: 49n  
 Orsini, Giulio: 48n  
 Orsini, Mario: 48  
 Orsini, Napoleone: 46n, 48, 51-53  
 Orsini, Porzia Savelli: 47n  
 Orti, Isotta: 102  
 Orvino (Orvinio): 143  
 Osanna, Massimo: 83n  
 Osiride, personaggio mitologico: 75  
 Ottoboni, Pietro: 108, 124, 133, 140  
 – *Costantino Pio*: 123  
 Ovidio Nasone, Publio: 83n  
 – *Amores*: 144n, 153n, 164n, 165n, 168n  
 – *Epistulae ex Ponto*: 144n, 147n, 164n, 167n  
 – *Fasti*: 78, 154n, 164n, 168n  
 – *Medicamina faciei femineae*: 168n  
 – *Metamorfosi*: 83n, 143n, 148n, 164n, 165n, 166n, 167n, 168n, 169n  
 – *Remedia amoris*: 168n  
 – *Tristia*: 144n, 165n  
 Oxford:  
 – Music Club: 116  
 – Università: 116
- Packman, Zola Marie: 32n  
 Padoan, Giorgio: 22n, 27n  
 Padova: 63  
 Paesi Bassi: 62

- Pagliara, Pier Nicola: 94n  
 Palemone Licurio: vd. Stampiglia, Silvio  
 Paleotto, Camillo, personaggio (Castiglione, *Cortegiano*): 46n  
 Palermo, Paola: 114n  
 Palestra, personaggio (Plauto, *Rudens*): 32n  
 Päll, Janika: 61n, 65n  
 Palladio, Andrea: 96n  
 Pallavicino, Gaspare, personaggio (Castiglione, *Cortegiano*): 44, 46n  
 Palo: 47, 51n  
 Palodes: 70-71, 74  
 Pamphili, Benedetto: 108, 124, 133  
 Pan, personaggio mitologico: 68, 70-77, 79-85, 122, 166n  
 Pantagruel, personaggio (Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*): 77  
 Paolino di Bordeaux, vescovo di Nola, santo: 164n, 165n  
 – *Carmina*: 164n  
 Paolo, santo: 65  
 Paolo III (Alessandro Farnese), papa: 93  
 Paolo V (Camillo Borghese), papa: 93  
 Paolucci, Benedetto (Ircano Lampeo): 132  
 Paolucci, Giuseppe (Alessi Cillenio): 128, 130, 132, 139  
 Paranza: 143  
 Paresia, personaggio (Grasso, *Eutichia*): 33-34, 36  
 Parigi: 115-117, 164n  
 Parma  
 – Accademia di Belle Arti: 100  
 Parnaso: 117n, 118, 132  
 Pasifilo, personaggio (Ariosto, *Suppositi*): 29n  
 Pasquini, Bernardo (Protico Azetiano): 107-113, 115-118  
 – *Second Collection of Toccatas*: 113n  
 – *Toccatà con lo scherzo del cucco*: 112  
 – *Toccatas et suites pour le clavessin*: 113  
 Passerini, Francesco (Linco Telpusio): 129n  
 Patrizi, Giorgio: 28n  
 Pausania  
 – *Periegesi della Grecia*: 73-83  
 Paxos: 70-71, 74, 79  
 Pedimonte: 49n  
 Pellegrino da Udine: 22n  
 Penelope, personaggio mitologico: 74, 82  
 Penicuick (Pennycook): 112  
 Pentericci, Caterina: 29n  
 Persio Flacco, Aulo  
 – *Satirae*: 153n, 168n  
 Perucchi, Giulia: 11n  
 Peruzzi, Baldassarre: 22n  
 Pesaro: 21-22, 25, 38  
 Petitmengin, Pierre: 64n, 85n  
 Petoletti, Marco: 11n, 13n  
 Petrarca, Francesco: 9-19, 134, 135n, 136  
 – *Bucolicum carmen*: 15n  
 – *De viris illustribus*: 15n  
 – *Rerum memorandarum libri*: 14, 16  
 – *Rerum vulgarium fragmenta*: 34  
 – *Res seniles*: 14-15  
 Petrobelli, Pierluigi: 107n  
 Petronio  
 – *Satyricon*: 150n  
 Petrosellini, Domenico Ottavio (Eniso Pellasgo)  
 – *Giammaria*: 130  
 Petteruti Pellegrino, Pietro: 126n, 131n, 160n  
 Piatti, Pio: 101  
 Piccinni, Giuseppe: 113n  
 Pico, Giovan Francesco: 76  
 Picquet, Théa Stella: 32n  
 Pieri, Marzia: 40n  
 Pieridi (*Pieriae*): vd. Muse  
 Pietro, santo: 65  
 Pignatti, Franco: 28n  
 Pigott, Francis: 113  
 Pindaro  
 – *Olimpiche*: 71  
 – *Pitiche*: 71  
 Pintacuda, Paolo: 42n  
 Piperario, Andrea: 42, 47n, 54  
 Piraterio, personaggio (Grasso, *Eutichia*): 32-34, 39  
 Platone  
 – *Cratilo*: 79  
 Plauto: 14-15, 28, 31n, 32n  
 – *Amphitruo*: 35  
 – *Captivi*: 28  
 – *Casina*: 35n, 38n  
 – *Epidicus*: 32n  
 – *Mercator*: 38n  
 – *Mustellaria*: 31n  
 – *Poenulus*: 32n

- *Rudens*: 32n
- *Trinummus*: 31n
- *Truculentus*: 32n
- Plinio il Giovane: 111
- *Epistulae*: 111
- Plinio il Vecchio: 142n, 145, 151
- *Naturalis historia*: 145, 151n
- Plutarco: 68, 74-75, 78-85
- *De defectu oraculorum*: 68, 70-74, 79n, 81, 82
- Poglietti, Alessandro
- *Second Collection of Toccatas*: 113n
- *Toccatas et suites pour le clavessin*: 113
- Polibo Emonio: vd. Filicaia, Vincenzo
- Policarpo: 67
- Polinesta, personaggio (Ariosto, *Suppositi*): 29n
- Polinico, personaggio (Dovizi, *Calandra*): 31
- Poliziano, Angelo Ambrogini detto il: 61, 76, 82, 148n, 152
- *Liber epigrammatum Graecorum*: 61n
- Rime: 148n
- Polonia: 111, 123
- Pompei: 100
- Pompei, Alessandro: 97
- Pontani, Filippomaria: 61n, 62n, 63n, 64n, 66n, 76n, 82, 84n
- Poo, Nicoletta: 41n
- Porfirio di Tiro
- *De philosophia ex oraculis haurienda*: 70
- Possevino, Antonio: 84
- *Bibliotheca selecta*: 84
- Postel, Guillaume: 80-81, 84
- *De orbis terrae concordia*: 78
- Privitera, Massimo: 108n
- Procaccioli, Paolo: 131n
- Proclo
- *Inni*: 70, 73, 83
- Prometeo, personaggio mitologico: 34, 149
- Properzio, Sesto
- *Elegie*: 144n, 166n, 167n
- Prosperi, Adriano: 63n
- Prosperi, Bernardino
- Lettere: 27n, 30n
- Protico Azetiano: vd. Pasquini, Bernardo
- Prudenzio Clemente, Aurelio: 165n
- *Apotheosis*: 165n
- *Psychomachia*: 154n
- Pseudo Dionigi Areopagita
- *Epistole*: 67n
- Pseudo Plinio: 16
- *De viris illustribus*: 15
- Pupillo, Mauro: 65n, 85n
- Quantin, Jean-Louis: 68n
- Quinto Settano: vd. Sergardi, Ludovico
- Quirino: 142
- Quondam, Amedeo: 24n, 28n, 40n, 41n, 44n, 45, 46n
- Rabelais, François: 78-81
- *Gargantua e Pantagruel*: 77
- Radle, Gabriel: 64n
- Radt, Stefan: 73, 82
- Radulfo di Diceto
- *Abbreviationes chronicorum*: 13n
- Raffaelli, Renato: 31n
- Raguenet, François: 115
- *Parallèle des Italiens et des Français*: 115
- Rahner, Hugo: 80n
- Ramelli, Ilaria: 79n
- Ranieri, Concetta: 56n
- Rasch, Rudolf: 113n, 116n
- Ravignani, Francesco: 102
- Ray, Stefano: 94n
- Rea Silvia, personaggio mitologico: 100
- Recordati, Imperio: 46n
- Reggio, Agatino Maria (Lilibeo Argivo): 132
- Reinach, Salomon: 75, 84
- Reinhardt, Curt: 112n
- Remo, personaggio mitologico: 100
- Renucci, Léa: 129, 130n
- Repubblica Ceca: 111
- Rescigno, Andrea: 74n
- Reusner, Nicolaus: 67-68
- Rhein, Stefan: 62n
- Rhodoman, Lorenz: 64
- *Palaestina*: 64
- Richter, Ferdinand Tobias: 110
- Ridolfi, Giorgio: 52n
- Ridolfi, Giovanni Battista (Ferildo Azzaniano): 129n
- Ridolfi, Pietro: 52n
- Ridolfi, Rosso: 52
- Rigoni, Chiara: 101n
- Rime illustri di poeti viventi*: 123n, 141n

- Rime scelte di Poeti illustri de' nostri tempi*: 122n
- Rinaldi, Carlo: 91n, 92n
- Rinaldi, Pompeo (Coralbo Aseo): 132
- Ritter, Adolf Martin: 67n
- Rizzo, Silvia: 10n, 11n, 14n
- Robert, Jörg: 76n
- Roccantica: 121, 125, 133
- Rochon, André: 21n
- Roger, Étienne: 113, 116, 118
- Roig Lanzillotta, Lautaro: 81n
- Rolli, Domenico (Tiresia Timosteniano): 131
- Rolli, Paolo: 131
- Roma (Urbe): 22, 23n, 38n, 42-43, 47, 49-51, 53-55, 59, 63-64, 74, 77-79, 92n, 93, 99-100, 107n, 108-111, 114-115, 125, 128, 131n, 138, 142, 158, 160
- Archivio Capitolino: 43n, 56
  - Basilica di Santa Maria Maggiore: 159
  - Campidoglio: 133
  - Chiesa di Sant'Eustachio: 93-94
  - Chiesa di Santa Maria in Trastevere: 110
  - Chiesa di Santa Maria Maggiore: 112
  - Collegio Clementino: 128n, 145n
  - Collegio Germanico-Ungarico: 109
  - Collegio Greco di Sant'Atanasio: 64-65, 84-85
  - Esquilino: 125
  - Orti Farnesiani: 136n
  - Palatino: 136n
  - Palazzo Branconio dell'Aquila: 94
  - Palazzo De Cupis: 43
  - Palazzo Maffei: 94
  - Palazzo Pamphili: 130
  - Palazzo Riario alla Lungara: 126n, 159
  - Palazzo Spada: 94
  - Piazza Navona: 43
  - Porto di Ripetta (Porto Clementino): 123, 124n, 133
  - Via Pigna: 94
  - Villa Mattei: 126n
  - Villa Pamphili: 133
- Romagnani, Gian Paolo: 88n, 97n, 98n, 102n
- Romano, Giulio: 22n
- Romolo, personaggio mitologico: 100
- Rooy, Raf van: 61n
- Roscher, Wilhelm Heinrich: 75n, 82n
- Rospigliosi, Giovanni Battista (Essoristo Paliscio): 158
- Ruffini, Franco: 21n, 23n
- Ruffo, personaggio (Dovizi, *Calandra*): 29n
- Ruggero, Guidubaldo: 22, 24n
- Rullo: vd. Magnani, Giovanni Antonio:
- Russo, Emilio: 126n, 131n, 160n
- Sabbadini, R., 16n
- Sabbatini, Marco: 35n
- Sabina: 121, 133
- Sabini: 142, 143n
- Sacchetti, Franco
- *Trecentonovelle*: 34n
- Sachet, Paolo: 64n
- Saffo: 151n
- Saibante, Rosanna: 92n
- Saladin, Jean-Christophe: 63n
- Sale, William: 82n
- Salisburgo: 110
- Saliunco Feneio: vd. Magnani, Giovanni Antonio
- Salutati, Coluccio: 18
- Salvarani, Renata: 52n
- Salvi, Nicola (Lindreno Issuntino): 131
- Salvini, Salvino (Criseno Elisstoneo): 145n
- Prose: 145n
- Samaran, Charles: 12n
- Sandonio Pircense: vd. Zamboni, Giuseppe
- Sandrini, Arturo: 89n
- Sanmartino, Carlo Enrico: 128
- Sanmicheli, Michele: 87, 93-95, 96n
- Sannazaro, Iacopo (Azio Sincero): 126
- *De morte Christi Domini*: 72, 80
- Sanseverino, Antonio: 48-49
- Lettere: 49n
- Sanseverino, Pietro Antonio: 48-51
- Lettere: 49n
- Santa Sede (Curia): 64, 91n, 93
- Santilla, personaggio (Dovizi, *Calandra*): 25n, 26n, 29n
- Sanudo, Marino: 50-51
- *Diarii*: 50n, 51n
- Sanzio, Raffaello: 94
- Sarsina: 15
- Sassi, Mario: 145n
- Sassonia: 111
- Satirisci, personaggi mitologici: 167

- Savona: 41, 43, 46n  
 Savorgnan di Brazzà, Fabiana: 79n  
 Scarlatti, Alessandro: 107n  
 Scarton, Elisabetta: 93n  
*Scelta di Sonetti e Canzoni de' più eccellenti  
 Rimatori d'ogni Secolo*: 122n, 140  
 Schickhardt, Johann Christian: 118  
 Schönborn, Johann Philip Franz von: 109  
 Schwartz, Eduard: 83n  
 Scipioni, famiglia: 12-13  
 Scipione Africano, Publio Cornelio (Africa-  
 no maggiore): 15  
 Scipioni, Silvia: 10  
 Scizia: 149  
 Scozia: 112  
 Screech, Michael: 76n, 78, 79n, 85n  
 Seneca, Anneo, detto il Vecchio o il Retore  
 – *Controversiae*: 151n  
 Seneca, Lucio Anneo  
 – *Epistulae*: 19  
 – *Hercules furens*: 148n  
 – *Hercules Oetaeus*: 147n, 148n  
 – *Medea*: 144n  
 – *Oedipus*: 167n  
 – *Thyestes*: 167n  
 Serafino Aquilano  
 – *Representatione allegorica*: 38n  
 Sergardi, Ludovico (Quinto Settano): 162-163  
 – *Satyrae*: 162n  
 Severoli, Marcello: 128  
 Sforza, famiglia: 22  
 Shaw, Christine: 25n, 48n  
 Shay, Robert: 113n  
 Sherman, Rowland: 111  
 Sibille, personaggi mitologici: 45n  
 Sicilia: 49  
 Sigismund, Marcus: 62n  
 Signorelli, Luca: 76  
 Silbiger, Alexander: 113n  
 Sileno Perrasio: vd. Della Stufa, Paolo  
 Silio Italico: 165n, 166n, 167n, 168n  
 Silvio Pereteo: vd. Taja, Agostino Maria  
 Sima: 143  
 Simonelli, Giacomo: 113n  
 Siralgo Ninfasio: vd. Leers, Filippo  
 Sirene, personaggi mitologici: 71, 80  
 Sireno Pentelio: vd. Malegonnelle Amadori,  
 Antonio  
 Sirleto, Guglielmo: 64  
 Sisifo, personaggio mitologico: 34  
 Smarr, Janet Levarie: 39n  
 Sobieska, Maria Casimira: 123  
 Socrate: 148  
 Sofia Carlotta di Brunswick-Lüneburg, elet-  
 trice di Brandeburgo, regina di Prussia:  
 107, 119  
 Sofocle: 71  
 – *Trachinie*: 72  
 Solino: 13  
 Somai, Angelo Antonio (Ila Orestasio): 121-  
 134, 136-153, 158-163, 164n, 168n  
 – Lettere: 124  
 – *Poesie toscane e latine*: 122n, 124, 127n, 133,  
 134n, 135n, 136n, 138-143, 147, 152, 153n,  
 156, 162  
 – Rime: 122-124, 127-129, 134n, 137, 163  
 Somai, Antonio: 124, 129, 133, 139n, 152  
 Somai, Francesco: 124, 129, 133, 139n, 152  
 Somis, Giovanni Battista: 114  
 Sonno, personificazione: 149  
 Soragni, Ugo: 89n  
 Spagna: 26, 37-38, 44n, 53, 55  
 Spenser, Edmund: 80  
 Spinola, Agostino (Almaspe Steniclerio):  
 132  
 Spoglia, Giuseppe: 113n  
 Squarcialupi, Antonio: 111n  
 Stabellini, Battista: 23n  
 Stamford  
 – Music Club: 116  
 Stampiglia, Silvio (Palemone Licurio): 129n,  
 132  
 – Rime: 132  
 Stasimo, personaggio (Plauto, *Trinummus*):  
 31n  
 Stäuble, Antonio: 28n, 30n, 33n, 34n  
 Stazio, Publio Papinio  
 – *Silvae*: 147n, 168n  
 – *Tebaide*: 143n, 144n, 147n, 148n, 165n,  
 166n, 168n  
 Stefani, Luigina: 21n, 22, 24n, 26n, 30n,  
 32n, 40n  
 Stella, Angelo: 42n  
 Stewart, Pamela D.: 35n  
 Stige: 151  
 Störl, Johann Georg Christian: 110

- Strabone: 142n  
 Strozzi, Leone (Nitulo Geresteo): 126  
 Stubbs, William: 13n  
*Suida*: 67  
 Svetonio Tranquillo, Gaio: 10  
 – *De vita Caesarum*: 10, 151n  
 Svizzera: 62
- Tacito, Marco Claudio, imperatore: 145  
 Tafuri, Manfredò: 94n  
 Taja (o Taia), Agostino Maria (Silvio Pere-  
 teo): 123  
 – Prose: 123  
 Talbot, Michael: 117n  
 Talia, personaggio mitologico: 138  
 Tantalò, personaggio mitologico: 34  
 Tarugi, Giovannangiola: 29n  
 Tasso, Torquato: 64  
 – Prose: 24n  
 Tatti, Silvia: 136n  
 Tedeschi, Letizia: 92n  
 Telemann, Georg Philipp: 118  
 – *Sonates corellisantes*: 118  
 – *IV Sonates en trio*: 118n  
 Telestide, personaggio (Plauto, *Epidicus*):  
 32n  
 Teocrito: 71, 82, 83n  
 Teodoro, personaggio (Boccaccio, *Decame-  
 ron*): 39n  
 Testa, Enrico: 56n  
 Tevere: 143  
 Tevo, Zaccaria  
 – *Musico testore*: 118n  
 Thamous: 70-71, 74-75, 78, 80-81, 83-84  
 Thomassin, Philippe: 65, 85n  
 Thompson, Robert: 113n  
 Tibaldi, Gaetano: 100  
 – *Enea ed Acate incontrano Venere nella  
 selva libica*: 100  
 Tiberio Claudio Nerone, imperatore: 74-75,  
 77, 79, 81n, 84  
 Tibullo, Albio  
 – *Elegie*: 144n, 148n  
 Tilmouth, Michael: 116n  
 Timotin, Andrei: 74n  
 Tindaro, personaggio (Cammelli, *Panfila*):  
 33n  
 Tirabosco, Cristoforo: 59n
- Tiresia Timosteniano: vd. Rolli, Domenico  
 Tirsi Leucasio: vd. Zappi, Giovan Battista  
 Felice  
 Tissoni, Francesco: 62n  
 Tissoni Benvenuti, Antonia: 34n  
 Tito Livio: 110-111  
 Titone, personaggio mitologico: 165n  
 Tizio, personaggio mitologico: 34  
 Todd, Richard: 112n  
 Toledo: 55  
 Tomezzoli, Andrea: 91n, 95n  
 Tonni, Andrea: 37n  
 Tontini, Alba: 31n  
 Torriti, Paolo: 40n  
 Toscana: 59  
 Tosini, Patrizia: 92n  
 Tournon, André: 81n  
 Trevisani, Francesco: 107  
 Tricarico: 23n  
 Trifone, Pietro: 36n  
 Trissino, Gian Giorgio: 128  
 – *Italia liberata dai Goti*: 128  
 Trithemius, Johannes  
 – *De scriptoribus ecclesiasticis*: 78n  
 Tritone, personaggio mitologico: 80  
 Troia: 99  
 Troncarelli, Fabio: 19n  
 Truffaldino, personaggio (Goldoni, *Servito-  
 re di due padroni*): 29n  
 Tschirnhaus, Ehrenfried Walther von: 112n  
 Tsirpanlis, Zacharias: 64n  
 Turnèbe, Adrien: 78n  
 Tusa Massaro, Laura: 74n
- Überschär, Frank: 62n  
 Uberti, Farinata degli: 36  
 Ugolini, Filippo: 27n  
 Ulisse, personaggio mitologico: 70-71, 80  
 Ullman, Berthold Louis: 9n, 16n  
 Ulvioni, Paolo: 97n, 98n  
 Uranio Tegeo: vd. Leonio, Vincenzo  
 Urbani, Urbano: 22, 37n  
 Urbino: 21-22, 25-27, 38, 40, 45, 47, 52
- Vaccari, Giuseppe Antonio: 128n  
 Vagni, Giacomo: 127n  
 Valdambriani, Paolo: 52  
 Valencia: 66

- Valente, Isabella: 102n  
 Valentini, Giuseppe (Euginaspe Leupinto): 107n  
 Valentini, Vincenzo Antonio (Mesafo Tritoneo): 145  
 Valerio Massimo: 11, 14n, 16  
 – *Factorum et dictorum memorabilium libri*: 167n  
 Valesio, Francesco: 90  
 – *Veduta di Verona*: 90  
 Valier, Giovan Francesco: 44n, 57-59  
 Varanini, Gian Maria: 87n, 89n, 90n  
 Vardi, Amiel: 16n  
 Vecce, Carlo: 80n  
 Velina, personaggio mitologico: 168  
*Velina, tribus*: 168n  
 Velino: 168n  
 Velino, personaggio mitologico: 168n  
 Vendruscolo, Fabio: 79n, 83n  
 Venere, personaggio mitologico: 23, 78, 101  
 Venezia: 44n, 88, 89-90, 96-98, 101  
 – Palazzo Grimani di Santa Maria Formosa: 83n, 96n  
 Venezia, Repubblica di  
 – Domini di Terraferma: 88n, 96  
 Verona: 88n, 89, 91, 92n, 93, 96-99, 101  
 – Archivio di Stato: 93n  
 – Arena: 89  
 – Capitolium: 88-89, 95  
 – Casa Benini Ravignani: 102-103  
 – Chiesa di Sant'Anastasia (cappella del Rosario): 95  
 – Contrada di San Benedetto: 90, 95n  
 – Corso Cavour: 94, 101  
 – Cortalta: 89  
 – Palazzo Balladoro: 101  
 – Palazzo Bevilacqua: 94  
 – Palazzo Maffei: 87, 88n, 89-91, 92n, 93-95, 96n, 98-99, 101-106  
 – Palazzo Maffei Casa Museo: 87n, 104-106  
 – Palazzo Murari Bra: 101  
 – Piazza Erbe: 87, 88n, 89, 92-93, 99, 102  
 – Piazza Grande: 89-91  
 – Tempio della Triade Capitolina: 88n, 89  
 – Vicolo Monte: 99  
 Vesterinen, Jamie: 61n  
 Vetrugno, Roberto: 41n, 42n, 52n, 55n, 56n, 58n  
 Vicovaro: 48, 54  
 Vienna: 110  
 Villari, Sergio: 92n  
 Viminio Delfense: vd. Zaghetti, Giacomo  
 Vincentini, Girolamo  
 – Prose: 130n  
 Viola, Corrado: 131n  
 Virgilio Marone, Publio: 166n  
 – *Bucoliche*: 148n, 164n, 166n, 167n, 169n  
 – *Eneide*: 100, 153n, 154n, 164n, 165n, 166n, 167n, 168n, 169n  
 – *Georgiche*: 148n, 164n, 165n, 168n, 169n  
 Virginia, personaggio (Dovizi, *Calandra*): 26n  
 Visceglia, Antonietta: 41n  
 Vittorio Amedeo Giovanni Filippo di Savoia, principe di Piemonte: 123  
 Vittorio Amedeo II, duca di Savoia, re di Sicilia, re di Sardegna: 114  
 Volkamer, Johann Christoph: 96  
 Volt, Ivo: 61n  
 Vopisco, Flavio: 145  
 – *Historia Augusta*: 145  
 Walls, Peter: 115n, 116n, 117n  
 Walsh, John: 116  
 Walter, Joachim: 61n  
 Weinreich, Otto: 80n, 81n  
 Weise, Stefan: 61n, 62n, 67n, 68n  
 Wendel, Karl: 82n  
 White, Bryan: 111n, 115n, 116n  
 Winstrup, Peter: 67  
 – *Paraphrasis sacrosanctissimae historiae Passionis et Mortis Domini ac Salvatoris Nostri Iesu Christi*: 67n  
 Wolfe, Karin: 108n  
 Wolff, Gustav: 70  
 Wollgast, Siegfried: 112n  
 Woodcock, Deborah: 113  
 Württemberg: 110  
 Würzburg: 109-110  
 Zagarolo: 158  
 Zagata, Pier Luigi: 99n  
 – *Cronica della città di Verona*: 99n  
 Zaggia, Massimo: 63n  
 Zaghetti, Giacomo (Viminio Delfense): 133n  
 Zamboni, Giuseppe (Sandonio Pirgense): 145  
 – Rime: 145

- Zamperini, Alessandra: 96n  
Zanetti, Francesco: 64, 85  
Zappi, Giovan Battista Felice (Tirsi Leucasio): 126-127, 132, 134, 136, 139  
– *Rime*: 123n  
Zaslav, Neal: 114n
- Zibaldone martiniano*: 110n  
Zittau: 111  
Zobeley, Fritz: 109n  
Zorzi, Ludovico: 30n  
Zuanelli, Giovanni Benedetto: 132  
Zucchi, Enrico: 127n, 131n, 134n

