

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



# Atti e Memorie dell'Arcadia

7

2018



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA



«Atti e Memorie dell'Arcadia»



BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



# Atti e Memorie dell'Arcadia

7

2018



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Rivista di classe A | Class A Journal

*Direttore*

Rosanna Pettinelli

*Comitato scientifico*

Savio Collegio dell'Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procustode, Maurizio Dardano, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

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

*Redattore editoriale*

Pietro Petteruti Pellegrino

ISSN 1127-249X  
ISBN 978-88-9359-253-6  
eISBN 978-88-9359-254-3

© Accademia dell'Arcadia, 2018

*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 - Fax 06.39.67.12.50  
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it  
www.storiaeletteratura.it

## Indice

FRANCO PIGNATTI	
Un madrigale sconosciuto di Ercole Strozzi	7
MICHELE RAK	
Psyche in Barocco.	
Da Napoli a Parigi: dal racconto fiabesco al teatro di corte	33
ILARIA BONOMI	
<i>Xerse</i> da Venezia 1655 a Roma 1694:	
un esempio di riscrittura dal Barocco all’Arcadia	87
CHIARA NARDO	
Crescimbeni correttore, curatore, editore d’Arcadia	107
MARCO GUARDO	
Un poeta reatino alle origini dell’Arcadia: Loreto Mattei	143
ALBERTO BENISCELLI	
I silenzi di Metastasio: da Roma a Vienna	171
PAOLA COSENTINO	
Per l’epistolario di Metastasio:	
alcuni inediti della Biblioteca Vaticana	211
MATTEO SARNI	
L’oca, il vortice e la cuccagna.	
Disumanità e utopia nel capitolo XI dei <i>Promessi sposi</i>	233
EMILIO RUSSO	
Leopardi e la tradizione letteraria tra Seicento e primo Settecento	261

FULVIO TESSITORE	
Francesco De Sanctis e la “letteratura italiana del secolo XIX”	285
Abstract	295
Indici a cura di Pietro Petteruti Pellegrino, con la collaborazione di Federica Puzzuoli	305



FRANCO PIGNATTI

## Un madrigale sconosciuto di Ercole Strozzi

Il letterato ferrarese Ercole Strozzi (1473-1508) è soprattutto noto per la produzione latina, in parte edita insieme con quella del padre Tito Vespasiano (1424-1505) nella postuma stampa per Aldo Manuzio con data di fine impressione gennaio 1513 *more veneto*, dunque 1514, *Strozii poetae pater et filius*, dovuta all'iniziativa dei fratelli di Ercole, Guido e Lorenzo, ma curata e prefata dallo stesso Manuzio<sup>1</sup>. Sua opera più conosciuta è il poema *Venatio*, narrazione di fantasia di una partita di caccia svoltasi a Lione alla corte di Carlo VIII nell'estate del 1494, poco prima della discesa di Carlo in Italia, a cui avrebbero preso parte personalità della corte estense e italiane, tra gli altri i letterati Strozzi padre, Ludovico Ariosto, Antonio Tebaldeo, Pietro Bembo, Giovanni Pontano, Michele Marullo<sup>2</sup>. Non meno nota e, paradossalmente, destinataria di un'attenzione in confronto superiore è l'e-

<sup>1</sup> Poi nella ristampa parigina per i tipi di Simon de Colines, 1530. Un'edizione databile a circa il 1540 *sine notis*, probabilmente svizzera, è una contraffazione della parigina che riprende nel frontespizio la marca aldina con l'ancora e il delfino (esaminato l'esemplare Biblioteca Apostolica Vaticana, Aldine III 282; cfr. ANTOINE-AUGUSTIN RENOARD, *Annales de l'Imprimerie des Aldes* [...], 3 tt., Parigi, Renouard, 1825, I, p. 142). Sulla genesi della *princeps* cfr. *infra* nota 13; inoltre BÉATRICE CHARLET-MESDJIAN, *Six personnages en quête d'imprimeur: lecture de la préface d'Alde Manuce à l'édition des Strozzi père et fils*, in *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento. Atti del XXI Convegno Internazionale (Pienza-Chianciano Terme 20-23 luglio 2009)*, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2011, pp. 351-358.

<sup>2</sup> Si legge in *Strozii poetae pater et filius*, Venezia, A. Manuzio e A. Torresano, 1514, cc. B6r-D6r (il libro presenta due distinte cartulazioni, una per le poesie di Ercole e una per quelle di Tito Vespasiano). Cfr. ALBERTO PAVAN, *Scene di caccia per Lucrezia Borgia. Introduzione alla Venatio di Ercole Strozzi*, «Schifanoia», 36-37, 2009, pp. 115-142, e Id., *Ercole Strozzi's Venatio. Classical Inheritance and Contemporary Models of a Neo-Latin Hunting Poem*, «Humanistica Lovaniensia», LIX, 2010, pp. 29-54, nonché l'edizione *La chasse d'Ercole Strozzi fils de Tito à l'intention de la divine Lucrece Borgia duchesse de Ferrara*, edizione critica e traduzione di Béatrice Charlet-Mesdjian, Dominique Voisin, Aix-Marseille, Presses Universitaires, 2015.

sigua presenza ritagliatasi da Strozzi nell'ambito del volgare, che ha attirato l'attenzione dei suoi primi studiosi moderni, Carmelo Monteforte e Maria Wirtz<sup>3</sup>, entrambi allievi di Carducci, primo a riconoscere nella critica moderna l'altezza di stile di Tito Vespasiano e a chinarsi sulle poesie volgari del figlio<sup>4</sup>. Solo di recente, tuttavia, le rime di Ercole sono state oggetto di una messa a punto filologica e critica da parte di Giacomo Vagni, in un intervento in servizio dell'edizione critica delle rime di Baldassarre Castiglione che ha però rilievo autonomo e sarà riferimento principale del presente contributo<sup>5</sup>. Allo studioso va in primo luogo il merito di avere arricchito l'esiguo capitale di cinque sonetti censiti da Monteforte – quattro dalle *Rime scelte di poeti ferraresi antichi, e moderni* di Girolamo Baruffaldi<sup>6</sup>, dipendente dalle edizioni cinquecentesche a stampa, uno dal ms. Firenze, Biblioteca nazionale, Palatino 221, c. 38r – con due ulteriori sonetti rinvenuti nel ms. Pallastrelli 230 della Biblioteca Comunale di Piacenza, portando il lascito superstite del poeta ferrarese alle lettere volgari a complessivi sette pezzi. Questi gli *incipit*:

Euro gentil, che gli aurei crespì nodi  
 Felice fior che in vil cespo pur dianzi  
 Fiume che 'n mar dal bel poggio derivi  
 O beato pensier, ch'a ogni tua voglia  
 Qual di Ceïce la pietosa moglie  
 Sonno, che gli animali, homini e dei  
 Triumphal, gloriosa e lieta barca<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> CARMELO MONTEFORTE, *Ercole Strozzi poeta ferrarese. La vita, le sue poesie latine e volgari con un sonetto inedito*, Catania, Tip. La Sicilia, 1899, pp. 77-85; MARIA WIRTZ, *Ercole Strozzi poeta ferrarese (1473-1508)*, «Atti della Deputazione ferrarese di storia patria», XVI, 1906, pp. 21-157: 140-144.

<sup>4</sup> GIOSUE CARDUCCI, *La gioventù di Ludovico Ariosto e la poesia latina in Ferrara*, in ID., *La coltura estense e la gioventù dell'Ariosto*, Bologna, Zanichelli, 1936 (I ed. con il titolo *Delle poesie latine edite e inedite di Ludovico Ariosto* [...], ivi, 1876), pp. 115-374: 242-245, 338-342.

<sup>5</sup> GIACOMO VAGNI, *Su un sonetto di Ercole Strozzi già attribuito a Baldassar Castiglione*, «Aevum», LXXXV, 2011, fasc. 3, pp. 751-775; l'edizione è BALDASSARRE CASTIGLIONE – CESARE GONZAGA, *Rime e Tirsi*, a cura di Giacomo Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2015. Qualche anticipazione in PAVAN, *Scene di caccia per Lucrezia Borgia*, pp. 135-136. Vd. ora GIADA GUASSARDO, *Ludovico Ariosto ed Ercole Strozzi: appunti su un rapporto dimenticato*, «Schifanoia», 54-55, 2018, pp. 343-358, specialmente alle pp. 349-356. Ringrazio Vagni per la lettura del presente lavoro e per gli utili suggerimenti che mi ha comunicato.

<sup>6</sup> *Rime scelte de' poeti ferraresi antichi, e moderni. Aggiuntevi nel fine alcune brevi Notizie Istoriche intorno ad essi*, a cura di Girolamo Baruffaldi, Ferrara, Eredi di Pomatelli, 1713, pp. 53-55.

<sup>7</sup> Fama oggidiana ha arriso – dopo il giudizio tiepido di Carducci: «Tali versi non sono certo gran cosa» (CARDUCCI, *La gioventù di Ludovico Ariosto*, p. 342) – a *Sonno, che gli*

Rinvio all'articolo di Vagni per l'esame della tradizione, su cui non interessa qui ritornare in maniera sistematica. Piuttosto, importa recuperare il giudizio di Wirtz, la quale sulla base del corpuscolo a lei noto aprì un largo credito allo Strozzi rimatore subentrato al poeta latino: «Queste sole poesie volgari ci restano dello Strozzi: le altre, e non dovettero esser poche se abbandonato il latino assiduamente attese a comporle, sono andate perdute»<sup>8</sup>. Dalla premessa di Manuzio all'edizione 1514 sappiamo che negli ultimi anni Strozzi attese alla composizione di una *Gigantomachia*, rimasta interrotta per la morte e la cui parte esistente è pubblicata nel volume con dedica a Lucrezia Borgia (cc. 94v-99r). Dunque l'impegno nel latino non venne meno e anzi, dopo l'episodio della narrazione in parte storica, in parte romanzesca della *Venatio*, prodotto più conforme alle modalità della poesia di corte, Strozzi concepì il disegno ampio e impegnativo di un poema mitologico, per cui non si può dire che la sua creatività sia stata assorbita in maniera esclusiva dalla poesia in volgare. Inoltre, il censimento condotto da Vagni con i mezzi a disposizione oggi obbliga a prendere atto dello stato di cose che sta sotto i nostri occhi come di un dato difficilmente revocabile, al più da integrare con aggiunte puntuali – che è quanto si fa in questo intervento –, senza togliere, naturalmente, l'eventualità mai da escludere che qualche ritrovamento fortunato porti a impinguare il patrimonio tascabile delle rime strozziane in misura più consistente.

Vagni ha collocato l'esercizio poetico di Strozzi in lingua nel contesto dell'amicizia con Pietro Bembo, iniziata durante il giovanile soggiorno ferrarese del letterato veneziano prima al seguito del padre Bernardo e poi da solo tra il 1497 e il 1499, e consolidatasi tra l'ottobre 1502 e la fine dell'anno seguente, quando Pietro, ospite di Ercole nella villa di Ostellato, attese alla revisione degli *Asolani* e alla composizione del dialogo *De Virgilii Culice et Terentii fabulis*, quest'ultimo destinato ad apparire a stampa con dedica a Strozzi solo nel 1530, per i tipi di Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio

*animali, homini e dei*, edito in ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Il Quattrocento settentrionale*, Roma-Bari, Laterza, 1972 (vol. 15 della *Letteratura Italiana Laterza*), p. 152, e di lì in *Poesia italiana del Quattrocento*, a cura di Carlo Oliva, Milano, Garzanti, 1978, p. 256, e in STEFANO CARRAI, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990, pp. 46, 47 e nota, 58, 73, 98, 102 e il testo alle pp. 149-150.

<sup>8</sup> WIRTZ, *Ercole Strozzi poeta ferrarese*, p. 144. A queste righe promettenti Wirtz fa seguire una sentenza pressoché liquidatoria: «Da sì scarso saggio un giudizio di lui come poeta volgare non riesce abbastanza sicuro, tuttavia già i difetti ne appaiono evidenti: il lungo uso del latino lo costringe a fare uno sforzo per rivestire il pensiero della forma nuova, e l'imitazione diffusa del Petrarca soffoca in lui come negli altri ogni vivace manifestazione del sentimento».

e fratelli<sup>9</sup>. L'amicizia fu consacrata dal ruolo affidato a Strozzi nelle *Prose della volgar lingua* di difensore della lingua dei romani, in competizione con i sostenitori del volgare, su distinte posizioni, Carlo Bembo, Federico Fregoso e Giuliano de' Medici. Consacrazione, quella delle *Prose*, largamente postuma poiché al momento dell'apparizione dell'opera a stampa, nel settembre 1525 per i tipi di Giovanni Tacuino, il poeta ferrarese era scomparso da parecchi anni, spento da mano omicida il 6 giugno 1508. E pure il panorama della lirica volgare era altro da quello in cui Bembo collocava con studiata retrodatazione lo svolgimento del dialogo, fatto risalire addirittura al dicembre 1502, dunque all'epoca in cui si collocava la frequentazione tra il letterato veneziano e l'estense.

Come ha richiamato puntualmente Vagni, nel trattato la posizione di Strozzi si evolve da un iniziale punto di vista di intelligente ma ferma contrarietà al volgare a un'apertura verso le potenzialità che la nuova lingua offriva come lingua d'arte, fino a terminare con il proposito di cimentarsi nella versificazione volgare, da leggere al duplice livello che la convenzione del dialogo comportava: di testimonianza, proiettata al 1502, dei primi passi del letterato umanista arruolato alle sorti progressive della nuova lingua e di bilancio definitivamente chiuso all'altezza del 1525.

Vale la pena di ricordare il noto passo al principio del libro II (cap. 2), nel quale Bembo descrive la conversione di Strozzi al volgare attraverso l'artificio del sogno premonitore, riportato dal Magnifico Giuliano, del «candidissimo cigno e grande molto» nato nel Po e trasvolato sul Tevere per approdare infine nell'Arno dove scioglie il suo canto armonioso. È questa una pagina magistrale del Bembo prosatore, in cui l'espedito di origine classica della narrazione di secondo grado inclusa nel dialogo svolge perfettamente il compito di presentare il passaggio di Strozzi dal latino al volgare, in forma di auspicio destinato a realizzarsi oltre i confini della conversazione ritratta nel dialogo. Conclude Fregoso: «[...] parmi già vedere messer Ercole, dalle romane alle fiorentine Muse passando, quasi cigno divenuto, nuovi canti mandar fuori, e spargere per l'aere in disusata maniera soavissimi concetti e dolcezze»<sup>10</sup>. Il nitido suggello a queste aspettative viene apposto addirittura nelle battute conclusive del dialogo, nelle quali, terminata la discussione, l'ultima voce, riportata narrativamente, è proprio quella di un Ercole cimentoso,

<sup>9</sup> Sul dialogo basterà il rinvio a MAURIZIO CAMPANELLI, *Pietro Bembo, Roma e la filologia del tardo Quattrocento. Per una lettura del dialogo De Virgiliū Culice et Terentii fabulis, «Rinascimento»*, s. II, XXXVII, 1997, pp. 283-319.

<sup>10</sup> PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1966, pp. 133-134.

«il quale agli altri promettea di volere al tutto far pruova se fatto gli venisse di saper scrivere volgarmente»<sup>11</sup>.

Viene naturale chiedersi quanto tempo sia trascorso finché l'attesa così ritratta nella finzione dialogica sia stata colmata e gli incunaboli volgari di Strozzi abbiano fatto la loro apparizione. La sensibilità filologica per il documento e la profonda considerazione del dialogo quale testimonianza intellettuale nutrita da Bembo escludono a priori che egli abbia confezionato una notizia artefatta, per portare alimento alle tesi che intendeva propugnare, per di più a proposito di un personaggio che non c'era più e di cui sarebbe stato impensabile manomettere la memoria.

Perciò, se si deve concedere che l'ambientazione veneziana del dialogo sia fittizia, nei termini del verosimile che il dialogo come genere di imitazione consente, per quanto concerne la data precoce del dicembre 1502 è più difficile pensare a una manipolazione sostanziale da parte di Bembo, e si deve assumere che il transito dal latino al volgare dell'umanista ferrarese a quell'altezza sia veritiero e rifletta le opinioni maturate da Ercole nelle conversazioni con Bembo durante il secondo soggiorno ferrarese del letterato veneziano.

È trascurabile che cenni di interesse per il volgare non affiorino, in mezzo alla celebrazione del poeta latino, nella dedica a Ercole del sopra ricordato *De Virgilii Culice et Terentii fabulis*: il contesto di erudizione filologica spiega che non ci sia stato spazio per essi (invece figura un giudizio sulla scarsa dimestichezza di Ercole con il greco: «[...] qui Graecorum linguam non multum calles [...]»)<sup>12</sup>. Mentre lo scalpore destato nell'ambiente letterario ferrarese dalla conversione di Strozzi alla poesia volgare trova una testimonianza positiva nella lunghissima elegia composta da Daniele Fini, molto vicino a Tito Vespasiano e ad Ercole<sup>13</sup>, in morte del primo e datata 13 settembre 1505 (Tito Vespasiano

<sup>11</sup> Ivi, p. 309.

<sup>12</sup> Se ne ricava conferma da JAMES HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1935, p. 100: diversamente dal padre «Ercole Strozzi shows no knowledge of the Greek epigrams».

<sup>13</sup> «Olim tui familiares summi» li dice Aldo Manuzio nella lettera, in data Venezia, 15 febbraio 1513, *more veneto*, con cui accompagnò la spedizione a Fini di quella che non poteva essere una copia delle bozze di *Strozii poetae pater et filius*, come interpreta ANITA DELLA GUARDIA, *Tito Vespasiano Strozzi. Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi Codici*, Modena, Tip. Editrice Moderna Blondi e Parmeggiani, 1916, pp. LVIII-LX, bensì una copia del manoscritto preparatorio. Aldo si rivolge infatti a Fini affinché egli dia ai componimenti l'ordine più opportuno e componga eventualmente una premessa editoriale: «Mitto igitur eos [*scil.* i due Strozzi, per le loro opere] ad te sic disiunctos ut queas illos coniungere ac utrum malis praeponere tuo arbitratu». Si era dunque a uno stato non definitivo del lavoro e Aldo pensava ancora a una edizione in cui le poesie di padre e figlio stessero insieme – forse in ordine cronologico –, non separate

si era spento il 30 agosto) e trasmessa, con dedica a Bonaventura Pistofilo, dal ms. Ferrara, Biblioteca Ariostea, Cl. I 437, cc. 93r-108r, autografo, contenente le poesie di e a Fini. A un certo punto egli introduce Ercole, impedito da varie cure a dare compimento, come auspicano Fini e gli amici, al poema di Tito Vespasiano su Borso d'Este, *Borsias*, giunto al decimo libro<sup>14</sup>. Molteplici sono gli impedimenti che allontanano Ercole dall'opera: le responsabilità di governo come giudice dei Dodici Savi, magistratura che era stata già del padre, l'amministrazione del patrimonio familiare, i negozi intrattenuti dalla villa di Comacchio con Venezia, ultimo viene l'amore di una *puella* per far contenta la quale egli compone instancabilmente rime, sebbene egli assicuri commosso che porterà a termine il compito. Questi i versi di Fini:

- Magna sed hunc nimium retinent molimina rerum:  
 hinc vereor limae tempora sera dari.  
 Nam nimis hunc agitat iuveni quae tradita nulli  
 hactenus, hoc dempto, publica cura fuit.  
 5 Floreat et quanvis primum viridantibus annis,  
 legiferis tamen est consulibusque caput.  
 Quem patriae quotiens onerosa negotia tractat,  
 non iuvenem populus, sed putat esse senem.

come figurano nel volume edito. Egli, evidentemente, non era in grado di compiere l'operazione, non soltanto perché occupato nelle edizioni di classici greci e latini, e perciò si rivolse a chi era stato più vicino ai due Strozzi, appunto Fini. Sulla base di questa testimonianza si è obbligati ad abbassare la stampa rispetto alla data apposta a c. N3r, in calce alla *Venatio* di Ercole e prima dell'epitafio di Aldo per Ercole che chiude la prima parte del libro: «Venetiis in aedib. Aldi, et Andreae Soceri, | Mense Ianuario M.D.XIII.», ripetuta alla fine del volume, a c. t8r, ma senza il mese: «Venetiis in aedibus Aldi | et Andreae Asula=ini Soceri .Ml.DXIII.». Avanzo l'ipotesi, da verificare con ulteriori ricerche, che Aldo avesse pensato in un primo tempo di pubblicare solo le poesie di Ercole e che la data di gennaio 1513 indicasse il momento in cui la raccolta era pronta; poi decise di aggiungere le poesie di Tito Vespasiano e mandò il tutto a Fini per una revisione editoriale, che a questo punto si imponeva. L'indicazione di gennaio 1513 rimase poi come relitto nella stampa, che dovette essere eseguita qualche mese più tardi, dopo che la *coniunctio* delle poesie dei due Strozzi auspicata da Aldo non era avvenuta. Le parti di *Strozii poetae pater et filius* sono tipograficamente indipendenti: un fasc. A contenente la premessa di Aldo e la tavola, i fasc. A-N per Ercole, i fasc. a-t per Tito Vespasiano. Insieme con la lettera di Aldo, Della Guardia edita anche un carme di Fini in risposta, molto generico e di scarsa utilità; entrambi i testi sono trasmessi dal ms. Ferrara, Biblioteca Ariostea, Cl. I 437.

<sup>14</sup> Così Manuzio nella prefatoria di *Strozii poetae pater et filius*, c. A3r: «Borseam, cuius decem libros scripsit, nec absolvit, [...] Herculi filio, ut una cum caeteris suis poematis quam diligentissime recognosceret, moriens iussit. Alter quod iuvenis non multo post mortem parentis occidit, ne sua quidem nedum patris poemata emendavit». Infatti, il poema non fu compreso nel volume aldino; è oggi disponibile nell'edizione di WALTHER LUDWIG, *Die Borsias des Tito Strozzi. Ein lateinisches Epos der Renaissance*, Munich, W. Fink, 1977.

- Intolerabilibus nimium Res publicae curis  
 10      afficit hunc, vix fert tam grave pressus onus.  
 Distrahit illius nunc cura domestica mentem,  
         nuncque Cymaclensi sub ditione lacus,  
 grandis hinc Venetae lucrosa negotia mercis.  
         Inde Cupidinea culta puella face:  
 15      illius auspicio, gratissima dona puellis,  
         Etruscos profert nocte dieque modos.  
 Nil nisi componit cantus ab amante probandos,  
         in quibus alternent ultima verba melos.  
 Illa probat lectos, magis hic accenditur illis  
 20      (hei mihi, plus mulier quam mea vota valet).  
 «Exequar ipse tamen sumpta testudine iussa»,  
         sic ait et lacrymis immaduere genae<sup>15</sup>.

Si può soppesare il valore di questi versi, in particolare ridimensionando il quadretto del poeta sperso negli *amores* (ma Ercole fu uomo di molte donne, né credo sia necessario identificare questa – come fa Carducci – con Barbara Torelli, *de qua* tra poco) e facendo la tara alla produzione diuturna di versi nella nuova maniera, resta però indiscutibile la convergenza con la cronologia proposta nelle *Prose*, così come la luce non precisamente lusinghiera in cui l'esercizio volgare di Ercole viene presentato.

Nell'orazione pronunciata *tumultuario* da Celio Calcagnini nelle esequie di Ercole e pubblicata in calce al volume aldino del 1514, verosimilmente rivista e aumentata per la stampa, se le dimensioni si estendono alle cinque carte e mezza dell'in ottavo e lo stile è accurato, il volgare è ricordato come un acquisto recente, affiancatosi all'ininterrotto esercizio del latino e precedente l'imitazione omerica a cui Ercole si voltò con la *Gigantomachia*, rimasta incompiuta:

Qua gratia nuper Thuscum carmen pangebatur? Qua facilitate Lydios numeros contexebatur? viris exercitatisimis in eo genere admirantibus. Audivi ipse, audivi Antonium Thebaldeum virum Latine, ac Thusce doctissimum illud serio asserentem,

<sup>15</sup> Ferrara, Biblioteca Ariostea, Cl. I 437, cc. 96v-97r. Devo alla cortesia della dottoressa Mirna Bonazza la possibilità di leggere l'elegia in riproduzione fotografica. In calce: «Ex Hadriano Idibus Septembris anno primo Imperii Alphonsi Ferrariae Ducis III» (la località è Ariano, oggi Ariano Ferrarese, frazione di Mesola, nel Polesine). La citazione (più breve) si legge, con ampio commento, in GIANNANDREA BAROTTI, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, II ed., vol. I, Ferrara, Eredi di Giuseppe Rinaldi, 1792, p. 167; poi in CARDUCCI, *La gioventù di Ludovico Ariosto*, p. 340, e in MONTEFORTE, *Ercole Strozzi*, p. 80. Il codice appartenne allo stesso Barotti (cfr. BAROTTI, *Memorie*, p. 158), cfr. GIUSEPPE ANTONELLI, *Indice dei manoscritti della civica Biblioteca di Ferrara. Parte prima*, Ferrara, A. Taddei e Figli, 1884, pp. 210-211, nr. 43.

Neminem Hercule felicius eos modulos tentasse, aut in his celerius profecisse. Literas autem graecas quanto impetu hauserat? Quam scite, ac facile omnes transmarinas Veneres asciverat? Quam graphiae Homeri amplitudinem, ac varietatem imitabatur? Quantum nuperrime sum admiratus? Cum magnos quosdam, ac plenos Heroicos ex *Gigantomachia*, quod opus magna cura, sed maiore ingenio conformabat, intonasset<sup>16</sup>.

A leggere con attenzione, le parole di Calcagnini potrebbero indicare che l'esercizio del volgare, praticato con l'intensità riferita da Fini, avrebbe subito almeno una flessione, se non addirittura una battuta d'arresto, a favore della più impegnativa prova epica. Comunque sia andata, sia stata la poesia in volgare una parentesi consumata o una esperienza coltivata nel tempo, nella retorica celebrativa imposta dall'occasione essa è presentata come una faccia della versatilità di Ercole in tutte e tre le letterature, le due esercitate sulle vestigia degli antichi e quella sperimentata nella lingua moderna, non il punto di arrivo di un percorso poetico che trova il suo compimento nel volgare. In verità, l'omaggio costruito da Calcagnini ubbidisce a un *cliché* che si poteva applicare con qualche forzatura ad Ercole, cui spettava a pieno titolo soltanto il blasone di poeta neolatino, e accanto ad esso si poteva aggiungere lo specifico culto omerico, mentre le prove in volgare si attestavano a un livello di raffinato diletterantismo<sup>17</sup>.

A qualche considerazione supplementare si presta la tradizione dei testi così come è stata ricostruita da Vagni<sup>18</sup>. La loro ricezione nella tradizione manoscritta veneta della nuova lirica di ispirazione petrarchesca databile ai primi decenni del Cinquecento (Padova, Biblioteca del Seminario, 91 e 163; Marc. lat. IX 203 [6757]; Firenze, Biblioteca nazionale, Palatino 221)<sup>19</sup> è limitata a due soli sonetti: *Euro, che gli aurei crespi nodi* e *Felice fior, che in vil cespoglio pur dianzi*. Tre sonetti (*Euro, che gli aurei crespi nodi*; *Sonno, che gli animali*,

<sup>16</sup> *Strozii poetae pater et filius*, c. t6r. Mie le due sottolineature.

<sup>17</sup> Solo per la storia della fortuna serve la testimonianza dell'esponente del ramo fiorentino della famiglia, Lorenzo di Filippo Strozzi (1482-1549), segnalata da GUASSARDO, *Ludovico Ariosto ed Ercole Strozzi*, p. 351: «Nel qual idioma messer Ercole, uomo veramente nato per le opere virtuose, compose anche più sonetti, canzone e capitoli» (*Le vite degli uomini illustri della casa Strozzi. Commentario di LORENZO DI FILIPPO STROZZI ora interamente pubblicato con un ragionamento inedito di FRANCESCO ZEFFI sopra la vita dell'autore*, a cura di Pietro Stromboli, Firenze, S. Landi, 1892, p. 77).

<sup>18</sup> Aggiungo per completezza Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 121, datato 1770, raccolta di poesie del XVII secolo con appendice cinquecentesca, in cui si legge *Lascivo Euro, che gli aurei crespi nodi* (le carte non sono numerate), tratto da *Libro quarto delle rime di diversi eccellentissimi autori* [...], Bologna, A. Giaccarello, 1551, p. 299.

<sup>19</sup> Rinvio per una descrizione ampia a ELENA STRADA, *Carte di passaggio. 'Avanguardie petrarchiste' e tradizione manoscritta nel Veneto di primo Cinquecento*, in «I più vaghi e i più soavi fiori». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di Monica Bianco ed Elena Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 1-41, in particolare pp. 24-26 e note.



*homini e dei; Triumphal, gloriosa e lieta barca*) sono nel tardo e composito Vat. lat. 5225, vol. I, all'interno di una notevole raccolta di poesie (cc. 33-77) di confezione settentrionale e risalente ai primi decenni del secolo (vi sono rime di Buonaccorso da Montemagno, Niccolò Amanio, Marco Cavallo, Pietro Barignano, Iacopo Sannazaro, Giovangiorgio Trissino, Fanzino [Gismondo Fanzino?], il vescovo di Comacchio (*sic*), Matteo Bandello, Girolamo Verità, Francesco Maria Molza, Giovanni Muzzarelli, Ludovico Ariosto, Francesco Ippolito Pietrasanta milanese, Andrea Navagero, oltre a parecchie adesposte).

Trascurando testimonianze manoscritte minori di area veneta, è interessante invece la presenza di sonetti di Strozzi in raccolte miscellanee di altra provenienza e di più vasto impianto: così è per il Vat. Reg. lat. 1591, latore di *Euro, che gli aurei crespi nodi* e *Sonno, che gli animali, homini e dei*<sup>20</sup>, e, ancor più, il citato Pallastrelli 230, che restituisce i due sonetti rinvenuti da Vagni sconosciuti a tutti gli altri testimoni, *Fiume che 'n mar dal bel poggio derivi* e *Qual di Ceïce la pietosa moglie*.

La probabile diffusione spicciolata già in vita delle rime, alla quale subentrò come ulteriore fattore dispersivo la scomparsa repentina dell'autore, trova conferma anche nella presenza di soli tre sonetti nelle sillogi tipografiche contemporanee di "rime di diversi"<sup>21</sup>. Uno di essi è *Euro gentil, che gli aurei crespi nodi*, nelle *Rime di diversi autori, Libro primo* (Venezia, G. Giolito, 1545, seconda edizione 1546 con ristampa 1549), ma con il nome di Baldassarre Castiglione, rivendicato a Strozzi dal *Libro quarto delle rime di diversi eccellentissimi autori*, Bologna, A. Giaccarello, 1551 (con incipit *Lascivo Euro, che gli aurei crespi nodi*) e da Giovan Battista Giral di Cinzio nel *Discorso intorno al comporre de i romanzi* (Venezia, G. Giolito, 1554), che inoltre testimonia *Triumphal, gloriosa e lieta barca*<sup>22</sup>. Un sonetto è trasmesso, unico testimone, dal *Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi*

<sup>20</sup> MASSIMO DANZI, *Epicuro de' Marsi e il codice Vaticano Reginense lat. 1591: questioni attributive nel Cinquecento napoletano*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, 2 tt., Bellinzona, Casagrande, 1997, I, pp. 223-253.

<sup>21</sup> Con ciò mi allineo alle conclusioni a cui giunge nel suo saggio Vagni, anche svolgendo considerazioni stilistiche. Riporto per correttezza le sue parole: «È pure possibile che una parte – magari corposa – della produzione volgare di Strozzi sia andata perduta, e non è facile stabilire se i testi superstiti siano realmente rappresentativi. È vero però che la tradizione non giustifica l'ipotesi di una diffusione organica: non sembrerebbe trattarsi di un mini-canzoniere, i cui legami intertestuali sarebbero giustificati dal macro-testo. Se dunque, come pare, i sonetti furono diffusi (e, forse, concepiti) singolarmente [...]» (VAGNI, *Su un sonetto di Ercole Strozzi*, p. 774).

<sup>22</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di Susanna Villari, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, pp. 186-187.

*et excellentissimi autori*, Venezia, A. Arrivabene, 1550 (*O beato pensier, ch'a ogni tua voglia*); un altro, presente anche nella tradizione manoscritta, ancora dal *Libro quarto* (*Sonno, che gli animali, homini e dei*).

A parte la testimonianza di altra tipologia di Giraldi Cinzio, sono dunque il *Libro terzo* e il *Libro quarto* che intercettano in maniera sommaria rime di Strozzi. Il suo nome è assente dal *Libro primo* e *Secondo* (1547 con ristampa 1548) giolitinati, per i quali compilatori del calibro di Ludovico Domenichi e Ludovico Dolce erano stati in grado di svolgere una *recensio* di livello eccellente, raccogliendo quanto circolava degli autori, in un disegno editoriale che comprendeva anche nomi illustri, per scendere poi a minori e minimi, comunque rappresentati in maniera efficace. Il *Libro terzo* e *Quarto* mostrano un impianto meno organico e si orientano con maggior determinazione verso prodotti isolati ed eccentrici, cose marginali, rare, curiose, da proporre al lettore in cerca di novità senza preoccuparsi di fornire una panoramica rappresentativa della lirica contemporanea. È in questa ottica che trova ospitalità la frammentata rappresentanza lirica di Strozzi che abbiamo illustrato.

Dinanzi a questo panorama rarefatto e discontinuo desta interesse che *Sonno, che gli animali, huomini e dei* sia stato utilizzato da Marchetto Cara (m. 1525), musico prediletto della corte di Mantova ma attivo anche in altri centri dell'Italia settentrionale. La sua intonazione del sonetto fu accolta nel *Libro tertio di Canzoni sonetti strambotti et frottole*, impresso dall'incisore, editore e compositore Andrea Antico a Roma molto probabilmente già nel 1513<sup>23</sup>, con certezza nel 1518 (data di fine stampa 27 febbraio) per Giacomo Mazzocchi a spese di Giacomo Giunti, del ramo veneziano della famiglia di stampatori ma operante a Roma<sup>24</sup>. Una edizione 1517 resta da identificare

<sup>23</sup> Edizione *sine notis*, contenente il privilegio concesso ad Antico da Leone X in data 3 ottobre 1513 «Pont. Nostri Anno Primo», redatto da Pietro Bembo; il nostro sonetto a c. 5r. È descritta in *Répertoire international des sources musicales, Recueils imprimés XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles, Liste chronologique*, ouvrage publié sous la direction de François Lesure, München-Duisburg, G. Henle Verlag, 1968, p. 96 «1513<sup>1</sup>», con indicazione di un esemplare Parigi, Collezione Geneviève Thibault, e da lì censita in *Edit16*, CNCE 37172. Dopo la morte della studiosa (31 agosto 1975), la copia è stata trasferita nella Bibliothèque nationale (segn. RES VMF-36). Caduca la proposta di CLAUDIO SARTORI, *Dizionario degli editori musicali italiani (Tipografi, incisi, librai-editori)*, Firenze, Olschki, 1958, pp. 8-11, che aveva pensato di correggere l'anno del privilegio in 1517 (MDXIII > MDXVII), con ciò riportando all'edizione 1518, di cui alla nota seguente: Antico cominciò a pubblicare nel 1510, un libro terzo pubblicato solo nel 1517 pare troppo in là nel tempo. Se la presenza del privilegio non significa che la stampa sia stata eseguita lo stesso anno, allo stato delle ricerche bisogna dunque registrare due edizioni – 1513 (?) e 1518 –, restando tuttavia da verificare che non si tratta di emissioni della medesima tiratura.

<sup>24</sup> *Edit16*, CNCE 36968: esemplare unico Firenze, Biblioteca nazionale, Rari, Landau Finaly Mus. 11.3; cfr. FERNANDA ASCARELLI, *Annali tipografici di Giacomo Mazzocchi*, Firenze,

con certezza<sup>25</sup>. Al di là dell'intrico bibliografico che propongono queste edizioni, la presenza di versi di Strozzi non ha gran valore in sé, poiché la produzione musicale era costantemente in cerca di nuovi componimenti da intonare e l'attenzione ai testi di cui si appropriava era meno che superficiale, circoscritta allo spunto che essi offrivano per comporre la melodia. Resta questo, tuttavia, un episodio di cui tenere conto, perché segnala di nuovo la rapida fuoriuscita di una poesia strozziana – quella più suggestiva per il suo contenuto universale – da una circolazione selezionata, tra amici letterati, che evidentemente mancò presto e con essa l'effetto di avviare l'esigua produzione volgare del poeta a una tradizione unitaria e sorvegliata.

Se questo è l'orizzonte effettuale entro cui dobbiamo ricondurre la fortuna di Strozzi, il suo acquisto ai ranghi della rimeria in lingua materna ebbe tra i contemporanei generoso riscontro nello strambotto composto per lui dal suo mentore Bembo (*Rime* 70), che a un Dionisotti ragionevolmente cauto «parve scritta [*scil.* la stanza] dopo la morte»<sup>26</sup>, e per Gorni, senza esitazioni, è l'«unico strambotto ammesso tra le rime del Bembo [...], e solo in quanto epitafio funebre di Ercole Strozzi»<sup>27</sup>. La poesia merita qualche attenzione e giova perciò riproporre il testo:

Qual meraviglia, se repente sorse  
del volgar nostro in te sì largo fonte,

Sansoni, 1961, p. 121 nr. 124; EMIL VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700*, 2 tt., Berlin, A. Haack, 1892, II, p. 374 «1518<sup>1</sup>» (ed. anast. con *Nachträgen* di Alfred Einstein, Hildesheim, Olms, 1962); *Répertoire*, p. 98 «1518». Edizione moderna *Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio (Andrea Antico, 1517)*, a cura di Alfred Einstein, Northampton, Mass., Smith College, 1941, il testo del nostro sonetto è a p. xi, l'intonazione a pp. 3-4. Einstein mette nel titolo la data 1517, ritenendo fosse quella la prima edizione (cfr. nota successiva), ma riproduce l'edizione 1518. Inoltre, cfr. WILLIAM FLAVILLE PRIZER, *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980, p. 158, e anche MONTEFORTE, *Ercole Strozzi*, p. 82.

<sup>25</sup> È censita in VOGEL, *Bibliothek*, pp. 374-375 «[1517<sup>1</sup>]», e *Répertoire*, p. 98 «[c. 1517]<sup>1</sup>», che danno entrambi un esemplare a Firenze, Biblioteca Marucelliana, non censito in *Edit16* né da me rintracciato. In verità, Einstein, p. ix, scrive «the only copy is in the Bibl. Marucelliana in Firenze, a copy contained in the so-called “zibaldoncino” with the signature 4. E. VIII. 63», copia scompleta ragion per cui lo studioso utilizzò l'edizione 1518. Allo “Zibaldone della Marucelliana” (con segnatura 4. a. VIII. [ma VII]. 169) fa riferimento anche IAIN FENLON, *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, a cura di Mario Armellini, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001, p. 45 nota 43. L'attuale segnatura è R. u. 718 e non contiene l'edizione 1517.

<sup>26</sup> PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, p. 562 nota.

<sup>27</sup> *Poeti del Cinquecento*, I. *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, p. 120.

Strozza mio caro, a cui del latin forse  
 vena par non bagnava il sacro monte?  
 5     Sì rara donna in vita al cor ti corse  
 per trarne fuor rime leggiadre et conte,  
       che poria de le nevi accender foco  
 et di Stige versar diletto et gioco<sup>28</sup>.

Il sintagma «in vita» (v. 5), in verità, basta per concludere che di poesia in morte si tratta, con il singolare effetto di una assenza totale di *luctus*, che rende lo strambotto imparagonabile alle altre poesie funebri di Bembo: i sonetti della maturità in morte di Niccolò Leonico Tomeo, Andrea Navagero, Luigi Da Porto (*Rime* 157-160) e quello più vicino cronologicamente per Guidubaldo I da Montefeltro (*Rime* 67), spentosi nel 1508. Il contenuto è riversato sul sorprendente giudizio dell'insigne verseggiatore latino che ha superato se stesso poetando in volgare, producendo rime di straordinaria efficacia come gli *adynata* finali significano: uno, come già ampiamente sottolineato nei commenti, di provenienza petrarchesca, in *Rvf* 30, 10, «vedrem ghiacciar il foco, arder la neve»; l'altro, come invece mi pare sia stato trascurato, ha un riscontro nella canzone dello stesso Bembo *Gioia m'abonda al cor tanta et sì pura* (*Rime* 79), ai vv. 15-18:

[...] non si prova et sente  
 pena giù nel dolente  
 cerchio di Stige e 'n quello eterno foco,  
 che, posta col mio mal, non fosse un gioco.

La canzone, certamente anteriore al 1514, secondo Gorni e poi Donnini è stilisticamente affine alla produzione per Maria Savorgnan (maggio 1500 – settembre 1501).

Al netto delle altre intertestualità su cui misurare lo spessore letterario del testo<sup>29</sup> – ma andrà segnalata almeno quella incipitale con *Rvf* 90, 8, «qual meraviglia se di subito arsi?» –, mi piace sottolineare il sintagma «il volgar nostro» (v. 2), che all'altezza del 1508, data di morte di Strozzi, costituiva una asserzione piuttosto audace, nonché una energica apertura di credito verso un letterato richiamato al terreno comune del volgare come al luogo più conveniente e naturale della sua ispirazione poetica. *Nostro* non definisce, infatti, la schiera dei letterati volgari giustapposti ai latini, bensì include gli uni e gli altri in seno alla lingua materna, «(i)l puro e dolce idio-

<sup>28</sup> Qui e altrove cito l'opera da PIETRO BEMBO, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, 2 tt., Roma, Salerno Editrice, 2008.

<sup>29</sup> Rinvio ai citati commenti di Dionisotti, Gorni e Donnini.

ma nostro» di *Furioso* XLVI, 15, 2, che infine ha alimentato la produzione poetica anche di Strozzi, soverchiando il latino.

Auspice della svolta poetica è l'amore per una donna che non vedo alternative a identificare con Barbara Torelli<sup>30</sup>, con la quale Ercole intrattenne una relazione probabilmente sin dal 1504, quando ella era ancora moglie di Ercole Bentivoglio ma in rotta con lui dall'anno prima, e che dopo la morte di questi, nel giugno 1507, convolò a nozze con Strozzi il 25 settembre successivo, dopo una troppo breve vedovanza, allorché il disegno di sottrarre la Torelli all'influenza dei Bentivoglio si era già palesato con le nozze di Costanza, figlia di Barbara e di Bentivoglio, con Lorenzo Strozzi, fratello di Ercole, tra la fine del 1505 e il principio del 1506. Il 24 maggio 1508 Barbara partorì Giulia e solo pochi giorni dopo, nella notte tra il 5 e il 6 giugno, rimase vedova nuovamente.

Mi soffermo sul tono distesamente cordiale dell'allocuzione al defunto, «Strozza mio caro» (v. 3), che appare singolare (forse fu esso a causare l'esitazione di Dionisotti in merito alla cronologia *post mortem*). «Signor mio caro» è conio petrarchesco adoperato per membri della famiglia Colonna (*Rvf* 58, 2; 103, 3; 266, 1; e «signor mio» in *Rvf* 10, 14; ma con «fedel mio caro» Laura incelata si rivolge a Francesco in *Rvf* 341, 12), familiare a Bembo come formula allocutiva di rispetto (*Rime*, 87, 7; 176, 2; 212, 1), in due soli casi declinata al familiare: quello di cui stiamo parlando e 118, 14, per Trifone Gabriel («Triphon mio caro»). Il tono affabile della formula appare fuori discussione, ancor più notevole se si osserva che è acquisto di *Rime* 1535, al posto del più formale «Strozza gentil» che leggevano *Rime* 1530, sprovvisto di precedenti petrarcheschi e con un esempio rimasto senza nome in Bembo, *Rime*, 95, 9 («signor gentile»).

Avanzo la proposta che lo strambotto sia stato scritto per la donna devotamente amata da Strozzi, evocata al centro della poesia, dopo il primo blocco sintattico che in forma di interrogativa retorica contiene la celebrazione del poeta estinto. Su di lei si concentra la seconda parte, in quanto ispiratrice e dunque artefice prima degli eccelsi prodotti del poeta che non c'è più. L'omaggio va a lui nella forma ingegnosa di galanteria diretta alla donna amata – la morte è solo allusa dall'«in vita» al v. 5 –, di fatto investendo tale omaggio di un potenziale apotropaico, come se Strozzi vivesse ancora attraverso colei che era stata sua musa e nei versi stessi, destinati a continuare a stupire. Ne viene fuori una complessiva ispirazione filogina, sottolineata anche dalla intertestualità con 79, 15-18 segnalata sopra, che si addice al

<sup>30</sup> Suggestiva la sottolineatura di Gorni che il sintagma «rara donna» alluda a Barbara «anche in virtù dell'allitterazione» (*Poeti del Cinquecento*, p. 120).

profilo di poeta esclusivamente amoroso qui proposto per Strozzi (diversamente dall'epitafio latino che leggeremo tra poco). Mi chiedo se il ruolo di cui è investita Barbara non possa essere indizio di una datazione più avanzata (anniversaria?) dello strambotto, non a diretto contatto con l'avvenimento funesto, di cui non conserva traccia, ma concepito a distanza per commemorare il poeta scomparso, attraverso l'omaggio alla donna gentile e valorosa che gli era stata vicina e che rimaneva quale vivente origine dei suoi versi.

Non credo, tuttavia, sia da dilungarsi troppo dalla scomparsa di Ercole e pensare a una rievocazione tardiva, concepita *pour cause* per le *Rime* 1530 (esse sono, in effetti, il primo testimone in ordine di tempo), stesso anno della stampa del *De Virgili Culice* e a non molta distanza dall'apparizione delle *Prose*. Lo strambotto è cosa troppo modesta per pensare che non sia conchiuso in sé e faccia sistema con prodotti così impegnativi; ancora: l'entusiasmo con cui sono salutati i nuovi versi di Strozzi depone per un momento in cui era ancora vivo l'effetto destato da essi, a distanza di tanti anni alla scomparsa i toni sarebbero stati inevitabilmente più misurati.

Barbara è al centro anche dell'epitafio latino dedicato da Bembo a Strozzi, questo sì di tenore decisamente luttuoso, incentrato sul tema dell'unione matrimoniale destinata a compiersi nell'aldilà, visto che fu impedita in vita. Strozzi è presentato, attraverso il patrocinio di Marte e di Venere, come poeta epico, oltre che d'amore, avendo di mira, accanto ai *carmina*, la *Venatio* e la *Gigantomachia*:

- Te ripa natum Eridani Permessus alebat,  
fecerat et vatem Marsque Venusque suum.  
Iniecere manus iuvenis et fatalia duris  
stamina pollicibus persecuere Deae.
- 5 Uxor honorata Manes dum conderet urna,  
talìa cum multis dicta dedit lachrymis:  
«Non potui tecum dulcem consumere vitam:  
at iam adero amplexans te cinerem ipsa cinis»<sup>31</sup>.

Questi versi riposano su una tradizione classica incentrata sulla fedeltà uxoria che si spinge oltre i limiti dell'esistenza e sul tema dell'urna come vasello dei sentimenti nutriti in vita. Se lo si confronta con lo strambotto, emerge l'originalità di quest'ultimo, che rinuncia allo schema lugubre e al tema coniugale, optando in via esclusiva per la testimonianza di poetica, che evidentemente era ciò che stava a cuore al Bembo volgare.

<sup>31</sup> PIETRO BEMBO, *Carmina*, Torino, RES, 1990, pp. 55-56.

Non vedo ostacoli a ricondurre l'epitafio bembiano ai solenni funerali di Ercole celebrati a Ferrara e alla sepoltura nella chiesa di Santa Maria in Vado. Nell'occasione il ferrarese Ludovico Pittorio, sodale di Ercole, compose una lunga e accorata elegia (*Terra nimis supraque modum crudelia nostra*), due epitafi e un distico. Uno dei due epitafi è molto vicino nel contenuto a quello di Bembo. Soltanto, i due temi – elogio del poeta estinto e vedova che compone pietosamente le ceneri nell'urna nella prospettiva di unirsi ad esse dopo la propria morte – sono invertiti:

- Herculis hic Strozae dum conderet ossa mariti  
 Barbara, Taurellae gloria gentis, ait:  
 «Care vale coniunx, siqua prece fata moventur,  
 claudet et haec cineres ocus urna meos».
- 5 Dixit et hic posita est, et secum forma pudorque,  
 cumque viro Aonii turma novena chori,  
 qualiter in vita unanimi requiescite Manes,  
 dulce olim Latii nunc decus Elysii<sup>32</sup>.

Una nuova ondata di versi obituari per Ercole fu prodotta a un anno di distanza, nel primo annuale della scomparsa. In data 15 maggio 1509, Barbara da Venezia stipulò un contratto con i canonici di Santa Maria in Vado a Ferrara che, dietro la cessione di due case del valore complessivo di mille lire bolognesi, prevedeva per lei la sepoltura accanto al marito e che si celebrassero due uffici solenni l'anno e una messa quotidiana in suffragio dell'anima di Ercole. Barbara avrebbe poi dettato testamento a Bologna il 17 dicembre 1533 e sarebbe stata sepolta in quella città, ma nel 1509 il gesto nobile suscitò l'ammirazione dei poeti amici, che celebrarono in versi l'evento. Michele Catalano, il quale per primo segnalò il documento appena citato<sup>33</sup>, intuì che a questa circostanza e non alla morte si deve far risalire l'epitafio composto da Ariosto. Vi trova posto anche l'accenno ai pubblici uffici svolti da Ercole, che potevano interessare in un orizzonte ferrarese:

Qui patriae est olim iuvenis moderatus habenas,  
 quique senum subiit pondera pene puer;  
 quem molles elegi ostendunt, seu grandia mavis,  
 sive canenda lyra carmina quantus erat;

<sup>32</sup> LODOVICI BIGI PICTORII FERRARIENIS *In coelestes procures hymnorum epitaphiorumque liber. Eiusdem epigrammaton libelli duo*, Ferrara, G. Mazzocchi, 1514, cc. F8v-G1r. L'elegia a cc. F6r-8r; a c. F8r l'epitafio *Stare diu summos apices non posse sepulti* e il distico *Herculis hic Strozae cinis est, thus urite vates*.

<sup>33</sup> MICHELE CATALANO, *La tragica morte di Ercole Strozzi e il sonetto di Barbara Torelli*, «Archivum Romanicum», X, 1926, pp. 221-253: 252-253 (poi riversato in Id., *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, 2 voll., Genève, Olschki, 1930-1931, I, pp. 243-261).

- 5     Herculis hic Strozzae tegitur cinis: intulit uxor  
        Barbara, Taurellae stemmate clara domus.  
        Quale hoc cumque suo statuit sacrum aere sepulchrum,  
        iuncta ubi vult chari manibus esse viri<sup>34</sup>.

Chi si produsse senza risparmio dapprima nel compianto del poeta appena scomparso e, a distanza di un anno, in una pletora di epitafi celebranti la *pietas* della Torelli, fu Antonio Tebaldeo. Se ne leggono alcuni nel Vat. lat. 3352, voluminosa collezione di epigrammi divisi per categorie eseguita da mano di copista accurata ed elegante sotto il controllo di Angelo Colocci, quelli *in necem* a cc. 126v-127r, quelli anniversari a c. 128r (a c. 230v un epitafio per Ercole di Guido Postumo Silvestri)<sup>35</sup>.

Per questi ultimi il Vat. lat. 3352 è descritto dal Vat. lat. 3353, cc. 67r-68r, altra raccolta miscellanea di epigrammi, in parte autografa di Colocci, ma più disordinata e di scrittura andante<sup>36</sup>; e il Vat. lat. 3353 descrive pure il Vat. lat. 2835, cc. 248r-249v dove sono ancora trascritti gli epitafi tebaldeani per Barbara (altri nella sua morte sono a c. 250r-v). Quest'ultimo codice, secondo la ricostruzione di Nadia Cannata, è l'esemplare dei *carmina* di Tebaldeo allestito da Bembo e da Colocci all'inizio degli anni Quaranta, in vista di un'edizione a stampa progettata da Colocci che non si hanno prove sia stata eseguita<sup>37</sup>. Nel Vat. lat. 2835, le poesie per Barbara, come altre nel codice, presentano correzioni e varianti, risultato della lettura dei testi e della collazione con altri manoscritti eseguita da Bembo e Colocci.

Da questa ricognizione sommaria emerge che le due produzioni obituarie di Tebaldeo per Strozzi siano state tenute tendenzialmente distinte da Colocci; inoltre, non pare che Bembo rimanesse molto impressionato dagli epitafi del poeta ferrarese per Barbara, se nel Vat. lat. 2835 diversi di essi recano una biffatura e sono affiancati nel margine da un *Non* vergato dal letterato veneziano, evidentemente perché a suo giudizio sarebbero dovuti

<sup>34</sup> LUDOVICO ARIOSTO, *Lirica*, a cura di Giuseppe Fatini, Bari, Laterza, 1924, p. 227.

<sup>35</sup> Alle cc. 138r-139r sono epitafi composti da Tito Vespasiano Strozzi, a c. 140r-v da Ercole. MARCO BERNARDI, *Per la ricostruzione della biblioteca colocciana: lo stato dei lavori*, in *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, a cura di Corrado Bologna e Marco Bernardi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008, pp. 21-83: 34-35; ID., *Angelo Colocci*, in *Autografi dei letterati italiani, Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, 2 tt., Salerno Editrice, 2009-2013, II, pp. 75-110: 91 nota 126.

<sup>36</sup> BERNARDI, *Per la ricostruzione*, p. 35; ID., *Angelo Colocci*, p. 80 nota 13.

<sup>37</sup> NADIA CANNATA SALAMONE, *Per l'edizione del Tebaldeo latino. Il progetto Colocci-Bembo*, «Studi e problemi di critica testuale», XLVII, 1993, pp. 49-76; BERNARDI, *Per la ricostruzione*, p. 29; ID., *Angelo Colocci*, p. 80 nota 8.



restare fuori dalla progettata edizione. Tema centrale di questi versi, come prevedibile, è quello della sepoltura che unirà in eterno i due coniugi:

Hunc lapidem frustra, Alcide, tibi, Strozza, dedisset  
 Torella coniunx Barbara nata domo,  
 ni vellet propriis urnam ossibus esse: caducum  
 non immortalem tristia busta decent.

Ma Tebaldeo sa trovare anche accenti più vivi, che forse furono essi a urtare la compassatezza del vecchio umanista, come quando viene introdotto il paragone con il monumento funebre fatto erigere da Artemisia per il marito Mausolo ad Alicarnasso:

Herculis hic Strozae tumulus, quem condidit uxor,  
 Taurellae moerens Barbara gentis honos.  
 Plus dederit quamvis, non hac, Mausole, meretur  
 plus tua, fortuna haec non pietate minor<sup>38</sup>.

Ora, nello strambotto di Bembo non vedo elementi perché esso possa essere accostato a questi testi seriali, di contenuto generico e convenzionale, anche tenuto conto della differenza di lingua e di tipologia letteraria; esso resta a mio avviso un prodotto singolare e isolato, tanto tra le poesie di Bembo quanto nella produzione di versi in memoria di Ercole, poiché si sottrae alla topica del genere per concentrarsi sull'elogio del poeta limitatamente a una parte minore e circoscritta della sua opera.

Infine, alle prove di una Barbara in prima fila nella memoria del marito non può essere aggregato il sonetto *Spenta è d'Amor la face, il dardo è rotto*, che Baruffaldi pubblicò con il nome di lei di seguito ai sonetti di Ercole e che godette fama lusinghiera presso gli studiosi, tra di essi un prodigo Carducci che lo giudicò addirittura «fra le pochissime belle poesie che abbiano mai scritto le donne italiane»<sup>39</sup>. Dopo che Michele Catalano ebbe revocato la attribuzione a Barbara con argomenti positivi, per avanzare e in seguito ritirare la candidatura di Ariosto (ragion per cui il sonetto si legge tra le liri-

<sup>38</sup> Vat. lat. 2835, c. 248r, entrambi biffati e marcati con *Non*; il secondo è anche nel Vat. lat. 3353, c. 67r.

<sup>39</sup> CARDUCCI, *La gioventù di Ludovico Ariosto*, p. 352. Si può fare menzione qui del dramma storico *Ercole Strozzi* del veronese conte Francesco Bagatta (Verona, Stab. tip. di C. Civelli, 1876), in cui nella scena finale alcuni versi del sonetto sono pronunciati da Barbara sul cadavere di Ercole, prima di impazzire per il dolore. Inoltre, alla fine dell'atto II è riportato per intero il sonetto di Ercole *O beato pensier, ch'a ogni tua voglia* e nell'atto IV, scena 1, Ercole rammenta maliziosamente a Bembo l'epigramma di Tito Vespasiano *Si mutatur in X. C. tertia nominis huius*, di cui qui più avanti.

che dubbie dell'edizione Fatini), Antonia Tissoni Benvenuti ha dimostrato definitivamente che si tratta di un falso settecentesco di Baruffaldi<sup>40</sup>.

Ma veniamo all'oggetto principale del presente contributo. Il patrimonio tascabile delle rime di Ercole si arricchisce di una ulteriore tessera. Da un manoscritto finora sconosciuto, giacente nell'Archivio privato della mantovana famiglia Capilupi e depositato nell'Archivio di Stato di Mantova nel 2014, è emerso un madrigale con il suo nome (Archivio Capilupi, Eredi di Mantova, b. 27, fasc. 38, c. 7v). Ho descritto il pezzo in un mio contributo recente<sup>41</sup>, insieme con un altro scritto dalla stessa mano contenente versi latini (fasc. 62)<sup>42</sup>. Ciò mi consente di limitarmi qui alle notizie utili a circostanziare la testimonianza strozziana, rinviando ad esso per una descrizione più completa. Il manoscritto, databile a non prima della seconda metà del terzo e forse non oltre il quarto decennio del XVI secolo, contiene una raccolta di 38 poesie divise tra dodici autori di rango diverso. I nomi sono i seguenti, nell'ordine della loro prima apparizione: Pietro Bembo, Pietro Barignano, Iacopo Sannazaro, Andrea Navagero, Domizio Marino, Ercole Strozzi, Vincenzo Querini, Colpano Veronese, Niccolò Tiepolo, Tommaso Giustiniani, Giovanni Brevio, Francesco Maria Molza. Chi trascrisse, compilò un florilegio riunendo poesie di cui era venuto in possesso, per averne deposito unito piuttosto che per una strategia editoriale ragionata. Ciò si evince da un insieme di particolari. La discreta eterogeneità della silloge, la scarsa rappresentanza per ciascun verseggiatore – più importanti i contributi di Bembo, che apre la raccolta, con complessive undici rime, e di Sannazaro con otto –, la presenza di ignoti agli annali della rimeria volgare del secolo quali il membro della famiglia veronese dei Colpani e il medico veneziano Domizio Marino, autore di versi latini editi postumi dal figlio Ippolito<sup>43</sup>, l'as-

<sup>40</sup> *Rime scelte de' poeti ferraresi antichi, e moderni*, p. 55. L'attribuzione ad Ariosto in MICHELE CATALANO, *Lucrezia Borgia duchessa di Ferrara*, Ferrara, A. Taddei e Figli, 1920, p. 26, e l'edizione in ARIOSTO, *Lirica*, p. 261; poi CATALANO, *La tragica morte di Ercole Strozzi*, pp. 252-253. Vd. anche ALESSANDRO LUZIO, *Isabella d'Este e i Borgia*, «Archivio storico lombardo», s. V, XLII, 1915, fasc. 1-2, pp. 115-167: 153-156, e ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Appunti sull'antologia dei poeti ferraresi di Girolamo Baruffaldi*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 146, a. 86, 1969, pp. 18-48: 41-47.

<sup>41</sup> FRANCO PIGNATTI, *Due sconosciute sillogi poetiche dell'Archivio Capilupi*, in *La famiglia Capilupi di Mantova. Vicende storiche di un nobile casato*, a cura di Daniela Ferrari, Mantova, Publi Paolini, 2018, pp. 199-217.

<sup>42</sup> Contiene, a c. 23r, l'epigramma priapesco di Ercole *Hic quem cernitis ore turbinato*, anche nel Vat. lat. 2836, c. 8r, che Manuzio esclude dall'edizione di *Strozzi poetae pater et filius* per l'oscenità.

<sup>43</sup> *Carmina* DOMITII MARINI VENETI, *philosophi et physici peritissimi* [...], Venezia, P. Manuzio, 1550.

senza di altri che ci si aspetterebbe, il dato paleografico delle numerose carte finali rimaste vacue di scrittura, a dimostrare la provvisorietà dell'atto di copia, frutto di scelte non esaurienti né organizzate. Di nuovo un individuo laterale e atipico, dunque, anche per la sua dislocazione lontano dal circuito degli istituti pubblici o privati di conservazione frequentati dagli studiosi, che ha finora tenuto nascosto il manoscritto.

Tra le altre poesie, si legge, rubricato sotto il titolo «Hercule Strozzi», il seguente madrigale:

- L'alma mia diva angelica figura  
 un bel lacciul di seta et d'or contesto  
 ordito di sua man fra l'erbe tese,  
 là dove andar solea senza paura;  
 5 non me n'accorsi nel passar sì presto  
 ch'io fui legato, ond'ella poi mi prese,  
 et sì dolci legami il mio cor hebbe  
 che d'esser tardo suo pregion m'increbbe.

Esso ha un precedente diretto in *Rvf* 106:

- Nova angeletta sovra l'ale accorta  
 scese dal cielo in su la fresca riva,  
 là 'nd'io passava sol per mio destino.  
 Poi che senza compagna et senza scorta  
 5 mi vide, un laccio che di seta ordiva  
 tese fra l'erba, ond'è verde il camino.  
 Allor fui preso; et non mi spiacque poi,  
 sí dolce lume uscía degli occhi suoi<sup>44</sup>.

Lo schema metrico è lo stesso e il *plot* coincide senza grandi variazioni. A ciò si aggiunge una lista nutrita di intertestualità, la cui *tabula* è la seguente:

1. *Rvf* 289, 1, «L'alma mia fiamma oltra le belle bella»; *TM* II 19, «Come non conosco io l'alma mia diva?»; *Rvf* 265, 2, «in dolce, humile, angelica figura»; 149, 2, «l'angelica figura e 'l dolce riso»; 239, 32, «angelica alma»; *figura : paura* in 23, 77 : 78.

2. *Rvf* 323, 13-15, «Indi per alto mar vidi una nave, | con le sarte di seta, et d'or la vela, | tutta d'avorio et d'ebeno contesta».

2-3. *Rvf* 271, 6, «ebbe un altro lacciul fra l'erba teso»; 360, 51, «mille lacciuoli in ogni parte tesi»; 62, 7, «sì ch'avendo le reti indarno tese»; 181, 1-2, «Amor fra l'erbe una leggiadra rete | d'oro et di perle tese sott'un ramo».

<sup>44</sup> Qui e altrove cito l'opera da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgariū fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005.

3. *Rvf* 175, 2-3, «[...] e 'l caro nodo | ond'Amor di sua man m'avinse in modo»; 198, 2, «l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse».

5. *Rvf* 76, 5, «Non me n'avidì, lasso, se non quando»; *passare* con uso sostantivale in 128, 103; 333, 12; *trapassare* in 88, 2; *TC* II 76, «nel passar avanti» in clausola; «sì presto» in clausola in *Rvf* 341, 1.

6. *Rvf* 8, 14, «riman legato con maggior catena»; 61, 4, «da' duo begli occhi che legato m'anno»; 266, 11, «legato son, perch'io stesso mi strinsi»; 284, 5, «Amor, che m'à legato et tienmi in croce»; 197, 9-10, «dico le chiome bionde, e 'l cresco laccio, | che sí soavemente lega et stringe».

7-8. *Rvf* 89, 1-4, «Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe | molt'anni a far di me quel ch'a lui parve, | donne mie, lungo fôra a ricontarve | quanto la nova libertà m'increbbe»; *s'ebbe* : (*i*)*ncrebbe* in 23, 6 : 7; *ebbe* : (*i*)*ncrebbe* in 242, 2 : 3; 121, 7, «I' son pregion; ma se pietà anchor serba», unico caso nel *Canzoniere* di *pregione* 'prigioniero', anziché 'luogo di detenzione'.

8. Movenza sintattica affine in *Rvf* 39, 9, «Dunque s'a veder voi tardo mi volsi»; e *tardo* ritorna nel *Canzoniere* con questo valore morale.

Siamo dinanzi a una manifesta esercitazione petrarchesca. Strozzi si applicò all'agile impianto offerto da *Rvf* 106 in una riscrittura e sostituzione di sintagmi con equivalenti tratti dal *Canzoniere*, mantenendo in apparenza invariato il contenuto. Il madrigale è perciò un documento prezioso, perché permette di seguire come Strozzi abbia lavorato sul modello per produrre un risultato poetico che non si discostasse dall'originale, senza proporsi una invenzione autonoma e ricercare un linguaggio personale. Un esercizio che si può a buon diritto definire di apprendistato, la cui importanza non risiede tanto nella qualità del risultato, quanto perché attesta una fase aurorale e ossequente del petrarchismo di Strozzi, quando ancora il poeta quattrocentesco non aveva imparato a *natare sine cortice*. Le due poesie si prestano dunque a una indagine comparativa, attraverso la quale individuare scarti che tradiscono il modo con cui Strozzi si misurò con l'originale e riconosce *in nuce* le tracce di una più autonoma personalità poetica.

L'elemento forte di significato che si perde nella *réécriture* è l'origine celeste della donna, che in Petrarca è suggerita nell'*incipit* con l'ambiguo *senbal* della *nova angetta* e in Strozzi è sostituita da enunciati più generici, che indicano sì una natura superiore, ma lasciano cadere il tratto stilisticamente costitutivo del madrigale, che Contini individuò nell'«arcaismo stilnovistico del linguaggio»<sup>45</sup>. *Nova* in Petrarca qualifica, con facile latinismo

<sup>45</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura italiana delle origini* [1970], Firenze, Sansoni, 1991, pp. 579-626: 594. Per uno studio complessivo sui madrigali del *Canzoniere* rinvio a GUIDO

semantico, l'*angeletta* come creatura celeste, appunto 'scesa dal cielo'. In Strozzi la natura epifanica della apparizione è sostituita dalla sua concretizzazione nella donna amata (*mia*, v. 1), dunque essere pienamente umano. Egli introduce *alma* e *diva* (v. 1), del quale ultimo non gli sfuggiva il significato originario che aveva nella lingua latina di divinità *post mortem*, ma passato nella poesia neolatina a significare genericamente altezza d'animo e superiori qualità, o addirittura a essere epiteto onorifico, come attestano gli epigrammi di Ercole a Lucrezia Borgia epigrafati *De diva Lucretia Borgia* o *Ad divam Lucretiam*, e uno *De diva Lucretia canente*<sup>46</sup>. Petrarca conserva il valore latino del termine in *Rvf* 294, 3-4, «or son fatto io per l'ultimo suo passo | non pur mortal, ma morto et ella è diva», e nelle due restanti occorrenze (157, 7; 281, 9) *diva* è sinonimo di 'dea'. Solo in un caso *divo* è aggettivo: nell'espressione «divo raggio» di *Rvf* 204, 14.

Non è sufficiente a modificare questo stato di cose «angelica figura» in clausola al v. 1, sintagma diffuso nello stilnovo, e qui debitore di *Rvf* 265, 2, «in dolce, humile, angelica figura», che presenta lo stesso ritmo ascendente del verso di Strozzi. Qui *figura* ha il significato di 'sembianza', 'aspetto', come in *Rvf* 78, 4, «colla figura voce ed intellecto»: quindi le qualità elencate nel primo verso sono attributi della apparenza esteriore della donna, non della sua essenza.

A questa trasformazione in Strozzi risponde nel finale lo spostamento dell'aggettivo *dolce* dai *lumi* della donna ai *legami* in cui è rimasto preso il poeta, rimuovendo il cenno alla luce che promana dagli occhi di lei e dunque, in termini stilnovistici, la sua sostanza angelica, con conseguente innamoramento necessario e inevitabile. In Strozzi interviene anche una modifica strutturale: il sintagma *prese* è anticipato al v. 6 rispetto a *preso*, in Petrarca al v. 7. In questo modo la narrazione termina un verso prima e l'intero distico finale viene investito della funzione di epilogo. La cesura è sottolineata dalla ripresa di «io fui legato» (v. 6) in «dolci legami» (v. 7), soluzione formale non praticata da Petrarca in nessuno dei quattro madrigali del *Canzoniere*, così come pure è a lui estraneo il termine *legame*, non usato neppure da Bembo. Il tono del distico finale diviene assertivamente passionale anche per via della rinuncia alla litote al v. 6 in Petrarca: la seduzione – è dichiarato – fu tanto piacevole da far rincrescere di non essere rimasto prigioniero prima di quel momento. Tutto si consuma nell'istante stesso in cui il *piège* amoroso scatta e il poeta è immesso nel voluttuoso parados-

CAPOVILLA, *I madrigali* (LII, LIV, CVI, CXXI), in ID., «*Sì vario stile*». *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Bologna, Mucchi, 1998, pp. 47-90, in particolare sul nr. 106 pp. 67-68.

<sup>46</sup> *Strozii poetae pater et filius*, rispettivamente c. L4r-v e c. L5v.

so della servitù accolta con gioia. Di questa temperatura sentimentale sono nitidi segnali i due passati remoti di forte valore aoristico in rima ai vv. 7-8.

Altro era il trattamento riservato al *topos* da Petrarca. Il magistrale verso 7, con la collocazione in principio e in fine dei due avverbi temporali, introduce una diacronia che arriva a lambire il presente, da cui il poeta risale con la memoria all'episodio saliente della sua esistenza in un *continuum* che è quello della vita interiore, aspetto fondamentale, che comporta un uso più cauto dei verbi e in uno di essi una diversa qualità verbale. L'imperfetto con cui la poesia si chiude introduce l'elemento della durata, che estende l'effetto dello sguardo della donna oltre l'istante dell'innamoramento alla costanza del sentimento.

Il motivo del laccio è presente in Strozzi in *Euro gentil, che gli aurei crespi nodi*, dedicato alla chioma della donna, che si conclude con il vento che «d'intorno | vola al crin che per laccio Amor m'ha teso» (vv. 14-15), avvicinabile ai vv. 2-3 del madrigale. Il lessico del *Canzoniere* autorizza *lacciuol* (69, 3; 214, 10; 271, 6; 360, 51) in vece di *laccio*; il raddoppiamento delle qualità di esso – oltre che serico anche aureo – è invece aumento cercato da Strozzi, senza diretti riscontri in Petrarca: la seta unisce requisiti di sottigliezza, dunque invisibilità, e robustezza, l'oro è impreziosimento non necessario alla metafora venatoria qui adottata. Reti e lacci aurei in Petrarca sono esclusivi della chioma bionda di Laura (*Rvf* 59, 4; 197, 9; 270, 61). Il binomio seta-oro ha luogo in due soli luoghi: l'uno referenziale, per il guanto di Laura, a 201, 2, «[...] un bello aurato et serico trapunto»; l'altro allegorico, per la nave che raffigura Laura nella canzone delle visioni, a 323, 14, «con le sarte di seta, et d'or la vela».

Strozzi, del resto, poteva soggiungere alla immagine del laccio amoroso attraverso esempi offerti dall'elegia latina, che insisteva piuttosto sull'aspetto della insidia e della vulnerabilità dell'amante. Ad esempio: Ovidio, *Ars amandi* I 643-644, «Fallite fallentes; ex magna parte profanum | sunt genus; in laqueos quos posuere cadant»; III 591, «Dum cadit in laqueos captus quoque nuper amator»; *Remedia Amoris* 502, «In laqueos auceps deciderat suos»; Tibullo, I 9, 46, «poteram ad laqueos cautior esse tuos»; e anche Properzio, II 31, 20, «tendis iners docto retia nota mihi»; II 8, 37, «retia nexisti nostro lecto».

Che nella lirica neolatina il tema potesse assumere piegature di concettuoso artificio è dimostrato, ad esempio, dal noto epigramma sull'*interpretatio nominis* di Lucrezia Borgia composto da un Tito Vespasiano Strozzi, scherzoso a proposito della devozione nutrita da Bembo per la duchessa:

*Ad Bembum de Lucretia*

Si mutatur in X. C. tertia nominis huius  
littera, «lux» fiet quod modo «luc» fuerat.

Retia subsequitur, cui tu «haec» subiunge, «parat»que,  
sic scribens «lux haec retia – Bembe – parat»<sup>47</sup>.

A quanto illustrato fin qui si aggiunge in Strozzi l'eliminazione della «fresca riva» di Petrarca (v. 2), per la quale Bettarini pensa a «una riva ombrosa» «con le sue “fresche et dolci acque” della memoria amorosa (CXXXVI 1)»<sup>48</sup>, e Santagata propende per considerarla «elemento dell'ambientazione campestre richiesta dal genere»<sup>49</sup> – s'intenda del genere madrigalistico del secolo –, non localizzabile presso la Sorga o altro fiume. Comunque si voglia intendere il sintagma, in senso evocativo-sentimentale o convenzionale, esso è parte del paesaggio e contribuisce a connotare l'ambientazione della poesia in luogo silvestre e solitario, nel quale la donna, creatura celeste, sorprende Francesco fuorviato dalla strada battuta («ond'è verde il camino», v. 6), perciò vulnerabile. La rinuncia di Strozzi a questa componente non compromette il sovrasenso morale, di cui è investito soprattutto il particolare dell'erba rigogliosa: sul piano letterale condizione necessaria perché la trappola amorosa sia tesa e agisca con efficacia, su quello allegorico immagine della devianza del poeta (secondo alcuni interpreti dell'età giovanile). E infatti alligna in un altro madrigale del *Canzoniere*, al nr. 54, che con più complessa tessitura aggiunge il tentativo di resipiscenza seguito alla tentazione amorosa (si osservi la vicinanza del v. 4 con *Rvf* 106, 6, «tese fra l'erba, ond'è verde il camino»)<sup>50</sup>:

Perch'al viso d'Amor portava insegna,  
mosse una pellegrina il mio cor vano,  
ch'ogni altra mi pareva d'onor men degna.  
Et lei seguendo su per l'erbe verdi,  
5 udi' dir alta voce di lontano:  
Ahi, quanti passi per la selva perdi!

<sup>47</sup> *Strozii poetae pater et filius*, cc. t2v-t3r. Cfr. CLAUDIO CAZZOLA, *Per una lettura degli epigrammi latini di Tito ed Ercole Strozzi per Lucrezia Borgia*, «Schifanoia», 26-27, 2004, pp. 7-37: 27; BÉATRICE CHARLET-MESDJIAN, *La poésie familiale dans l'œuvre élégiaque de Tito Vespasiano Strozzi*, in *Anagnorismos. Studi in onore di Hermann Walter per i 75 anni*, a cura di Natalia Agapiou, Bruxelles, Edition du Musée de la Maison d'Érasme, 2009, pp. 151-166: 153-154 e nota 9.

<sup>48</sup> PETRARCA, *Canzoniere*, ed. Bettarini, I, p. 501.

<sup>49</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 503.

<sup>50</sup> Il sintagma *erba verde* connota costantemente l'ambiente bucolico: *Rvf* 10, 7, «tra l'erba verde e 'l bel monte vicino»; 129, 41, «ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde»; 176, 11, «mormorando fuggir per l'erba verde»; 192, 9, «L'erbetta verde e i fior' di color' mille»; 208, 8, «l'erba più verde, et l'aria più serena».

Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio,  
 tutto pensoso; et rimirando intorno,  
 vidi assai periglioso il mio viaggio;  
 10 et tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno.

Resta, nel madrigale strozziano, il dato di una riduzione dell'ambientazione paesaggistica e dunque della cornice che in Petrarca è conservata alla scena narrata, nei termini del realismo medievale che non è mai mortificato dal sovrasenso e conserva sempre la sua pertinenza. A Strozzi il realismo interessa solo in quanto utile alla drammatizzazione, declinata sul piano sentimentale piuttosto che morale, e quindi egli è disposto a rinunciare a elementi di realtà, o ad arricchirli di dettagli decorativi non funzionali, come si è visto sopra con l'oro del laccio.

Una ulteriore osservazione riguarda la concatenazione del minimale *plot* condiviso dalle due poesie. In Petrarca lo smarrimento morale del poeta precede la tentazione amorosa ed è esso in certo modo a porne le premesse e ad essere la causa prima della cattività in cui il poeta si viene a trovare alla fine; Strozzi inverte le fasi e la trappola seduttiva è predisposta prima che il poeta faccia la sua apparizione: egli vi resta imprigionato senza previa deviazione etica, come evento accidentale indipendente dalla sua responsabilità. Nei vv. 3-4 di Petrarca e 4-5 di Strozzi, la descrizione dello stato d'animo dei poeti differisce in modo sostanziale. «[...] io passava sol per mio destino. | Poi che senza compagna et senza scorta» allude alla condizione esistenziale di Francesco, solitaria e sprovvista di una guida che lo soccorra e corregga; «là dove andar solea senza paura» delinea in Strozzi una condizione individuale di serena autosufficienza, di avventata leggerezza, come completa il v. 5, «non me n'accorsi nel passar sì presto».

La scelta di Strozzi si riflette anche sulla struttura sintattica del madrigale. In Petrarca essa si adatta perfettamente al metro, con uno schema 3 + 3 + 2 versi; l'enfasi conferita al motivo dell'agguato amoroso comporta in Strozzi il passaggio a una sequenza 4 + 2 + 2, o se si vuole 4 + 4. Il cambiamento è evidente al v. 4 di Strozzi, che corrisponde al v. 3 di Petrarca, slittato di una posizione per fare posto in principio al tema che più aveva colpito l'attenzione del poeta ferrarese.

Il bilancio di tutti questi procedimenti commutativi cui Strozzi sottopone il testo di Petrarca, senza in sostanza staccarsi da esso, permette di fissare i limiti entro cui si svolge l'esercizio di imitazione da lui svolto. Siamo un passo indietro rispetto ai sonetti, per i quali Vagni ha messo in luce lo spessore del linguaggio, segnalando accanto all'usufrutto delle *nugae* petrarchesche i tratti in comune con la tradizione poetica ferrarese del tardo Quattrocento, con i suoi debiti verso i classici o le suggestioni che venivano dalla tradizione proven-



zale e dalla poesia narrativa tre-quattrocentesca, che tanto influenzò il gusto della corte estense. Così, i sonetti strozziani sono avvicinabili al canzoniere poeticamente più ricco di quella stagione, gli *Amorum libri* di Boiardo, o alle rime di Niccolò da Correggio, Ludovico Ariosto, Antonio Tebaldeo. Vagni ha evidenziato anche la presenza di temi comuni ad altre produzioni volgari non direttamente ascrivibili all'esperienza del letterato ferrarese (il Poliziano delle *Stanze*), sicché si può dire che, nelle strettezze in cui ci si presenta, si deve guardare alla produzione in rima di Strozzi come a un episodio interessante del transito della cultura delle corti settentrionali dall'umanesimo latino al volgare.

Diverso è il giudizio sul nostro madrigale. Esso testimonia un frammento dell'apprendistato condotto da Strozzi sul testo petrarchesco, primo passo di un percorso destinato a più convincenti risultati. Ciò corrisponde al ritratto delle *Prose della volgar lingua* che si è illustrato sopra. Il trattato bembiano, leggibile anche come *protrepticon* alle bellezze del *Canzoniere*, ad opera dei tre interlocutori variamente schierati sul fronte del volgare a beneficio di un isolato ma ricettivo Strozzi, disponibile a trasferirsi sul terreno della lingua moderna, presuppone che ci sia stata una fase iniziale di sperimentazione aderente al modello, prima di arrivare a prodotti all'altezza del giudizio espresso da Bembo nello strambotto in memoria dell'amico poeta.



MICHELE RAK

## Psyche in Barocco

Da Napoli a Parigi: dal racconto fiabesco al teatro di corte

### 1. *Una favola mediterranea*

La favola (*fabella*) di *Amore e Psyche*, contenuta nel romanzo latino-mediterraneo *Metamorphoseon libri XI* (ca. 159 d.C.) di Lucius Apuleius, rientra nell'Umanesimo italiano e poi europeo alla fine del Medioevo. Da quel momento comincia a essere letta e interpretata da tutte le arti – dalla letteratura alla pittura, dalla scultura alla grafica – sino a diventare una tavola delle posizioni dell'esperienza corporale e spirituale, sfuggente e indecifrabile, misteriosa e coinvolgente che viene chiamata *amore*.

In queste pagine osserviamo il passaggio della favola tra due generi della rappresentazione nelle due città allora più popolate e ricche d'Europa – Napoli e Parigi – e due diversi livelli di circolazione dell'icona di Psyche nel corso del secolo XVII.

Nel racconto fiabesco: il trattamento della favola nei racconti di un libro *da tasca* preparato e usato per l'intrattenimento cortigiano e rapidamente diffuso a molti livelli delle tradizioni europee del racconto, orali e di scrittura lineare e iconica. Gli intrecci e persone di questo libro derivano da diversi insiemi delle tradizioni del racconto mediterraneo, manipolati con un efficace e sofisticato modello narrativo poi di larga circolazione nei secoli seguenti.

Nel teatro di corte: il trattamento della favola nel teatro alla corte di Luigi XIV, il vertice dello spettacolo europeo, che ha dettato le parole d'ordine delle mode artistiche europee per molti decenni e ben oltre i limiti del secolo.

### 2. *Una tavola delle 20 posizioni*

Varie opere della letteratura e del teatro, della grafica e della pittura barocca hanno selezionato e sceneggiato alcuni segmenti narrativi della *favola di Amore e Psyche*. Ogni opera ha fatto riferimento a gruppi d'opinione, a committenti e scuole, a estetiche e tecniche diverse e documenta una creativa intersezione tra i linguaggi delle arti.

Elenchiamo qui le 20 posizioni con cui molti lettori, pittori, disegnatori e letterati hanno segmentato e rappresentato la favola nel corso del secolo. La scelta delle diverse arti – di volta in volta drammatica, sensuale, erotica, fastosa, allusiva – ha configurato alcuni archetipi della rappresentazione delle storie d'amore nella Modernità.

Le 20 posizioni segnalano le più diffuse segmentazioni della favola utilizzate come materiali da arti diverse. A parte le traduzioni del romanzo di Apuleio e di questo suo segmento ogni rappresentazione ha, di fatto, raccontato la favola nel suo insieme orientando il suo focus su una delle posizioni e valorizzando uno snodo narrativo a seconda delle parole d'ordine del gusto e della moda correnti nella comunità di riferimento. Di seguito si elencano alcuni noti quadri e incisioni che hanno lavorato su qualcuna di queste posizioni.

Psyche è la più bella fanciulla della Terra: le folle le portano doni e fanno sacrifici come fosse una dea (Luca Giordano, *Psyche onorata dal popolo*, 1692-1702, Madrid, Museo del Prado).

Venere l'invidia e decide di punirla: che Amore faccia innamorare Psyche dell'uomo più miserabile (Pieter van Lint, *Venere e Cupido*, 1636, da Raffaello Sanzio, *Loggia*, Los Angeles, Getty Center).

Il re-padre consulta l'Oracolo, il quale prevede che Psyche sarà divorata da un serpente (Luca Giordano, *I genitori di Psyche offrono sacrifici ad Apollo*, 1692-1702, Madrid, Museo del Prado).

Un corteo funebre porta la fanciulla sino alla roccia dove verrà abbandonata al serpente.

Amore la vede e se ne innamora, forse si ferisce con una sua freccia (*Cupidon aux côtés de Psyché endormie*, incisione di Jacob Matham da Abraham Bloemaert, ca. 1607, Amsterdam, Rijksmuseum; fig. 2).

Zefiro la rapisce.

E la trasporta nel Palazzo d'Amore (Claude Lorrain, *Paesaggio con Psyche fuori del Palazzo di Cupido*, 1664, London, National Gallery).

Nel Palazzo ancelle invisibili la lavano, la vestono, la nutrono (Luca Giordano, *Psyche servita da spiriti invisibili*, 1692-1702, Madrid, Museo del Prado).

Nel Sonno e durante la notte Amore la visita e la possiede nel buio: i due non si parlano mai, è un rapporto carnale nel silenzio e nello sguardo (Orazio Gentileschi, *Cupido e Psyche*, 1628-1630, San Pietroburgo, The State Hermitage Museum).

Psyche desidera rivedere le sorelle, Amore acconsente di malavoglia.

Le sorelle invidiano gli agi e i gioielli di Psyche, insinuano il dubbio che un Serpente la visiti nella notte, le consigliano di ucciderlo (*Grande malum*

*invidia*, in QUINTI HORATII FLACCI *Emblemata. Imaginibus in aes incisus notisque illustrata studio* Othonis Vaenii Batauolugdunensis, Antuerpiae, prostant apud Philippum Lisaert, 1612, ex officina Hieronymi Verdussen, 1607; fig. 1).

Psyche si arma di un coltello e, dopo l'amplesso, accende una lampada: è una donna curiosa. Vede Amore e se ne innamora, ma una goccia di olio cade dalla lampada e ustiona il dio (Simon Vouet, *Psyche vede Cupido*, ca. 1627, Lyon, Musée des Beaux-Arts).

Amore vola via nonostante le preghiere di Psyche, che ha contravvenuto a una legge non scritta: gli dèi non si guardano, non si vedono e non si feriscono.

Psyche è incinta, ma si mette in viaggio alla ricerca di Eros.

Psyche chiede l'aiuto di Giunone e Diana, ma queste rifiutano, perché temono Venere.

Venere tormenta Psyche con compiti impossibili, che lei supera con l'aiuto occulto di Eros (Luca Giordano, *Venere punisce Psyche con un compito difficile*, 1692-1702, Madrid, Museo del Prado).

Venere manda Psyche nell'Ade a prendere da Proserpina l'orcio della Bellezza: sa che è impossibile tornare dal mondo dei morti.

Amore fugge e ricatta Giove: è lui il dio più temuto, senza di lui la Terra muore con tutti suoi esseri viventi.

Psyche apre l'orcio della Bellezza: è sempre la stessa donna curiosa, e sprofonda nel Sonno dello Stige; Eros scende dal cielo e la risveglia (Antoon van Dyck, *Cupido e Psyche*, 1638, London, Hampton Court; Michelangelo Palloni, *Il sogno stigio di Psyche*, affresco, ca. 1690, Varsavia, The Wilanow Palace Museum).

E la trasporta sull'Olimpo dove si celebrano le nozze: nasce Voluptas, il Piacere (Pieter Paul Rubens, *Le nozze di Amore e Psyche sull'Olimpo*, Praga, Museo del Castello).

### 3. Perché Psyche?

Nelle varie opere dell'Occidente europeo che hanno come soggetto *Psyche* la sua icona di donna bella, curiosa, decisa, perseguitata e, alla fine, felice viene utilizzata per molte storie d'amore. Ogni quadro o affresco, poemetto o lirica, traduzione e oggetto è un testo che consente di rappresentare una variante di questa icona, la cui attrattività ha varie motivazioni:

a) la mostra teatrale di un corpo di donna, del suo abbigliamento e di alcune sue passioni dominanti (la bellezza, l'invidia, il conflitto tra donne, la curiosità, il desiderio);

b) la varietà e la complessità dell'evento amore, con le sue ferite inevitabili e involontarie, i suoi piaceri e dolori;

c) è un'icona dell'Antico che rientra nel gusto della riscoperta delle culture fondative dell'identità europea e dell'uso dei loro materiali nei linguaggi delle arti;

d) è un'icona adattabile senza rischi e in metafora alle situazioni e figure della Modernità;

e) è collegata al dibattito sul ruolo sociale della donna, che è una delle rivelazioni dell'epoca (dai trattati di Elena Cassandra Tarabotti *Arcangela* (1604-1652) al genere letterario della satira contro le donne);

f) è, in fondo e nonostante molte audacie del testo, un racconto che ha un finale etico (il matrimonio di Psyche è benedetto da tutti gli dèi riuniti sull'Olimpo).

#### 4. *Storia di un romanzo fantastico dell'Antico*

##### 4.1. *La favola di Amore e Psyche*

Questa favola (*fabella*) è stata scritta nel secolo II d.C. da uno scrittore di etnia berbera, Lucius Apuleius (di Madaura in Numidia, ora Algeria, 125-ca. 170). È un segmento di un romanzo erotico-avventuroso intitolato *Metamorphoseon liber* (*Asinus aureus*, come l'ha chiamato sant'Agostino, *De civitate Dei*, XVIII 18). In una pausa tra le frenetiche avventure del protagonista Lucio, che si trasforma in asino e ne vive la vita bestiale e deviante, una vecchina racconta questa favola a consolazione di una disperata fanciulla rapita da una banda di briganti.

##### 4.2. *Dell'amore*

La favola è stata scritta e letta per circa 1800 anni perché comprende la visione della bellezza e l'invidia per questa, la predizione e la condanna, il terrore dell'abbandono notturno nelle mani di uno sconosciuto, l'innamoramento carnale, il lusso senza fine dello stato amoroso nel castello di materie preziose e di servizi impareggiabili per il corpo – i cibi, gli abiti, i gioielli, gli arredi, il bagno –, la vista fascinosa affascinante proibita del corpo altrui, la doppia ferita dell'abbandono e dei suoi dolori, le prove per ritrovare l'essere amato, il percorso estremo fin dentro il regno del Sottoterra, lo sprofondare nel Sonno, fratello speculare della Morte, l'ascesa al cielo e l'unione con il consenso di tutti gli dèi.

##### 4.3. *Le due primordiali forze dell'essere*

La favola è stata usata per raccontare la complessa vicenda dell'amore sempre sospesa tra la pulsione del contatto e il desiderio di conoscenza dell'altro-da-sé. I due corpi in gioco rappresentano le due forze impalpabili dell'essere – la spinta continua, irragionevole e accecante verso la procreazione e il posses-

so che è di Eros, la spinta verso la violazione, la curiosità e la conoscenza che è di Psyche. Entrambi provano il dolore delle ferite e delle prove. Entrambi sono oggetti d'invidia: l'invidia degli dèi, che sanno come l'amore sia l'unica cosa che rende gli esseri umani simili a loro, e l'invidia sociale delle sorelle di Psyche. Entrambi sono temuti – Psyche per la sua bellezza, Eros per il suo potere su tutti gli esseri – e per questo entrambi sono avversati e perseguitati.

#### 4.4. *Nell'Umanesimo italiano e europeo*

Si è detto: la favola rientra nell'Umanesimo italiano e poi europeo alla fine del Medioevo. In queste pagine si segnala un insieme di testi con cui l'icona di Psyche viene captata in Europa nel corso del secolo XVII nell'ambito della moda dell'Antico e trasferita nel racconto cortigiano, nei teatri, nella lirica, nelle collezioni d'arte e nelle decorazioni, anche per gli oggetti d'uso comune, del nascente immaginario della Modernità.

### 5. *La favola di Apuleius nella cultura barocca*

#### 5.1. *Nel Barocco*

Il Modo Barocco lavora sugli aspetti drammatici e sensuali della favola. Sviluppa il tema dello sguardo, del sonno e del sogno. Osserva e rappresenta il confine incerto che lega la Bellezza all'Oltretomba, la visione e il non-vedere. Cifra la favola come portatrice dell'essenza carnale e mortale dell'eros e la rappresenta spesso come un racconto allusivo alle spinte ed eventi primordiali e invincibili dell'essere: il desiderio e la generazione, il sonno e la morte.

Il Modo Barocco capta la qualità di modello narrativo-iconico della favola da declinare su diversi registri: la visione della bellezza dei corpi, le tonalità erotiche degli amplessi nel buio, della fuga e dell'inseguimento che sono azioni altrettanto erotiche, il divieto di guardare l'invisibile e di violarlo, le inevitabili ferite dell'amore, la celebrazione nei cieli della passione carnale, le passioni dell'invidia e della curiosità – temi ricorrenti nella satira contro le donne.

Per questo la favola viene scelta, per frammenti, per essere inserita anche in due grandi insiemi testuali delle arti europee: dal racconto d'intrattenimento al teatro di corte.

#### 5.2. *In 100 anni*

Usiamo qui uno dei vecchi contenitori da periodizzazione (il secolo XVII), adoperati a scopo divulgativo per assemblare i testi di varie tradizioni e linee di ricerca delle arti. In questo periodo molti autori e i loro gruppi di riferimento con le loro idee, norme ed estetiche lavorano alla lettura e all'interpretazione di questa icona.

Il Modo Barocco usa anche i materiali e segmenti di questa favola, che appartiene alla tradizione e al genere del racconto del mito, per produrre altri modelli e generi della rappresentazione: dal racconto fiabesco all'opera in musica, dalla stampa simbolista alla pittura erotica. Anche nella logica dell'ars combinatoria, la tecnologia retorica che interessa la scrittura letteraria.

Per alcune sue componenti la favola va a far parte del repertorio dei miti utilizzabili dalla letteratura, che sceglie frequentemente il contatto tra l'assoluto, astratto e remoto del Mito e il potere assoluto, oppressivo e coevo, della Corte. Le icone del mito sono un codice con cui è possibile raccontare in forma di metafora le vicende dei ranghi alti della società e in particolare nei generi del poema, della poesia celebrativa e dell'azione teatrale.

## 6. *Dello specchio*

### 6.1. *Potere dello sguardo*

Lo sguardo barocco lavora sulla doppia visione di Eros e Psyche che circola in questa *fabella*.

Dapprima è Eros che vede Psyche che dorme e se ne vola via dopo i soliti giochi della carne che si compiono nel buio assoluto della notte, che è il buio dell'identità. Poi Psyche, alla luce della lampada, vede Eros che dorme dopo averci amoreggiato e lo ferisce con la goccia d'olio bollente. Infine è ancora Eros che vede Psyche scivolare dal Sonno nel suo aspetto speculare, la Morte, e accorre a salvarla. Nel Sonno entrambi si guardano, si vedono, si perdono, si cercano e si trovano.

Lo sguardo è la componente ricorrente di questo testo: Eros vede Psyche che dorme e se ne invaghisce e Psyche vede Eros che dorme e se ne invaghisce. Eros guarda affascinato e concupiscente Psyche che dorme in una stampa lievemente funebre – il Sonno è un vicino della Morte (*Cupidon aux côtés de Psyché endormie*, incisione di Jacob Matham da Abraham Bloemaert, ca. 1607, Amsterdam, Rijksmuseum; fig. 2). La fanciulla dorme in un letto con baldacchino, con grandi cuscini e angiolotti in volo in una postura che rivela il fianco così prediletto dal Barocco. Ai piedi del letto ci sono gli emblemi del lusso e della visione corporale dell'erotismo: il vaso, i fiori recisi del melograno, le lenzuola disfatte, i cuscini a cilindro. È lo sfondo necessario per il corpo opimo di Psyche e per quello pseudo-angelico e monumentale di Eros.

### 6.2. *Monstrua*

Questo sguardo indagatore, fisso su un moto che sta per svilupparsi da quel corpo immobile e concupito sarà poi di molte altre incisioni e quadri.



Guardare Psyche che dorme fa parte della categoria dei mostri della visione che Heintz il Giovane (Augusta, ca. 1600 – Venezia, 1678), figlio di Joseph Heintz il Vecchio (1564-1609), lavora attingendo da Callot, da Hieronymus Bosch, da Pieter Bruegel il Vecchio e dalle loro *Tentazioni di sant'Antonio*, dalle battaglie navali, dagli incendi di Troia, oltre che da mobili *Giudizi universali*, *Esaltazioni degli Ordini* e apparati festivi. Tutti pieni di visioni impossibili, *monstrua*.

È l'aspetto stupefacente della natura che si rivela alla ricerca barocca, alle sue arti e scienze della visione sotto l'apparente ordine e simmetria del cosmo disegnato sino ad allora dall'Umanesimo e dal suo culto dell'Antico.

### 6.3. *Come nello specchio*

Questa immagine è come un riflesso nello specchio del momento – centrale nella *fabella* – in cui Psyche scopre e guarda Eros nella notte e nel sonno dopo l'amore, prima di ferirlo e di perderlo. È il momento in cui Eros ha visto Psyche e se n'è invaghito? È il momento in cui Eros guarda Psyche mentre si avvicina nella notte alla fanciulla, che ha fatto portare nel suo castello incantato? Oppure è il momento in cui Eros contempla e viene a risvegliare il corpo abbandonato di Psyche nel momento fatale in cui ha aperto il flacone di Proserpina ed è stata colta da un sonno che è insieme erotico e mortale?

### 6.4. *Consonanze*

C'è una segreta consonanza tra l'abbandono che induce la Bellezza e quello che provocano gli Inferi. Lo sguardo barocco si compiace dei corpi – carnosì, atletici, volanti o abbandonati in posture così prossime a quelle della morte – ma anche dello smarrimento che inducono i dettagli osservati troppo da vicino. In questa stampa angiolotti, fiori, lenzuola e corpi sono là sul punto di disfarsi come in una natura morta.

### 6.5. *Arriva lo Sguardo*

Tuttavia non è il Sonno a dominare la scena, è lo Sguardo, la dominante scoperta del secolo, con i suoi strumenti: lo specchio, il cannocchiale, il microscopio, la camera ottica. La visione è uno dei miti di una ricerca, filosofica e artistica, che costruisce le nuove macchine per guardare e saggia la potenza dello sguardo che cattura, persuade, penetra, rivela e ferisce.

Il testo della favola si rivela progressivamente anche una fonte di meditazioni e di varianti per la filosofia della visione. Amore e Psyche sono icone dell'amore assoluto – cosa c'è di più trascendente dell'eros e della

mente-anima? – e trascorrono molti momenti a guardarsi. Eros guarda Psyche senza essere visto, Psyche desidera vedere Eros e, quando riesce a vederlo, lo perde e comincia a cercarlo per vederlo ancora. Eros torna a vederla nel momento in cui lei, trascinata dai suoi errori e dall'invidia degli dèi, non può più vederlo avvinta com'è dallo strisciante sonno della morte.

#### 6.6. *Amare è guardare l'invisibile*

L'iscrizione in versi di questa stampa (di Theodorus Schrevelius) sottolinea la centralità di una filosofia della visione amorosa: Psyche è figlia di Apollo («Phoebi potentis pulchra [...] filia») ma non deve vedere Amore. Un dio va adorato, non è necessario vederlo, è sufficiente provare la gioia di amarlo («Nefas videri, mente fas coli Deum | amare summa numen est felicitas»). L'amore è un evento fondato sull'invisibilità. L'essenza dell'altro che amiamo in parte ci sfugge. Quando l'invisibile viene violato anche l'amore svanisce in lontananza.

#### 6.7. *Cosa accade qui?*

Un dubbio erotico circola nella lettura di questa e di altre stampe: l'amore è composto da visioni improvvise, da tentativi di fuga e da momenti nei quali gli innamorati corrono il rischio di perdersi e di sprofondare nell'unica alternativa che c'è all'amore: la piattezza del sonno che introduce all'oblio, forma provvisoria della morte.

#### 6.8. *Nello specchio del Sonno e della Morte*

Lo sguardo barocco lavora molto sugli sguardi che animano questo racconto. Uno dei due amanti guarda, l'altro non vede. È lo sguardo di Eros che, su indicazione di Venere, vede Psyche senza essere visto.

Un altro sguardo è di Psyche che, alla luce della lampada, vede finalmente, nonostante sia vietato, Eros che dorme e, inavvertitamente, lo ferisce. Il Sonno nel quale entrambi si trovano a vicenda è l'immagine speculare della Morte. Il Sonno e la Morte si guardano l'un l'altro come nello specchio.

### 7. *In forma di racconto fiabesco*

#### 7.1. *In una lingua teatrale*

Qualche anno prima della *Vida es sueño* di Calderon (1635), Giambattista Basile, un letterato di corte che viaggia tra Venezia, Mantova e Napoli, scrive una fantasmagorica opera modulare e multipla intitolata *Lo cunto de li*

*cunti*, destinata all'intrattenimento e pubblicata nel 1634-1636, dopo la sua morte, dalla sorella Adriana Basile, la più celebrata cantante dell'epoca.

È un'opera che inventa un modello di racconto attingendo i suoi materiali da varie tradizioni mediterranee – dalle dicerie dei porti ai classici latini e alla moda petrarchista. È scritta in una lingua teatrale – quella della parte del *Napoletano* della commedia e del *teatro basso* dei cantinbanchi –, strutturata come uno scenario articolabile a seconda della circostanza della narrazione e interpolata con i vari generi dell'intrattenimento: la canzone, il ballo, il proverbio, la parodia della letteratura aulica.

In altra sede è stato ricostruito il lavoro di manipolazione della favola di Apuleius evidente in almeno tre racconti del *Cunto*: *Il catenaccio* (2.9), *La vecchia scorticata* (1.10), *Il tronco d'oro* (5.4) lavorati intorno al tema dello sguardo con cui le persone osservano lo stupefacente reale del fiabesco<sup>1</sup>.

il figlio dell'invidia è l'accidente  
(*Il catenaccio*, *Cunto* 2.9)

## 7.2. *Ordigni magici e macchine filosofiche*

Un primo calco della favola è nel racconto intitolato *Il catenaccio* (*Cunto* 2.9) dedicato all'invidia. Le figure (l'orca) e gli strumenti magici (l'ordigno, che è *il catenaccio*) sono componenti dell'universo filosofico e fiabesco del *Cunto*, che fa riferimento agli esperimenti sulla magia naturale di Della Porta e ai saperi dei popoli senza libri. La *magia naturale* è traslata in un oggetto d'uso comune, i poteri delle nuove *macchine filosofiche*, facendone una sorta di *macchina da meraviglia*.

È un'audacia cognitiva ed estetica connessa alla rivelazione delle misteriose forze che legano le forze (invisibili) delle gemme e dei metalli alle forze della natura (altrettanto invisibili, come la forza di gravità) e che la filosofia sperimentale e la ricerca galileiana vanno scoprendo. Gli ordigni magici del fiabesco sono spesso nient'altro che i minimi congegni degli automi, degli orologi, delle fontane automatiche.

## 7.3. *Via dalla fabella*

Si legga nella descrizione della grotta-palazzo d'Amore la coincidenza – corrente nella letteratura barocca – tra il luogo del pericolo, selvaggio e

<sup>1</sup> MICHELE RAK, *Psyche dalla scena alla fiaba. La fabella di Apuleius nella cultura barocca tra Veneto e Toscana (primo tempo, ca. 1599-1620)*, «Italianistica», XXXIX, 2010, fasc. 2, pp. 11-39. Si citerà da GIAMBATTISTA BASILE, *Lo cunto de li cunti*, Testo restaurato della prima edizione napoletana 1634-1636, traduzione italiana e note di Michele Rak, Milano, Garzanti, 1986.

primordiale (la grotta), e il luogo del potere assoluto, violento e moderno (il palazzo della corte). Il narratore non clona la *fabella*, ne usa alcuni materiali per la diversa logica del racconto da intrattenimento, che deve stupire e far ridere.

Quando Luciella vede la bellezza di Eros e attiva il suo ordigno (*il catenaccio*) il racconto fiabesco di Basile devia dall'intreccio della *fabella* di Apuleius e lo immette nella Modernità. Il racconto si chiude sotto il segno dell'invidia, che è il regolatore della favola, emblema di una delle forme ancestrali del conflitto familiare e cortigiano («[...] Luciella trovò un marito bello come un fato e le sorelle, saputo della sua fortuna, se ne vennero con una faccia di piperno a trovarla [...] e con grande rabbia si accorsero che *il figlio dell'invidia è l'accidente*», *Cunto* 2.9, p. 417).

La bellezza è un gesto dell'immaginazione  
(*La vecchia scorticata*, *Cunto* 1.10)

#### 7.4. *Altra invidia*

In un altro racconto dell'opera (*La vecchia scorticata*, *Cunto* 1.10), vengono lavorati altri quattro segmenti della *fabella*. Il soggetto dominante è ancora l'*invidia*.

Primo: viene lavorato *in contrarium* il motivo della visione del corpo sconosciuto che dorme nel letto. Il racconto comincia dalla mancanza di visione, come nella *fabella*. Il re s'invaghisce della bellezza immaginata di una vecchia che lui non ha mai visto e che abita con la sorella in una casa sotto la reggia. L'amore è cieco, si dice. La vecchia accetta di sposare il re a patto di entrare nel suo letto velata, di notte e senza luci: non vuole essere vista. Il divieto riguarda lo sguardo sul corpo, che è prossimo al divieto di guardare Eros.

Secondo: durante l'amplesso il re si accorge della carne sfatta che ha tra le mani, compie tuttavia il suo dovere maritale, ma, appena la vecchia s'è addormentata, fa il gesto di Psyche: accende un lume per vedere il corpo che ha posseduto e, visto il suo disfacimento, dà in escandescenze incerto tra evirarsi o ucciderla. È una Psyche maschio.

Terzo: la vecchia viene gettata dalla finestra e finisce su un albero del giardino. È un modo più rude di quanto sia toccato a Psyche, ma ha molto a che fare con l'immagine, ripetuta in molti dipinti e stampe, di Eros che vola via sdegnato dalla finestra dopo essere stato visto e ferito.

Quarto: nel giardino la vecchia-sposa si trasforma in una bella fanciulla grazie ad alcune fate di passaggio. Durante il banchetto di nozze la sorella, che è rimasta vecchia, le chiede come abbia fatto a trasformarsi, tenta di imitarla, si fa scuoiare da un barbiere e muore. È un altro degli effetti

dell'invidia e la chiusa morale del racconto prevede un verso di Sannazzaro («l'invidia, figlio mio, strugge se stessa», p. 217)<sup>2</sup>.

### 7.5. *Lessico della Bellezza*

Il racconto riguarda la Bellezza e l'Invidia che sono la causa del conflitto tra Venere e Psyche, oltre che le forme del desiderio e del possesso carnale («Il vizio maledetto, incastrato in noialtre femmine, di voler sembrare belle ci riduce al punto che per indorare la cornice della fronte guastiamo il quadro della faccia», p. 199). La bellezza è un gesto dell'immaginazione. Il letterato barocco lo sa bene e usa per la vecchia ringiovanita tutto il lessico delle canzoni d'amore o *in lode* («l'ottava meraviglia», p. 203; uno «spropósito di delicatezza [...] la quintessenza delle morbidezze, il primo taglio delle carnucce delicate e il fior fiore delle tenerezze», p. 201).

### 7.6. *Bellezza ed eros*

Per la letteratura barocca la bellezza è eros. Per questo compaiono tutte le voci che alludono all'accoppiamento. Per primi gli odori («[...] si spalmò tutto di muschio e di zibetto e si spruzzò tutto di profumo e si lanciò come un cane corso dentro il letto») con le loro *nuances* («fu una fortuna per la vecchia che il re avesse tutto quell'odore, così non sentì le esalazioni della sua bocca, la puzza delle cosine da solleticare e il fetore di quella brutta cosa», p. 207). Poi il tatto («[...] venuto ai tasti, si accorse, palpando, di quella faccenda là dietro, si rese conto della trippa vecchia e delle vesciche sgonfiate che erano dentro la bottega della disgraziata vecchia»). In seguito il congiungimento carnale con i suoi moti («fingendo di non badarci, diede fondo a un Mandracchio mentre credeva di stare sulla costa di Posillipo e navigò su una barcaccia pensando di far vela con una galea fiorentina»). Infine la consistenza delle carni («[...] io che credevo di ingollarmi una vitellina da latte mi sono trovato una placenta di bufala, pensando d'aver incontrato una colomba splendente mi sono trovato in mano questa civetta; immaginandomi d'aver un boccone da re mi trovo tra le zampe questa schifezza, da assaggiare e sputare!», p. 209).

### 7.7. *Bellezza, status, destino*

Un canone unisce ogni bellezza a uno status e a un destino («[...] [le fate] le diedero ognuna la sua fatagione, dicendole una per una che potesse

<sup>2</sup> Cfr. IACOBO SANNAZZARO, *Arcadia*, VI 3, «L'invidia, figliuol mio, se stessa macera» (cito da ID., *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961).

diventare giovane, bella, ricca, nobile, virtuosa, benivolata e fortunata»). Un apparato oggettuale circonda sempre la bellezza barocca, è un contrassegno del rango. La superficie del corpo prevede la seconda pelle dei vestiti e dei gioielli. Un'età fissa la data della fioritura del corpo: la vecchia si trasforma in una fanciulla di quindici anni.

Lo sguardo del re si posa sulla vecchia ringiovanita e ha a che fare con il *lumen* della vista e il piacere del gusto, è il sapore dei vini più pregiati («[...] ora guardando gli occhi, lanterna cieca della ronda d'Amore; ora contemplando la bocca, macina amorosa dove le Grazie pigiavano contentezza e ne ricavano Greco dolce e Mangiaguerra saporoso», p. 211).

Il corpo della ragazza, coperto di gingilli e monili e stoffe preziose, è un'arma, un sole, un fiore, un uccello, è stato portato da una barca o da una nuvola, è un musetto di piccioncino, una bambolina delle Grazie, una splendente colomba del carro di Venere, un argano trionfante di Amore, i suoi capelli d'oro sono una fune che lega il re, gli occhi neri sono carboni che lo cuociono, gli archi rossi delle labbra lo trapassano con le loro frecce.

La morte è la pena prevista per l'invidia e per coloro che tentano la stessa strada che l'audacia o il destino o la fortuna hanno consentito ad altri di percorrere.

accesa la candela, alzò la coperta  
(*Il tronco d'oro, Cunto 5.4*)

### 7.8. *Un'altra lampada*

Un terzo racconto del *Cunto* lavora in altro modo la *fabella*. Un'altra fanciulla («curiosa») strappa tutte le foglie dell'albero d'oro fino alle sue radici dove trova i prati e il favoloso palazzo d'oro e d'argento con luccichii di perle e pietre preziose. Nel palazzo c'è una sala con quadri con soggetti inverosimili – l'ignoranza del dotto, l'ingiustizia del giudice, i delitti puniti dal Cielo – ma soprattutto la tavola apparecchiata, una delle icone della società della penuria (*Il tronco d'oro, Cunto 5.4*).

### 7.9. *Un'altra fanciulla imprudente*

Anche questa fanciulla (Parmetella) incontra un uomo nero («un bello schiavo», p. 927), che le chiede di rimanere, di sposarlo e le dona una carrozza di diamante, trainata da quattro cavalli d'oro con le ali verdi di smeraldo e rosse di rubino, che la portano in volo per l'aria, per divertirla, e un gruppo di scimmie vestite di tela d'oro come ancelle per vestirla.

Anche in questo racconto, arrivata la sera, lo schiavo dice alla ragazza di spegnere la luce e, appena la fanciulla si è addormentata, lo schiavo diventa

«un bellissimo giovane» e la possiede. All'alba lo schiavo riprende il suo aspetto. La fanciulla curiosa dopo la seconda notte aspetta che il ragazzo si sia addormentato e accende la lampada fatale («[...] lei prese un acciarino che s'era preparata e, accesa l'esca, diede fuoco allo zolfanello e, accesa la candela, alzò la coperta e vide l'ebano trasformato in avorio, il caviale in latte di latte e il carbone in calce vergine», p. 929).

Il ragazzo si sveglia infuriato: dovrà restare ancora per 7 anni con l'aspetto di schiavo per colpa della curiosità della fanciulla e si dilegua («come l'argento vivo», p. 931). Come Psyche anche questa fanciulla deve fare un viaggio fino alla Fossa dei Morti, passando per l'allora noto e orientale Ponte del capello sopra il fiume di pece che poche anime attraversano accolte dall'angelo psicopompo (*guida delle anime*). È una scena della tradizione dello Zoroastrismo: l'anima deve passare su un ponte dove sono pesate le sue azioni per essere avviata al paradiso o all'inferno. L'arcangelo Michele attende le anime nell'atto della *psicostasia*, la loro pesatura, vestito di abiti bizantini e con la tonsura (come nella chiesa di Santa Maria in Piano di Loreto Aprutino, Abruzzo, Italia).

#### 7.10. *Prima variante*

A questo punto il racconto inserisce una variante fiabesca. Una fata regala alla fanciulla le 7 paia di scarpe di ferro di poi tanti racconti, lei dovrà camminare finché le scarpe non saranno consumate, finché vedrà 7 donne che filano con il filo avvolto intorno ad ossa di morti (come Psyche vede le Parche). La ragazza ungerà il filo con il miele e si lascerà vedere dalle filatrici, soltanto quando avranno giurato di non farle del male sul nome del loro fratello (Tuoni-e-lampi, una versione in grottesco di Giove).

#### 7.11. *Seconda variante*

Poi il racconto lavora sul passo della *fabella* in cui Venere cerca di vendicarsi su Psyche per il ferimento di Eros. Qui Venere ha l'aspetto dell'Orca, che è un essere dell'Abisso, un *monstrum* al pari degli dèi, è l'estremo della deformità e della bruttezza come Venere è l'estremo della perfezione e della bellezza.

Questa Orca sul limite dell'Oltretomba cerca una ragione per divorare la ragazza colpevole della scomparsa del figlio: le consegna (come ha fatto Venere con Psyche) dodici sacchi di legumi confusi e mescolati – ceci, cicerchie, piselli, lenticchie, fagioli, fave, riso e lupini – e le ordina di dividerli per tipo entro la sera («[...] se per stasera non sono pronti io ti mangio come una zeppola da tre soldi!», p. 933).

Infine l'Orca manda la ragazza dall'Orca-sorella (nella *fabella* è Proserpina) che abita nell'Orcheria (nella *fabella* sono gli Inferi), a prendere

gli strumenti musicali per la festa preparata per il matrimonio del figlio con l'ordine di ammazzarla.

Come Psyche anche questa fanciulla viene messa sull'avviso: deve portare doni nel nebbioso Oltretomba laico e fiabesco dell'intrattenimento. Getterà un panino al cane corso che le correrà incontro per azzannarla (come Psyche per Cerbero), il fieno al cavallo slegato che le correrà incontro per calpestarla, la pietra per puntellare la porta che sbatte senza fine, e incontrerà l'Orca-sorella (come Psyche incontra Proserpina). Così la porta, il cavallo e il cane non attaccano la fanciulla.

#### 7.12. *Terza variante*

Il racconto fuoriesce daccapo dalla *fabella* e sceneggia il crudo ambiente terrifico dell'allusiva violenza fiabesca. L'Orca consegna alla fanciulla la figlia e le chiede di custodirla mentre va a prendere gli strumenti, ma, di fatto, ha già acceso il forno per arrostita e va ad affilarsi le zanne per squartarla. Ma la fanciulla getta la bambina nel forno.

#### 7.13. *Quarta variante*

La fanciulla compie tutti questi gesti che in parte ricalcano un protocollo rituale di tipo magico, ma, vinta dalla curiosità (come Psyche) apre la scatola e da questa sfuggono flauti, ciaramelle, zampogne e altri strumenti musicali che si mettono a suonare.

Infine arriva Tuoni-e-lampi e la rimprovera per la sua curiosità («O traditrice, non vuoi proprio imparare a spese tue che per questa maledetta curiosità sei finita dove ti trovi?», p. 937), richiama con un fischio gli strumenti e li rinchiude nella scatola.

#### 7.14. *La scatola della musica*

Nella tradizione della *fabella* ogni cultura ha scelto un'essenza diversa da chiudere nel vaso o flacone o orcio o cassetta che Psyche prende da Proserpina nel fondo degli Inferi e che deve portare a Venere – può essere l'essenza della Bellezza, il mortale sonno dello Stige, i trucchi per la cosmesi. In ogni caso aprirlo è stato sempre pericoloso. Nel *Cunto* la fanciulla che apre la scatola fiabesca e proibita ne vede fuggire gli strumenti musicali del buon tempo antico (*tempo passato*), d'uso corrente nell'intrattenimento.

#### 8. *Psyche arriva a Parigi: tra Molière e Lully*

A metà secolo e per molte vie, l'immagine di Psyche dalle logge, dai disegni, dalle incisioni di Roma e dai racconti fiabeschi di Napoli arriva alla



corte di Francia, l'ambiente pilota del gusto delle arti in Europa. Anche qui circola la pratica della poesia celebrativa e del poema eroico che usano le icone dell'Antico e la sua mitologia per le loro metafore ed *exagerationes*.

### 8.1. *Psyche come icona alla moda*

L'immagine di Psyche è già passata in Francia anche attraverso i bicchieri, le maioliche, il vasellame, le tappezzerie, i quadri e le stampe che riproducono scene e dettagli dei disegni preparatori e degli affreschi di Raffaello alla Farnesina. Molti altri quadri, stampe e vasellame, che hanno come soggetto alcuni momenti di questa storia fatale, vengono dai disegni e incisioni dei suoi allievi o ammiratori – come Giulio Romano e Marcantonio Bassetti<sup>3</sup>.

Sono scene e figure destinate alle *élites* europee, riprodotte su vasellame (*vitreaux en grisaille* del Château d'Ecouen 1541-1542 per il *connétable* Anne de Montmorency, oggi nel Château de Chantilly). Xilografie e disegni per tappezzerie e libri illustrati (*gravures sur bois*, Paris, 1546) sono attribuite a Jean Cousin l'Ancient, autore della *Pandora*, abituale portatrice di un altro pericoloso vasetto, al figlio Jean Cousin il Giovane, incisore delle illustrazioni per le *Metamorfosi di Ovidio*, e a Léonard Gaultier<sup>4</sup>.

### 8.2. *Leggere e guardare Psyche*

In parallelo un'altra fonte alimenta i cortigiani che introducono l'icona nella corte di Francia: la lettura di Apuleio e delle sue edizioni illustrate, come la traduzione di Boiardo<sup>5</sup>. I libri illustrati, si sa, sono stati ampiamen-

<sup>3</sup> Per Marcantonio Bassetti (Verona 1588-1630), pittore di scuola veneziana, cfr. JEAN DE LA FONTAINE, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Illustrations d'après les gravures de Marc-Antoine, Paris, a l'Enseigne du Pot cassé, 1939, illustr., cop. col. Per Jean Cousin l'Ancient (ca. 1490-ca. 1560), autore di *Eva prima Pandora* (Musée du Louvre, ca. 1550, olio su legno, 97×150 cm). Per Léonard Gaultier (ca. 1561-ca. 1635), JEAN DE LA FONTAINE, *Avant-propos*, in *Les Amours de Psyché et de Cupidon, suivies d'Adonis, poème*. Nouvelle édition ornée de 26 figures de Borel gravées en couleurs par Vigna-Vignerone, préface de Jules Claretie, Paris, Théopile Belin, 1899, pp. v-xii.

<sup>4</sup> *L'Amour de Cupido et de Psiché mère de Volupté, prise des cinq & sixiesme livres de la Métamorphose de Lucius Apuleius philosophe. nouvellement historiée, & exposée en vers françois* da Jean Maugin, illustrato da Léonard Gaultier (Galter), con 32 illustrazioni, statue del mito e 2 ritratti di indigeni s.n.t., 1586, 1613?; cfr. M. CHARLES LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 4 tt., Parigi, F. Vieweg, 1856, II, pp. 273-274 (II ed., Paris, Emile Bouillon, 1890). ROGER-ARMAND WEIGERT, *Bibliothèque Nationale. Cabinet des Estampes. Inventaire du Fonds français. Graveurs du XVIIe siècle*, t. IV. *Ecman-Giffart*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1961, pp. 415-549.

<sup>5</sup> Per le edizioni e traduzioni di Apuleio: APULEIO, *Dell'Asino d'oro, tradotto per M. AGNOLO FIRENZUOLA Fiorentino. Di nuovo ricorretto e ristampato* [da Lorenzo Scala, 1549],

te utilizzati anche per la lettura di gruppo. L'avvio di una moda di questa icona si attiva quando Luigi XIV sale sul palcoscenico e balla insieme a Psyche. Da allora Psyche si circonda di ballerini e dèi celesti e infernali, di dèi dell'Olimpo e di mostri gettati sul palcoscenico da sempre più ingegnose macchine in una fantasmagorica sequenza.

Quando il Barocco francese scopre questa favola capisce che è l'icona neutra adatta per rappresentare e sondare alcuni dei più raffinati e dolorosi meandri del legame che stringe due esseri nell'amore. Con questa icona è possibile penetrare a varie profondità delle prove che richiede l'amore in violazione e nello stesso tempo in rispetto delle norme del costume.

Il gruppo di cortigiani di Luigi XIV compone in alcuni decenni uno spettacolare capolavoro di filosofia dell'eros in musica con tutti gli dèi e gli esseri dell'Antico che volano sulla scena, ma sono emblemi palesi della Modernità. Zefiro è una figura del mito, ma è languido e trascinante come in ogni primavera presente e ventura.

I gradini filosofici di questo dramma portano a cercare le ragioni e le pulsioni dell'esperienza del corpo amante fino al fondo della mente ai confini dello spirito, dove l'effimero corporeo dell'eros si dissolve nell'eterno e prende il nome assoluto di Amore.

Firenze, Nella Stamperia de' Giunti, [1603] 1607; LUC. APULÉE, *De l'Ane d'ore*, XI livres, traduit en françois par J. LOUVEAU D'ORLÉANS et mis par chapitres et sommaires avec une table en fin. Plus y a sus les 4, 5, 6 livres traitans de l'amour de Cupido et de Psyche, Paris, par Claude Micard, 1570, 1577; Paris, N. Bonfons, 1586; L. APULEII MADAURENSIS, *Opera omnia quae exstant. E quibus, post ultimam P. Colvii editionem, Philosophici Libri [...] mendis expurgati, quamplurimis locis aucti*, per Bon. Vulcanium Brugensem, 1594 e 1601; *L'Asne d'or, ou les Métamorphoses de LUCE APULÉE Philosophe Platonique. Illustré de commentaires apposez au bout de chaque livre [...]* (par J. de Montlyard), Paris, Langelier, 1602; APULEII MADAURENSIS PLATONICI, *Opera omnia quae exstant. Gevherbartus Elmenhorstius [...] recensuit, Librumque Emendationum & Indices [...] adjecit. (Viri nobilis [...]) PHILIPPI CLUVERII animadversiones in Apuleii Platonici, Librum de mundo*, Francofurti, in Officina Wecheliana, apud Danielelem et Davidem Aubrios & Clementum Schleichium, 1621; APULEII MADAURENSIS *Opera omnia quae exstant [...]*, Lugduni Batavorum, apud J. Maire, 1623; APULEIUS [...] *serio castigatus*, Amstelodami, ex musaeo Pet. Scriverii, apud G. Caesium, 1624; APULEII *Liber de Deo Socratis*, Josias Mercerus recensuit et notas adjecit, Lutetiae, ex Officina R. Stephani, 1625; APULEIUS *serio castigatus (ex recensione Vulcanii)*, Amstelodami, apud J. Janssonium, 1628; *L'Asino d'oro di LUCIO APULEIO [...] tradotto nuovamente in lingua volgare dal Sig. Pompeo Vizani e da lui con chiari argomenti ornato et da motti dishonesti purgato*, Venetia, G. Imberti, 1639; L. APULEII MADAURENSIS, *Metamorphoseos libri XI, Cum notis & amplissimo Indice Joannis Pricaei, [...]*, Goudae, typis Gulielmi Vander Hoeve, 1650; *Priapeia sive diversorum poetarum in Priapum lus*; *Illustrati Commentariis Gasperis Schoppii [...] Huic editioni accedunt Josephi Scaligeri in Priapeia commentarii ac Friderici Linden-Bruch in eadem notae*, Patavii, apud Gerhardum Nicolaum V, 1664.

### 8.3. Luigi XIV balla con Psyche al Louvre (1656)

Luigi XIV balla nel *Ballet de Psyché ou de la Puissance de l'Amour*. È il 16 gennaio 1656, al Louvre, in occasione della visita di Cristina di Svezia, la regina protestante che si è convertita al Cattolicesimo. Il re interpreta tre ruoli: la Primavera, un Folletto, Plutone. Il re ha 18 anni. Con lui danzano uomini e donne della Corte.

La musica è di Jean-Baptiste Lully, che ha 24 anni, e di Jean-Baptiste Boësset (42 anni), il libretto è di Isaac de Benserade (42 anni, 1613-1691), le sontuose scene sono di Giacomo Torelli (52 anni). Il balletto prevede 27 *entrées*. Il Palazzo dell'Amore è di legno ed è illuminato da 60 lampadari.

Su una delle macchine e accanto al re, Olympe Mancini, la nipote di Mazzarino, interpreta il ruolo di una Ninfa. Indossa un costume molto succinto («deshabillé»), giudicato sconveniente dagli spettatori. Il cardinale avrebbe rimproverato la nipote, in seguito autorizzata a continuare le rappresentazioni ma con un costume più decoroso<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> ISAAC DE BENSERADE (1613-1691), *Ballet de Psyché ou de la Puissance de l'Amour. Dansé par Sa Majesté le 16 jour de janvier 1656. Recueilli par Philidor l'Aîné, ordinaire de la musique du Roy et garde de sa Bibliothecque de Musique l'an 1705*, Parigi, Robert Ballard, 1656, mus. di Jean-Baptiste Lully e Jean-Baptiste Boësset, sieur de Dehault (1614-1685), libretto danzato il 16 gennaio 1656 al Louvre in occasione della visita di Cristina di Svezia («Les quatre allégories de la Crainte, le Soupçon, le Désespoir et la Jalousie étaient tenus par Anna Bergerotti, Tagliavacca, Munier Saint-Helme et la signora Tondi»). La prima parte rappresenta le delizie del Palazzo dell'Amore, nella seconda l'Amore diverte Psyche mostrandole ciò che provoca con le sue frecce. Un manoscritto dell'opera è alla Biblioteca nazionale di Francia: ANONYME, *Ballet. Relation de ce qui s'est passé à l'arrivée de la Reine Christine de Suede. A Essaune en la maison de Monsieur Hesselin avec un Panegyrique Latin sur l'entrée de cette Princesse*, à Paris l'an 1656 (RES F-535 [A-E]). *Ballet de Psyché ou de la Puissance de l'Amour dansé par sa Majesté l'an 1656* [texte d'Isaac de Benserade]. *Ballet de l'Amour Malade dansé par sa Majesté l'an 1657* [textes de Francesco Buti et d'Isaac de Benserade] copie de l'atelier Philidor, 1705 (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103683r>). «Les reprises de ce ballet furent nombreuses: les 20, 24, 30 janvier, 14 et 16 février et 18 mars 1657. Le livret de ce ballet composé de 27 entrées est de la plume de Benserade. Les décors de Torelli plurent beaucoup. Le palais de l'Amour entouré de bois était éclairé a giorno grâce à 60 lustres. C'est justement sur une des machines de Torelli qu'apparut Olympe Mancini aux côtés du roi. Le deshabillé qu'elle portait fut jugé trop léger et provoqua le départ d'une partie de l'assistance. Parmi les offusqués figurait le cardinal Mazarin qui fit de vives remontrances à sa nièce. La jeune fille ne fut autorisée à continuer les représentations qu'avec un costume plus convenable. 1<sup>ère</sup> partie – Le Printemps, escorté par Zéphyre et Flore, surgit pour chasser les Quatre Vents. Les Nymphes qui l'accompagnent sont des dames de la Cour. Apparaissent ensuite Bacchus et Cérès, Pomone et Vertumne, Triptolime et Lislée. La Discorde, la Tristesse, la Crainte et la Jalousie tentent de pénétrer dans le Palais de l'Amour, mais Cupidon les chasse avec l'aide

#### 8.4. *Tutti i ballerini*

a) Nella prima parte il balletto rappresenta le delizie del Palazzo dell'Amore. La Primavera, con Zefiro e Flora, scaccia i Quattro Venti. Le Ninfe che l'accompagnano sono interpretate da dame di corte. Entrano Bacco, Cerere, Pomona, Vertumno, Trittolemo e Lisle.

La Discordia, la Tristezza, il Timore e la Gelosia tentano di entrare nel Palazzo, ma Amore li scaccia con l'aiuto della Gioia, della Gioventù, del Gioco e dell'Allegria e chiede ai pittori di arricchirgli la vista, ai musicisti l'udito, a Como, Pulizia e Abbondanza il gusto, ai profumieri l'odorato.

Psyche entra in scena con la Bellezza e le tre Grazie. Mentre Medea, Circe, Alcina e Armida attirano Giasone, Ulisse, Ruggiero e Rinaldo nel Palazzo. Il Silenzio, la Discrezione e il Segreto chiudono la prima parte.

b) Nella seconda parte la Gloria diverte Psyche mostrandole i terribili effetti e poteri dell'amore sul mondo. Entrano in scena Momo con i *matti per amore*, Talestris con quattro Amazzoni, Marco Antonio che offre a Cleopatra combattimenti di gladiatori e danze di schiavi mori (sc. 5 e 6), le Baccanti trascurate da Orfeo, Nettuno circondato da Tritoni, Endimione, Meleagro e i cacciatori di Cupido.

Nella scena 12 si spalanca una caverna e appare Plutone sul trono e, in un *concerto italiano* di *Passioni amorose*, cantano la Gelosia, il Sospetto, la Disperazione, il Timore. I dèmoni dell'Incertezza, del Sospetto, della Sfiducia e della Gelosia suonano un *concerto italiano* che termina con una danza dei dèmoni. È una scena *italiana* a effetto ideata e aggiunta da Lully e molto apprezzata dagli spettatori.

de la Joie, la Jeunesse, les Jeux et les Ris. Il demande à des peintres de charmer sa vue, à des musiciens son ouïe, à Comus, à la Propreté et l'Abondance son goût, à des parfumeurs, son odorat. Psyché entre enfin en scène avec la Beauté et les trois Grâces. Médée, Circé, Alcine et Armide attirent Jason, Ulysse, Roger et Renaud dans le Palais. Le Silence, la Discretion et le Secret referment la première partie. *2ème partie* – La Gloire fait le récit des merveilles engendrées par Psyché. On voit donc Momus et les fous par amour, Talestris entouré de quatre amazones conquises, Marc-Antoine offrant à Cléopâtre des combats de gladiateurs et des danses d'esclaves maures, les Bacchantes délaissées par Orphée, Neptune entouré de Tritons, Endymion, Méléagre et des chasseurs par Cupidon. Soudain, une antre s'ouvre: Pluton apparaît sur son trône. Les démons de la Crainte, du Soupçon, du Désespoir et de la Jalousie jouent un concert italien terminé par une danse endiablée. Cette apparition composée par Lulli fit sensation. Lloret parle de cette entrée: «La plus admirable de toutes | par les postures des demons. | Qui s'élevaient hauts comme des monts». Enfin, douze petites filles représentant les heures viennent danser sous la direction de Thémis. L'Hymen et les Plaisirs exécutent le ballet final (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103683r/f77.chemindefer;http://sitelully.free.fr/b7.htm>).

Dodici fanciulle, le Ore, danzano il motivo dell'impazienza dell'Amore sotto la direzione di Temi (sc. 12). L'Imene e i Piaceri eseguono la danza finale (sc. 14).

*Psyché en machines*  
Théâtre des Tuileries, 1671

#### 8.5. *Quindici anni dopo: Psyche tra le macchine barocche* (1671)

La *Psyché* rappresentata nel Théâtre des Tuileries o Salle des machines il 17 gennaio 1671 è una tragi-commedia-balletto in un prologo, 5 atti in versi liberi e intermezzi in musica, un'opera da machines («pièce en machines»). La musica è di Jean-Baptiste Lully e il libretto di Molière, Quinault e Corneille<sup>7</sup>.

I manager di corte avevano proposto diversi soggetti – Orfeo (Racine), il ratto di Proserpina (Quinault) – ma il re aveva preferito il soggetto di Molière: *Psyché*. La *Salle des machines* era stata allestita per la favolosa rappresentazione del 7 febbraio 1662 della tragedia *L'Ercole amante*, libretto di Francesco Buti e musica di Francesco Cavalli, e non era stata più utilizzata<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> *Psyché. Tragedie-Ballet par I. B. P. MOLIÈRE. Et se vend pour l'Autheur, à Paris, chez Pierre Le Monnier, au Palais [...], 1671*; M. PIERRE CORNEILLE – M. JEAN-BAPTISTE POQUELIN DIT MOLIÈRE – M. PHILIPPE QUINAULT, *Psyché, tragi-comédie et ballet. Dansé devant Sa Majesté au mois de Janvier 1671*, Paris, Robert Ballard, 1671; *Tragédie-Ballet. Représentée pour le roi dans la grande salle des machines du Palais des Tuileries en janvier et durant tout le Carnaval de l'année 1671 par la Troupe du Roi et donnée au public sur le Théâtre de la salle du Palais-Royal, le 24e juillet 1671*, s.n.t.; *Psyché T. C. ballet dansé devant le roi, au mois de janvier, en 5 actes avec la description de la sale des entrées & des intermedes*, Paris, Robert Ballard, 1671; JEAN-BAPTISTE LULLY, *Psyché. Tragedie et Ballet. Dansé devant sa Majesté au mois de Janvier 1670. Recueilly par Philidor en 1690*, copie d'André Danican Philidor, 1690; *Tragédie-ballet en un prologue et 5 actes. Livret de MOLIÈRE, PIERRE CORNEILLE, PHILIPPE QUINAULT et JEAN-BAPTISTE LULLY*, 1re représentation, Paris, Théâtre des Tuileries, 17 janvier 1671 (cfr. JEAN-BAPTISTE LULLY, *Œuvres complètes*, a cura di Jérôme de La Gorce e Herbert Schneider, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 2006; CRISTINA SARA, «*Psychés* di Molière-Corneille e le sue fonti italiane: Francesco di Poggio e Diamante Gabrielli», *«Franco-Italica»*, 1, 1992, pp. 81-99.

<sup>8</sup> «*Le libraire au lecteur*. Cet ouvrage n'est pas tout d'une main. M. Quinault a fait les paroles qui s'y chantent en musique, à la réserve de la plainte italienne. M. de Molière a dressé le plan de la pièce, et réglé la disposition, où il s'est plus attaché aux beautés et à la pompe du spectacle, qu'à l'exacte régularité. Quant à la versification, il n'a pas eu le loisir de la faire entière. Le carnaval approchait, et les ordres pressants du Roi, qui se voulait donner ce magnifique divertissement plusieurs fois avant le carême, l'ont mis dans la nécessité de souffrir un peu de secours. Ainsi, il n'y a que le prologue, le premier acte, la première scène du second et la première du troisième dont les vers soient de lui. M. Corneille a employé une quinzaine au reste; et, par ce moyen, Sa Majesté s'est trouvée servie dans le temps qu'elle l'avait ordonné». (M. JEAN-BAPTISTE POQUELIN DIT MOLIÈRE, *Psyché. Tragédie-Ballet*. 1671, in *Œuvres de MOLIÈRE, avec un commentaire, un discours préliminaire, et une Vie de Molière, par*

Per la *Psyché* furono riutilizzate le macchine e le scenografie che gli architetti e scenografi Gaspare e Carlo Vigarani avevano preparato per l'*Ercole amante*. In particolare fu curata la scenografia degli Inferi dove il re aveva recitato nel ruolo di Plutone.

Soltanto per il finale («l'apothéose») dell'ultimo intermezzo fu ideata una nuova scenografia. Sulla scena comparvero più di 300 personaggi sospesi alle macchine o in aureole («paraître plus de trois cents personnes suspendues ou dans des machines ou dans une gloire»). Un'altra rappresentazione della *Psyché*, alla presenza del re, della regina e della corte, il 9 febbraio 1671 fu realizzata con nuove macchine.

Il soggetto era di moda, nello stesso ambiente circolavano *Les Amours de Psyché et Cupidon* di La Fontaine (1669). La richiesta del re di assistere allo spettacolo prima della Quaresima aveva indotto Molière a chiedere i versi a Pierre Corneille e le arie a Philippe Quinault. Lully aveva scritto il compianto («plainte») in italiano.

Lo spettacolo ebbe successo e fu replicato molte volte per la Corte e in presenza di visitatori, come il Nunzio del Papa e l'Ambasciatore di Venezia. La *Salle des Machines* fu aperta anche per una serie di rappresentazioni pubbliche dell'opera. Molière avrebbe rappresentato *Psyché* anche sulla scena del Palais Royal il 24 luglio 1671. Il testo fu replicato in teatro e per il pubblico il 1 giugno 1703<sup>9</sup>.

#### 8.6. *Un'opera a più mani*

Molière aveva avuto l'incarico di stendere l'intreccio («le plan») e di regolare la messa in scena («la disposition»). A parere degli editori del libretto Molière si era orientato più verso la bellezza («beauté») e la magnificenza («pompe») dello spettacolo che non verso il rispetto dei canoni del genere («l'exacte régularité»).

M. Auger, *de l'académie françoise*, 9 tt., Parigi, [de l'Imprimerie de Firmin Didot,] Desoer, 1824, t. VIII, pp. 205-336: 207; cfr. MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par George Couton, 2 voll., Paris, Gallimard, 1971, II, pp. 789-888: 821). Cfr. DANIELA DEL PESCO, *Gian Lorenzo Bernini e Carlo Vigarani alla corte di Luigi XIV*, in *Gaspare & Carlo Vigarani. Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV. Atti del convegno internazionale, Reggio Emilia, Modena, Fiorano Modenese, Sassuolo, Château de Versailles, giugno 2005*, a cura di Walter Baricchi, Jérôme de La Gorce, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale – Versailles, Centre de recherche du château de Versailles, 2009, pp. 205-218.

<sup>9</sup> «Baron fils y représente l'Amour, & la D<sup>lle</sup> Desmares *Psyché*. Elle se trouve dans le tome sixieme des *Œuvres* de Molière» (ANONYMES [M. ANTOINE DE LÉRIS], *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différens théâtres de Paris* [...], Paris, C. A. Jombert, 1763 [I ed. 1754], s.v., p. 370).

Molière aveva steso in parte il testo verbale e aveva chiesto a Pierre Corneille di metterlo in versi, ma il testo non fu completato per la fretta imposta dalla prossimità del Carnevale e dagli ordini del re che aveva previsto alcune repliche dello spettacolo prima della Quaresima.

Corneille era riuscito, in 15 giorni, a mettere in versi il prologo, il primo atto, la prima scena del secondo e del terzo atto. Philippe Quinault aveva composto i versi delle arie. Lully un *lamento* in italiano («plainte italienne») e le musiche per gli intermezzi. I costumi erano stati disegnati da Germain Gisse, realizzati da Jean Baraillon, costumista dei balletti del re, e da Claude Fortier, mastro sarto del re<sup>10</sup>.

### 8.7. *Il mito in scena*

*Psyché* è un'opera-ballet, un testo teatrale in musica e con ricche coreografie. Ha un andamento semitragico ma un lieto fine. Le grandi forze del mito – la Bellezza divina (Venus) e quella corporale (Psyché), l'Eros (Amour), gli dèi della Natura (Zefiro, il fiume, le Furie), il Destino, il Potere (Jupiter) si scontrano sul soggetto dell'amore infelice.

Il tutto è stato messo in scena con gli spettacolari apparati delle *tragédies-machines* in musica – sul modello di *Andromède* (1650) – e con l'intento di stupire lo spettatore. Nell'ultima *entrée* avrebbero ballato 40 maestri di ballo mentre, tra le nuvole e sul fondale, ballavano, volavano e si muovevano circa 400 personaggi.

### 8.8. *Tutto il Mondo Antico sale sul palcoscenico*

I personaggi in scena erano: Jupiter, Venus, l'Amour, Aegiale e Phaène le Grazie, Psyché, il re-padre di Psyché, Aglaure e Cidippe sorelle di Psyché, Cléomène e Agénor principi invaghiti di Psyché, le Zéphire, Lychas, un dio-fiume.

La parte di *Psyché* fu interpretata da Armande Béjart (1642-1700), in seguito da M.lle Beauval, la parte di *Amore* da Baron figlio (1653-1729), la parte di *Venere* da M.lle de Brie; Molière tenne per sé la parte di Zefiro.

Per la prima volta i cantanti (M.lle de Rieux, M.lle Turpin, Forestier, Mosnier, Champenon, Granapré, Ribou, Poussin) accettarono di cantare sulla scena a volto scoperto e non dietro un paravento («une loge grillée»).

<sup>10</sup> Germain Gisse (1621-1673), figlio di uno scultore della Camera del Re, addetto alla Salle delle Tuileries, disegnatore del Cabinet del Re (1660), membro dell'Académie de peinture (1662), ha introdotto notevoli cambiamenti nei costumi delle commedie-balletto. *Psyché* di Molière e Lully è stata una delle produzioni più costose di quegli anni.

I tre maestri di ballo erano Pierre Beauchamp, Nicolas Delorge e Antoine Desbrosses<sup>11</sup>.

### 8.9. *La sala*

La sala destinata a questo spettacolo era usata per le grandi feste, l'unica del palazzo adatta ad ospitare un'opera così complessa. Era lunga 40 tese (1 tesa = 6 piedi = 1,949 m = ca. 80 m), era divisa in due parti, una per lo spettacolo, l'altra per gli spettatori, quest'ultima molto decorata. Il prospetto del teatro, così come i due laterali («retours»), era in ordine corinzio, per tutta l'altezza dell'edificio. Si entrava da due porte, a destra e a sinistra. Le porte avevano due file di colonne su piedistalli e i pilastri alti quanto il teatro. Il livello più elevato era riservato alla famiglia reale e ai cortigiani più importanti. Questo spazio era circondato da una balaustra che degradava in un anfiteatro: le colonne sostenevano le gallerie, sotto le gallerie tra le colonne, c'erano palchi decorati, come tutta la sala, con sculture e pitture.

### 9. *Venus e gli altri*

mon arc [...] est l'unique soutien  
(*L'Amour a Venus*, v. 1884)

#### 9.1. *Prologo del 1671. Venus entra in scena*

Su una scena campestre, attraverso una grande roccia forata si vede, lontano, il mare, entra Flora con Vertumno, dio degli alberi e dei frutti, e con un corteo di Driadi e di Sylvani, seguita da Palemone, dio delle acque, e con un corteo di dèi dei fiumi e di naiadi. Tutti cantano e danzano invocando Venus.

È un canto che celebra la pace – la pace di Aix-la-Chapelle, 2 maggio 1668, che ha concluso la guerra di Devoluzione tra la Francia e la Spagna. Poi vengono pronunciati i nomi dei sentimenti ammessi dalle buone maniere: l'attrazione, la dolcezza, il fascino che seguono la bellezza («C'est la beauté qui commence de plaire; | mais la douceur achève de charmer», vv. 19-20), la tenerezza («Que sert un cœur sans tendresse?», v. 25).

Una grande macchina scende dal cielo, dentro c'è Venus con il figlioletto l'Amour e due piccole Grazie (Aegiale e Phaène) mentre tutti gli dèi della terra e delle acque danzano e cantano i versi di Quinault. Ma Venus pro-

<sup>11</sup> Antoine Desbrosses, ballerino e coreografo (?-1700), è stato il primo direttore dell'Académie de danse, fondata nel 1661, fino al 1669, quando fu sostituito da Pierre Beauchamp. Ha ballato in *Psyché* (1671), in *Fêtes de l'amour et de Bacchus* (1672). Dal 1682 ha ballato soprattutto a Bruxelles e in varie *tournées* in Europa con *troupes* itineranti.



nuncia un lamento, lei non è più di moda, c'è una rivale che tutti adorano, lei ha ottenuto invano il pomo d'oro («[...] le prix de la plus belle», v. 110), Paride era soltanto uno, le folle dicono che la più bella è Psyché («Elle est plus belle que Vénus», v. 119).

Per questo Venus chiede a l'Amour di usare la sua potenza contro la rivale («Emploie, emploie ici l'effort de ta puissance», v. 147). L'Amour, interpretato nel 1671 dal piccolo La Thorillière che ha 11 anni, ammette che la sua fama è terribile e vola via nel cielo teatrale («Dans le monde on n'entend que plaintes de l'Amour: | on m'impute partout mille fautes commises», vv. 159-160). Venus e le due Grazie si ritirano.

## 9.2. Atto primo. Dell'invidia e dello charme

La scena cambia: è una città con palazzi e caseggiati di diversi stili. Il primo atto esplora i recessi dell'amore: le ragioni della seduttività, le regole del comportamento femminile, le posture e i gesti amorosi, l'ingovernabilità della passione.

Le due sorelle Aglaure e Cidippe mormorano sul Fato che ha reso così attraente Psyché, che è la sorella minore, i cuori degli uomini passano davanti alle loro attrattive e non si fermano («Les cœurs se précipiter, | et passer devant nos charmes, | sans s'y vouloir arrêter?», vv. 187-189).

È l'invidia che si prova per un'attrazione incomprensibile, come spesso la bellezza d'una donna per un'altra donna («Est-il pour nous, ma sœur, de plus rude disgrâce | que de voir tous les cœurs mépriser nos appas, | et l'heureuse Psyché jouir avec audace | d'une foule d'amants attachés à ses pas?», vv. 196-199).

È un fatto che scuote la ragione («raison»), provoca lacrime («larmes»), cancella piaceri e tranquillità («tout plaisir, tout repos»), rende ossessiva l'immagine («image») di quella indecifrabile bellezza e, nel sonno, i sogni la evocano e ci si sveglia di soprassalto («dans mon esprit aussitôt | quelque songe la rappelle, | qui me réveille en sursaut», vv. 214-216). L'invidia pone domande senza risposta («Que voit-on dans sa personne, | pour inspirer tant d'ardeurs? | quel droit de beauté lui donne | l'empire de tous les cœurs?», vv. 225-228).

Poi si scende sui dettagli e sulla comparazione dei corpi («Elle a quelques attraits, quelque éclat de jeunesse, | on en tombe d'accord, je n'en disconviens pas; | mais [...]», vv. 229-231). In fondo, Psyché non ha nulla di speciale e le sorelle si lanciano in audaci apprezzamenti reciproci («Vous, ma soeur, vous avez, sans nul déguisement, | tout ce qui peut causer une amoureuse flamme; | vous moindres actions brillent d'un agrément | dont je me sens toucher l'âme; | et je serais votre amant, | si j'étais autre que femme», vv. 252-257).

La spiegazione va cercata altrove: c'è qualcosa di misterioso nell'attrazione che Psyché esercita, qualcosa che sta tra la magia e l'inganno, entrambe tec-

niche deprecabili soprattutto in materia di bellezza («Toutes les dames d'une voix | trouvent ses attraits peu de chose, | [...] | [...] l'on doit présumer | qu'il faut que là-dessous soit caché du mystère: | ce secret de tout enflammer | n'est point de la nature un effet ordinaire; | l'art de la Thessalie entre dans cette affaire», vv. 262-270).

Le due sorelle analizzano questo fascino («charme»): è legato a una mancanza di austerità, lascia a tutti una speranza, promette qualcosa a tutti («C'est un air en tout temps désarmé de rigueurs, | des regards caressants que la bouche seconde, | un souris chargé de douceurs, | qui tend les bras à tout le monde | et ne vous promet que faveurs», vv. 274-279). Le due sorelle sono favorevoli a un altro modo di trattare con gli uomini, preferiscono usare i privilegi dell'essere donna e dell'essere donne di rango («Et nous voulons trop soutenir | l'honneur de notre sexe et de notre naissance. | Les hommes maintenant aiment ce qui leur rit; | l'espoir, plus que l'amour, est ce qui les attire», vv. 292-295).

### 9.3. *Non si può scegliere chi amare*

Nella seconda scena le due sorelle incontrano Cléomène e Agénor, i due principi innamorati di Psyché, che rimangono interdetti nell'incontrarle, pensavano di vedere l'oggetto del loro desiderio, sono disposti a confessarlo, non è possibile nascondere l'amore («et le secret ne dure guère, | madame, quand c'est de l'amour», vv. 333-334).

Le due sorelle invidiose indagano: com'è possibile che entrambi siano innamorati della stessa donna? («c'est une nouveauté sans doute assez bizarre», v. 339). Uno dei due resterà inevitabilmente deluso. Uno dei principi risponde che la cosa è rara («rare») ma non impossibile per un'amicizia perfetta e insinua che l'amicizia maschile può essere un legame molto solido. Ma cosa li attrae verso Psyché e non verso altre donne?

Uno dei principi risponde che l'amore è ingovernabile, non si può scegliere chi amare («Est-ce que l'on consulte au moment qu'on s'enflamme? | Choisit-on qui l'on veut aimer? | Et pour donner toute son âme, | regarde-t-on quel droit on a de nous charmer?», vv. 347-350). L'altro principe sostiene che non c'è bisogno di una ragione per innamorarsi («et lorsque l'amour touche un cœur, | on n'a point de raisons à dire», vv. 354-355).

### 9.4. *Finalmente entra Psyché*

Nella terza scena finalmente entra colei di cui tutti hanno sinora parlato. Le sorelle le dicono che quei due principi sono arrivati per vederla. Psyché si schermisce con una frase adatta a questo atto tessuto di sottili veleni femminili, li ha visti parlare insieme ed ha pensato fossero interessati alle sorelle («Et j'aurais cru toute autre chose | en les voyant parler à vous», vv. 391-392).

Cléomène dichiara il loro comune amore, le lunghe prove di amicizia, la loro intenzione di unire i due stati nel regno di colui che lei sceglierà di sposare. Ma Psyché risponde nei termini dell'etica familiare corrente – aspetterà le decisioni del re-padre e attenderà che si sposino prima le sorelle – ma anche nei termini di un rifiuto raffinato: sono troppi due cuori per un solo cuore («trop que deux cœurs pour moi, trop peu qu'un cœur pour vous», v. 453). Sarebbe un'ingiustizia scegliere tra due innamorati, entrambi danno prova d'una grandezza d'animo che non può essere resa infelice e quello che può consolarli è conservare entrambi la fiamma dell'amore («et vous devez chercher dans l'amoureuse flamme | le moyen d'être heureux tous deux», vv. 468-469).

#### 9.5. *Ma c'è l'Oracolo*

Quando entra Lychas questa atmosfera lieve di chiacchiere sull'amore si copre d'ombra. L'inviato dal re-padre irrompe in scena con l'ombra della paura: l'Oracolo ha pronunciato la sua sentenza, Psyché sarà accompagnata da un corteo funebre fino in cima alla montagna e abbandonata al suo sposo, un mostro che sparge ovunque i suoi veleni. Le sorelle non se ne dolgono poi tanto («À ne vous point mentir, je sens que dans mon cœur | je n'en suis pas trop affligée», vv. 540-541).

#### 9.6. *Primo intermezzo*

La scena si trasforma: le macchine di scena rivelano rocce inquietanti e, in lontananza, una grotta spaventosa. Psyché è stata abbandonata nel deserto per obbedire all'Oracolo. Un corteo di persone in lacrime arriva per piangere la sua sventura: una parte testimonia la sua pena con lamenti toccanti e pianti lugubri, un'altra esprime la sua desolazione con una danza segnata dai moti della disperazione. Il pianto, in italiano, è sul tema «Ah! Sentenza inaudita, | dar morte a la beltà, ch'altrui dà vita».

*Plaintes en italien,  
chantées par un femme desolée et deux hommes affligés*

FEMME DÉSOLÉE

Deh! piangete al pianto mio,  
sassi duri, antiche selve.  
Lagrimate, fonti e belve,  
d'un bel voto il fato rio.

PREMIER HOMME AFFLIGÉ

Ahi dolore!

SECOND HOMME AFFLIGÉ

Ahi martire!

PREMIER HOMME AFFLIGÉ

Cruda morte!

SECOND HOMME AFFLIGÉ

Empia sorte!

TOUS TROIS

Che condanni a morir tanta beltà!

Cieli, stelle, ahì crudeltà!

SECOND HOMME AFFLIGÉ

Com'esser può fra voi, o Numi eterni,  
chi voglia estinta una beltà innocente?

Ahi! che tanto rigor, Cielo inclemente,  
vince di crudeltà gli stessi Inferni.

PREMIER HOMME AFFLIGÉ

Nume fiero!

SECOND HOMME AFFLIGÉ

Dio severo!

ENSEMBLE

Perchè tanto rigor

contro innocente cor?

Ahi! sentenza inaudita,

dar morte a la beltà, ch'altrui dà vità!

FEMME DÉSOLÉE

Ahi! ch'indarno si tarda!

Non resiste a li dei mortale affetto,

alto impero ne sforza:

ove comanda il Ciel, l'uom cede a forza.

Ahi dolore! etc.

*Come sopra*

(Ces plaintes sont entrecoupées et finies  
par une entrée de ballet de huit personnes affligées).

### 9.7. *Il re con due cuori*

Il secondo atto argomenta un'esemplare etica familiare e le posizioni necessarie di fronte al dolore. Il re-padre ha una parte importante e dignitosa in questa versione teatrale della favola. Il re ha le tenerezze del padre, è saggio, si addolora per il destino della figlia, rivela attraverso le lacrime una debolezza non consona al suo rango e tuttavia inevitabile. La saggezza e la corona non sono sufficienti di fronte alla crudeltà degli eventi, la fermezza è una forma di vanità e a una figlia è possibile mostrare l'altro cuore nascosto dentro il cuore da re («et dans le cœur d'un roi montrer le coeur d'un homme», v. 601).

Psyché ha 15 anni, per l'epoca l'età della donna già fiorita e pronta per il matrimonio: i suoi studi, virtù, cure, saggezza, tenerezza, fascino e allegria sono state fonte di gioie. Gli dèi non dovrebbero riprendersela. A sua volta Psyché rivela un'etica filiale e vitalista non meno esemplare: è necessario regolarsi sul volere degli dèi, padroni dei pochi doni che lasciano per poco tempo nelle mani dei mortali e non è possibile lamentarsi quando vengono a riprenderli. Anche lei è un dono degli dèi ed è venuto il momento di restituirlo («Seigneur, je suis un don qu'ils ont fait à vos vœux; | [...] | et c'est sans murmurer que vous devez me rendre», vv. 657, 660). Il padre potrà riversare il suo affetto sulle sorelle.

#### 9.8. *Congedo delle sorelle*

Dalla seconda scena i versi sono di Pierre Corneille (Quinault ha scritto la prima scena del terzo atto). Psyché si congeda dalle sorelle, ma queste vogliono accompagnarla fino al suo sepolcro («monument»), la rassicurano – o temono? – che l'Oracolo abbia emesso un vaticinio oscuro, come al solito non perfettamente decifrabile.

È una scena ambigua in cui il fascino di Psyché è al culmine: vuole rimanere sola, teme per loro qualche ulteriore collera degli dèi. Al contrario le sorelle la lasciano con un congedo velenoso («Vous le voulez, et nous partons. | Daigne ce même Ciel, plus juste et moins sévère, | vous envoyer le sort que nous vous souhaitons, | et que notre amitié sincère, | en dépit de l'oracle et malgré vous, espère», vv. 778-782).

Nous aimons, et l'Amour sait rendre tout possible  
(*Psyché*, v. 820)

#### 9.9. *Congedo degli innamorati mentre Zefiro rapisce Psyche*

Infine Psyché rimane sola. È l'occasione per la formulazione dell'etica barocca. Il mondo è mobile: dall'alto della gloria e persino dagli altari si finisce per precipitare nel sepolcro. Il cuore femminile imprigiona tutti i cuori eppure resta libero («reine de tous les cœurs et maîtresse du mien», v. 798).

Forse il Cielo punisce Psyché per una sua criminosa insensibilità, forse perché non ha saputo scegliere tra tanti pretendenti, forse il Cielo avrebbe potuto scegliere per lei, ma circola in questa scena la formula della libertà del Moderno ormai contrapposta al destino dell'Antico.

Arrivano i principi innamorati disponibili alla lotta contro il Serpente previsto dall'Oracolo e pronunciano altre formule dell'etica amorosa. È una storia d'amore e per l'amore tutto è possibile («Nous aimons, et l'Amour sait rendre tout possible», v. 820). L'amore non chiede nessun utile, può

anche far morire di dolore, il suo compenso è l'aver amato («Quel fruit espérez-vous de qui ne peut aimer? | Ce n'est point par l'espoir d'un si charmant salaire | que nous nous sentons animer; | [...] | Vivez, belle princesse, et vivez pour un autre: | [...] | nous voulons bien mourir de douleur et d'amour», vv. 829-830, 837-843).

Come le sorelle anche gli innamorati dubitano: la formula dell'Oracolo potrebbe essere stata dettata da qualche rivale per allontanarli e non sarebbe la prima volta che i malvagi si nascondono dentro i templi («et dans tous les climats on n'a que trop d'exemples | qu'il est ainsi qu'ailleurs des méchants dans les temples», vv. 865-866). Psyché li prega di dedicare alle sorelle quegli estremi ardori, è la sua ultima volontà e un antico costume prescrive di rispettare l'ultimo desiderio di chi muore.

E in quel momento due Zefiri la rapiscono nell'aria e i due principi la perdono di vista. Appare l'Amour imprecando contro i rivali («Allez mourir, rivaux d'un dieu jaloux», v. 899), ordina a Vulcano di preparare un Palazzo pieno di splendori dove asciugare le lacrime di Psyché. Siamo alla fine del secondo atto e l'Amour, che è comparso per un momento nelle sue vesti di bambino figlio di Venere, è ora un giovane uomo (interpretato da Michel Baron, allora compagno di Molière, che ha scritto per lui la parte).

Quand l'Amour presse, | on n'a jamais fait assez tôt  
(*Psyché*, vv. 910-911)

#### 9.10. *Si canta dell'Amour*

Comincia così il secondo intermezzo. Compare il Palazzo d'Amore, un edificio stupefacente («magnifique») con colonne di lapislazzuli e intarsi d'oro. Sei Ciclopi e quattro Fate danzano e si passano quattro grandi vasi d'argento. Nel frattempo Vulcano canta un'aria sull'essenza dell'amore. Eros è il dio più amabile («le plus aimable des dieux», v. 907). È il dio più pressante («Quand l'Amour presse, | on n'a jamais fait assez tôt», vv. 910-911). È il dio che non può rimandare («L'Amour ne veut point qu'on diffère», v. 912). È un dio tanto più incantevole quante più attenzioni gli vengano prestate («Servez bien un dieu si charmant: | il se plaît dans l'empressement», vv. 917-918).

En tout vous êtes un grand maître  
(*Psyché*, v. 946)

#### 9.11. *La saggezza primaverile di Zefiro*

Nel terzo atto si incontrano finalmente i due amanti e vengono rappresentati tutti gli aspetti dell'immagine corrente dell'amore: dall'improvvisa

trafittura del primo sguardo al languore dei sospiri quando ci si abbandona a un essere finalmente amato.

Ma, un attimo prima, Zefiro, che ha un inedito profilo di saggezza, è stupito: ha eseguito il suo compito, ha rapito dall'alto della roccia quella bellezza («cette beauté», v. 927), l'ha sollevata lievemente attraverso l'aria fino al Palazzo incantato («dans ce beau palais enchanté», v. 929) dove l'Amour potrà farne quello che vuole («Où vous pouvez en liberté | disposer de sa destinée», vv. 930-931), ma vede che il dio si è travestito e con quegli abiti, quel viso e quell'andatura non potrà essere riconosciuto.

Tuttavia è quello che desidera l'Amour: del suo abbagliante splendore divino non vuole sia visto nulla se non la passione che lo spinge («Je ne veux a Psyché découvrir que mon cœur», v. 939). Zefiro riconosce il tocco del maestro («En tout vous êtes un grand maître», v. 946), gli dèi innamorati hanno sempre nascosto le loro passioni dietro qualche maschera, ma l'aspetto preso da Amour è adatto a far colpo sulle donne («pour avoir un succès heureux | près de l'aimable sexe où l'on porte ses vœux», v. 954-955), anche se privo di contrassegni di status («et sans parler ni de rang, ni d'esprit», v. 957).

L'Amour è inquieto, ha preso l'aspetto di giovane uomo perché per lui è ormai tempo di uscire dall'infanzia. Zefiro è d'accordo e proclama solennemente che amare è un mistero per cui non è possibile essere bambini («et vous entrez dans un mystère | qui ne demande rien d'enfant», vv. 968-969).

L'Amour sa che questa fanciulla irriterà la sua mamma, Venus. Zefiro si stringe nelle spalle: Venus è del solito malumore che le belle donne credono di poter esercitare impunemente («Votre mère Vénus est de l'humeur des belles», v. 974), certamente si arrabbierà perché l'Amour intende amare la fanciulla che lei intendeva punire («que d'aimer la beauté qu'elle voulait punir», v. 979). Ma non c'è niente da fare, l'Amour trova Psyché la più bella del mondo («la plus belle du monde», v. 983) e se ne sta a contemplarsela mentre si aggira stupefatta tra i luccichii del Palazzo.

Zefiro si prepara a ritirarsi, sa bene cosa ci vuole tra due innamorati: i gemiti dell'abbandono, il contatto carnale, la visione dell'altro, insomma sospiri, bocche e occhi («et vous dire entre vous tout ce que peuvent dire | les soupirs, la bouche et les yeux», vv. 991-992).

#### 9.12. *Tra le meraviglie di Versailles*

Le stupefacenti architetture e i piaceri del Palazzo d'Amore sono quelli di Versailles, come gli autori hanno scritto e gli spettatori intendono.

Psyché si guarda intorno e rimane stupefatta («Quelle savante main a bâti ce palais, | que l'art, que la nature pare | de l'assemblage le plus rare | que l'œil puisse admirer jamais? | Tout rit, tout brille, tout éclate, | dans ces

jardins, dans ces appartements», vv. 996-1001). Ogni dettaglio la incanta e la lusinga, i suoi piedini calpestano le materie più preziose: oro e fiori.

Forse è un trucco del Cielo che mostra quanto si abbandona per indurre rimpianto, ma tutto è inutile, ormai Psyché desidera il Mostro che la sbrani («Ne me fais plus languir, viens prendre ta victime, | mostre qui dois me déchirer», vv. 1022-1023). È stanca.

Un je ne sais quel feu que je connais pas  
(*Psyché*, v. 1053)

### 9.13. *Finalmente*

Finalmente l'Amour e Psyché si incontrano. Non c'è nulla del racconto berbero-latino e rinascimentale, nessuna drammatica visione notturna della fanciulla che accende la lampada per vedere il suo amante che si nasconde nella notte. L'Amour si fa vedere, ecco il mostro senza pietà che l'Oracolo ha predetto e non mette tanta paura quanto Psyché ha immaginato.

La fanciulla rimane stupita, ma ne sospetta la natura divina («Vous, Seigneur, vous seriez ce mostre [...] | [...] | vous qui semblez plutôt un dieu qui, par miracle, | daigne venir lui-même à mon secours!» vv. 1036-1039). L'Amour la rassicura: tutto il Palazzo attende i suoi ordini e lui è l'unico mostro che lei deve temere.

Psyché rimane turbata, l'immagine incombente della morte si dissolve e nelle sue vene ghiacciate si insinua qualcosa di diverso, un'emozione sconosciuta, il celebre *non-so-che* che sarà il misterioso contrassegno dell'amore nella cultura europea («Un je ne sais quel feu que je connais pas», v. 1053; «je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme», v. 1059) e che è composto di stima («estime»), di compiacimento («complaisance»), di amicizia («amitié») e riconoscenza («reconnaissance»). È un elenco della percezione barocca dell'amore che passa attraverso la visione. L'amore penetra attraverso gli occhi. Si rivela a prima vista:

Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmer;  
tout ce que j'ai senti n'agissait point de même,  
et je dirais que je vous aime,  
Seigneur, si je savais ce que c'est que d'aimer.  
Ne les détournerez point, ces yeux qui m'empoisonnent,  
ces yeux tendres, ces yeux perçans, mais amoureux (vv. 1061-1066).

### 9.14. *L'innamoramento fulmineo*

Questa scena centrale dell'opera rappresenta l'innamoramento fulmineo di Psyché e la sequenza corporale che induce questa passione – sguardi,



aspetto, fascinazione, sollievo e altro. Psyché potrà finalmente esalare i sospiri così lungamente trattenuti («Ce moment est venu qu'il faut que votre bouche | exhale des soupirs si longtemps retenus», vv. 1083-1084) e abbandonarsi a slanci sinora sconosciuti («un amas de transports aussi doux qu'inconnus», v. 1086).

Ma questa scena dipana anche tutto il corredo di moralità connesso all'impegnativo evento che si chiama *amore*. Non amare è forse una colpa («n'aimer point, c'est donc un grand crime!», v. 1090). Il pudore dovrebbe impedire alla fanciulla una così pronta disponibilità e il rossore dovrebbe essere il primo segnale di questa violazione del costume («vos yeux [...] | et ma bouche asservie à leur toute-puissance | ne me consulte plus sur ce que je me dois», vv. 1108-1110). Anche in un momento in cui i sospiri sostituiscono le parole («c'est le langage le plus doux», v. 1119).

#### 9.15. *Curiosità*

Psyché è tuttavia curiosa, come detta il suo classico profilo, e chiede come sia arrivata fin là, perché Zefiro sia stato così sollecito, dove mai si trovi. L'Amour rimane sul vago: è soltanto il padrone del Palazzo («J'ai dans ce doux climat un souverain empire, | comme vous l'avez sur mon cœur», vv. 1131-1132). Il dio dell'amore ha dettato le parole dell'Oracolo, ha convinto Zefiro, l'ha liberata dal corteggiamento dei principi.

Ma l'Amour detta anche una serie di divieti: niente domande per il momento («Ne me demandez point quelle est cette province, | ni le nom de son prince: | vous le saurez quand il en sera temps», vv. 1142-1144). Meglio addentrarsi nel Palazzo e goderne i piaceri della vista e dell'udito («Venez en admirer avec moi les merveilles, | Princesse, et préparez vos yeux et vos oreilles», vv. 1154-1155), tra distese di ori e di pietre preziose, tra i concerti e le cento bellissime ancelle che la serviranno e l'adoreranno senza invidia («[...] sans vous porter envie», v. 1162).

#### 9.16. *Capricci*

In questo sublime preludio dei piaceri e delle gioie amorose si insinua il primo capriccio di Psyché: la fanciulla vuole far sapere al re-padre ed alle sorelle della sua fortuna e in questo modo tranquillizzarli, non potrebbe quel gentiluomo così carino convincere Zefiro a portare anche loro nel Palazzo?

Ma l'Amour si sente privato di qualcosa, l'amore totale che lo ha preso non ammette altri affetti, siano pure legittimi («Vous ne me donnez pas, Psyché, toute votre âme: | ce tendre souvenir d'un père et de deux sœurs | me vole une part des douceurs | que je veux toutes pour ma flamme. | N'ayez d'yeux que

pour moi [...]», vv. 1181-1185). È già una scenata di gelosia («Des tendresses du sang peut-on être jaloux?», v. 1188).

Tuttavia l'Amour cede subito, c'è qualche dettaglio corporale che lo travolge: i raggi del sole illuminano troppo Psyché, i suoi capelli si muovono troppo al vento, l'aria che lei respira passa nella sua bocca con un piacere – come dire? – eccessivo e i suoi sospiri turbano. E allora che Zefiro parta pure, che Psyché mostri e regali ai parenti quello che vuole: carezze e tesori del Palazzo. Intorno c'è un tripudio di amorini e giovani zefiri.

#### 9.17. *Nel terzo intermezzo tra Amorini e Zefiri che ballano e cantano*

Quattro Amorini e quattro Zefiri danzano, due volte un Amorino e uno Zefiro cantano un'aria. Zefiro canta sul ricorrente motivo della giovinezza e dell'amore:

Aimable jeunesse,  
 suivez la tendresse;  
 joignez aux beaux jours  
 la douceur des amours.  
 C'est pour vous surprendre  
 qu'on vous fait entendre  
 qu'il faut éviter leurs soupirs,  
 et craindre leurs désirs:  
 laissez-vous apprendre  
 quels sont leurs plaisirs (vv. 1218-1227).

Seguono i luoghi comuni dell'amore, con qualche traccia dell'etica di corte. A tutti tocca amare, chi ha più doti deve amare di più («et plus on a de quoi charmer, | plus on doit à l'Amour», vv. 1230-1231). Un cuore giovane e tenero è fatto per cedere, non c'è ragione di aspettare («Pourquoi se défendre? | Que sert-il d'attendre? | Quand on perd un jour, | on le perd sans retour», vv. 1240-1243). I pianti non sono privi di dolcezze. Vivere senza amare non è vivere, se quando si ama sono necessari dolori e fatiche un attimo felice ripaga di mille dolori. Temere e sperare è un male necessario, non si ottiene nulla senza sofferenze, infine cosa si può fare di meglio che amare e piacere?

cette adorable intelligence  
 (*Psyché*, v. 1349)

#### 9.18. *Atto dell'invidia*

La scena si trasforma: un altro Palazzo magnifico, sul fondo un vestibolo consente di vedere un giardino con vasi di aranci e alberi carichi di frutti. Le

due sorelle, Aglaure e Cidippe, sono ferite da tutti quegli splendori, nei loro commenti circolano parole come *odio*, *dispiacere*, *ferita*, *affronto*, *amarezza*, *rossore*, *gelosia*. Sono i contrassegni dell'invidia. Persino le ancelle che servono Psyché sembrano muoversi come fossero più belle di loro. Flora sparge fiori sul suo cammino, Zefiro la circonda del suo lieve soffio profumato. Se gli dèi obbediscono a Psyché, alle due sorelle invidiose sembra che non restino altro che semplici uomini a cui dare ordini.

E, inoltre, l'Amour le fa disperare con il suo profilo di innamorato perfetto («Ce qui le plus me désespère, | c'est cet amant parfait et si digne de plaire», vv. 1332-1333), che è qualcosa di più di un comportamento da re. Non sono gli abiti pomposi o i palazzi sontuosi oggetto dell'invidia, è quel modo unico di amare e di amarsi («mais avoir un amant d'un mérite achevé, | et s'en voir chèrement aimée, | c'est un bonheur si haut, si relevé, | que sa grandeur ne peut être exprimée», vv. 1342-1345). È un modo di fare che ha creato la consonanza evidente e adorabile tra i due innamorati, è l'evento che segnala la presenza dell'amore («cette adorable intelligence», v. 1349) ed è questa che andrà spezzata.

Per questo, quando Psyché congeda le due sorelle giustificando l'Amour che si sente derubato anche dagli affetti familiari, la perfidia delle sorelle accetta queste sottili ragioni, il suo innamorato deve essere proprio speciale («La jalousie est assez fine, | et ces délicats sentiments | méritent bien qu'on s' imagine | que celui qui pour vous a ces empressements | passe le commun des amants», vv. 1360-1364). Ma proprio questo le mette in sospetto: i suoi tesori sono sparsi quasi senza rispetto per l'abbondanza, ama quanto è amato, incanta quanto è incantato, ma la felicità di Psyché sarebbe sublime se conoscesse davvero chi ama.

#### 9.19. *L'Altro: conoscenza, prudenza, divieto*

L'opera ammonisce, rispettando una delle posizioni della *fabella*: conoscere l'altro nella sua identità profonda è un rischio per l'amore. È uno dei passaggi sui quali le diverse culture sono passate più volte con le loro arti e si sono divise tra la necessità della conoscenza e della prudenza se non del divieto. Psyché è in preda all'ebbrezza che prende chi felicemente ama ed è riamato («Que m'importe? j'en suis aimée; | plus il me voit, plus je lui plais», vv. 1376-1377).

Ma neppure l'ebbrezza dell'amore ricambiato può occultare questo bisogno. È il parere delle sorelle invidiose e nasconde, come tutti i passaggi della favola, un dubbio che pervade ogni coppia quando sembra che l'altro abbia una parte del sé che si nasconde. Di fatto è soltanto l'estraneità dell'altro corpo che turba, anche nel momento estremo del contatto più intimo.

9.20. *Il rischio dell'abbandono*

Questa estraneità inevitabile nasconde un pericolo: che non si riesca mai a sapere quando l'amore sta per svanire. La dedizione totale nasconde un inganno quando non si sappia tutto dell'altro. E in ogni caso non si può sapere tutto perché l'altro appartiene al suo corpo e alle ignote correnti che lo attraversano e che possono indurre a una mutazione («car souvent en amour le change est assez doux», v. 1390). L'Invidia lavora sul conflitto tra gli esseri: abbandonarsi vuol dire subire una forma di violenza? Affidarsi a qualcuno vuol dire rimanere privi di difesa?

9.21. *La miseria del corpo e la ricchezza del Palazzo*

L'opera ammonisce: il rischio della verità interrompe il teatro dell'amore che non vive della miseria del corpo e della sua inevitabile corruzione, ma nello stupefacente Palazzo d'Amore, posto fuori dai luoghi e dal tempo, architettura ricorrente del fantastico e dei suoi generi letterari usati in corte. Si ricordi che il fantastico è un modello che usa le tonalità della parodia, della metafora, dell'utopia, dell'allusione e della celebrazione enfatica. Qui è una descrizione, una metafora e una celebrazione della magnificenza di Versailles.

9.22. *L'amore è forse un sogno?*

Nelle velenose parole delle sorelle circola così questo dubbio: questo innamorato che comanda ai venti non appartiene forse al mondo del fantastico e, di fatto, della menzogna? Può forse sparire d'improvviso o rivelare il suo aspetto, come tutte le finzioni?

Infissi dorati e gioielli hanno forse comprato le tenerezze della fanciulla ma quando lo sconosciuto ne avrà abbastanza sparirà in un attimo:

Quand il rompt à vos yeux l'ordre de la nature  
peut-être à tant d'amour mêle un peu d'imposture;  
peut-être ces palais n'est qu'un enchantement,  
et ces lambris dorés, ces amas de richesses  
dont il achète vos tendresses,  
dès qu'il sera lassé de souffrir vos caresses,  
disparaîtront en un moment.

Vous savez comme nous ce que peuvent les charmes (vv. 1408-1415).

Le sorelle invidiose vengono così portate via dalla scena da una nuova macchina: una rapida nuvola guidata da Zefiro.

### 9.23. *Finalmente soli e le iperboliche ragioni delle femmine*

Ma quando, finalmente, i due perfetti innamorati sono soli e l'Amour è pronto a giuramenti, piaceri e abbandoni un'ombra passa negli occhi di Psyché, le sue guance perdono il color di rosa, dalla bocca esalano i sospiri. Non è l'assenza delle sorelle, non è la mancanza di un rivale, entrambe delittuose pratiche femminili. Psyché esterna la sua dedizione, tuttavia non totale, anch'essa pratica delittuosa. Segue il consueto repertorio delle iperboliche ragioni delle femmine.

La colpa è naturalmente dell'Amour che non capisce e ha indegni sospetti («Dans un cœur tout à vous que vous pénétrez mal!» v. 1462), la fanciulla lo ama («Un je ne sais quel feu que je connais pas, v. 1053; «je vous aime [...]», v. 1467) e per lui ha rifiutato i re che la chiedevano, ha trovato, modestamente, soltanto in lui un uomo degno di lei («je n'ai trouvé que vous qui fût digne de moi», v. 1471), ma è inutile chiederle la ragione della sua tristezza. A saperne di più potrebbe essere punita.

Vous n'avez pas voulu m'en croire  
(*Psyché*, v. 1546)

### 9.24. *Non sai chi sono io*

L'Amour si irrita, si preoccupa, infine pronuncia il giuramento estremo e inviolabile degli dei, sullo Stige, il fiume dell'Averno, non la punirà. E Psyché audacemente, forse rassicurata forse ipocrita – in quest'opera non è un carattere positivo – pronuncia la richiesta impossibile:

Seigneur, je vois ici la pompe et l'abondance;  
je vous adore, et vous m'aimez:  
mon cœur en est ravi, mes sens en sont charmés;  
mais, parmi ce bonheur suprême,  
j'ai le malheur de ne savoir qui j'aime (vv. 1495-1499).

L'Amour non crede a quello che sente, la fanciulla non sa cosa chiede, se lui si farà riconoscere si perderanno, spera che lei non lo spinga alla fuga. Ma Psyché non si rassegna, ha rinunciato alle proposte di tanti re ... E così l'Amour si rivela:

Hé bien, je suis le dieu le plus puissant des dieux,  
absolu sur la terre, absolu dans les cieux;  
dans les eaux, dans les airs mon pouvoir est supreme;  
en un mot, je suis l'Amour même (vv. 1528-1531).

E l'Amour svanisce in lontananza. Psyché non ha avuto fiducia in lui («Vous n'avez pas voulu m'en croire», v. 1546) e il Destino, la forza che è

più potente di tutti gli dèi, lo costringe ad allontanarsi. L'Amour sparisce e insieme a lui si dissolve il giardino.

Psyché resta sola in mezzo a una campagna e sulla riva di un fiume dove vorrebbe gettarsi. Ma un dio delle acque la trattiene, seduto su giunchi e canne e poggiato a una grande urna da dove fuoriesce un torrente, nella postura delle statue dei fiumi.

#### 9.25. *La fanciulla perseguitata*

Comincia così un altro tratto ampiamente osservato e trattato dalle arti: Psyché è sola, confusa, disperata, sente intensificarsi l'amore proprio quando ha perduto l'innamorato – giusta punizione medita lo spettatore – ed è colta da tutte le emozioni dell'amor perduto: il ricordo che incanta e avvelena, la dolcezza che invade un cuore spezzato, il senso e il desiderio della morte. Tuttavia il fiume si rifiuta di accoglierla tra le sue acque, come tutti gli esseri ha paura dell'Amour e le predice l'arrivo di Venus, madre irata e vendicativa.

pour se faire adorer n'a qu'à se faire voir  
(*Psyché*, v. 1621)

#### 9.26. *Per farsi adorare basta farsi vedere*

Quando riappare sulla scena la dea è infuriata: questa fanciulla orgogliosa – forse vanitosa? – le ha sottratto i sacrifici che le erano dovuti – incensi, le bellezze corporali si incensano come icone del sacro –, le ha svuotato i templi sulla terra, ha sedotto i mortali con la sua bellezza, ha indotto negli esseri umani un culto idolatra, come fosse un'altra Venus.

Psyché obietta che gli esseri umani hanno potuto vedere lei, mentre le dee, si sa, sono invisibili. Se Venus fosse apparsa tutti l'avrebbero adorata, per farsi adorare basta farsi vedere («pour se faire adorer n'a qu'à se faire voir», v. 1621).

Ma Venus parla dal punto di vista degli dèi: Psyché per prima avrebbe dovuto adorarla, rifiutare i sacrifici non respingere i re innamorati, segnale della sua ambizione d'amare soltanto gli dèi («Dédaigner tous les rois du monde, | n'est-ce pas aspirer aux Dieux?» vv. 1634-1635). Psyché avrebbe dovuto sapere qualcosa di più di sé stessa e del dio che se n'è innamorato.

#### 9.27. *Intermezzo degli Inferi*

Il quarto intermezzo prevede l'allestimento degli Inferi. Un mare di fuoco con onde fiammeggianti intorno a rovine, al centro, il Palazzo di Plutone da dove escono otto Furie che danzano, animate dalla rabbia di Venus. Un

folletto interseca con salti i loro moti. Sulla scena passa la barca di Caronte con Psyché, che porta con sé la scatola («boîte») che ha avuto da Proserpina. È soltanto l'ultima e estrema prova imposta alla fanciulla: visitare l'Altrove e custodire la Bellezza dell'essere, che è soltanto di Proserpina, icona della primavera che abita nel profondo e restituisce ogni anno la vita al mondo.

#### 9.28. *Tra i Palazzi Neri*

Psyché si muove tra i Palazzi Neri degli Inferi, dove si aggirano le Furie e dove Issione e Tantalo sono tormentati da torture senza fine. Ma Psyché si chiede se si tratti di pene paragonabili alle sofferenze provocate da Venere? («est-il dans votre affreux séjour | quelques peines qui soient égales | aux travaux où Vénus condamne mon amour?», vv. 1671-1673). Non c'è nulla di simile alle pene d'amore che rappresentano la frattura dell'essere che si è appena ricomposto, quando, nell'amore, i due sono diventati un essere unico.

Psyché è disposta a vivere le sofferenze che l'hanno portata fin dentro gli Inferi, ma vorrebbe rivedere, anche per un istante, il suo amato («mes yeux pouvaient revoir, ne fût-ce qu'un moment, | ce cher, cet adorable amant», vv. 1682-1683), basterebbe un suo sguardo per lenire le sue sofferenze («pour me rendre insensible aux fureurs de la mère, | il ne faut qu'un regard du fils», vv. 1696-1697). Tuttavia Psyché è certa che l'Amour, in qualche modo e da qualche parte, la protegge e l'aspetta («[...] il partage ma peine», v. 1698).

#### 9.29. *Nel bosco luminoso dei morti per amore*

A questo punto nella caligine infernale si delineano le ombre dei principi innamorati. Con un dubbio etico: per seguirla si sono precipitati dalla rupe dalla quale Zefiro ha trascinato via la fanciulla o hanno tentato di offrire al mostro una prima preda? In ogni caso si tratta del dolore estremo dell'amore che può portare alla morte.

I principi innamorati hanno decifrato, morendo, il senso dell'Oracolo: soltanto il dio dell'amore può amare la fanciulla che loro, semplici mortali, hanno osato amare. È un omaggio estremo e patetico alla Bellezza e all'amore («Qu'avions-nous affaire de vie, | si nous ne pouvions être à vous? | Nous revoyons ici vos charmes | qu'aucun des deux là-haut n'aurait revus jamais; | heureux si nous voyons la moindre de vos larmes», vv. 1739-1743).

Le ombre dei principi vivono ormai nel bosco dei morti per amore. È un luogo particolare degli Inferi: tra boschetti sempreverdi si racconta e si sospira dell'amor perduto e neppure la notte infernale riesce a violarne la luce impossibile. Là vicino anche le sorelle di Psyché sono state punite per la loro invidia e gelosia: Zefiro le ha lasciate cadere nell'abisso.

9.30. *La bellezza teme la bruttezza e si apre la scatola fatale*

Psyché commiserà le sorelle e i suoi principi innamorati, il loro amore dura oltre la morte («Pauvres amants! Leur amour dure encore, | Tous morts qu'ils sont, l'un et l'autre m'adore», vv. 1799-1800). Soprattutto commiserà sé stessa: i suoi occhi sono segnati, tristi, scoloriti, come potrà riavere il suo innamorato senza ripristinare («réparer») la sua bellezza («beauté»)?

A questo punto si insinua il desiderio fatale: ha in mano il flacone che Proserpina invia a Venus e si tratta certamente di un rimedio efficace se ne ha bisogno la dea della bellezza («Je porte ici de quoi la réparer: | ce trésor de beauté divine, | [...] | et l'éclat en doit être extrême, | puisque Vénus, la beauté même, | les demande pour se parer», vv. 1816-1822). Non dovrebbe essere un gran delitto rubarne un poco («[...] serait-ce un si grand crime?», v. 1823). Così il gesto fatale viene compiuto («Ouvrons», v. 1827) e l'oscuro nembo della morte esala dal flacone. Psiché cade nel sonno eterno e l'Amour scende in volo dal cielo. È una delle scene più ricercate da tutte le arti.

9.31. *Sul corpo abbandonato della fanciulla l'Amour minaccia la Morte e la Vita*

L'Amour guarda gli occhi chiusi della sua fanciulla, è infuriato per i suoi errori («et, bien qu'au dernier point vous m'ayez su déplaire», v. 1833), ma ha seguito con ansia da innamorato le funeste persecuzioni di Venus («mes soupirs ont partout accompagné vos pleurs», v. 1837).

Ora s'infuria con la Morte ingrata: lui ha alimentato il suo impero abissale con folle di vittime dell'amore verso bellezze orgogliose e selvagge. D'ora in poi non ferirà più le anime né trafiggerà i cuori («[...] je ne blesserai plus d'âmes, | je ne percerai plus de cœurs», vv. 1853-1854) se non con frecce intinte nei divini liquori delle stelle, farà degli innamorati dèi soddisfatti.

Infine l'Amour s'infuria anche con la madre implacabile («impitoyable»), che, in fondo, è la Vita: Venus vuole imporgli una legge che lei stessa non è in grado di rispettare, lei ha un cuore sensibile come altri, invidia loro i piaceri («les délices») che lei stessa prova e allora verrà a sua volta colpita da frecce che provocheranno dolori («chagrins»). I corpi da lei desiderati la respingeranno («[...] n'auront que haine pour vous», v. 1872).

9.32. *Sul corpo abbandonato della fanciulla Venus e l'Amour ingaggiano la loro battaglia familiare*

Nella penultima scena il conflitto tra madre e figlio viene gestito con l'accortezza con cui andava trattata l'etica della famiglia, soprattutto in presenza della corte e del re. Venus trova queste minacce eccessive e presuntuose.



L'Amour non si considera più un bambino («Je ne suis plus enfant, et je l'ai trop été», v. 1876).

Venus ricorda che ha il potere dell'essere madre. L'Amour che il potere della Bellezza non conta nulla senza l'amore («[...] mon arc de la vôtre [puissance] est l'unique soutien», v. 1884).

Ma Venus ribatte, è il punto dolente, che è stata violata la sua sacralità: i suoi templi sono stati abbandonati, le sue cerimonie interrotte e Psyché non è stata punita. È stato violato un suo ordine: Psyché avrebbe dovuto innamorarsi dell'ultimo degli uomini e invece è stata amata da suo figlio. L'Amour ha indotto gli Zefiri ad aiutarlo, ha subornato Apollon a pronunciare un presagio ingannevole e soltanto la curiosità di Psyché l'ha messa nelle sue mani ed ora non c'è più posto per la pietà, la ragazza insolente sta per morire.

A questo punto l'Amour cambia tattica all'improvviso: si piega ai ginocchi di Venus, nel mitico gesto del supplice, dice che dovrebbe essere soddisfatta, il figlio la prega, la rivale è morente, tutto è nelle sue mani («Rendez-moi ma Psyché, rendez-lui tous ses charmes, | rendez-la, déesse, à mes larmes, | rendez à mon amour, rendez à ma douleur | le charme de mes yeux, et le choix de mon cœur», vv. 1936-1939). Ma Venus invoca il Destino, che è più forte degli dèi, e l'Amour chiede di morire: ma è il limite, un immortale non può desiderare la morte, ed a questo punto Venus comincia a cedere («Votre Psyché reverra la lumière», v. 1954).

Tra fulmini e tuoni compare in mezzo al cielo teatrale Jupiter sulla sua aquila.

### 9.33. *Alla fine, tuoni e fulmini, arriva Jupiter*

L'Amour ripete anche a Jupiter la sua litania: ha pianto, ha pregato, ha sospirato, ha minacciato invano e non smette di minacciare: romperà il suo arco, spezzerà le frecce, lascerà che il mondo si estingua («je laisserai languir la Nature au tombeau», v. 1981).

Jupiter si preoccupa e chiede a Venus di fermare la Parca: senza l'Amour sarebbe il caos («Veux-tu donner le monde en proie | à la haine, au désordre, à la confusion? | et d'un dieu d'union, | d'un dieu de douceurs et de joie, | faire un dieu d'amertume et de division?» vv. 1998-2002). Venus perdona il figlio, ma Psyché continuerà a ostentare la sua risibile bellezza («sous ombre qu'elle est un peu belle», v. 2011), anche come compagna di un dio. Jupiter allora la rende immortale («Hé bien! je la fais immortelle | afin d'y rendre tout égal», vv. 2014-2015).

Psyché ringrazia e guarda daccapo l'Amour («Je vous revois enfin, cher objet de ma flamme!» v. 2027) e questi alla fine la possiede («Je vous

possède enfin, délices de mon âme!», v. 2028). Jupiter invita tutti alla festa nuziale, naturalmente in cielo. Tutto si è pacificato, è stata anche una questione di rango («Viens prendre place aux rang des dieux», v. 2032).

È il momento di due grandi macchine che scendono e risalgono nel cielo teatrale, sulla prima c'è Venus con il suo corteggio, sull'altra l'Amour e Psyché. Sulla scena rimangono gli altri dèi che cantano, suonano e danzano, a cominciare da Apollon, dio dell'armonia.

rien n'est si plaisant que de rire  
(*Récit de Bacchus, Psyché*, v. 2105)

### 9.34. *Un'immagine dell'amore*

L'opera mette al centro la presenza della fanciulla, oggetto di sguardi, commenti, desideri e commerci. Psyché è la proiezione materiale e terrena della Bellezza divina e incorporea. Ma l'opera lavora, come tutte le opere d'arte, su un quadrante di un immaginario e di un codice sociale che contengono anche un'immagine cortigiana dell'amore, che è anche una temporanea teoria dell'essere.

Gli dèi del mito indossano una maschera perché l'impulso erotico deve sempre essere nascosto sotto altri aspetti, a partire dalle buone maniere. Amare è un mistero per adulti. Per questo l'Amour deve smettere i panni del bambino e indossare quelli dell'uomo, non può salire sulla scena come un amorino. La donna che non ha fiducia deve essere abbandonata, come recita il Destino, che è più potente degli dèi. Niente ferite in quest'opera: a ferire un innamorato basta un sospetto.

L'amore dura oltre la morte. L'invidia e la gelosia saranno punite. La Bellezza teme la Bruttezza. La Bellezza non conta nulla senza l'amore. Questa immagine dell'amore circola in tutta l'opera ma è particolarmente evidente nel travolgente finale in forma di musica, danza e canto.

### 9.35. *Tutti cantano canzoni su diversi soggetti amorosi*

Apollon canta canzoni sulla gioia eterna dell'amore («Il va goûter en paix, après un long tourment, l'une félicité qui doit être éternelle», vv. 2037-2038). Tutti gli dèi cantano in coro sull'inevitabilità dell'amore («qu'il n'est point d'âme si cruelle | qui tôt ou tard ne se rend à l'Amour», vv. 2044-2045).

Due Muse, che non hanno mai amato, sconsigliano cantando l'amore alle belle fanciulle («Gardez-vous, beautés sévères: | les amours font trop d'affaires!», vv. 2062-2063). Bacchus canta canzoni su come l'amore non sia pericoloso, quando la passione, come il vino, fa perdere la testa («la raison se perde et s'oublie», v. 2080). Momus canta sul pettegolezzo.

Poi entrano danzando quattro Pulcinella e due Matassins, i ballerini armati, e con Momus e Bacchus intonano la canzone della beffa («rien n'est si plaisant que de rire», v. 2105). Infine entra Marte con i suoi guerrieri e i due gruppi intrecciano danze sulla scena.

Quaranta strumenti accompagnano il coro finale, sono timpani, trombette e tamburi come ricorda la nota: nel Gran Salon delle Tuileries dove l'opera è stata rappresentata davanti al Re. L'ultima strofa recita:

Chantons les plaisirs charmants  
des heureux amants.  
Répondez-nous, trompettes,  
timbales et tambours;  
accordez-vous toujours  
avec le doux son des musettes,  
accordez vous toujours  
avec le doux chant des Amours (vv. 2127-2134).

## 10. *Psyché va in guerra*

Lully, fais-nous rire!  
(Molière a Lully)

### 10.1. *Dalla corte alla guerra*

La fortuna di quest'opera è stata notevole, sollecitata e pilotata dal ruolo di guida artistica della corte francese e dal potere di attrazione delle sue mode. Louis XIV avrebbe voluto uno spettacolo con le macchine anche a Lille, nel corso del viaggio verso le Fiandre, a primavera 1671. Per questo aveva preso parte alla spedizione anche Vigarani con 150 operai, in gran parte falegnami.

Durante il viaggio il re si fermò a Chantilly, presso Louis II de Bourbon-Condé (*Le Grand Condé*). Il banchetto del 25 aprile fu allietato da parti del secondo intermezzo rappresentate nel *Cabinet des Peintres*. Il giorno prima il cuoco François Vatel (Fritz Karl Watel) si era suicidato per il mancato arrivo del pesce destinato al banchetto.

Il re rinunciò allo spettacolo di Lille ma fece rappresentare due parti dell'opera – il Prologo e l'ultimo intermezzo – il 18 maggio 1671, nel Bastion Royal del forte di Dunkerque che Vauban aveva appena finito di costruire. Uno straordinario spettacolo che combinava i modi della corte con quelli della guerra. I *Petits Violons* erano accompagnati da trombe («trompettes»), pifferi («fifres»), oboe («hautbois»), cromorni, da 700 tamburi e 80 cannoni.

Molière aveva compreso il valore spettacolare ed etico dell'opera e la replicò assumendo il ruolo di impresario, fece ristrutturare la sala del Palais Royal, ingaggiò otto cantanti, sedici ballerini, due acrobati, un'orchestra di

dodici violini e il coreografo Pierre Beauchamp. Allestì 39 repliche dal 21 luglio al 25 ottobre 1671, in seguito altre 15 dal 15 gennaio al 6 marzo 1672.

In seguito Molière entrò in conflitto con Lully contestando il suo diritto d'autore (*privilège*, 16 marzo 1672) che prevedeva due cantanti e sei musicisti e ottenendo dal re di modificare queste regole con 6 cantanti e 12 musicisti (12 agosto 1672). *Psyché* fu rappresentata ancora l'11 novembre 1672, con l'ingaggio di La Grange e notevoli spese, con altre 31 rappresentazioni fino al 22 gennaio 1673. È stata l'opera di Molière di maggior successo, con 83 rappresentazioni.

### 10.2. *Storia di un violinista ballerino*

Qui si osserva l'aspetto narrativo e veicolo di idee di queste rappresentazioni che hanno come soggetto *Psyché*, ma altrettanto importanti sono gli aspetti scenografici, coreografici e musicali ideati per le singole messe in scena.

Jean Baptiste Lully (1632-1687) ha lavorato a tutte e tre le opere che hanno avuto come soggetto *Psyche* tra il 1656 ed il 1678. Il balletto *Psyché ou de la puissance de l'amour*, in 27 entrées (Parigi, Louvre, 16 gennaio 1656), l'opéa-ballet *Psyché* del 1671 e la tragédie lyrique *Psyché* (Parigi, 19 aprile 1678, in un prologo e 5 atti).

Nel 1653 Lully era entrato al servizio del re come violinista e ballerino, nel 1654 era stato nominato compositore di musica strumentale del re, aveva composto con Isaac de Benserade gli intermezzi danzati delle tragedie. Nel 1660 aveva composto le entrées di *Xerse* di Francesco Cavalli, un'opera rappresentata con scarso successo il 22 novembre di quell'anno nella galleria superiore del Louvre<sup>12</sup>.

Molière aveva conosciuto un altro italiano, Tiberio Fiorilli, che aveva portato in Francia la maschera di Scaramuzza/Scaramouche, mutazione del servo napoletano ideato dal padre Silvio Fiorillo, con lui aveva optato per il suo lavoro di teatrante, aveva seguito le troupes italiane a Lyon, aveva cominciato a lavorare con Lully nel 1661, quando questi aveva composto una *courante* per la sua prima comédie-ballet (*Les Fâcheux*), i due aveva-

<sup>12</sup> Francesco Cavalli (1602-1676) ha introdotto le *arie* nelle opere (da *Giasone*) rendendo più varia la struttura e favorendo l'ascolto come prova l'interesse del pubblico veneziano. Le arie alleggerivano l'andamento del recitativo grave e dei ritornelli ripetuti dagli strumenti (ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica*, Napoli, Stamperia di Donato Campo, 1772, sez. III, c. 3). Cfr. NICOLA BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Olschki, 2012; FRANCESCO CAVALLI, *La Calisto. Dramma per musica* by GIOVANNI FAUSTINI, edited by Álvaro Torrente [partitura], Nicola Badolato [libretto], Kassel, Bärenreiter, 2012.

no recitato insieme ne *Le bourgeois gentilhomme* (14 ottobre 1670). Ma il successo della tragédie-ballet *Psyché*, che segna l'inizio dell'opera francese, disgregò gradualmente questo rapporto di amicizia e collaborazione.

### 10.3. Lotte tra teatranti

Molière disponeva della salle du Palais Royal dove rappresentava le sue opere e commedie. Lully, che aveva la carica di *Surintendant de la Musique de la Chambre* non aveva sale in cui mettere in scena i suoi spettacoli, anche se aveva osservato la disponibilità di un pubblico per l'opera interamente cantata dopo il successo di *Pomone*, prima opera francese (Robert Cambert, 3 marzo 1671).

Lully acquistò i diritti di quest'opera con l'appoggio di Madame de Montespan e di Colbert: sarebbe stata consentita la rappresentazione dell'opera limitata a due arie e due strumenti, i musicisti che avevano suonato a corte non avrebbero potuto suonare a Parigi né altrove, una clausola che tendeva a impedire la rappresentazione libera di *opéra italienne* e di *tragédie-machines* per rifarsi dell'investimento per il riscatto del *Privilège de l'Opéra*.

Nell'*Extrait du Privilege du Roi* datato 31 dicembre 1670, che chiudeva il libretto, si concedeva a Molière il diritto di stampare e vendere l'opera (*une piece de theatre intitulée Les Amours de Psyché*) presso un libraio o tipografo a sua scelta per 10 anni dalla data della sua prima edizione e si vietava a chiunque di ristampare o rappresentare l'opera senza il consenso del concessionario o dei suoi eredi, pena una multa (*à peine de six mille livres d'amende*), la confisca degli esemplari e il rimborso dei danni. Il privilegio fu registrato nel *Livre de la Communauté des Imprimeurs & des Marchands Libraires* di Parigi il 13 marzo 1671, l'opera fu stampata il 6 ottobre.

A marzo 1672 Molière ottenne una deroga a questa ordinanza per il suo teatro, che ebbe il permesso di mettere in scena 12 violini, 12 danseurs, 3 symphonistes e 7 cantanti e continuò a rappresentare *Psyché* au Palais Royal con la musica di Lully ma senza pagarne i diritti. Lully fece rappresentare *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, senza far comparire il nome di Molière. Questi, a luglio 1672, fece rappresentare *La Comtesse d'Escarbagnas* a Parigi senza *Le Ballet des Ballets* di Lully, ma con un'*ouverture* di Marc-Antoine Charpentier e in seguito sostituì gli intermezzi di Lully scritti per *Le mariage forcé* con intermezzi di Charpentier<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Cfr. ALBERT-JEAN GUIBERT, *Bibliographie des œuvres de Molière publiées au XVII<sup>e</sup> siècle*, 3 voll., Paris, CNRS, 1961-1965; FRIEDRICH BÖTTGER, *Die "Comédie-Ballet" von Molière-Lully*, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1979; CHARLES MAZOUER, *Molière et ses*

#### 10.4. *Intorno al soggetto Psyché*

Lully mise in scena ancora una volta *Psyché* nel 1678 come opera in musica con l'intento di replicare il successo degli spettacoli del 1656 e del 1671, ma era malato e senza librettista. Il prologo e gli intermezzi furono conservati come le arie (*divertissements chantés*) composte da Quinault, nonostante i suoi infortuni dopo la rappresentazione di *Isis* (1677)<sup>14</sup>.

Lully fece riscrivere le parti di Molière (morto il 17 febbraio 1673) e le parti di Pierre Corneille dal fratello Thomas Corneille, in modo da renderle cantabili. L'acme drammatico dell'opera fu posizionato nel primo atto e intorno al *compianto in italiano* di Lully (*plainte italienne*) invece che nel quarto atto, come di solito per le tragedie. L'opera ebbe poco successo.

#### 10.5. *La terza Psyché*

Il lettore ci perdonerà se in questo caso, visto il minor successo, riassumiamo in breve l'intreccio di questa terza *Psyché*, imperniata sulla nota invidia degli dèi. La bellezza della fanciulla compete con quella di Venere che non apprezza la sua rivale umana. Lychas informa Aglaure e Cidippe del destino della sorella: l'Oracolo recita che deve essere offerta in sacrificio ad un mostruoso serpente per calmare l'ira della dea. Il re-padre e il popolo piangono la sorte della fanciulla, che si rassegna all'idea del sacrificio. Su richiesta dell'Amour, Vulcano costruisce il Palazzo con l'aiuto di otto Ciclopi e ci lavora con tanto entusiasmo da ravvivare la gelosia di Venere che lo rimprovera di lavorare per la sua rivale. Appena il Palazzo è costruito l'Amour vi trasporta Psyché e, travestito da uomo, le dichiara il suo amore promettendole felicità eterna a condizione che ella non veda mai il suo viso. Ma Psyché brucia dal desiderio di conoscere l'identità di colui che ama e accetta di seguire Venere nella camera dove l'Amour dorme. La fanciulla vede così il viso infantile de l'Amour, che si sveglia e fugge, il loro patto è rotto. Psyché ha perso per sempre il suo amore.

*comédies-ballets*, Paris, Klincksieck, 1993; STEPHEN H. FLECK, *Music, dance and laughter: comic creation in Molière's comedy-ballets*, Paris, Papers on French XVIII literature, 1995; JOHN S. POWELL, *Musical Practices in the Theater of Molière*, «Revue de Musicologie», 82, 1996, fasc. 1, pp. 5-37; MOLIÈRE, *Théâtre complet*, Paris, Imprimerie Nationale, 1997; ID., *Oeuvres complètes*, Paris, Editions GF-Flammarion, 2000.

<sup>14</sup> *Isis. Tragédie en musique en 5 Actes et un Prologue. Représentée par L'Académie Royale de Musique, au Mois d'Août 1677*. La tragedia è stata interpretata come un'allusione alla gelosia di M.me de Montespan (sulla scena: *Junon*) verso M.me de Ludres (*Io*), nuova favorita del re (*Jupiter*). Mentre M.me de Montespan premeva per la sostituzione di Quinault, Lully metteva in scena, con i migliori musicisti, un'opera di qualità. I cronisti annotavano il *pianto di Pan* con il soffio del vento tra le canne e il *Coro dei Tremanti* (*Trembleurs*).

Venere appare e spiega la ragione della sua vendetta: la bellezza della fanciulla le è insopportabile, anche perché ha saputo sedurre suo figlio. Psyché cerca di morire ma il dio del fiume la porta sino agli Inferi dove, tra demoni e furie, Psyché chiede l'aiuto di Proserpina. Questa dea invia due ninfe dell'Acheronte come messaggere e con un regalo adatto a calmare le ire di Venere. Ma il regalo è inutile. Jupiter fa di Psyché un'immortale per permetterle di unirsi all'Amour e Venere si sottomette alla volontà del primo tra gli dèi.

L'itinerario di questo soggetto e delle varianti del suo intreccio va seguito anche da altri punti di vista. Il lettore non trascuri la messa in scena, le coreografie e la musica ideate per le diverse versioni di *Psyché*. In queste pagine si osserva prevalentemente come l'icona di Psyche sia stata usata anche in quella corte e cultura per perimetrare e comunicare un'immagine dell'amore. Il lettore può ricostruire alcune delle linee che hanno favorito l'affermazione del soggetto *Psyche* in Francia all'interno di un cambiamento dei generi dello spettacolo. Lully, musicista e ballerino, è stato, con altri italiani, uno dei veicoli del soggetto nella corte di Francia<sup>15</sup>.

### 11. *La fine del Ballet de cour e la fortuna dell'italianismo*

Nel 1652 i divertimenti di moda mescolavano azioni teatrali, canzoni, balletti. Anche il tradizionale *Ballet de cour* era intarsiato con recitativi monodici o polifonici mixando vari generi dell'intrattenimento negli intermezzi musicali danzati e cantati nel corso delle azioni teatrali e spesso senza nessi con il soggetto dell'opera. Sulla scena salivano ballerini professionisti che interpretavano anche ruoli femminili *en travesti*; in qualche caso, insieme al re, si esibivano gentiluomini e gentildonne. Nel 1680 Lully avrebbe messo sulla scena ballerine professioniste. La moda dell'*italianismo* si era affermata dopo il successo dell'*Orfeo* di Luigi Rossi (1647). Le compagnie

<sup>15</sup> Lully (Firenze, 28 novembre 1632), a Parigi dal marzo 1646, era stato chiamato da Roger de Lorraine, cavaliere di Guisa, perché la principessa figlia di Gaston d'Orléans (la *Grande Mademoiselle*) gli aveva chiesto un giovane italiano per poter conversare in lingua con la carica di cameriere personale della principessa. Alla sua corte aveva raffinato la sua preparazione musicale tra feste di ballo, concerti, balletti, serenate e i migliori virtuosi che si esibivano alle Tuileries. Fra gli addetti c'era anche il futuro suocero Michel Lambert, cantante di arie. Nel 1652 Lully si congedava dopo quasi sei anni di servizio e si trasferiva, come ballerino, mimo, violinista e buffone, alla corte di Luigi XIV. Il 16 marzo 1653 veniva nominato compositore di musica strumentale del re grazie alla sua competenza sulla fuga e il clavicembalo acquisita alla scuola degli organisti Gigault, Métru e Roberday. Dal 1661 Lully si faceva chiamare *Monsieur de Lully*, dopo la naturalizzazione francese e la nomina a Sovrintendente reale della musica.

italiane della commedia dell'arte (come i *Gelosi* o i *Fedeli*) riconquistavano i palcoscenici, nonostante le continue espulsioni.

### 11.1. *Lully e Molière: la comédie-ballet*

La fortuna di Lully era dovuta anche alla sua abilità di ballerino che suonava il violino danzando, una delle sue performance più richieste. Tra il 1653 e il 1665 aveva lavorato a 12 balletti con altri compositori e coreografi. Fra questi *Psyché* (1656), un soggetto in seguito ripreso altre due volte. Tra il 1658 e il 1672 era stato l'autore principale di 19 balletti con il testo firmato da Benserade e Corneille (per gli intermezzi di *Edipe* del 1664), di Molière e di Quinault.

Dal 1664 al 1671 Lully collaborava con Molière ideando il modello della *comédie-ballet*: un'azione teatrale comica (*comédie*) usata come un canovaccio e interpolata con balletti e altri *divertissements*, secondo un modello a mezzo tra il racconto da passatempo e lo scenario da commedia dell'arte. Prima del 1672 Lully aveva scritto gli intermezzi di 12 commedie o pastorali con Molière (nel 1685 l'*Idylle de la paix* con Racine, nel 1668 *La grotte de Versailles* con Pellisson o Quinault). *Psyché* era l'ultima opera con Molière, Quinault, La Fontaine e Corneille.

Lully coglieva l'importanza di configurare un modello di opera francese rarefacendo gradualmente i modelli e le tonalità del balletto e dell'opera italiana e assimilando rapidamente modelli locali (come nel balletto *Les saisons*, 1661) senza rinunciare a alcune soluzioni briose-comiche tipicamente italiane (come nella scena turca del *Bourgeois gentilhomme* dove recitava nella parte del Muftì, 1670).

### 11.2. *L'Opera alla francese*

Dopo il 1669, anche per iniziativa del librettista Perrin e del musicista Cambert, si erano moltiplicati i tentativi di allestire un'opera alla francese che armonizzasse in lingua francese il recitativo italiano. Con questo programma nazionalista Perrin e Cambert avevano conseguito un privilegio reale di gestire un'*Académie d'Opéra* a Parigi.

Il loro successo si interrompeva nel 1671 quando Perrin finiva per debiti in prigione alla Conciergerie, Lully otteneva la cessione del privilegio in cambio del pagamento dei debiti e lo estendeva con lettere patenti del re che proibivano di far cantare qualsiasi brano musicale intero sia in versi francesi che in altra lingua senza permesso, pena un'ammenda (marzo 1672).

Fino a quella data Lully aveva collaborato con Benserade, Pellisson, Corneille e aveva scritto introduzioni e intermezzi per le opere di Francesco



Cavalli, il compositore assunto da Giulio Mazzarino nel 1660. Il successo di Perrin e Cambert aveva segnalato la praticabilità di un dramma *alla francese* e aveva indotto Lully, una volta padrone del privilegio, a tentare il passaggio dal buffo al tragico risolvendo il problema di un recitativo con la dizione teatrale francese e conservando le soluzioni formali dell'opera italiana (*ouverture*, prologo, scenari, arie, danze). A partire dal 1672 Lully diveniva di diritto padrone della scena lirica francese, un *Re della Musica*<sup>16</sup>.

### 11.3. *Il re invecchia, il ballerino muore*

Il privilegio alimentava la persistente ostilità dell'ambiente tetrale che si vedeva interdotta la rappresentazione di opere e balletti. Quando, per l'influenza di Madame de Maintenon, il re cominciava a interessarsi alle pratiche religiose Lully componeva mottetti e *élévations* (*De profundis*, 1683; *Motets à deux chœurs pour la chapelle du Roy*, 1684) ma anche melodrammi – come *Amadis de Gaule* (1684), *Rolland* (1685), *Armide* (Parigi, 15 febbraio 1686) – e la pastorale *Acis et Galathée*. Lully si feriva con un colpo del bastone con cui batteva il tempo dell'orchestra (8 gennaio 1687), durante un *Te Deum* per la guarigione del re, e moriva il 22 marzo 1687<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Un cambiamento di poetica. Lully componeva da tempo musica da chiesa per le cerimonie, gestiva e dirigeva l'orchestra dei *Petits violons* in polemica con la *Grande Bande des violons du Roy*, come artista e uomo d'affari di successo il suo patrimonio gli consentiva la costruzione di due palazzi, uno destinato a sua abitazione privata con dorature e pitture adeguato al suo nuovo status (1670). Nel 1672, il conflitto con Molière in materia di diritti d'autore lo orientava verso le tragedie e le cerimonie musicate di corte, religiose o profane, un'opera all'anno, in collaborazione con Philippe Quinault e Thomas Corneille. Il favore del re, il crescente prestigio e la ricchezza gli consentivano, nonostante un processo (1675), di comporre opere di successo (*Athis* 1676; *Isis* 1677 e soprattutto *Bellérophon* con libretto di Thomas Corneille, 31 gennaio 1679). Lully stampava la sua musica con i tipi di Ballard, con una dedica al sovrano, era nominato segretario del re che faceva da padrino al battesimo del suo primogenito.

<sup>17</sup> In 20 anni, sino al 1660 circa, Lully è un compositore che adotta lo *stile italiano*, nel 1658, nel balletto di *Alcidiane* scrive un preludio, adattato da Cambert all'opera *Pomone* (1671). Lully, riprendendo il lavoro, elabora un modello di *ouverture française*. Nel balletto *La Raillerie* (1659) mixa musica francese e italiana, rivelando un'esperienza di *airs de cour* e *brunettes*. Nel balletto *Les saisons* (con Benserade, 1661) i pezzi italiani sono rarefatti e nel giro di 10 anni Lully lavora ad alcune componenti poi ricorrenti nell'opera. Lully adotta lo stile serio della pastorale travasato nell'*opera seria* dopo l'adozione del recitativo (delle opere in musica di Jacopo Peri e Emilio de' Cavalieri, a partire dalla *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, Roma 1600) e lascia il genere buffo per il dramma tragico. Dopo il successo di *Pomone* (di Pierre Perrin e Robert Cambert, 1671), Lully lavora su un recitativo basato sulla dizione teatrale francese configurando la struttura e il costume dell'opera francese con l'adozione del recitativo del dramma pastorale e dell'opera italiana. *Overture*, prologo, arie, danze sono

## 12. *Disegnare Psyche*

Segnaliamo qui di seguito alcune soluzioni grafiche e pittoriche della favola realizzate in vari centri europei a partire dall'anno 1600.

Nella prima metà del secolo i libri di emblemi riportano anche l'icona dell'invidia, che è la *passione* dominante della favola. È invidiosa Venere nell'incipit della favola, sono invidiose le sorelle dopo la loro visita al Palazzo dell'Amore. Per l'iconografia si veda, ad esempio, la citata incisione *Grande malum invidia*, in QUINTI HORATII FLACCI *Emblemata. Imaginibus in aes incisus notisque illustrata studio* Othonis Vaenii Batauolugdunensis (fig. 1).

Molte illustrazioni, disegni e incisioni che riguardano il momento in cui Venere indica Psyche ad Amore derivano dalla *Loggia di Amore e Psyche* dipinta da Raffaello e aiuti – Sebastiano del Piombo, Baldassarre Peruzzi, il Sodoma – nella Villa la Farnesina commissionata da Agostino Chigi: ad esempio, Pieter van Lint, *Venere e Cupido* (1636, Los Angeles, Getty Center).

Altre rappresentazioni sono dedicate – come già ricordato – all'ambiguo momento quando Amore guarda Psyche che dorme (Jacob Matham, *Cupidon aux côtés de Psyché endormie*, da Abraham Bloemaert, ca. 1607, Amsterdam, Rijksmuseum, fig. 2), al risveglio di Psyche dal mortale sonno dello Stige (Antoon van Dyck, *Cupido e Psyche*, 1638, London, Hampton Court), alla celebrazione del loro matrimonio sull'Olimpo (Pieter Paul Rubens, *Le nozze di Amore e Psyche sull'Olimpo*, Praga, Museo del Castello).

Il momento in seguito sempre più osservato è la scoperta di Amore nel buio (Simon Vouet, *Psyche vede Cupido*, ca. 1627, Lyon, Musée des Beaux-Arts). Alcuni momenti sono estrapolazioni dalla sequenza narrativa, come la conversazione tra i due innamorati (Orazio Gentileschi, *Cupido e Psyche*, 1628-1630, San Pietroburgo, The State Hermitage Museum) e l'avvicinamento di Psyche al Palazzo dell'Amore (Claude Lorrain, *Paesaggio con Psyche fuori del Palazzo di Cupido*, 1664, London, National Gallery).

A fine secolo Luca Giordano sceneggia sontuosamente (1692-1702, Madrid, Museo del Prado) i momenti in cui il culto di Psyche avvia l'invidia di Venere (*Psyche onorata dal popolo*), della consultazione dell'oracolo da parte del re-padre (*I genitori di Psyche offrono sacrifici ad Apollo*) e dell'arrivo di Psyche nel Palazzo di Amore con le cure dalle ancelle invisibili (*Psyche*

mixati in un nuovo modello, il recitativo non comporta una divisione in battute ma mantiene l'intonazione drammatica di Marie Champmeslé. In una prima fase il recitativo è *secco* (con il solo *continuo*), è *accompagnato* per le solennità. Dal 1673 sino alla sua morte (1687) Lully compone un'opera l'anno (tranne nel 1681), nel 1687 lavora all'opera del 1688, un cronista annota che il manoscritto del primo atto viene bruciato su richiesta del confessore.

*servita da spiriti invisibili*) e della sua punizione da parte di Venere (*Venere punisce Psyche con un compito difficile*).

Un altro segmento molto rappresentato è il risveglio di Psyche dal sonno della morte con l'arrivo di Amore (Michelangelo Palloni, *Il sogno stigio di Psyche*, affresco, ca. 1690, Varsavia, The Wilanow Palace Museum).

Per le illustrazioni dei libretti di *Psichè* si veda il momento fatale della fuga di Eros (*Psyché*, in *Les Œuvres de Monsieur MOLIÈRE*, vol. IV, Amsterdam, Henri Wetstein, 1698; fig. 3) e il costume di scena di Psyché nella rappresentazione del 1671 (CORNEILLE, *Psyché. Tragédie-ballet*, 1671, «Mais je n'ai point encor senti ce que je sens. Je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme»; fig. 4).



Fig. 1. *Grande malum invidia*, in QUINTI HORATII FLACCI *Emblemata*. *Imaginibus in aes incisis notisque illustrata studio Othonis Vaenii Batauolugdunensis, Antuerpiae, prostant apud Philippum Lisaert, 1612, ex officina Hieronymi Verdussen, 1607.*



Fig. 2. JACOB MATHAM, *Cupidon aux côtés de Psyché endormie*, incisione da Abraham Bloemaert, ca. 1607, Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 3. *Psyché*, in *Les Œuvres de Monsieur MOLIERE*, vol. IV, Amsterdam, Henri Wetstein, 1698.



Fig. 4. CORNEILLE, *Psyché. Tragédie-ballet*, 1671, «Mais je n'ai point encor senti ce que je sens. Je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme».





ILARIA BONOMI

## *Xerse* da Venezia 1655 a Roma 1694: un esempio di riscrittura dal Barocco all'Arcadia

La librettistica del Seicento, pochissimo indagata sotto il profilo linguistico<sup>1</sup>, offre materiale di grande interesse, e in questo ambito una significativa rilevanza è presentata dal campo delle riscritture. A fine secolo, un nodo particolarmente importante in questo campo è costituito dalle riscritture di libretti nella linea del passaggio dallo stile barocco alla riforma arcadica: prima del compimento della riforma del melodramma ad opera di Pietro Pariati e soprattutto di Zeno e Metastasio, alcune figure e alcuni libretti mostrano, pur parziali, segni di cambiamento, e tra questi c'è la revisione di *Xerse*, libretto di Nicolò Minato e musica di Francesco Cavalli, Venezia 1655, ad opera di Silvio Stampiglia e Giovanni Bononcini, Roma 1694. *Serse*, una delle opere più fortunate del Seicento, sarà poi, com'è noto, ripresa da Händel a Londra nel 1738.

### 1. *Xerse di Minato-Cavalli*

Nicolò Minato appartiene alla seconda e più matura fase della librettistica veneziana, che rappresenta come si sa il momento di maggiore vicinanza

<sup>1</sup> Per una sintesi linguistica della librettistica secentesca, e per i relativi rimandi bibliografici, rinvio al recente volume di ILARIA BONOMI – EDOARDO BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, Il Mulino, 2017, oltre che ai fondamentali profili di FABIO ROSSI, *Poesia per musica*, in *Storia dell'italiano scritto*, I. *Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 291-322, e VITTORIO COLETTI, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Torino, Einaudi, 2017. Riferimenti musicologici fondamentali per l'opera secentesca e la librettistica sono LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991; PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, II ed., Roma, Bulzoni, 2003; ELLEN ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013; GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014; EAD., «Versi, macchine e canto»: il teatro in musica del Seicento, in *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande guerra*, a cura di Andrea Chegai, Franco Piperno, Antonio Rostagno ed Emanuele Senici, con la collaborazione di Alessandro Maras, Roma, Carocci, 2017, pp. 131-187.

al barocco, dopo l'opera di corte fiorentina, informata ad una raffinata eleganza nella sostanziale adesione al codice poetico tre-cinquecentesco, e l'opera romana, con Giulio Rospigliosi soprattutto, nei cui drammi un solido classicismo di base non esclude moderate aperture al barocco.

Le diverse personalità di autori veneziani come Giulio Strozzi, Gian Francesco Busenello, Giovanni Faustini, Nicolò Minato, Aurelio Aureli, presentano caratteri per molti versi comuni: il pluristilismo, con la compresenza di registri elevati e mediani; una non rigida adesione al codice poetico tradizionale, distanziato prima di tutto nel lessico, ricco e innovativo, ma anche nelle strutture fonomorfologiche; l'adesione al codice poetico barocco, con abbondanza di figure retoriche e di effetti sonori (legati alla componente musicale); la discorsività e linearità dell'andamento sintattico<sup>2</sup>.

Della librettistica veneziana del secondo Seicento Minato (Bergamo? 1627-1698) rappresenta una delle figure più rilevanti, sia in quanto successore di Giovanni Faustini nella drammaturgia per Francesco Cavalli, sia in quanto "esportatore" dell'opera italiana a Vienna. Avvocato e librettista<sup>3</sup>, coinvolto nell'impresa del teatro di San Salvatore dal 1661 al 1667, Accademico degli Imperfetti e dei Discordanti, scrisse otto libretti per Cavalli, due per Antonio Sartorio, uno per Giovanni Legrenzi. Le tematiche dei suoi libretti sono prevalentemente storiche, in una prima fase relative a epoche diverse, in una seconda fase, dal 1664, rivolte alla storia romana, che gli offriva figure di eroi e il tema importante del mito di Venezia come erede di Roma e di Troia.

<sup>2</sup> Oltre agli studi linguistici citati alla nota precedente, cfr. in particolare per Busenello ILARIA BONOMI, *Il codice innovativo dei libretti di Busenello*, in ILARIA BONOMI – EDOARDO BURONI, *Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, con i contributi di Valeria Marina Gaffuri e Stefano Saino, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 13-46. Utili spunti linguistici nelle edizioni di NICOLA BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Olschki, 2012, *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, a cura di Nicola Badolato e Vincenzo Martorana. Prefazione di Lorenzo Bianconi, Firenze, Olschki, 2013; su Cicognini cfr. almeno MICHELE CURNIS, «... Vantaggioso patto toccar con gl'occhi e rimirar col tatto». *Drammaturgia, poetica, retorica nel «Giasone» di G. A. Cicognini*, «Musica e storia», 12, 2004, fasc. 1, pp. 35-90.

<sup>3</sup> A differenza di Faustini, che dichiara di essere librettista per professione, Minato minimizza la sua pratica di librettista, sottolineando la professione di avvocato, nella dedica dell'*Orimonte* (Venezia, Valvasense, 1650), citata in SERGIO MONALDINI, *Minato, Nicolò*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 74, 2010, pp. 571-575). Per le notizie biografiche, oltre alla voce appena citata, vd. ELLEN ROSAND – HERBERT SEIFERT, *Minato, Count Nicolò* [2001], in *The Oxford Dictionary of Music-Grove* ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)), e ALFRED NOE, *Nicolò Minato. Werkverzeichnis*, Wien, Der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004, che offre un catalogo completo delle opere.

Minato fu a Vienna, dal 1669 al 1698, il primo poeta cesareo, e vi scrisse 170 testi per musica dei suoi circa 220 titoli (dei generi più diversi, per la maggior parte drammi per musica e rappresentazioni sacre, ma anche intermezzi, introduzioni a balletti, feste musicali di vario tipo, serenate, sino a rappresentazioni emblematiche e canovacci per pantomime). A Vienna collaborò soprattutto con Antonio Draghi, che musicò molti dei suoi libretti, e con lo scenografo-architetto Ludovico Ottavio Burnacini; ma i suoi libretti furono poi naturalmente rimusicati da molti altri compositori.

Il diverso contesto produttivo (carattere non commerciale delle rappresentazioni, pubblico rigidamente selezionato, necessità di adeguarsi all'ideologia e al cerimoniale di corte, varietà dei generi richiesti) influenzò molto la sua drammaturgia e la sua scrittura. Oltre alle implicazioni legate al carattere celebrativo e alla dimensione politica (opera come *instrumentum regni*), va sottolineata l'accentuazione della comicità e l'introduzione della componente filosofica, in cui si irridono usi del popolo ma anche i costumi fatui della corte.

I melodrammi viennesi composti per il carnevale hanno più spiccato carattere comico e satirico-moralistico, e non di rado, per le recite di carnevale destinate ai cortigiani, sono "a chiave", tali cioè da risultare comprensibili nel loro sottotesto unicamente a un ristretto gruppo di privilegiati. A volte i protagonisti delle recite rimandano direttamente a personaggi reali, come nella *Lanterna di Diogene* (1674), in cui gli attori rappresentano occultamente altrettanti membri della corte, tra i quali l'imperatore Leopoldo (Alessandro), l'imperatrice Eleonora (Statira), e lo stesso Minato, nelle vesti di «Diogene, il poeta maldicente». È interessante osservare l'esistenza di chiavi manoscritte per riconoscere i personaggi della corte in quelli del dramma, presenti in talune copie del libretto (tra cui quella posseduta da Apostolo Zeno, ora alla Marciana)<sup>4</sup>.

Si prospetta dunque una direzione rilevante per la lingua della librettistica tardo-seicentesca, relativa al condizionamento del contesto, e alla probabile differenza tra i generi (opere per il carnevale, drammi celebrativi per la corte, ecc.). Una direzione auspicabilmente produttiva per i drammi della corte viennese<sup>5</sup> è quella di analizzare i diversi generi, a partire dalla defi-

<sup>4</sup> Per es. MARIA GIRARDI, *Da Venezia a Vienna: le "facetie teatrali" di Nicolò Minato*, in *Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e musica nelle Venezie dal '500 al '700. Atti del III ciclo dei Corsi estivi di Musicologia del Conservatorio "A. Buzzolla"*. Adria 1986-1988, a cura di Ivano Cavallini, Padova, Minelliana, 1990, pp. 189-221: 204; NORBERT DUBOWY, *La Statira, una proposta di lettura*, in *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*, a cura di Luca Della Libera e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2014, pp. 225-241: 237.

<sup>5</sup> Si vedano i riferimenti e gli spunti in NINO PIRROTTA, *Note su Minato*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio. Atti del convegno internazionale di studi promosso dalla fondazione*

nizione: *dramma per musica* in tre atti per il compleanno dell'imperatore o dell'imperatrice, o per il carnevale; *festa musicale* in un atto per l'onomastico dell'imperatrice; *trattenimento musicale* per il compleanno dell'arciduchessa, e altri personaggi della corte, anche se una netta distinzione tra di essi non è sempre chiara.

*Xerse* su libretto di Nicolò Minato e musica di Francesco Cavalli venne rappresentato al Teatro SS. Giovanni e Paolo di Venezia nel febbraio 1654 (*more veneto*, quindi 1655). Fonte dichiarata sono le *Storie* di Erodoto attraverso il volgarizzamento del Boiardo. Ma si tratta di una mascheratura: in realtà la fonte diretta del dramma è la commedia *Lo cierto por lo dudoso* di Lope de Vega, con mutamento del contesto storico-narrativo e dei nomi, non però delle funzioni attanziali.

Alla prima rappresentazione veneziana ne seguirono altre negli anni Cinquanta e Sessanta (Genova, Napoli, Bologna, Palermo, Milano, Verona, Torino), e Ottanta, con alcune varianti strutturali e linguistiche, fino alla revisione radicale operata nel 1694 da Silvio Stampiglia e Giovanni Bononcini. L'opera fu rappresentata anche a Parigi nel 1660 con l'aggiunta di balli di Lully, durante la breve fase di presenza dell'opera italiana voluta da Mazzarino, con pesanti rimaneggiamenti per adeguamento al gusto locale<sup>6</sup>.

La versione di Minato è stata pubblicata da Andrea Della Corte nella sua raccolta del 1958<sup>7</sup>, ed è in preparazione l'edizione critica dell'opera di Cavalli per Bärenreiter a cura di Hendrik Schulze e Sara Elisa Stangalino. Pure in preparazione, per le cure di Lorenzo Bianconi, Sara Elisa Stangalino e altri, è un'edizione sinottica del *Xerse* e delle sue fonti. *Xerse* di Minato, infatti, offre un caso particolarmente interessante di influenza del teatro spagnolo, tanto rilevante nella librettistica seicentesca<sup>8</sup>: Minato attinge infatti, come anticipato sopra, a una commedia di Lope de Vega (*Lo cierto por*

Giorgio Cini, *Venezia, 10-12 settembre 1984*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 127-163; MANUELA HAGER, *La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato*, ivi, pp. 17-30; GIRARDI, *Da Venezia a Vienna*; ALFRED NOE, *Geschichte und Fiktion in Nicolò Minatos Libretti*, in *Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, 2. *Italianità: Image and Practice*, edited by Corinna Herr, Herbert Seifert, Andrea Sommer-Mathis and Reinhard Strohm, Berlino, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 69-84.

<sup>6</sup> MICHAEL KLAPER, *Vom Drama per musica zur Comédie en musique: Die Pariser Adaption der Oper Xerse (Minato/Cavalli)*, «Acta Musicologica», LXXVII, 2005, pp. 229-256.

<sup>7</sup> ANDREA DELLA CORTE, *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, 2 tt., Torino, Utet, 1958.

<sup>8</sup> Sul teatro spagnolo e la sua influenza in Italia si vedano almeno MARIA GRAZIA PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009, NICOLA MICHELASSI – SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze nel 600*, Firenze, Alinea, 2013. Preziosi riferimenti sull'influsso del teatro spagnolo sulla librettistica in STAFFIERI, *L'opera*, e in *La*

lo dudoso), attraverso la mediazione della traduzione italiana del bitontino Raffaele Tauro, *L'ingelosite speranze*, esempio singolare di mistilinguismo, con uso maccheronico e parodistico delle lingue straniere, del latino maccheronico e del dialetto napoletano in bocca a un servo buffo<sup>9</sup>.

L'analisi linguistica è stata compiuta sull'edizione curata da Stangalino<sup>10</sup>, che si attiene al libretto della prima rappresentazione (gennaio 1654 *more veneto* è la data della dedica, quindi il libretto è stato pubblicato prima della rappresentazione, avvenuta il 12 febbraio al Teatro Santi Giovanni e Paolo)<sup>11</sup>. L'edizione di Della Corte non è affidabile, per interventi arbitrari (per esempio l'eliminazione del Prologo) e per la presenza di alcuni errori<sup>12</sup>.

Molto scarsi sono i contributi linguistici sul *Xerse* di Minato: la lingua del libretto è stata studiata per alcuni aspetti da Anja Overbeck<sup>13</sup>; Albert Gier

*Comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2016.

<sup>9</sup> LORENZO BIANCONI – SARA ELISA STANGALINO – ANTONIO VINCIGUERRA – SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Lope de Vega napoletano: L'ingelosite speranze di Raffaele Tauro*, in *Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, a cura di Michela Graziani e Salomé Vuelta García, Firenze, Olschki, 2016, pp. 17-39.

<sup>10</sup> Nella sua tesi di dottorato: SARA ELISA STANGALINO, *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, relatore Lorenzo Gennaro Bianconi, correlatore Anna Laura Bellina, coordinatore Marco Beghelli, 2tt., Bologna, Alma Mater Studiorum, 2011; interessanti rilievi, da parte della stessa studiosa, sul dramma nel percorso compositivo di Minato si leggono poi in EAD., *Eruditioni per li cortigiani di Nicolò Minato: genesi e incidenza di un trattato*, «Studi secenteschi», LV, 2014, pp. 183-197.

<sup>11</sup> Non ho seguito alcune delle normalizzazioni introdotte dall'autrice, per esempio l'eliminazione dell'*h* etimologica, l'uso delle consonanti doppie, il nesso *ti* + voc. ricondotto a *zi*, riferendomi per questi casi all'edizione originale della prima rappresentazione, Venezia, Matteo Leni, 1654, nella copia conservata nella Biblioteca Nazionale Braidense, Raccolta Drammatica Corniani Algarotti, nr. 776. L'edizione curata da Stangalino, molto seria e affidabile sul piano filologico, è stata preferita al libretto originale nell'ed. Leni anche per i suoi fondamentali interventi di ripristino della corretta scansione metrica (cfr. l'importante nota sui criteri di edizione alle pp. 3-6 del t. II). Per la complessa problematica della filologia dei libretti si rinvia almeno a LORENZO BIANCONI, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, «Il Saggiatore musicale», II, 1995, pp. 143-154, *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del Convegno internazionale. Cremona 4-8 ottobre 1992*, a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, PAOLO TROVATO, *Note sulla fissazione dei testi poetici nelle edizioni critiche dei melodrammi*, «Rivista italiana di musicologia», XXV, 1990, fasc. 2, pp. 333-352.

<sup>12</sup> ROSAND, *L'opera*, p. 216, accenna all'esistenza di versioni del testo precedenti al libretto stampato, riferendosi probabilmente alle partiture di Cavalli e al suo intervento sul testo verbale, e in particolare all'aria iniziale di *Xerse*.

<sup>13</sup> ANJA OVERBECK, *Italienisch im Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil*, Berlino-Boston, Walter de Gruyter, 2011. *Xerse* costituisce il corpus E2 nel libretto della prima versione veneziana, Leni 1654, e della seconda edizione veneziana, Giuliani 1657.

nel suo importante volume sul libretto<sup>14</sup> parla soprattutto dei cambiamenti strutturali intervenuti nella versione di Roma del 1694 e in quella haendeliana del 1738.

Sulle proprie scelte linguistiche e stilistiche Minato fa una significativa dichiarazione nell'avviso al lettore, affermando di aver voluto asciugare la lingua dai troppi ornamenti e di aver seguito uno stile familiare:

Talora son necessari, nonché geniali all'umanità, i trattenimenti; né viddi mai pianta sì di frutti ferace che non produca i suoi fiori. Io le poch'ore che mi avvanzano dall'oratoria, e che altri forse spenderebbe in trattenimenti più liberi, le dono ad Apollo. Così apunto m'è sortito di comporre questo drama, nel quale avrei saputo adoprar frasi più sollevate, discorsi più allungati, figure, traslati ed altri freggi da me conosciuti per essenziali in altra forma di componimenti, ma come stimati, in quelli di tal sorte, dannosi, in questo a bello studio abbandonati: come che dall'esser stati usati ho veduto talvolta indebolirsi la forza delli affetti e la naturalezza della rappresentazione, che vuol essere con frase più familiare, essendo che in queste composizioni non si scrive per l'ingegno ma per l'udito<sup>15</sup>.

Notevole mi pare tra l'altro l'ultimo accenno all'udito, cioè alla componente sonora e probabilmente, con riferimento implicito, alla musica.

La lingua del *Xerse*, come degli altri libretti veneziani di Minato per Cavalli, mostra, dunque, pur nella sostanziale adesione al codice poetico, una certa medietà, distante dai toni elevati, e aperta al registro familiare, in linea con la librettistica barocca soprattutto veneziana.

Se è scontata l'adesione al linguaggio poetico, a cui riportano forme canoniche come *pietade, fia, le porgi* imperativo tragico, molto rilevante appare l'influenza dello stile barocco, a cui riportano vari elementi: l'altissima frequenza di motti sentenziosi (*Chi teme le pene | amante non è*, vv. 1293-1294; *Spesso chi dice 'l ver perde l'amico*, v. 1417), le metafore (*di brine | ci sparge l'età*, vv. 1321-1322), i contrasti (*Speme m'avviva – Gelosia m'uccide*, v. 221; *dal foco il gelo e dal timor la speme*, v. 338), le terne, spesso in climax (*parti, fuggi, vola*, v. 885). In ambito retorico, poi, spiccano figure di suono, allitterazioni, assonanze ed effetti rima, chiaro segno di una ricerca fonico-musicale: *il suo canto è un incanto*, v. 166; *voglio darlo alla mia vaga vezzosa*, v. 848; *Sta nelle stanze sue scrivendo al re*, v. 887. La componente dotta, latineggiante, assai comune all'epoca, è evidente nel livello fono-morfologico, in forme come *hor, inulto, instante*.

<sup>14</sup> ALBERT GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, pp. 84-88.

<sup>15</sup> NICOLÒ MINATO, *Xerse*, in STANGALINO, *I drammi musicali di Nicolò Minato*, t. II, p. 72.

Alla medietà e al registro familiare riportano forme e costrutti non in linea con la norma grammaticale, come il *che* polivalente ([vado] *Ad appoggiarmi, ché di sonno i' cado*, v. 139), forme pronominali come *gli* 'le', *li* 'gli' e 'le', forme verbali come *potiate*; costrutti come *parmi aver udito | a gridar*, v. 785; pleonasmii come *ah ci fui còlto*, v. 790; interiezioni non elevate, che saranno poi tipiche dell'opera comica, come *eh, eh che* (*eh che non la volete*, v. 1106), *ah che, olà*. Al registro familiare e all'espressività riportano costrutti marcati come la dislocazione a destra *non l'amate, l'ingrato*, ripetizioni e foderamenti come *Pietà, pietà, Nettuno, ahimè, ahimè!*, v. 1155, e *no, ch'io nol vedo, no*, v. 1150.

Molto significativa, come del resto in tutta la librettistica veneziana, la componente regionale<sup>16</sup>: nelle quasi costanti forme in *-ar-* dei futuri e condizionali dei verbi in *-are* (*restarete, fermarete, sdegnarebbe, pensarò, parleremo*); nella forte incertezza nell'uso delle consonanti doppie (*induggio, straggi, disaggi, preggio, rubbar, viddi, parlovi* 'parlovvi'; *parlomi* 'parlomme').

Il lessico, accanto allo scontato bagaglio tradizionale della poesia (*rai, alma*), e ai latinismi (*aligero, inulto, edace*), si apre a voci pratiche e settoriali, come *sopracarta*, e a voci familiari, come *sudori, vil canaglia, tengo affar che m'importa, vado a dormire, sapete* segnale discorsivo, secondo modalità tipiche della librettistica veneziana. Ricorrono poi interiezioni espressive (*uh! Eh, olà*) accanto alle più frequenti drammatiche (*ahi, deh*).

Numerose le *iuncturae*, alcune attinte dalla poesia cinquecentesca, soprattutto dal Tasso (per esempio *ignudo arciero, scelerate stelle, soave concento*), altre, per quanto è possibile accertare<sup>17</sup>, originali di Minato (per esempio *amante traditor, genio mutabile, impetuoso gel, letal portento*).

Molto significativa anche dal punto di vista linguistico, oltre che da quello drammaturgico-musicale, la parte comica del servo Elviro, sulla quale tornerò più avanti a proposito del confronto con la versione rivista da Stampiglia. Nella scena I del II atto, in dialogo con Amastre, Elviro si finge fioraio parlando nel linguaggio finto-straniero e dialettale (napoletano) che sarà poi tipico dell'opera comica:

ELVIRO	Ti chi star?
805	e perché dimandar?
AMASTRE	Viator curioso, e ciò ti basti.
ELVIRO	Ariodate, de chista
	città signur, che star a re vassallo,

<sup>16</sup> Sulla rilevazione di molti regionalismi fonetici pesa l'incertezza del testo, e la sicura incidenza di varianti regionali dovute al tipografo veneziano, nella prima edizione del libretto.

<sup>17</sup> La ricerca è stata condotta con gli strumenti elettronici della BIZ, *Biblioteca Italiana Zanichelli*, e della *Biblioteca Italiana* ([www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it)).

- 810                   aver figlia Romilda, e re voler  
                       chista sposar; e dir,  
                       se nu sposar, morir.  
       AMASTRE   Ma di Romilda il seno  
                       arde al foco del re?  
       ELVIRO                         No, de fratello  
                       ch'aver nome Arsameno.  
 815   AMASTRE   E questo forse i dolor suoi le scrive?  
       ELVIRO   Ahimè! chi voler fiora  
                       de bella giardina.  
       AMASTRE   Dimmi.  
       ELVIRO                         Nun saper altro.  
 820                   Tulipana, gelsomina.

## 2. Xerse di Stampiglia-Bononcini<sup>18</sup>

Nel 1694 a Roma, al Teatro Tordinona, venne rappresentata l'opera *Xerse* nella revisione di Silvio Stampiglia e Giovanni Bononcini.

Stampiglia (Civita Lavinia, odierna Lanuvio, 1664 – Napoli 1725), poeta, librettista e storiografo, fu uno dei quattordici fondatori dell'*Arcadia*: questa riscrittura si presenta dunque come un tassello meritevole di essere indagato nell'ambito del processo di riforma del melodramma promosso dall'*Arcadia*.

La linea riformista dell'*Arcadia* in merito al melodramma, come si sa<sup>19</sup>, si appuntava soprattutto sulla critica alla scelta dei soggetti storici, alla mescolanza dei registri, alla compresenza di personaggi alti e bassi, seri e comici, alla difficile coesistenza di poesia e musica e al ruolo subordinato della prima rispetto alla seconda, agli eccessi barocchi, all'influsso della commedia spagnola. Ma, più in generale, la critica degli Arcadi era sul genere stesso del melodramma, considerato il maggiore responsabile del cattivo gusto, degli eccessi, della decadenza recente della letteratura italiana, segnatamente della teatrale. Del melodramma veniva inoltre deprecata l'inverosimiglianza di molte scene in cui la tragicità mal si confaceva all'accompagnamento musicale e al canto, e veniva rilevata la negatività del carattere che, con termine posteriore, chiameremmo edonistico dello spettacolo operistico. A questi motivi di fondo si

<sup>18</sup> Mi sono basata sull'autorevole edizione a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1997, che si attiene al libretto della prima rappresentazione.

<sup>19</sup> Mi limito a citare, in proposito, gli apporti fondamentali di RENATO DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 6. *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, Torino, Edt, 1988, pp. 3-76, e di PIERO WEISS, *L'opera italiana nel '700*, a cura di Raffaele Mellace, presentazione di Lorenzo Bianconi, Roma, Astrolabio, 2013.



aggiungevano spesso critiche nei confronti dei diversi aspetti dello spettacolo, dallo spadroneggiare dei cantanti, alla distratta attenzione degli spettatori, agli eccessi delle messe in scena, al carattere venale delle rappresentazioni e al ruolo negativo dell'impresario. Critiche, queste, presenti negli scritti di Crescimbeni, Muratori, Gravina. Ma va anche sottolineato come in alcuni di loro, per esempio Muratori, tale severo giudizio coesista, in modo piuttosto contraddittorio, con il riconoscimento del prestigio europeo che il melodramma portava all'Italia, e anche, talvolta, con il compiacimento personale nella fruizione delle opere. Una delle poche voci che nei primi decenni si unirono solo parzialmente al coro di critiche fu, come si sa, quella di Pier Jacopo Martello, che nella prospettiva riformatrice desiderava per lo stile della poesia melodrammatica, comunque subordinata alla musica, queste caratteristiche: «[...] le costruzioni si vogliono agevoli, i periodi chiari e non lunghi, le parole piane e vezzose, le rime non ispidi, i versi correnti e teneramente sonori»<sup>20</sup>.

Non sono però molti, a quanto sembra dagli studi, i riferimenti espliciti a singoli autori o a singole opere, come, per esempio, quello di Crescimbeni a Cicognini e al suo *Giasone*, specie in riferimento all'influsso del teatro spagnolo e alla licenziosità<sup>21</sup>.

Com'è ovvio, il nodale passaggio di ambito letterario-linguistico dal barocco all'Arcadia si intreccia con variabili di altro ambito, che incidono molto sull'evoluzione linguistica e sulla effettiva applicazione dei dettami arcadici: il contesto politico-culturale, i cambiamenti strutturali attraversati dall'opera negli ultimi decenni del secolo, con l'aumento vistoso del numero delle arie, il condizionamento esercitato dai compositori e dai cantanti.

Di Stampiglia<sup>22</sup> si conoscono una ventina di drammi, musicati principalmente da Bononcini e Scarlatti, e da altri compositori, tra cui Vinci, Caldara, Vivaldi, Porpora; egli scrisse inoltre numerosi libretti per cantate, oratori e serenate.

<sup>20</sup> PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna* [1714], sessione quinta, in Id., *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, p. 289.

<sup>21</sup> Per il giudizio di Crescimbeni su Cicognini, si vedano i seguenti riferimenti: ROSAND, *L'opera*, p. 303; FAUSTA ANTONUCCI – LORENZO BIANCONI, *Miti, tramiti e trame: Cicognini, Cavalli e l'Argonauta*, in GIACINTO ANDREA CICOGNINI, GIOVANNI FILIPPO APOLLONI – FRANCESCO CAVALLI, ALESSANDRO STRADELLA, *Il novello Giasone*. Partitura in facsimile ed edizione dei libretti a cura di Nicola Usula. Saggi introduttivi di Fausta Antonucci, Lorenzo Bianconi e Nicola Usula, 2 voll., Milano, Ricordi, 2013, I, pp. VII-XLIV; DANILO ROMEI, *Una vita "guardinga e giudiziosa"*, in *I teatri del Paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX)*, a cura di Chiara D'Afflito, Danilo Romei, Pistoia, Maschietto&Musolino/Protagon Editori toscani – Comune di Pistoia Museo Civico, 2000, pp. 13-26: 25.

<sup>22</sup> Per le notizie biografiche, mi sono riferita principalmente alle voci *Stampiglia*, *Silvio* di ANNA MONDOLFI, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Roma,

Il primo periodo (1690-1696) lo vede a Roma<sup>23</sup>, dove nel teatro Tordinona scrive e soprattutto rielabora alcuni drammi veneziani, tra i quali *Mutio Scevola* di Minato-Cavalli Venezia 1665, poi Stampiglia-Bononcini *Muzio Scevola* Roma Tordinona 1695, poi Vienna 1710<sup>24</sup>; *Tullio Ostilio* di Adriano Morselli-Marc'Antonio Ziani 1685, poi Roma Tordinona 1694. Da sottolineare, relativamente alle caratteristiche del contesto, che il Teatro Tordinona era sostenuto da Filippo Colonna e dal Duca di Medinaceli, Luis de la Cierda, ambasciatore di Spagna a Roma dal 1687 al 1696, affiliato all'Accademia dell'Arcadia dal 1696.

Nel periodo napoletano (dal 1696 al 1702) Stampiglia, protetto dallo stesso Medinaceli, ora viceré di Napoli, il quale diede grande impulso alla vita operistica napoletana, scrive i suoi primi drammi originali, collaborando soprattutto con Scarlatti<sup>25</sup>. Alcuni dei drammi napoletani ebbero grande successo, come *Partenope*, rappresentata 41 volte in 57 anni.

Stampiglia passa poi nel 1704-1705 a Firenze presso il granduca Ferdinando, dove scrive libretti per la Villa di Pratolino con musica di Alessandro Scarlatti, e forse anche rivede libretti precedenti, adattandoli all'uso fiorentino<sup>26</sup>.

Le Maschere, 1962, vol. 9, pp. 259-260, di LOWELL LINDGREN, in *The Oxford Dictionary of Music-Grove* (2001, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)), e, più recente e molto ricca di informazioni, di SAVERIO FRANCHI, in *Dizionario storico biografico del Lazio. Personaggi e famiglie nel Lazio (esclusa Roma) dall'antichità al XX secolo*, coordinamento e cura di Saverio Franchi e Orietta Sartori, 3 voll., Roma, Ibimus, 2009, III, pp. 1824-1831.

<sup>23</sup> Utili riferimenti in GLORIA STAFFIERI, *Colligite fragmenta: la vita musicale romana negli «Avvisi Marescotti» (1683-1707)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1990.

<sup>24</sup> HAROLD S. POWERS, *Il «Mutio» tramutato. Part I: Sources and Libretto*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro. Premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki, 1976, pp. 227-258, indica anche una revisione intermedia *Le gare dell'amore heroico*, Genova 1679, con musica di Stradella.

<sup>25</sup> AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Rappresentazioni operistiche di Silvio Stampiglia nella «Gazzetta di Napoli», con particolare attenzione al periodo del viceré Medinaceli*, in *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2010, pp. 173-209, rilevano che a Napoli inizia il processo di trasformazione del melodramma barocco nelle forme riformate del Settecento; sull'attività napoletana di Stampiglia si veda soprattutto JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Cinco óperas para el Príncipe. El ciclo de Stampiglia para el Teatro de San Bartolomeo en Nápoles*, «Il Saggiatore musicale», XIX, 2012, fasc. 1, pp. 5-40, che illustra e documenta, alla luce del contesto politico e culturale, il significato e la funzione storico-politici dei suoi drammi napoletani, tra loro strettamente connessi.

<sup>26</sup> NORBERT DUBOWY, *Stampiglia e Scarlatti a Firenze*, in *Intorno a Silvio Stampiglia*, pp. 99-118, FRANCESCO LORA, *Nel teatro del Principe. I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per la Villa Medicea di Pratolino*, Torino, Albisani, 2016.

Infine, dopo altri brevi soggiorni a Roma, Napoli e forse Venezia, l'ultimo e più importante periodo della sua attività è quello di poeta cesareo e storiografo a Vienna, dal 1706 al 1718, con 5 opere e 3 oratori<sup>27</sup>. L'incarico prosegue anche dopo il suo ritorno in Italia, a Roma e Napoli, con la composizione di alcuni drammi per anniversari di personaggi della corte. La corte gradiva la sua capacità di variare stili e la sua grande perizia nello strutturare drammi, ma soprattutto richiedeva una componente comica che, sgradita agli Arcadi soprattutto dopo il 1710, sarà del tutto estranea ai veri riformatori Zeno e Metastasio.

La collocazione di Stampiglia tra i riformatori del melodramma non è priva di elementi di incertezza, a partire dai giudizi su di lui degli Arcadi e dei letterati del Settecento<sup>28</sup>. Muratori nel quarto libro della *Perfetta poesia* (1706) si limita a lodarlo come poeta, autore di un sonetto, senza citarlo come melodrammatico<sup>29</sup>; Correa nella *Vita di Giuseppe Paolucci* (1751) fa solo un breve riferimento a Stampiglia, citando una «leggiadrissima Egloga impressa nel Tomo secondo delle Rime degli Arcadi»<sup>30</sup>. Martello (nel 1715)<sup>31</sup>, con un giudizio poco argomentato, inserisce il suo dramma *La caduta de' decemviri* tra gli esempi apprezzabili di melodrammi contemporanei, richiamando nell'indice delle cose notabili la lode dei suoi drammi per musica. Apostolo Zeno, che gli succede come poeta di corte a Vienna, lo considerava «più ingegnoso che dotto» e attribuiva ai suoi drammi «più (di) spirito che (di) studio», come ci riferisce nel *Grove* Lowell Lindgren<sup>32</sup>, che rileva opportunamente come i drammi di Stampiglia, non in linea con le tendenze riformatrici degli Arcadi e soprattutto dello stesso Zeno, siano stati spesso modificati e “purgati” rispetto ai dettami arcadici nelle diverse riprese almeno fino al 1750. Quadrio (*Della storia e della ragione di ogni poesia*, 1739-52) lo nomina tra gli autori di testi per musica, senza commentare<sup>33</sup>. Più tardi, negli anni Ottanta, Arteaga enfatizza la sua opera di rifor-

<sup>27</sup> ERICA KANDUTH, *Silvio Stampiglia, poeta cesareo*, in *L'opera italiana a Vienna*, pp. 43-63.

<sup>28</sup> Cfr. in particolare KANDUTH, *Silvio Stampiglia*, pp. 49-51, e FRANCHI, *Stampiglia*, pp. 1827-1828; utili anche i sintetici rilievi in STAFFIERI, «*Versi, macchine e canto*», p. 183.

<sup>29</sup> LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ada Ruschioni, 2 voll., Milano, Marzorati, 1971-1972, II, p. 800. Sulla complessa posizione teorica di Muratori relativamente al teatro musicale si veda in particolare ALFREDO COTTIGNOLI, *Muratori teorico. La revisione della 'Perfetta Poesia' e la questione del teatro*, Bologna, Clueb, 1987.

<sup>30</sup> *Le vite degli Arcadi illustri* [...] Parte quinta [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1751, p. 264.

<sup>31</sup> MARTELLO, *Della tragedia*, p. 274.

<sup>32</sup> LINDGREN, *Silvio Stampiglia*: il giudizio è del 1725.

<sup>33</sup> Cfr. ALBERTO BENISCELLI, *Tra storia e amori: una Virginia di fine Seicento*, in *Intorno a Silvio Stampiglia*, pp. 17-36.

matore nel melodramma, lodando elementi, come l'assenza del comico, che invece, come vedremo, fu in buona parte mantenuto: «Lo Stampiglia merita bensì qualche distinzione [...] per essere stato uno de' primi a purgar il melodramma della mescolanza ridicola di serio, e di buffonesco, degli avvenimenti intrigatissimi, e del sazievole apparato di macchine»<sup>34</sup>.

Negli studi recenti, mi pare che la sua collocazione tra i riformatori del melodramma venga da più parti (Mondolfi, Kanduth, Romagnoli, oltre a Lindgren)<sup>35</sup> messa in discussione: questi critici riducono la portata della sua operazione riformatrice, rilevando che Stampiglia fu più aderente ai dettami dell'*Arcadia* nelle rime che nel melodramma, difficilmente modificabile per la forza della tradizione e delle convenzioni, e sottolineando che, anzi, nei suoi drammi la presenza dell'elemento comico aumenta nel tempo<sup>36</sup>.

In effetti, nel melodramma Stampiglia mantenne alcuni elementi tipici del melodramma barocco: una certa mescolanza dei generi (tragedia e commedia) e degli stili, l'elemento grottesco e magico (anche se in *Xerse*, come ora vedremo, lo elimina) di matrice ariostesca, la componente comica con il dialetto e il plurilinguismo. Sembra di poter affermare che Stampiglia portò avanti una linea riformatrice, per nulla sistematica però, nelle sedi di Roma, Napoli e Firenze, per interromperla nella sua attività alla corte di Vienna: e ciò si deve, più che a una autonoma evoluzione critica dell'autore, al suo adeguamento ai diversi contesti in cui ebbe a operare.

Il confronto linguistico tra i due libretti del *Xerse* intende appunto verificare il grado e il tipo di ripulitura formale a cui egli sottopose il libretto: l'analisi sarà, in prospettiva, da estendere agli altri libretti del periodo iniziale romano, ma anche a quelli dei periodi successivi, con particolare attenzione per le riscritture. Potrebbe anche avere influito sulle caratteristiche del libretto e sulle modalità di revisione la personalità del compositore, considerando che nelle opere riviste nel primo periodo romano Stampiglia lavorò con Bononcini, con il quale collaborò ancora a Vienna, e che nel periodo napoletano e in quello fiorentino collaborò con Alessandro Scarlatti.

<sup>34</sup> STEFANO ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine al presente*, 3 tt., Bologna, Trenti, 1783 (rist. anast., Sala bolognese, Forni, 1969), II, p. 68.

<sup>35</sup> MONDOLFI, *Silvio Stampiglia*; KANDUTH, *Silvio Stampiglia*; ANGELA ROMAGNOLI, *I sacrifici di Silvio per la salute di Vienna, ossia la produzione viennese di Silvio Stampiglia*, in *Intorno a Silvio Stampiglia*, pp. 119-157.

<sup>36</sup> Più orientato a riconoscere la portata riformatrice di Stampiglia sembra invece BENISCELLI, *Tra storia e amori*.

Ai mutamenti strutturali introdotti<sup>37</sup> rispetto al libretto di Minato, Stampiglia fa chiaro riferimento nella Dedicà al Lettore:

Palemone Licurio, per comando di stimatissimo personaggio<sup>38</sup> a cui ha per legge il servire, ha posto le mani nel *Xerse*, dramma del sig. Nicolò Minati, e per conformarsi al genio de' tempi moderni è stato obbligato di levarvi alcune scene, e di aggiungervene alcune nove con 60 arie, e mutare in diversi luoghi molti recitativi, come tu stesso riconoscer potrai nel confronto dell'antico esemplare<sup>39</sup>.

Le rilevanti modifiche strutturali sono dovute principalmente all'allontanamento dai caratteri tipici del teatro e del melodramma barocco, molto influenzato dal teatro spagnolo, e all'adeguamento poetico-musicale all'opera tardo-secentesca, con l'aumento significativo di arie, soprattutto collocate a fine scena (arie d'entrata) e con la parallela riduzione del recitativo<sup>40</sup> e il declino del suo uso espressivo.

Stampiglia inoltre, sempre nella linea dell'allontanamento dal modello barocco, rafforza la continuità drammaturgica, che peraltro già Minato aveva seguito più di altri librettisti. Così, nella revisione del dramma, cade il Prologo, si dimezza il numero dei personaggi, che da 21 (comprendendo i personaggi del prologo e il coro) diventano 11; vengono eliminati i maghi Sesostre e Scitalce (e le loro scene con i canonici versi sdruciolli) e i diavoli nella scena tredicesima del terzo atto: entrambe sono eliminazioni di *topoi* del teatro barocco e di influenza spagnola.

Tornando ai mutamenti intervenuti relativamente alle arie, precisiamo che dalle 34 arie della versione Minato-Cavalli si passa a 60 nella revisione di Stampiglia-Bononcini: 8 arie originali sono conservate, 11 sono soppresse, 15 sostituite, 37 aggiunte *ex novo*. Si ha un deciso aumento delle arie d'entrata, a conferma dei cambiamenti intervenuti nei 40 anni precedenti: in Minato-Cavalli si avevano 14 arie d'uscita, 10 mediane e 10 d'entrata; in Stampiglia-Bononcini 7 d'uscita, 20 mediane e 33 d'entrata<sup>41</sup>.

Le sostituzioni con arie diverse e l'introduzione di nuove arie in contesti che ne erano privi da una parte sono indotte dal diverso gusto poetico,

<sup>37</sup> Cfr. soprattutto HAROLD S. POWERS, *Il «Xerse» trasformato*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 229-241, e la premessa di Paolo Fabbri al libretto nell'edizione in *Libretti italiani*, pp. 210-212.

<sup>38</sup> Filippo Colonna, secondo la documentazione dal Fondo Bolognetti dell'Archivio Segreto Vaticano, segnalatami da José María Domínguez, che ringrazio per i preziosi suggerimenti e le indicazioni.

<sup>39</sup> *Libretti italiani*, p. 215.

<sup>40</sup> Il numero dei versi passa da 2143 a 1614.

<sup>41</sup> POWERS, *Il «Xerse»*, p. 235.

dall'altra sono da legare all'evoluzione della forma musicale. In alcuni casi appare evidente lo stile petrarchesco-arcadico delle nuove arie, come in questo esempio (aria di Xerse, nella scena III dell'atto III):

Per rendermi beato  
parto, vezzose stelle,  
e poi, pupille belle,  
a voi ritornerò.  
Farfalla al vostro lume  
il core innamorato,  
ardendo le sue piume,  
fenice io sorgerò.

Viene anche introdotto un duetto (Clito-Elviro «I tuoni m'assordano»), alla fine della scena X del secondo atto.

Significativo, anche se non tanto dal punto di vista linguistico, il cambiamento poetico-musicale della prima scena, Serse sotto l'amato platano, in cui la breve unità strofica di quinari *Ombra mai fu* (diventata poi famosa nell'intonazione di Händel), inizialmente nella forma di intercalare o ritornello, poi di vera e propria aria, passa dalla posizione iniziale di Minato-Cavalli a quella solo finale nella revisione (conservata nella revisione di Händel):

MINATO-CAVALLI 1655

*XERSE sotto un platano*

Ombra mai fu  
di vegetabile  
cara ed amabile,  
soave più.  
Bei smeraldi crescenti,  
frondi tenere e belle,  
di turbini o procelle  
importuni tormenti,  
non v'affliggano mai la cara pace,  
né giunga a profanarvi Austro rapace.  
Mai con rustica scure  
bifolco ingiurioso  
tronchi ramo frondoso;  
e se reciso pure  
fia che ne resti alcuno, in stral cangiato,  
o lo scocchi Diana o 'l Dio bendato.  
Ombra mai fu  
di vegetabile  
cara ed amabile,  
soave più.

## STAMPIGLIA-BONONCINI 1694

Frondi tenere e belle  
 del mio platano amato,  
 per voi risplenda il fato.  
 Tuoni, lampi e procelle  
 non v'oltraggino mai la cara pace,  
 né giunga a profanarvi Austro rapace.

Ombra mai fu  
 di vegetabile  
 cara, e amabile,  
 soave più.

A proposito di questo inizio dell'opera, ma anche di altri passi, la Rosand<sup>42</sup> sottolinea come la struttura poetica del libretto sia strettamente legata alla musica di Cavalli, che condizionò la stesura del testo poetico.

Dal punto di vista tematico e stilistico, il motivo del platano amato da Serse, già in Erodoto, si arricchisce di echi petrarcheschi, ariosteschi e tassiani<sup>43</sup>.

Va invece ben sottolineato come nella revisione non venga eliminato o modificato nella sua valenza prettamente comica il servo Elviro, che rimane nella versione di Stampiglia, e resterà poi in quella di Händel come unico caso di disobbedienza ai dettami arcadici<sup>44</sup>. Anche nella versione riscritta da Stampiglia il linguaggio di Elviro, servo comico nella linea della librettistica seicentesca, nelle scene in cui si finge venditore di fiori, prende la forma di finta lingua straniera e pseudo-dialetto (napoletano):

Ah, chi voler fiora  
 di bella giardina,  
 giacinta indiana,  
 tulipana, gelsomina?  
 [...]  
 Da mia che cercar?  
 Voler fiora comprar?  
 [...]  
 Ma dire, ti chi star?  
 E perché domandar?  
 [...]  
 Ariodate di chista  
 città signur, che stare a re vassallo,

<sup>42</sup> ROSAND, *L'opera*, pp. 350-352.

<sup>43</sup> NOE, *Geschichte*, p. 74.

<sup>44</sup> GIER, *Das Libretto*, pp. 86-88.

aver figlia Romilda, e re voler  
chista sposare, e dir:  
“Se nu sposar, morir” (atto II, scena I).

Nella nuova versione, invece, si riducono il motivo dell'erotismo e l'enfasi relativa ai forti effetti, come anche, sul fronte più strettamente stilistico, i motti sentenziosi e le metafore, molto ricorrenti nella librettistica barocca, i contrasti e le antitesi, destinati invece a costituire una delle cifre stilistiche metastasiane.

L'analisi linguistica comparativa ha mostrato alcuni dati interessanti, nella linea di una revisione evidente ma non sistematica in direzione antibarocca, e verso una pur parziale regolarità di stampo classicistico. Il secondo atto, in particolare, presenta una notevole rielaborazione strutturale, con l'aggiunta di molte arie, ma anche con l'eliminazione di alcuni passi strofici, brevi e lunghi: cambiamenti rilevanti che rendono più difficile il puntuale confronto linguistico.

Sul piano grafico-fonetico<sup>45</sup>, spicca l'eliminazione di alcune grafie latine<sup>46</sup>: *hor* > *or*<sup>47</sup>, *istante* > 0, ma *istanze* resta uguale.

Nel vocalismo, sono corretti alcuni dittonghi o monotonghi *o/uo*, senza che si intraveda una linea coerente: per esempio *mova* > *muova*, ma *nuoce* > *noce*.

Più significativo l'ambito consonantico. L'uso delle doppie<sup>48</sup> si mantiene irregolare, soprattutto per la presenza di geminazione per l'affricata palatale sonora, solo in parte corretta nella revisione: *straggi* > 0, *disaggi* > =, *preggio* > *pregio*.

Anche il raddoppiamento anomalo della bilabiale sonora viene corretto spesso, ma non sempre: *rubbar* > 0, mentre nel caso del passaggio da *labbro* a *labro* si ha una correzione latineggiante, nella direzione di un chiaro innalzamento, di cui vedremo tra poco altri segni. Nel caso della dentale sonora nelle forme verbali *viddi/vidde*, ricorrenti in Minato, si ha generalmente la correzione alla forma regolare.

Significativi, anche se non del tutto sistematici, alcuni interventi correttori sul piano della regolarità delle forme grammaticali. Nel pronome, *li* dativo sia

<sup>45</sup> Ma in questo ambito, come si sa, gioca un ruolo rilevante la collocazione geografica tanto della sede di edizione del libretto, quanto del copista (ricordo che, come precisato alla nota 18, mi sono attenuta all'edizione di Gronda e Fabbri).

<sup>46</sup> Per questa parte, dati gli interventi di normalizzazione (per esempio eliminazione dell'*h* etimologica) introdotti da Stangalino nell'edizione dei libretti di Minato, mi sono attenuta all'edizione Leni citata alla nota 11.

<sup>47</sup> Le correzioni puntuali dalla I alla II versione sono indicate con il segno >; il segno 0 indica l'assenza della parola.

<sup>48</sup> Da rilevare che nell'edizione curata da Stangalino alcune scrizioni consonantiche sono differenti rispetto all'edizione Leni.



maschile sia femminile passa generalmente a *gli* e *le*, ma qualche occorrenza di *li* resta in Stampiglia. Nel verbo, i futuri e i condizionali in *-ar-*, comune settentrionalismo in testi di area veneta, quasi costanti in Minato, vengono solo in parte corretti da Stampiglia secondo la fonetica fiorentina (*amerò, parleremo*): alcune forme in *-ar-* cadono per mutamento del testo, altre restano (per esempio *sgomentarò, tenterà, restarete, adornarò, amarete*).

Nella revisione vengono introdotti, nella linea dell'innalzamento linguistico, parecchi imperativi proclitici, che diventeranno tipici della tragedia e del melodramma: *ti ferma, t'allontana*, ecc. Vengono inoltre introdotte da Stampiglia forme elevate che saranno tipiche del melodramma successivo come il clitico *ne* per la prima persona plurale, assente in Minato (*curioso desio vagar ci fa*, v. 617 > *ne fa*, v. 386), e la forma impersonale del verbo come *si prenda* che sostituisce il *prendete* di Minato (*costui prendete*, v. 1246 > *costui si prenda*, v. 997).

L'innalzamento del dettato emerge poi in alcuni passi, con una sostituzione di registro complessiva, non solo lessicale o grammaticale: *Sì tosto v'accendete?*, v. 787 > *potrete | render d'amore i vostri sensi accesi?*, vv. 519-520; *faccia che siate sposa*, v. 768 > *al fin sarete sposa*, v. 499; *Ahi qual ver me | fera sen viene*, vv. 265-266 > *Ahi, qual ver me | angue avventossi?*, vv. 128-129.

Sul piano lessicale si notano parecchie sostituzioni, solo alcune delle quali sembrano motivate dall'allontanamento del registro espressivo e vivace, con rilevante componente comica, che caratterizza il libretto di Minato: *sbarbicar*, v. 691 > *svellere*, v. 511; *beffate*, v. 1082 > *schernite*, v. 837; *premio*, v. 1233 > *mercede*, v. 983; *lettera (lettra)*, v. 642 > *foglio*, v. 457. Nella stessa linea rientra l'eliminazione di alcune interiezioni tipicamente comiche come *uh, uh*.

Non mancano, poi, tanto nelle arie quanto nel recitativo, variazioni nelle numerose *iuncturae*, indotte sia da ragioni metriche, specie laddove sia intervenuto un mutamento più ampio, sia da ragioni stilistiche, come per esempio: *dilettooso concento*, v. 141 > *soave concento*, v. 17, *repente nubilo*, v. 1151 > *nubilo impuro*, v. 906 (nel recitativo: la modifica forse sarà stata fatta per eliminare lo sdrucchiolo a fine verso).

Nella sintassi, infine, non sembrano intervenire cambiamenti di rilievo, ad eccezione di una attenuazione dell'andamento prosastico e frammentario che caratterizza molto del recitativo di Minato: ma in questo può incidere la divisione dei versi, che, in linea generale piuttosto problematica<sup>49</sup>, lo è in particolare nel caso della divisione di un verso in più battute di diversi personaggi (fenomeno dell'*antilabè*) che rimane molto presente anche in Stampiglia.

<sup>49</sup> Le due edizioni di Della Corte e di Stangalino presentano numerose differenze.

Il periodare semplice e l'ordine generalmente diretto delle parole connotano entrambi i testi in una direzione di linearità che sarà cara al razionalismo arcadico e al Metastasio. Naturalmente la rilevante aggiunta di arie modifica l'andamento complessivo, aumentando molto la presenza di frasi coincidenti con il verso, secondo quella che sarà una costante della librettistica settecentesca.

Nell'ordine delle parole intervengono alcune modificazioni che non sembrano indicare una linea precisa, tranne qualche caso di eliminazione di costrutti oralizzanti marcati, come una dislocazione a destra: *non l'amate l'ingrato*, v. 1123 > *lasciate pur, lasciate | di soffrir tante pene, e non l'amate*, vv. 779-880.

Sul piano metrico l'analisi di Gillio<sup>50</sup>, a cui rimando, ha documentato una chiara tendenza riformatrice rispetto al libretto secentesco, nella «forte tendenza di gusto “arcadico” alla semplificazione delle strutture strofiche e alla brevità dei testi»<sup>51</sup>, e, anticipando Metastasio, nell'esclusione dalle arie della polimetria, e di alcuni versi come l'endecasillabo, il novenario, il settenario anapestico, a favore di quello giambico, esclusivo.

Dunque, l'analisi linguistica della revisione del libretto ha documentato una ripulitura formale verso l'alto e antibarocca, anche se non massiccia né sistematica, la quale si aggiunge alle modifiche strutturali, già rilevate da precedenti studi, che confermano come Stampiglia possa essere considerato riformatore in senso arcadico. Ma, per valutare appieno i contorni dell'effettiva portata riformatrice di Stampiglia, e per rapportarla ai differenti contesti nei quali egli operò, sarà necessario procedere a un'analisi linguistica allargata a tutta la sua produzione, con attenzione ai diversi periodi (Roma, Napoli, Firenze, Vienna) e ai diversi generi dei drammi.

Propongo infine qualche ulteriore spunto di lavoro, a parte il caso considerato, nell'ambito delle riscritture, campo di interesse linguistico oltre che musicologico e drammaturgico: spigolando qua e là, altri esempi che potranno essere analizzati sono quello de *La finta pazza*, in corso di stampa per le cure di Nicola Michelassi<sup>52</sup>, con l'edizione sinottica della versione di Venezia 1641 del dramma di Strozzi e della sua versione itinerante (Piacenza 1644, Parigi 1645).

<sup>50</sup> PIER GIUSEPPE GILLIO, *Il revisore revisionato. Qualche osservazione sulle strutture metriche del libretto di Stampiglia e sul loro superamento*, in *Intorno a Silvio Stampiglia*, pp. 389-407.

<sup>51</sup> Ivi, p. 390.

<sup>52</sup> *La doppia Finta pazza. Un dramma veneziano in viaggio nell'Europa del Seicento*, a cura di Nicola Michelassi, Firenze, Olschki, i.c.s.

Dal recente volume, poi, di Francesco Lora<sup>53</sup> dedicato all'opera in musica promossa da Ferdinando de' Medici nella reggia di Pratolino, ho intravisto una stimolante revisione del *Lucio Vero* di Apostolo Zeno fatta da un librettista anonimo (probabilmente Antonio Salvi) nel medesimo anno delle due rappresentazioni, il 1700: la prima a Venezia con musica di Carlo Francesco Pollaro, la seconda a Firenze, Pratolino, con musica di Giacomo Antonio Perti:

[...] un vero e proprio atto di riappropriazione autoriale, effettuato da parte di un poeta che, incaricato di intervenire sul testo originale di Zeno, sottopose a severa critica ogni recitativo e ogni aria, ogni verso e ogni struttura teatrale, non solo tagliando ma anche aggiungendo (spesso in misura cospicua) ed esibendo, parola dopo parola e situazione dopo situazione, alternative retoriche e teatrali di tutto rilievo<sup>54</sup>.

In questo caso, la revisione sembra andare da uno stile più sobrio ed essenziale ad uno più ricco ed espressivo. Il contesto e il rapporto con il compositore avranno certo determinato, insieme e oltre allo stile del librettista, la direzione del cambiamento. Del resto, che la lingua di Zeno si sia modificata, condizionata dal contesto, da Venezia a Vienna, è un fatto documentato, anche se forse un'analisi linguistica mirata potrà ancora aggiungere qualcosa.

<sup>53</sup> LORA, *Nel teatro del Principe*.

<sup>54</sup> Ivi, p. 91.



CHIARA NARDO

## Crescimbeni correttore, curatore, editore d'Arcadia

Giovan Mario Crescimbeni è una figura centrale nel panorama culturale di fine Settecento, un vero e proprio mediatore tra l'Arcadia e la società italiana contemporanea<sup>1</sup>. In quanto Custode generale, egli governa tutti gli aspetti dell'accademia, dall'amministrazione al progetto culturale, dai rapporti con il potere politico alle scelte editoriali.

A far luce sulle sue molteplici mansioni sono soprattutto i materiali che lo riguardano, per lo più inediti, custoditi da una parte nell'Archivio dell'Arcadia, presso la Biblioteca Angelica di Roma, e dall'altra nell'Archivio di Santa Maria in Cosmedin, presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Qui saranno presi in considerazione esclusivamente quelli ancora conservati nei fondi dell'Arcadia, e in particolare le carte che testimoniano l'attività

<sup>1</sup> Sull'Arcadia crescimbeniana cfr. AMEDEO QUONDAM, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», XXIII, 1973, fasc. 2, pp. 389-438; Id., *Le Arcadie e l'Arcadia. La degradazione del razionalismo*, in *Culture regionali e letteratura nazionale. Atti del VII Congresso* [dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana], Bari, 31 marzo – 4 aprile 1970, Bari, Adriatica, 1974, pp. 375-385; Id., *Gioco e società letteraria nell'Arcadia del Crescimbeni. L'ideologia dell'istituzione*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, vol. VI, fasc. 4, 1975-1976, pp. 165-195; Id., *L'Arcadia e la «Repubblica delle Lettere»*, in *Immagini del Settecento in Italia*, a cura della Società italiana di studi sul secolo XVIII, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 198-211. Cfr. inoltre BEATRICE ALFONZETTI – SALVATORE CANNETO, *L'Accademia dell'Arcadia*, in *Atlante della letteratura italiana* a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà. II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 591-596; BEATRICE ALFONZETTI, *Politica e letteratura. Ultimi studi e nuove prospettive*, in *Il Settecento negli studi italiani. Problemi e prospettive*, a cura di Anna Maria Rao e Alberto Postigliola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 135-169; GIANNI BONAZZI, *Dal «Serbatoio» alla Biblioteca dell'Arcadia*, «Accademie e biblioteche d'Italia», 58, 1990, fasc. 4, pp. 16-29; MARIA PIA DONATO, *Accademie romane. Una storia sociale, 1671-1824*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000; CONCETTA RANIERI, *Giovan Mario Crescimbeni e la sua «Libreria»*. *Un'Accademia in una biblioteca*, «Roma moderna e contemporanea», IV, 1996, fasc. 3, pp. 577-594.

svolta da Crescimbeni come correttore, curatore e editore di testi. Sono materiali di vario tipo: componimenti poetici e altri testi letterari; discorsi pronunciati in sede di Ragunanza arcadica; atti ufficiali dell'accademia; resoconti di quanto avveniva durante le riunioni, con annessi gli ordini del giorno; lettere del Custode e di altri personaggi, più o meno noti, della scena culturale e politica. I 41 faldoni manoscritti dell'Archivio dell'Arcadia finora inventariati accolgono testi autografi di vari autori e di diverso genere, ma in gran parte letterari, riuniti e organizzati dagli stessi Custodi generali<sup>2</sup>. Ad essi sono da aggiungere i 7 volumi di *Atti Arcadici*, contenenti i verbali delle assemblee, e i 10 volumi con il *Catalogo dei Pastori Arcadi*, che registra i soci dell'accademia<sup>3</sup>.

Da tali documenti è possibile conoscere in modo abbastanza preciso l'attività di Crescimbeni relativa al *corpus* poetico arcadico: egli agisce sui componimenti, ordinandoli, numerandoli, correggendoli, e scegliendo quali di essi pubblicare nelle edizioni delle *Rime degli Arcadi*; per ogni componimento è attento ad annotare il nome dell'autore, il titolo e la data della lettura in Arcadia. Alla solerzia nel catalogare e tenere in ordine i materiali si affianca, soprattutto nei primi anni di vita dell'accademia, l'attività regolamentatrice del Custode, che risponde a un preciso obiettivo: attraverso l'imposizione di norme e regole, egli mira infatti a legittimare l'Arcadia come vera e propria istituzione culturale, fornita di uno statuto e rispondente ad un progetto ben preciso.

Le carte, siano esse originali o in copia, sono catalogate in ordine cronologico, sulla base del calendario delle «Ragunanze» dell'accademia: è Crescimbeni stesso ad organizzarle in questo modo, appuntando (spesso di proprio pugno, spesso delegando i Vicecustodi) per ogni blocco di testi la data della Ragunanza nel corso della quale erano stati declamati e allegando, per ogni incontro, l'elenco dei membri che vi avevano preso parte (specificando: «Operarono in questa Ragunanza» e facendo seguire la lista dei par-

<sup>2</sup> Cfr. *Inventario dei manoscritti (1-41)*, a cura di Barbara Tellini Santoni, Roma, La Meridiana, 1991.

<sup>3</sup> A proposito della vita dell'Arcadia, scrive lo stesso Crescimbeni: «Tutti gli Arcadi sono tenuti operare in qualche modo per beneficio della Conversazione; e però, o col recitare al Bosco, o coll'assistenza alle Congregazioni, e con sostener le cariche e le deputazioni, o in altra forma, tutti, anche gli Acclamati, hanno in Serbatojo memoria d'alcuna operazione; e da questo obbligo non sono esenti né meno gli Arcadi forestieri; carteggiandosi con esso loro tutto l'anno dalla Segreteria o Serbatojo d'Arcadia» (*Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690 per la coltivazione delle scienze delle lettere umane e della poesia*, scritta da GIO. MARIO CRESCIMBENI, *primo Custode generale, pubblicata l'anno 1712 d'ordine della medesima Adunanza*, Londra, presso T. Becket Pall-Mall, dalla stamperia di Bulmer e co., 1804, p. 13).

tecipanti alla sessione). Accanto ad ogni componimento poetico autografo, il Custode annota solitamente il titolo, qualora non inserito, e il nome dell'autore, nel caso di assenza di firma; segna poi nel margine superiore sinistro del foglio se il componimento è originale o sottoscritto dall'autore o copia, con le indicazioni «Originale», «Copia sottoscritta» e «Copia di mia mano»; corregge o modifica personalmente interi versi o singoli elementi testuali. In ogni caso tutte le carte passano sotto la sua supervisione, come testimonia l'immane firma autografa posta in calce. Operazioni di questo tipo rientrano già a pieno titolo nelle attività di curatela editoriale del Custode.

Un esempio rappresentativo dell'organizzazione dei materiali è costituito dalla c. 2r del ms. 1, sulla quale Crescimbeni trascrive di propria mano l'elenco delle Ragunanze arcadiche, sia Generali sia Particolari<sup>4</sup>, avvenute a cavallo degli anni 1690-1691, indicando per ognuna il numero di pagine ad esse corrispondenti all'interno del faldone, a mo' di indice (es.: «Ragunanza II, III, VI e VII: dalla carta 1»; «Ragunanza VIII: dalla carta 79», ecc.)<sup>5</sup>. Interessante l'ultima riga di questo abbozzo di indice, in cui si legge: «Copie lasciate in Serbatoio per il controsegnamento ad effetto di stamparsi: carta 1034»<sup>6</sup>; nota che attesta il proposito di stampare una parte di questi materiali, richiamando l'attività crescimbeniana di editore, che esamineremo più avanti.

È probabile che al momento della lettura o della presentazione di un testo durante una Ragunanza, Crescimbeni annotasse subito il riferimento spazio-temporale (data, luogo e occasione), per non dimenticare tali informazioni e, di conseguenza, non essere più in grado di catalogare i materiali. Non si spiegherebbero altrimenti le sicure indicazioni sul luogo destinato ad ogni singolo testo arcadico. Si esaminino, ad esempio, le cc. 28r-36v del ms. 9, le quali conservano una frottola autografa di Saliunco Feneio, il canonico Giovanni Antonio Magnani<sup>7</sup>, *Del bel Parrasio. Per la morte del Ranuccio Farnese Duca di Parma per la successione del serenissimo Principe Francesco, di Saliunco Feneo Pastor d'Arcadia recitata il 12 Giugno 1695 nel*

<sup>4</sup> Sono dette Particolari le Ragunanze che hanno sede in luoghi differenti dal Bosco Parrasio e, dunque, sono tenute fuori dall'ordinario: ad es., nella carta in questione, sono tali le Ragunanze tenute nella «Capanna d'Erasto Mesobeo» o Mesoboatico, nome pastorale di Francesco Cavoni, e nella «Capanna d'Alcone Sirio», il gesuita Carlo d'Aquino (Archivio dell'Arcadia, ms. 1, c. 2r).

<sup>5</sup> La numerazione delle carte indicata da Crescimbeni è quella originale, differente da quella moderna.

<sup>6</sup> Stando alla numerazione moderna, tali carte corrispondono alle cc. 333r-369v del ms. 1.

<sup>7</sup> Qui e altrove per lo scioglimento dei nomi pastorali si rinvia al repertorio *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di Anna Maria Giorgetti Vichi, Roma, Arcadia – Accademia Letteraria Italiana, 1977.

*Bosco Parrasio*. L'autografia dell'autore è segnalata come di consueto dalla mano di Crescimbeni, sul margine sinistro della carta: «Scrittura originale di Saliunco», c. 28<sup>r</sup><sup>8</sup>. Attira l'attenzione, in questo foglio, una nota di mano del Custode appuntata nel margine superiore, poco sopra l'intestazione del componimento: «Questa frottola deve stare nella seconda Ragunanza»; nota indicativa della costante attenzione crescimbeniana all'ordine dei componimenti poetici letti in Arcadia<sup>9</sup>.

Accanto a questo primo aspetto dell'attività di curatore di Crescimbeni si colloca quello di trascrizione di componimenti. Gli esempi sono numerosi<sup>10</sup>; in questa sede ci si limita a segnalarne alcuni. Il primo è un madrigale conservato nel ms. 1, alla c. 157<sup>r</sup><sup>11</sup>:

Io sono il Tempo alato,  
gran ministro del Fato.  
Giacerà l'Universo  
su gl'orribil' momenti<sup>12</sup>,  
nel gran nulla converso.

<sup>8</sup> La frottola di Magnani *Del bel Parrasio* non fu accolta in alcun volume delle *Rime degli Arcadi*.

<sup>9</sup> A proposito di questo componimento è da rilevare la menzione di Crescimbeni come autore tragico: «Dove dal Tragico | Alfesibeo» (c. 33<sup>v</sup>, vv. 239-240). Magnani inoltre asterisca tali versi e annota, nel margine destro della carta: «Il signor Giovanmario Crescimbeni detto Alfesibeo Cario, Custode di Arcadia, autore del famosissimo Elvio tragedia pastorale», con chiari intenti celebrativi, nei confronti del Custode generale, tra le cui mani indubbiamente quelle carte sarebbero passate.

<sup>10</sup> Qui di seguito un primo elenco dei componimenti di diverso autore trascritti da Crescimbeni nelle carte conservate presso l'Archivio dell'*Arcadia*: ms. 1, c. 118<sup>r</sup>, sonetto di Eugenio Libade, al secolo Benedetto Menzini (Crescimbeni annota «copia mia», nel margine sinistro del foglio); c. 121<sup>r</sup>, sonetto di Giovan Leonardo Quilici, *alias* Melisso Liceo (come sopra); cc. 136<sup>r</sup>-138<sup>v</sup>, *Dialogo Pastorale di Eugenio Libade* (come sopra); c. 165<sup>r</sup>, sonetto di Paolo della Stufa, Silenio Perrasio (Crescimbeni annota «copia di mia mano», nel margine sinistro, in alto); c. 256<sup>r</sup>, sonetto di Eugenio Libade (come sopra); ms. 2, cc. 5<sup>r</sup>-13<sup>v</sup>, Crescimbeni copia l'Egloga di Alessi Cillenio e Tirsi Leucasio, ossia Giuseppe Paolucci e Giovan Battista Felice Zappi, sottoscritta da entrambi gli autori in alto a sinistra, come annota il Custode, nel margine sinistro del primo foglio, in alto; c. 16<sup>r</sup>; c. 26<sup>r</sup>; c. 33<sup>r</sup>; c. 34<sup>r</sup>; cc. 108<sup>r</sup>-109<sup>r</sup>; c. 111<sup>r</sup>; c. 126<sup>r</sup>; c. 126<sup>v</sup>; c. 129<sup>r</sup>; cc. 219<sup>r</sup>-224<sup>r</sup>; c. 245<sup>r</sup>; c. 248<sup>v</sup>; ms. 3, c. 39<sup>r</sup>; c. 81<sup>r</sup>; ms. 13, c. 36<sup>r</sup>; c. 286<sup>r</sup>; c. 287<sup>r</sup>; c. 551<sup>r</sup>; c. 552<sup>r</sup>.

<sup>11</sup> Una versione a stampa del componimento si trova in *L'Arcadia del Can. GIO. MARIO CRESCIMBENI, Custode della medesima Arcadia, e Accademico Fiorentino* [...], Roma, Antonio De' Rossi, 1708, libro IV, p. 173, con la seguente nota a piè di pagina: «Questo madrigale si conserva, autenticato da Erilo, nel vol. I de' Compon. Arcad., ca. 406».

<sup>12</sup> Nel ms. si legge *su l'orribil momento*, lezione da ritenere erranea, sia per ragioni metriche sia per il confronto con la testimonianza dell'*Arcadia* di Crescimbeni.



Sol per unico dono  
della mia ferità lasciar prefissi  
le tenebre e gli abissi.  
Senti il tuo Fato, senti,  
o tu, che tanto minacciando vai:  
ancor tu sparirai.

I versi sono trascritti da Crescimbeni che, nella stessa carta, copia in calce anche una nota originaria di Erilo Cleoneo: «I suddetti sono versi di Basilissa dati da Lei a me infrascritto, e da me detti ad Alfesibeo Cario nostro Custode, che di suo pugno gli ha scritti. Erilo Cleoneo Pastore Arcade». Rintracciare le identità celate dietro la finzione dei nomi pastorali rende questa carta assai interessante, perché rivelatrice di un dialogo avvenuto nel corso del tempo tra Cristina di Svezia (la Basilissa), Alessandro Guidi (Erilo Cleoneo) e Giovan Mario Crescimbeni, al quale è appunto destinato il compito finale di trascrivere il testo lirico composto dalla musa ispiratrice dell'Arcadia: il valore di una testimonianza come questa è innegabile, perché nel ricostruire la storia di un componimento di Cristina di Svezia fa luce su alcune modalità di scambio culturale della società sei-settecentesca, in cui la circolazione dei componimenti era spesso posta al centro delle relazioni intellettuali<sup>13</sup>.

Un altro caso significativo si incontra nel ms. 13, che alla c. 130r conserva il sonetto *Odi qual per noi parla, e qual n'affida*, anch'esso trascritto dal Custode, di cui si riconosce la mano, sebbene non lo firmi. Tellini Santoni, nel suo *Inventario dei manoscritti* dell'Arcadia, lo cataloga come «Componimento poetico», non specificando l'identità dell'autore<sup>14</sup>. L'unica indicazione riscontrabile sulla carta è la seguente annotazione crescimbeniana, a fondo pagina: «Per la corona rinterzata 1701». Nella corrispondente raccolta poetica<sup>15</sup>, alla p. 48, è svelata l'identità dell'autore del sonetto: si tratta di Elenco Bocalide, ossia l'abate Francesco Del Teglia, uno dei dodici

<sup>13</sup> Un episodio simile, relativo ancora ad Alessandro Guidi e Cristina di Svezia, è riferito da Gian Vincenzo Gravina nel *Discorso sopra l'Endimione*, in cui si testimonia che l'idea di fondo dell'opera era da attribuirsi proprio a Cristina, mentre a Guidi spettava il merito della sua realizzazione: cfr. *Discorso di BIONE CRATEO*, in *L'Endimione di ERILO CLEONEO, Pastore Arcade, con un Discorso di BIONE CRATEO* [...], Amsterdam, appresso la vedova Schippers, 1692, pp. 43-93: 68. Per l'edizione moderna cfr. GIAN VINCENZO GRAVINA, *Delle antiche favole*, In appendice *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di Valentina Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, pp. 97-118.

<sup>14</sup> Cfr. *Inventario dei manoscritti* (1-41), p. 118, nr. 112.

<sup>15</sup> Cfr. *Corona poetica rinterzata in lode della santità di N. Sig. Papa Clemente XI*, da Gio. Mario de' Crescimbeni, *Custode d'Arcadia*, Roma, Luca Antonio Chracas, 1701. La *Corona* si trova anche in *Rime degli Arcadi. Tomo nono*, ossia in *Raccolta di varj poemetti lirici, drammatici*

Collegli del Custode al momento della pubblicazione del testo (come è precisato nell'edizione stessa)<sup>16</sup>.

Nel medesimo manoscritto, alla c. 131r, è trascritto da Crescimbeni un altro sonetto, *Alta Donna, che in pace e in mezzo all'armi*, anch'esso privo di firma in calce. Nel margine superiore del foglio, il Custode appone tuttavia la seguente intestazione: «All'Architettura. Letta nell'apertura dell'Accademia del Disegno in Campidoglio l'anno 1702», dando informazioni sul periodo di composizione della poesia e sull'occasione della sua declamazione: l'istituzione da parte di Clemente XI del Concorso Clementino presso l'Accademia del Disegno in Campidoglio nel 1702, la cui direzione venne affidata dal pontefice all'Arcadia, per quanto riguardava la parte letteraria, come ricorda Francesco Maria Mancurti nella sua *Vita* di Crescimbeni<sup>17</sup>. Facendo un riscontro con il volume di Giuseppe Ghezzi edito in quell'occasione, *Le pompe dell'Accademia del Disegno solennemente celebrate nel Campidoglio il dì 25 febraro MDCCII*, si scopre che il sonetto è da attribuire anch'esso all'abate Del Teglia<sup>18</sup>.

L'elemento di interesse che emerge da questi casi è tutto riconducibile, dunque, all'attività di Custode di Crescimbeni, occupato, sì, a vagliare, accogliere o scartare il materiale più o meno consono al progetto culturale della sua Arcadia, ma anche alla sua organizzazione fisica, alla raccolta, catalogazione e trascrizione.

Accanto alla semplice attività di copia dei componimenti, le mansioni del Custode si estendevano a una gamma di interventi assai più ampia, tra i quali, ad esempio, quello di commento, impegnato sia a dare informazioni utili alla comprensione della lettera del testo sia ad approfondire e ampliare concetti espressi dall'autore. È il caso del sonetto *Sebben la fama in celebrar*

*e ditirambici degli Arcadi. Tomo primo, che è il nono delle Rime [...]*, Roma, Antonio De' Rossi, 1722, pp. 43-84.

<sup>16</sup> Tale *Corona poetica* contiene altri due componimenti con il medesimo incipit, *Odi, qual per noi parla, e qual n'affida*: il primo di Acarinto Oressio, l'abate Rutilio Parracciani, p. 29; il secondo di Aristeo Cratio, l'abate Antonio Maria Salvini, p. 39.

<sup>17</sup> Cfr. *Vita di Gio. Mario Crescimbeni Maceratese, Arciprete della Basilica di S. Maria in Cosmedin di Roma, e Custode Generale d'Arcadia. Scritta da FRANCESCO MARIA MANCURTI Imolese. Col racconto de' Fatti più memorabili della Ragunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio De' Rossi, 1729, p. 58: «[...] la stessa Adunanza d'Arcadia [aveva] la direzione dell'Accademia del Disegno in Campidoglio per quello che soltanto riguarda il letterario».

<sup>18</sup> Cfr. *Le pompe dell'Accademia del Disegno solennemente celebrate nel Campidoglio il dì 25 febraro MDCCII, descritte da GIUSEPPE GHEZZI, pittore, e segretario di essa [...]*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1702, p. 59. Il sonetto è peraltro conservato in *Sonetti ed orazione in lode delle nobili Arti del Disegno, Pittura, Scoltura, ed Architettura*, Roma, Francesco Bizzarrini Komarek, 1764, p. 45.

*l'imprese* di Gillo Porinio, ossia Gregorio Ricci, la cui versione manoscritta autografa è conservata alla c. 157<sup>r</sup> del ms. 5:

- Sebben la fama in celebrar l'imprese  
 esce dal camin ver sovente, et erra,  
 non senza onor la turba a lodar prese,  
 4 che Roma, Italia, e quasi 'l mondo serra.
- Con superba viltà Virtù pretese  
 fare a' veri Apuleii orrida guerra,  
 gente vestì di pastorale arnese  
 8 che, come un tempo, oggi i Giganti atterra.
- Protegge il Ciel con graziosi aspetti  
 l'alta famiglia, e tu vigore accresci,  
 11 Febo, anzi numi agl'infuocati petti.
- Arcadia, Arcadia, o come me riesci  
 famosa più, se non pur Cigni eletti,  
 14 ma di te con stupor parlano i Pesci.

L'intervento riguarda l'ultima parola del componimento, «Pesci», che nel manoscritto è sottolineata ed asteriscata dalla penna di Crescimbeni, il quale in una nota, inserita accanto al verso, precisa: «Scherzo sopra il cognome del detrattore, che, nel detrarre all'Arcadia, la lodava». Tale annotazione avrebbe forse perduto ogni tipo di riferimento storico, se il Custode stesso non l'avesse integrata con una glossa a fine pagina: «Questo sonetto fu dall'Autore recitato estemporaneamente in una Accademia dove il discorrente ardì parlar poco bene dell'Arcadia, e degli Autori toscani antichi». Si fa chiara in questo modo l'allusione del sonetto a un personaggio, tale «Pesci», che, evidentemente critico nei confronti dell'esperienza lirica arcadica d'impostazione petrarchesca, era stato in qualche modo messo a tacere durante un evento pubblico da Gillo Porinio. Le *Notizie istoriche degli Arcadi morti* testimoniano poi che Gregorio Ricci fu socio dell'Accademia dei Catenati di Macerata<sup>19</sup>. Facendo ricerche su tale istituzione, è emerso che vi appartenne un Giovanni Battista Pesci, affiliato nel 1672, sul quale ancora non è stato possibile reperire altre notizie. Grazie alle due note autografe del Custode e al cenno offerto dalle *Notizie istoriche* si riesce dunque a cogliere la dinamica fondamentale della vicenda, se non a ricostruirla per intero<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. *Notizie istoriche degli Arcadi morti. Tomo secondo* [...], Roma, Antonio De' Rossi, 1720, pp. 70-71: 71.

<sup>20</sup> Crescimbeni prestava molta attenzione ai detrattori dell'Arcadia. Lo conferma, tra l'altro, il titolo che occupa per intero la c. 273<sup>r</sup> del ms. 17: *Serbo di scritture uscite contro*

Un altro componimento interessante si trova alla c. 51<sup>r</sup> del ms. 1. Intitolato *Platonico*, è un sonetto autografo di Ameto Ninfadio, l'abate Iacopo Maria Cenni, come testimonia Crescimbeni, che sul margine superiore sinistro della carta appone l'indicazione «Originale» e che tra il titolo e il testo specifica «D'Ameto Ninfadio»<sup>21</sup>. Senza le informazioni aggiunte dal Custode, il sonetto resterebbe pertanto anonimo, sebbene autografo dell'autore. Crescimbeni agisce poi sul testo in maniera puntuale, sottolineando alcuni lemmi e commentandoli con glosse ad essi corrispondenti nella parte destra della carta (vd. fig. 1).

Si trascrive l'ultimo stato del sonetto e a seguire si riproducono le più importanti annotazioni marginali, non sempre facilmente decifrabili, relative ai gradi della scala platonica dell'amore:

Io desidero allor, bella, ch'io t'amo,  
e 'l desiderio mio beltà richiede:  
che Amor de la bellezza è sol mercede,  
4 né ti posso amar io, se il bel non bramo.

Ma del solo tuo volto il bel non chiamo,  
che a fugace beltade Amor non cede:  
che s'egli è Dio, celeste è la sua fede;  
8 e se così non amo, amo e disamo.

Dunque, all'Alma rivolgo i miei desiri;  
quella beltà raggio di Dio pretendo,  
11 spargo solo per quella i miei sospiri.

Così con l'amor mio sul Cielo ascendo:  
che se l'Amor da Dio fia che si spiri,  
14 in me il ricevo, ed al suo centro il rendo

1. bella: 1° grado dalla vista della bellezza esterna parte

2. beltà: 2° grado dal desiderio della beltà astratta e rivolta in Dio

5. solo tuo volto: 3° grado † di tutti i corpi

10. beltà raggio di Dio: 4° grado dalla cognizione della bellezza vinto dall' † in viso  
suo lume può cederle veggendo l'immagine della beltà † dall'Intelletto partecip[ante]

*la Ragunanza degli Arcadi, e memorie di chi ne ha detto male, o bene.* Di tale raccolta, che doveva essere in origine abbastanza voluminosa, purtroppo non si conserva altra carta se non quella d'intestazione.

<sup>21</sup> Un breve profilo di Cenni, chiuso dalla citazione per intero del sonetto *Platonico*, è nei *Comentarj del canonico GIO. MARIO CRESCIMBENI, Custode d'Arcadia, intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume terzo* [...], Venezia, Lorenzo Basegio, 1730, pp. 239-240. Egli godeva della sincera amicizia di Alfesibeo, stando a MANCURTI, *Vita di Gio. Mario Crescimbeni*, p. 18.

12. sul Cielo ascendo: 5° grado dalla vision[e] della celeste Venere † forma in Dea  
 14. ed al suo centro: 6° grado congiunt[a] † mente lo rende perché non gli è lecito pervenire al 7°

È qui riproposta e illustrata la teoria platonica dell'amore, cui si ispirava, in linea con la tradizione petrarchesca, la concezione lirica della prima Arcadia, almeno secondo Crescimbeni. L'attenzione per la materia e un così evidente impegno esegetico costituiscono una testimonianza del neoplatonismo di base della poetica dell'Arcadia crescimbeniana, e in particolare degli sforzi compiuti dal Custode per promuovere tale ideale attraverso i canali più disparati, non solo proponendolo all'interno dei propri componimenti, ma anche mettendolo in risalto nei testi lirici degli altri Arcadi<sup>22</sup>.

Oltre che nell'attività di commento, il Custode si impegna talvolta anche nella traduzione dei testi dei compastori, se non in prima persona, presumibilmente commissionandola: è il caso, ad esempio, dell'egloga tradotta dal greco *O Pastoral Muse, che già presso*<sup>23</sup> di Meone Lasionio, l'abate Giovan Battista De Miro, scritta in onore del cardinal Albani, futuro papa Clemente XI (come si legge nella dedica del componimento); oppure del sonetto tradotto dal tedesco *Quando fu Troia del Palladio priva* di Cristiano Enrico Postello «Amburghese», come si legge nell'intestazione del componimento,

<sup>22</sup> La teoria dei gradi dell'amore di matrice platonica è del resto oggetto di approfondimento da parte dello stesso Crescimbeni, che nel secondo dialogo della *Bellezza della volgar poesia* dedica ad essa una lunga dissertazione: «Sei dunque sono i mentovati gradi, cioè la vista dell'oggetto sensibile amato: la considerazione della figura corporea immaginevolmente fatta; la contemplazione ragionevole della bellezza di tutti i corpi; la conversione dell'anima in sé stessa, e la conoscenza della sua dignità; il ricevimento in sé stessa del lume della bellezza; e finalmente il ritrovamento del medesimo lume nel suo Autore, cioè in Dio. Di questi gradi [...] gli ultimi due, come sublimissimi, all'idea sublime si appartengono; all'incrocio i due primieri, come bassissimi, si riferiscono all'umile; per la temperata dunque non rimangono della detta scala [...] che i due gradi di mezzo, cioè la contemplazione ragionevole della bellezza universale di tutti i corpi, e la conversione dell'anima in sé stessa, colla cognizione della sua dignità» (*La Bellezza della volgar poesia* di GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Canonico di Santa Maria in Cosmedin e Custode Generale d'Arcadia. Riveduta, corretta, e accresciuta del Nono Dialogo dallo stesso Autore, e ristampata d'ordine della Ragunanza degli Arcadi [...]*, Roma, Antonio De' Rossi, 1712, pp. 42-43). Sul platonismo crescimbeniano vd. ENRICO ZUCCHI, *Generi e stili in Arcadia: lo statuto del lirico ne La Bellezza della Volgar Poesia di Crescimbeni*, «Seicento e Settecento. Rivista di letteratura italiana», X, 2015, pp. 81-97.

<sup>23</sup> L'egloga ha tre attestazioni autografe nei manoscritti dell'Archivio dell'Arcadia, due all'interno del ms. 5, alle cc. 279r-284v e 312r-316r, e una all'interno del ms. 4, alle cc. 210r-214r. Si legge inoltre nelle *Rime* di GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Custode Generale d'Arcadia. In questa Terza Edizione, fatta d'ordine della Ragunanza degli Arcadi, riformate, riordinate, e accresciute dallo stesso Autore*, Roma, Antonio De' Rossi, 1723, lib. VI, ecloga VI, pp. 222-229.

di cui si conservano un testimone manoscritto, nel ms. 9, alla c. 333r, e due edizioni a stampa, l'una contenuta nelle *Rime* crescimbeniane del 1723<sup>24</sup> e l'altra nei *Comentarj* all'*Istoria della volgar poesia*, in cui è riportato anche il sonetto tedesco originale<sup>25</sup>.

Per quanto riguarda gli interventi di correzione di Crescimbeni sui testi degli Arcadi, esistono numerosi esempi. Solitamente la loro natura è di tipo linguistico e stilistico: il Custode si limita a eliminare, aggiungere o spostare singoli vocaboli oppure a modificarne la punteggiatura; talvolta muta l'ordine originale degli elementi all'interno dei versi, per ragioni che sembrano di eufonia; spesso favorisce sul piano grafico-linguistico determinate forme morfo-lessicali a scapito di altre. Ad esempio, si registra quasi sempre la preferenza per la variante dell'articolo partitivo «degli» rispetto a «dei» a precedere parole maschili inizianti per vocale; l'eliminazione dei dittonghi («brevemente» in luogo di «brievemente»); l'innalzamento del tono lessicale in vari casi (ad esempio, nel ms. 10, alla c. 148v, v. 30, si sostituisce «splendor» con «fulgor»)<sup>26</sup>.

Alcuni di questi interventi sembrano rispondere a una volontà di semplificazione sintattica, risolvendo perifrasi ritenute onerose in forme testuali più chiare. Nel sonetto *Se ben tu cingi il dotto crin gentile* di Lavillo Elicese (Giuseppe Antonio Maggi), conservato nel ms. 10, alla c. 3r, Crescimbeni interviene proprio in tal senso, modificando in due tempi i vv. 3-4:

pur di gloria maggiore erede ogn'ora,  
opre fai da smarrire ogn'alto stile.

>

pur di gloria maggiore erede ogn'ora,  
già ne le lodi tue stanchi ogni stile.

>

pur di fregi più degni erede ogn'ora,  
nelle tue lodi omai stanchi ogni stile.

<sup>24</sup> Ivi, lib. I, son. XL, p. 23.

<sup>25</sup> *Comentarj* di GIO. MARIO CRESCIMBENI [...] intorno alla sua *Istoria della volgar poesia*. Volume primo [...], in *L'Istoria della volgar poesia, scritta da GIO. MARIO CRESCIMBENI, Canonico di Santa Maria in Cosmedin e Custode d'Arcadia. Nella seconda impressione, fatta l'anno 1714 d'ordine della Ragunanza degli Arcadi, corretta, riformata, e notabilmente ampliata; e in questa terza pubblicata unitamente co i Comentarj intorno alla medesima, riordinata, ed accresciuta* [...], Venezia, Lorenzo Basegio, 1731, pp. 77-423: 399-400.

<sup>26</sup> All'interno dei manoscritti dell'Archivio dell'Arcadia, correzioni autografe crescimbeniane su componimenti altrui si trovano, in particolare, nei mss. 10 e 13: ms. 10, c. 8r; c. 10r; c. 16r; c. 17r; c. 60r; c. 63r; cc. 148r-150r; c. 161v; cc. 190r-192v; c. 236v; c. 238r; cc. 238v-239r; ms. 13, c. 22r; c. 35r; c. 117r; c. 204r; c. 234r; c. 284r.

La modifica sostituisce infatti il costruito «fai da smarrire», un po' macchinoso, con la semplice forma verbale «stanchi» e insieme precisa in senso della frase aggiungendo l'espressione «ne le lodi tue» / «nelle tue lodi». La stessa cosa accade nella revisione dei vv. 5-8:

Ond'è che il Secol nostro unqua simile  
vedrà signor che in verde etade ancora  
renda di sé la fama alta e sonora  
da star presso al Pastor del Sagr'Ovile

>

Ond'è che il Secol nostro eroe simile  
mai par vedrà che in verde etade ancora  
fama spanda di sé così sonora  
che n'ammiran la gloria e Battro e Tile<sup>27</sup>.

In altri casi è possibile riscontrare dietro le modifiche una volontà di impreziosire i versi, facendo ricorso a un lessico di registro più alto o in qualche modo più allineato alla tradizione lirica italiana cui l'*Arcadia* si ispirava. È il caso, ad esempio, del sonetto *Stanco di più soffrir lo strazio fiero* di Astilo Fezzoneo (Giacomo Buonaccorsi), copiato da Crescimbeni nel ms. 2, alla c. 34r. Qui il Custode modifica il testo nell'interlinea superiore dei vv. 10-11, dapprima limitandosi alla sostituzione di un termine e poi intervenendo più ampiamente:

mi volsi a mirar chi d'ogni mio  
mal fu cagione: ah, folli lumi miei

>

mi volsi a mirar chi d'ogni mio  
mal fu fonte: ah, folli lumi miei

>

e mi volsi a mirar del crudo e rio  
mio duolo il fonte: ah folli lumi miei.

Il passaggio dal sintagma «chi d'ogni mio | mal fu fonte» all'espressione «del crudo e rio | mio duolo il fonte», che evoca la tradizione provenzale dell'*amor fou* confluita nella lirica stilnovista, può essere considerato un intervento duplice: da una parte di innalzamento stilistico-lessicale, con il ricorso a un registro più aulico; dall'altra di semplificazione sintattica, con la riduzione di una proposizione oggettiva a un complemento oggetto.

<sup>27</sup> È da notare che tutte le correzioni introdotte dal Custode nel sonetto di Maggi sono rispettate, con qualche scarto, sia in CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, pp. 191-192, sia in *Rime degli Arcadi. Tomo nono*, p. 156.

Tale tipologia di intervento sui testi è importante per comprendere quanto l'autorità di Alfesibeo pesasse e quanta attenzione egli stesso riponesse nella cura della produzione lirica arcadica. Questa sua continua sorveglianza sui componimenti, persino negli aspetti formali minimi, rivela inoltre come il ruolo del Custode fosse divenuto centrale in qualsiasi attività dell'Arcadia e quanto il suo beneplacito fosse considerato requisito indispensabile in merito alle questioni più disparate dell'accademia, da quelle di semplice gestione dell'amministrazione a quelle più specificatamente culturali e di poetica.

Oltre alle mansioni di curatore e correttore, Crescimbeni svolgeva infine funzione di editore del materiale arcadico: sempre con l'approvazione formale della «piena Ragunanza arcadica», egli sceglieva quali componimenti inserire all'interno dei volumi delle raccolte liriche da mandare in stampa. Come si è visto, nel ms. 1 è presente un'intera sezione, costituita dalle cc. 333r-369v, intitolata dal Custode «Copie lasciate in Serbatoio per il controsegnaamento ad effetto di stamparsi»; una sezione simile è presente nel ms. 3, alle cc. 173r-217v, che riporta la dicitura «Copia lasciata per la stampa». Il ms. 5 custodisce, invece, alle cc. 385r-387r, le tavole manoscritte autografe di Crescimbeni del proprio volume di *Rime* (1695), con indicazioni sui criteri di ordinamento dei componimenti, rigorosamente divisi per metro, e sulla disposizione degli uni rispetto agli altri all'interno delle varie sezioni. È da notare che tale indice rimane pressoché invariato nella corrispondente edizione a stampa<sup>28</sup>.

Il lavoro editoriale del Custode non si limitava al controllo e all'organizzazione del materiale da mandare ai torchi, ma si estendeva alla revisione dei volumi editi, in vista di una ristampa. Importanti, da questo punto di vista, le *Censure d'opere altrui da me fatte o commesse ad altri*, conservate nel ms. 18, alle cc. 341r-443v, autografe di Crescimbeni<sup>29</sup>. La disposizione del testo in queste carte è assai particolare, perché il Custode è solito dividere la pagina in due colonne: in quella di sinistra annota gli errori via via riscontrati nei diversi volumi pubblicati (per ognuno dei quali è indicato il numero di pagina corrispondente); in quella di destra riporta le varie correzioni, di genere meramente formale, talvolta col fine di un innalzamento di stile.

<sup>28</sup> *Rime di ALFESIBEO CARIO, Custode d'Arcadia. Col catalogo, e chiave de' Pastori Arcadi nominati in questa, e in altre opere dell'istesso Autore [...]*, Roma, Gio. Battista Molo, 1695.

<sup>29</sup> Le carte in questione ospitano scritti di Giuseppe Martinelli, cc. 360r-362v; Giacinto Vincioli, cc. 363r-366v; Biagio Maioli d'Avitabile, cc. 367r-374v; Giuseppe Maria Estense Persiani Tassoni, cc. 385r-386r; Brandalisio Veronesi, c. 394r; Giuseppe Coluccio Alaleona, c. 395r; Giuseppe Amidei Signorelli, c. 396r; Filippo Marcheselli, cc. 401r-403v.



Si dà qui di seguito, a titolo esemplificativo, la trascrizione della c. 343r-v (figg. 2-3), la prima con la correzione da parte del Custode dei refusi presenti nella stampa delle *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella Pontificia* di Andrea Adami, Caricle Piseo in Arcadia<sup>30</sup>.

Censura del libro della Cappella Pontificia di Andrea Adami detto Caricle

Errori occorsi nella stampa

Errori:	Correzioni:
pag. 1 brevemente -----	brevemente <i>e così altrove e anche in simili</i>
esser stata -----	essere stata <i>e così altrove</i>
dubio -----	dubbio <i>e così altrove</i>
pag. 3 meraviglie -----	maraviglie
pag. 4 postilla quod -----	qui
pag. 6 sinoché -----	sinché
sopracitato -----	sopraccitato <i>e simili</i>
pag. 8 vicina -----	vicino
pag. 10 pratico -----	pratico
pag. 15 quanto per -----	ma anche per
pag. 16 quale -----	la quale <i>e simili</i>
pag. 20 che ànno sempre -----	che ne hanno sempre
pag. 21 li inviò -----	gl'inviò
privilegi concessigli -----	privilegi a lei concessi
non ostante -----	ma pare ciò non ostante
pag. 28 colazione -----	colezione
pag. 29 portaremo -----	porteremo <i>e simili</i>
pag. 31 de i scrittori -----	degli scrittori
pag. 31 preminenza -----	preminenza
de i scrittori -----	degli scrittori
pag. 33 assegnandogli -----	assegnando loro
pag. 36 spagnolo -----	spagnuolo
quanto gli sia -----	quanto sia loro
pag. 37 causa -----	cagione
pag. 39 dopo si ritirò -----	di poi si ritirò

<sup>30</sup> Andrea Adami, nominato maestro di coro della Cappella Pontificia, grazie all'influenza del cardinal Ottoboni, suo protettore, scrisse una storia di quella istituzione, con ritratti e ricordi dei cantori, intitolata *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella Pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie*, fatte da ANDREA ADAMI da Bolsena, tra gl'Arcadi Caricle Piseo, Maestro della medesima Cappella, e Benefiziato di S. Maria Maggiore [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1711. Cfr. ANDREA ADAMI, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella pontificia. Le cerimonie musicali nella Roma dei papi*, rist. anast. Roma 1711, a cura di Giancarlo Rostirolla, Lucca, Libreria musicale Italiana editrice, 1988.

pag. 41	morì -----	e morì
pag. 43	gli fu conferita -----	fu conferita
	per il cardinale -----	per morte del cardinale
pag. 1	vespero -----	vespro <i>e così altrove</i>
pag. 2	dopo che il Papa deposta	deposta che avrà il Papa la mi-
	la mitra si sarà -----	tra, e si sarà
pag. 5	gli fosse dato questo nome -----	che fosse ritrovata
	falsobordoni -----	falsibordoni
pag. 6	toni -----	tuoni <i>e simili</i>
pag. 8	e pubblicate dall'oratore -----	e saranno pubblicate dall'oratore
	dopo le solite -----	dette le solite
pag. 13	catedra -----	cattedra <i>e così altrove</i>
	li signori -----	i signori <i>e simili</i>
	dopo pigliano -----	di poi pigliano
pag. 15	communi -----	comuni <i>e simili</i>
	dopo i scudieri -----	dopo gli scudieri
pag. 16	longa -----	lunga <i>e così altrove</i>
pag. 17	tutte -----	tutte
pag. 22	contrapunto -----	contrappunto <i>e così altrove</i>
pag. 32	entrare la porta -----	entrare nella corta <i>e così altrove</i>
pag. 33	di dire -----	di dirsi
pag. 36	alli due soprani -----	ai due soprani <i>e così altrove</i>
	impiegorno -----	impiegarono
pag. 37	cantorno -----	cantarono
pag. 45	venghino -----	vengano
pag. 46	le Antifone, e salmi -----	le antifone, e i salmi
pag. 51	incensato lui -----	incensato egli
pag. 57	bagiata -----	baciata <i>e simili</i>
pag. 60	se ciò è equivoco -----	se ciò è incesto

Le correzioni hanno carattere prevalentemente formale e sono volte alla sistematizzazione di fenomeni linguistici specifici. Si fa attenzione all'uso delle scempie o delle geminate; si predilige il dittongo *uo* in luogo di *o* (*tuoni* in luogo di *toni*); si opera una regolarizzazione delle preposizioni articolate, degli articoli in generale (*gli* in luogo di *i*; *i* in luogo di *li*) e dei pronomi complemento (*a lei concessi* in luogo di *concessigli*). Alcuni interventi hanno il fine di innalzare il tono stilistico, ad esempio attraverso l'eliminazione di forme verbali percepite come desuete o varianti regionali (*cantorno*; *impiegorno*); in altri casi si evidenzia la predilezione crescimbeniana per le forme più moderne (*bambagia*, *taffetà*).

A volte i faldoni manoscritti dell'Archivio dell'Arcadia custodiscono i testi da pubblicare già disposti nell'ordine previsto per la stampa, nel rispetto dell'organizzazione data loro in precedenza dal Custode: il materiale

nel suo insieme si può così considerare come una fondamentale testimonianza dell'attività editoriale di Crescimbeni, che su tali documenti lavora incessantemente.

Di frequente sono conservate le stesure manoscritte dei componimenti approntate per la stampa. Un caso da sottolineare per la sua rilevanza si trova alle cc. 61r-68v del ms. 7, che tramandano la trascrizione autografa crescimbeniana di *L'ordine de' Giuochi Olimpici celebrati dalla Ragunanza dei Pastori Arcadi nell'Olimpiade DCXIX*, svoltasi nel 1697, con la relativa introduzione di Alfesibeo, in una versione del testo che, con qualche variante minima, sarà poi inserita nel relativo passo dell'*Arcadia* di Crescimbeni in cui si descrive la celebrazione di tali Giochi<sup>31</sup>. Questo documento è importante innanzi tutto perché testimonia la forma in cui vennero effettivamente declamati i Giochi Olimpici del 1697, che peraltro non furono mai pubblicati<sup>32</sup>; in secondo luogo, perché custodisce la versione manoscritta precedente a quella pubblicata nell'*Arcadia*.

Così come la redazione a stampa contenuta nell'*Arcadia*, anche la versione manoscritta del 1697 è costituita da un'introduzione del Custode e da cinque sezioni di Giochi olimpici (le discipline in gara nelle quali i partecipanti si sfidavano, ispirandosi all'antica tradizione delle Olimpiadi greche), ognuna delle quali era a sua volta introdotta da alcune righe del Custode che avviavano le singole gare, precisandone le regole e le modalità di svolgimento; seguivano le «interpretazioni» degli Arcadi partecipanti (nella versione manoscritta il Custode appone di propria mano, alla fine

<sup>31</sup> Cfr. CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. VII, Prosa VII. *Si celebrano i Giuochi Olimpici all'uso della moderna Arcadia*, pp. 296-300: *Direzione de' Giuochi fatta dal Custode Alfesibeo*, p. 297.

<sup>32</sup> A differenza delle edizioni degli anni 1701, 1705, 1710, 1721 e 1726: *I Giuochi Olimpici celebrati dagli Arcadi nell'Olimpiade DCXX*, in *lode della Santità di N. S. Papa Clemente XI*, e pubblicati da Gio. Mario de' Crescimbeni, *Custode d'Arcadia*, Roma, Giuseppe Monaldi, 1701; *I Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'Olimpiade DCXXI*, in *lode degli Arcadi defunti*, e pubblicati da Gio. Mario de' Crescimbeni, *Custode della medesima Arcadia*, Roma, Antonio De' Rossi, 1705; *I Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'Olimpiade DCXXII*, in *lode degli Arcadi defunti dentro la precedente Olimpiade*, e pubblicati da Gio. Mario Crescimbeni, *Canonico di S. Maria in Cosmedin*, e *Custode della medesima Arcadia*, Roma, Antonio De' Rossi, 1710; *I Giuochi Olimpici celebrati dagli Arcadi nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXV*, in *lode della Santità di N. S. Papa Innocenzo XIII*, e pubblicati da Gio. Mario Crescimbeni, *Arciprete di S. Maria in Cosmedin* e *Custode Generale d'Arcadia*, Roma, Antonio De' Rossi, 1721; *I Giuochi Olimpici celebrati dagli Arcadi per l'ingresso dell'Olimpiade DCXXVI*, in *lode della Sacra Real Maestà di Giovanni V Re di Portogallo*, Roma, Antonio De' Rossi, 1726. Cfr. SILVIA TATTI, *I Giuochi olimpici in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 63-80.

di ogni introduzione autografa ai cinque Giochi, l'indicazione «Seguono le altre interpretazioni»).

Una prima sequenza caratterizzata da varianti, rispetto alla versione edita nell'*Arcadia*, è l'introduzione generale del Custode ai Giochi, della quale si ripropone qui lo stato ultimo della redazione inedita contenuta alla c. 63<sup>r</sup> del ms. 7:

Invenzione e direzione de' Giuochi Olimpici fatta da Alfesibeo Cario Custode d'Arcadia. In piena Ragunanza nel Bosco Parrasio, il dì primo dopo il X d'Ecatombeone andante, l'anno primo dell'Olimpiade DCXIX. Ab A. I. Olimp. II., an. III, giorno lieto perpetuamente

#### Introduzione

Dapoiché alla Neomenia dal corrente Ecatombeone è felicemente entrata con la nuova Luna la Secendiciannovesima Olimpiade, conviene a voi, o gentili, e valorosi Arcadi, festeggiarla con la celebrazione de' Giuochi Olimpici, in memoria di quella, che gli Elei Anolimpiade appellarono, e rigettarono dai lor fasti, mentre in essa che fu la centesima quarta, gli antichi vostri Padri raffrenata, e vinta la coloro potenza, sovrastando ai sudetti Giuochi, gli dichiararon ragione di lor dominio. Oggi adunque che corre l'undecimo giorno del mese e della Luna, giorno anche anticamente a ciò destinato, io Custode della felicissima Arcadia riconforto tutti ad intender generosamente alla nobil opera, incominciando e terminando la ristorazione del Pentatlo, o Quinquenzio, su che non già un sol giorno, ma ben sei impiegavano i nostri Padri, mercé il grosso numero di quei che concorrevano alla gran festa per far mostra di lor valore.

E perché la diversità del luogo e de' tempi non permette a noi d'essercitarsi per l'appunto nei Giuochi che dagli antichi facevansi, li quali erano il corso, il salto, il disco, la giaculazione e la palestra, però ci contenderemo l'antico Quinquenzio imitare con cinque utili ed ingegnosi Giuochi alla nostra condizione proporzionati, li quali appellansi: l'Oracolo, la Contesa, il Cimento, le Trasformazioni, e le Ghirlande; ai vincitori de' quali la corona non già d'oleastro, come tra gli antichi si costumava, ma di Lauro intrecciato con Mirto dalla Piena Ragunanza si stabilisce, essendo il Lauro ed il Mirto premio più adeguato alle vittorie, che da un amoroso ed amichevol contendere i nobili e perspicaci ingegni riportano massimamente col canto.

I cinque Giochi in cui si dovevano cimentare gli Arcadi non coincidono del tutto nella redazione manoscritta e in quella edita nell'*Arcadia*.

Se nel passaggio dall'una all'altra versione il primo e il secondo gioco non mutano, né nelle singole introduzioni crescimbeniane, né nelle interpretazioni dei vari poeti, nella stesura manoscritta il terzo gioco è definito «Cimento», mentre nel corrispondente passo della redazione a stampa si chiama «Ingegno», e presenta un testo introduttivo del tutto differente. Secondo le istruzioni impartite dal Custode nella corrispondente introduzione del gioco, in questa terza sezione gli Arcadi in gara dovevano competere con «stanzine in quinta rima», mentre nella versione dell'*Arcadia* essi

erano chiamati a sfidarsi nel genere delle canzonette. Si riporta di seguito il passo inedito di mano crescimbeniana, conservato alle cc. 65v-66v:

### Terzo Giuoco

Dopo il riconciliamento degli animi dee vigilarsi alla scelta degl'ingegni; molto utili essendo, e riuscendo di grand'avvantaggio alle pubbliche cose le menti acute, e vive, e gl'industri uomini, ed ingegnosi, li quali soli sono a ricolmar le comunanze d'estimazione e splendore. Il perché fassi il terzo Giuoco nominato del Cimento, nel quale ciascuno esperimenta la forza del suo ingegno con ritrovare alcuna canzone, che per il ritmo o per il metro o per lo stile non sia più stata dalle nostre selve ascoltata. Incominciando adunque io, per additarne un semplice esempio produrrò alla vostra censura un componimento, che da me appellasi stanzine, o quinte rime, nell'invenzion delle quali ò io avuto riflesso di correggere la troppa umiltà del terzetto e la troppa sublimità dell'ottava e di tal correzione cavare una terza spezie, che non sia né l'uno né l'altra; ma un misto d'ambedue, detto ad esprimere con semplice nobiltà, e nobil semplicità ogni Pastorale argomento.

L'esempio è il seguente:

Stanzine, e quinte rime, la cui tessitura consiste in una stanza di cinque versi lunghi il secondo della quale si accorda con la rima del primo della stanza seguente, fuor che quel dell'ultima, il quale è legato con i due finali della medesima:

Amor, che vuoi da me, che più pretendi,  
or ch'hai conquiso il misero cor mio?  
A che più strali avventi, e fiamme accendi,  
quando, senza sperar tregua né scampo,  
ardo dentro infelice e fuori avvampo?

Potresti ben quel cor protervo e rio,  
duro ed algente più d'alpina cote,  
della crudel che dispregiati ardio,  
bersaglio far d'ogni più ardente strale,  
ché onor ne ritroveresti a nullo eguale.

Poiché colei che vincer non si puote  
degn a par chi la segue e chi la fugge,  
l'alme rubelle abborre e le divote,  
e via non sanno aprirsi entro il suo core  
né cortesia né grazia né favore.

Or tu, signor, per cui tutta si strugge  
la terra e il ciel d'inestinguibil foco,  
deh, ti vergogna omai, ché sol non lugge<sup>33</sup>  
un'inerme donzella, anzi deride  
il tuo valore e de' tuoi servi ride.

<sup>33</sup> *lugge*: 'piange' (latinismo da *lugere*).

E tralasciando il seno mio per poco,  
 con quel poter cui nullo è che resista  
 anch'essa traggi all'amoroso gioco;  
 e allor fia che dal duol, ch'or sì m'attrista,  
 esca l'anima mia dolente e trista.

Chiude la sezione un'annotazione autografa del Custode: «Seguono l'altre invenzioni».

Le sequenze introduttive del quarto e quinto gioco, dedicati alle Trasformazioni e alle Ghirlande, coincidono, con qualche scarto minimo, nella versione a stampa e in quella manoscritta. In quest'ultima, però, entrambe le competizioni sono inaugurate da componimenti crescimbeniani, che dovevano fungere da esempio per gli Arcadi in concorso: il sonetto *Tant'è il desio di fare al mondo note*, sottotitolato *Trasformazione di Alfesibeo in cigno*, e la ghirlanda *Girasoli vivaci*, entrambi eliminati nella versione definitiva dell'*Arcadia*. La *Trasformazione* è conservata alla c. 66bisr:

- Tant'è il desio di fare al mondo note  
 le glorie di colei che 'l cor m'accende,  
 che la mia lingua a null'altr'opra intende,  
 4 lodando or questa or quell'immensa dote.
- Ma qual pro, s'arrivar mie basse note  
 non san con l'ali ove il gran merto ascende;  
 merto che d'ora in or tal forza prende,  
 8 che nemmeno il pensier giungerlo puote.
- Ahimè, che in tal desio folle verrei,  
 se non che speme mi lusinga alquanto  
 11 che mi cangino in cigno un dì gli dei.
- Oh, fosse! E avessi allor mai sempre accanto  
 visibile la morte agli occhi miei,  
 14 per formar dolce oltra l'usato il canto.

E la ghirlanda segue alla c. 67r:

- Girasoli vivaci,  
 fidi del sol seguaci,  
 ite al mio sole e, in vago almo lavoro  
 ornandogli il crin d'oro,  
 5 ditegli che, qual voi sempre divoti  
 del sol col guardo accompagnate i moti,  
 così d'Amor gl'imperi  
 tutti ad un sol tien fissi i miei pensieri.

Come si desume anche da questi documenti, le mansioni del Custode consistevano dunque nel presiedere a tutte le manifestazioni culturali organizzate dall'accademia, con il fine di dirigerle e coordinarle.

A Crescimbeni spettava, inoltre, il compito di "narrare" l'accademia, ossia raccontarne la vita in termini quasi cronachistici, curando la memoria interna dell'istituzione, ricapitolando quanto accaduto durante il corso dell'anno e stabilendo un calendario preciso degli eventi, per segnare gli appuntamenti e celebrarli una volta trascorsi. Nell'Archivio dell'Arcadia non mancano documenti che attestino tale aspetto: ad esempio, hanno il fine di ricapitolare le vicende dell'accademia, di stagione in stagione, i numerosi «Racconti de' fatti», scritti di mano del Custode, e da lui datati e sottoscritti, raccolti nei primi quattro volumi degli *Atti Arcadici* conservati nell'Archivio dell'Arcadia. Uno di questi racconti è interamente tramandato dalla c. 37r del ms. 2, risalente alla «Seconda stagione degli Atti Arcadici» e pronunciato durante la «Seconda Ragunanza Generale nel Bosco Parrasio»<sup>34</sup>. Un racconto che non riferisce alcun evento straordinario, se non quello della morte di Ameto Ninfadio, il già menzionato Iacopo Maria Cenni, ricordando che, come prescritto dagli Avvertimenti, i terreni della regione d'Arcadia a lui assegnati sono tornati di proprietà comune, per essere destinati ai nuovi soci:

#### Racconto de' fatti

Al primo dopo il decimo di Sciroforione andante, l'anno III dell'Olimpiade seicendicesettesima<sup>35</sup>.

Riapertosi questo amenissimo Bosco per la Corrente Stagione, si tenne la prima Ragunanza il dì sudetto, dal quale infino al presente giorno nulla è accaduto di ragguardevole che a voi, o Gentilissimi Pastori, noto non sia. Ben di funesto vi è la morte di Ameto Ninfadio, Arcade sì valoroso e chiaro, seguita su le riviere partenopee; per la quale riman vacante la possessione delle campagne di Ninfade, già ritornata al nostro Pastoral Commune; qual ritorno si pubblica oggi, per estrarsi poi novamente dell'Urna della Sorte la detta possessione nelle Chiamate Generali, dopo la terminazione delle Ragunanze, secondo il prescritto nei nostri Avvertimenti. Alfesibeo Custode.

Come nel racconto appena riportato si commemora la morte di un membro dell'accademia, in quest'altro, conservato ancora nel ms. 2, alla c. 57r,

<sup>34</sup> Come si legge alla c. 35r del medesimo ms. 2.

<sup>35</sup> Gli Arcadi avevano adottato un calendario ispirato a quello dell'antica Grecia. Sulla base dei risultati proposti da ELISABETTA APPETECCHI, «*In Coetu nostro perpetuo servetur*»: *l'efemeride e le origini dell'Arcadia*, Tesi di Laurea Magistrale, a.a. 2017-2018, Sapienza Università di Roma, relatore Maurizio Campanelli, è possibile datare il documento al 16 maggio 1691.

Crescimbeni richiama l'attenzione della Ragunanza su un importante anniversario da celebrare nella sede dell'Arcadia, quello di Iacopo Sannazaro, *alias* Azio Sincero:

Al X dopo il XX d'Ecatombeone cadente, l'anno IV dell'Olimpiade seicendicesettesima.

Tra la seconda Ragunanza tenutasi il suddetto giorno e la terza che presentemente si tiene, nulla è accaduto di ragguardevole: il perché, rammentando ai Pastori Arcadi che non domani l'altro ricorre il dì natale del nostro Antico famosissimo Azzio Sincero, lascerò che speditamente siate intrattenuti dal Gentilissimo e valorosissimo Siringo Reteo<sup>36</sup>, che debbe in questo giorno favellare alla Ragunanza.

Crescimbeni teneva da conto i singoli eventi e le varie date del calendario arcadico, celebrando le ricorrenze dell'accademia, commemorando i defunti, festeggiando le grandi occasioni.

Tra i compiti del Custode c'era poi quello di proporre argomenti di discussione di carattere culturale durante le riunioni. Rilevante in tal senso, e unico nel suo genere, un documento che, tra l'altro, si collega al primo «Racconti de' fatti» sopra trascritto, in quanto dà testimonianza della «Ragunanza Particolare nella Capanna del Serbatoio» che celebra la memoria di Ameto Ninfadio. Il testo è ancora nel ms. 2, alle cc. 274r-275v (vd. fig. 4):

Ragionamento di Alfesibeo Cario Custode d'Arcadia

In cui si pubblica a' Pastori Arcadi uno spaccio del Gentilissimo e Valorosissimo Compastore Ameto Ninfadio di gloriosa memoria

Io voleva, i miei cari Pastori, siccome voi m'imponeste, intrattenervi oggimai con qualche lieta e fruttuosa cicalata, e già più volte mi avevo fatto a pensieri di varie e diverse cose donde avessi possuto agiatamente dalla bisogna diliberarmi; ma che posso io, se le continue faccende del Serbatoio altramente àn sempre richieduto, di maniera che, sopraggiunto alla fine della giornata in che siamo, non molto anzi quest'ora senza nulla a mano ritrovato mi sono. Io vi confesso il mio fallo: era già preso a risolvere di non comparirvi dinanzi e già voleva mandar Siralgo<sup>37</sup> a questa nobilissima Capanna ben provveduto di scuse e discolpe, ma egli dice il vero il proverbio «L'intelletto i travagli in via fan porre, ed a mente non mala il Ciel soccorre».

Udite come mai felicemente àmmi condotto il bisogno a soddisfare non meno al mio obbligo, che alla vostra attenzione, degna d'ascoltare altro dicitore che io non mi sono.

Arete voi pur talvolta, se non fra queste selve almanco allorquando delle cittadi erano albergatori, udito nomare un tal grande uomo d'ogni buona arte e d'ogni più

<sup>36</sup> Paolo Antonio Del Negro, uno dei quattordici fondatori dell'Arcadia.

<sup>37</sup> Siralgo Ninfasio era il nome pastorale di Filippo Leers.



nobile scienza possessore, e della da noi tanto stimata e coltivata toscana favella padre e regolatore detto, m. Giovanni Boccaccio da Certaldo, il quale lasciò di vivere per non mai morire, à circa ottanta Olimpiadi. Costui di molte e belle opere la mentovata favella arricchì, e specialmente d'un leggiadrissimo e purgatissimo favolaio che vulgamente il *Decamerone* si noma, di cui (se pur non sono errato) alcuna copia anche qua se ne trova esemplata appunto dall'originale dell'autore, parendomi averne vedute nella Capanna dell'eruditissimo Floralbo<sup>38</sup> e in quella del sapientissimo Elcinio<sup>39</sup>. Io non vo star qui a raccontarvi come sì ragguardevole opera, dopo la sua migliore uscita alla luce l'anno III dell'Olimpiade cinquecentesimasettantesimasesta, fosse dalle molte e varie ristampe tutta trasformata e mal condotta, né come, à oramai trenta Olimpiadi, per commissione d'un possente e saggio Principe, parecchi scelti uomini fiorentini non solamente la ritornassero alla sua primiera lezione, ma di qualche tratto che la troppa licenza del secolo in che la bella opera nacque, più che il genitore, sparto vi avea anche la rimondassero: perciocché troppo mi farei lontano dal mio proposito, oltre acché non avrò io fornito il presente ragionare che da altrui per bocca mia tuttociò neppiu nemmeno ascolterete. Per quello, adunque, che riguarda il mio fine dovete sapere che la malizia degli stampatori, considerando il guadagno che dal ristamparsi del suddetto codice uscito l'anno III della DLXXVI Olimpiade, del quale oggimai rarissime copie si truovano, provenir poteva, fecesi ardita di renderlo novellamente alla luce, siccome seguì gli anni passati, in una cotal città Amsterdamo detta assai da noi, ma più dal nostro cattolico rito lontana. Ma o invidia o ignoranza che sia stata cagione, sì malconcio è egli il bel favolaio di m. Giovanni tornato a vivere, ch'io vo morir io, s'e' non gli incresce di tal novella vita piuché della total morte incresciuto per avventura non gli sarebbe: perché, essendo oramai il mondo ripieno in guisa di sì scempiate e sciagurate copie, che un giorno facilmente advenir puote ch'elleno anche a queste nostre selve faccian copia, se pur non l'àn fatto, raccogliendo io da chi oggi favelleravvi in mia vece che taluna si avene appresso il detto valorosissimo Elcinio<sup>40</sup>, e da poco pratici della purità della favella, colla quale su cotal opera m. Giovanni adoperò, prestando loro fede al modo barbaro che quelle recano, si guasti e confonda il bel parlare che qua facciamo, volle il gentilissimo, e di siffatte cose religiosissimo, Compastore nostro Ameto Ninfadio, di glor. mem., avvertire tutti i falli corsi nella mentovata stampa di Amsterdamo, de' quali poi pienissimo ragguaglio dalle amene campagne Albanesi, dove allora a bel villeggiar dimorava, a me si compiacque darne.

Questo ragguaglio adunque, il qual non men diletto che utile certamente sarà per riuscire, si è quello che fatto oggi per buona sorte a mano io vo leggervi, o gentilissimi e valorosissimi Arcadi: ed eccovelo originalmente, come egli il nostro buon Compastore me 'l tramandò.

<sup>38</sup> Floralbo Licosurio, nome pastorale di Giovan Battista Strozzi, marchese di Forana.

<sup>39</sup> Elcinio (altrove sempre Elcino) Calidio era in Arcadia monsignor Marcello Severoli.

<sup>40</sup> *il detto valorosissimo Elcinio*: Crescimbeni aggiunge nell'interlinea *detto* e riscrive *Elcinio* su un nome ora illeggibile, al quale segue una parola interamente cassata.

Segue immediatamente un'epistola autografa di Ameto Ninfadio (cc. 276r-281v; vd. figg. 5-6), sulla quale il Custode non si fa scrupolo di intervenire in alcuni punti per modificarne il dettato (in nota segnalo i casi più importanti):

Ameto Ninfadio Pastore Arcade ad Alfesibeo Cario Compastore amatissimo salute<sup>41</sup>

Fra l'altre utilità che ne à portato l'invenzione della stampa, senz'alcun dubbio doveva esser quella di mantenere la purità delle scritture, acciò che fossero conservate nel modo appunto che furono da loro Autori dettate: imperoché dove prima erano queste sottoposte al capriccio dei copiatori, i quali per lo più di correttori scorrettori divengono, pretendendo di sapere ciò che non sanno, non doveva così advenir con la stampa, la quale, fida imitatrice dell'esemplare che davanti le è posto, debbe somigliar quei pittori i quali, qualche quadro di valente maestro copiando, a tutto lor potere s'industriano di così bene ridurlo nelle lor tele, che difficilmente, anche da' più pratici del mestiere, la copia dall'original si distingua; tanto più che gl'impressori de' libri non debbon fare da correttori, se non in ciò che appartiene alla qualità de' caratteri, o in osservare di non alterar punto quella scrittura che si son proposti di far vedere al mondo moltiplicata. E contuttociò al contrario va la bisogna, vedendosi tutto 'l giorno ristampati volumi da gente così indiscreta, che in cotal guisa gli deforma e gli trasforma, che appena per figli (quasiché non dissì illegittimi) di quel padre che gli diede alla luce si riconoscono.

Cotal disgrazia à provato il *Decameron* del Boccaccio, tante volte (per così dire) storpiato e malconcio, quante volte gli è convenuto gemer di nuovo sotto de' torchi; parendo che questa sia una certa qual fatalità di quel libro sì prezioso, quasi che anche i volumi abbiano le loro stelle. E le cagioni in parte da que' valentuomini che dal serenissimo Granduca<sup>42</sup> alla correzione del Boccaccio furono deputati, nel *Proemio* delle loro *Annotazioni* specialmente, s'accennano. Molti però si sono ingegnati di ridurlo alla sua vera lettura, e massimamente in ciò che appartiene alla proprietà e natural purità della lingua. Fra questi senz'alcun dubbio furon coloro che nel MDXXVII lo dieder fuori dalle stampe de' Giunti in Firenze<sup>43</sup>, e gli accennati deputati di loro A. S.<sup>44</sup> che nel MDLXXIII la corressero e l'emendarono

<sup>41</sup> La *salutatio* è aggiunta da Crescimbeni, in sostituzione di quella originale, di cui si intravede ancora qualche traccia in testa alla c. 276r, al di sotto delle parole *originalmente, come egli*, nella penultima riga del testo introduttivo di Crescimbeni: «Ill.<sup>mo</sup> Sig. † Col.<sup>mo</sup>».

<sup>42</sup> Cosimo I, Granduca di Toscana, sotto il quale è pubblicata l'edizione in questione: *Il Decameron di messer GIOVANNI BOCCACCI, cittadino fiorentino. Ricorretto in Roma, et emendato secondo l'ordine del Sacro Conc. di Trento, et riscontrato in Firenze con testi antichi et alla sua vera lezione ridotto da' Deputati di loro Alt. Ser.*, Firenze, Giunti, 1573.

<sup>43</sup> Si fa qui riferimento a *Il Decamerone di m. GIOVANNI BOCCACCIO. Nuovamente corretto et con diligentia stampato*, Firenze, Giunti, 1527.

<sup>44</sup> di loro A. S.: nel ms. si legge *da loro A. A.*, che è da considerare un *lapsus calami*, sulla base del confronto con il titolo dell'edizione in questione (vd. qui nota 42).

secondo l'ordine del S. Concilio di Trento; onde non è dubbio che il primo è il migliore, se riguardiamo a tuttociò che dall'Autor fu dettato, ma se alla correzione di molte voci ed all'esser ridotto alla sua vera lezione, è migliore il secondo, come dalle dette Annotazioni apparisce; prescindendo da quelle cose che per ordine della Santa Inquisizione doveano necessariamente levarsi, acciò che un volume sì nobile, in cui più che in qualsivoglia altro la purità della tosca favella apparisce da ciascuno studioso della medesima senza rimorso della propria coscienza potesse leggersi.

Ultimamente nel MDCLXV secondo il testo del MDXXVII fu in Amsterdamo<sup>45</sup> ristampato, per comodità di coloro che da' superiori ànno la facoltà di poterlo leggere non corretto; ed in questa parte fu degno di qualche lode chi se ne prese l'assunto. Ond'io più volte ò avuto volontà di vederlo e d'osservare se veramente v'era stato con la dovuta diligenza assistito. Ma non essendomi mai capitato alle mani (non avendone io veramente fatta particolar diligenza, massimamente per essere stato da altri studi distratto, e per l'applicazione che alla mia carica si conviene), sono passati molt'anni, finché ultimamente ne fui favorito dal mio Elcinio<sup>46</sup>. Onde subitamente ch'io l'ebbi appresso di me cominciai con grandissima avidità a leggerlo, ed osservando nella Prefazione della stampatore a' lettori che per appunto avevano copiato il testo del XXVII, che per lo migliore è stato sempre riputato, e quello del LXXIII, sotto la censura de' deputati come ripurgatissimo da ogni vizio d'ortografia, tutto mi consolai, e meco stesso affermai (come da esso stampator si asserisce) che il *Decamerone* non fosse più uscito alla luce né più schietto, né più compito, né più corretto; e però con più fervente desiderio mi diedi a questa lettura; ma ben tosto m'avvidi che ciò che dall'impressore si prometteva non s'attendeva, ed avendo appresso di me il testo del LXXIII mi misi non senza grande applicazione a confrontarlo con questo; ed essendo stati da me osservati quasi una infinità grande di errori che nel nuovamente stampato sono trascorsi, giudicai bene di notarne alcuni che più considerabili paruti mi sono<sup>47</sup>, e perché stimo<sup>48</sup> che non debban esser discare a voi queste mie osservazioni, ché so quanto del Boccaccio siete divoto<sup>49</sup>, però mi fo licito di soggiungerle appresso. Tanto è vero che l'umana imbecillità alle volte, quando si crede di migliorare, peggiora.

E primieramente, o Alfesibeo, permettetemi<sup>50</sup> ch'io non lasci senza gran biasimo chi s'è pigliata la briga di ristampare questo volume, mentre non voleva usar

<sup>45</sup> *Amsterdamo*: il ms. ha per errore *Asterdamo*. L'edizione in questione è la seguente: *Il Decameron di messer GIOVANNI BOCCACCI, cittadino fiorentino. Si come lo diedero alle stampe gli ss.<sup>ti</sup> Giunti l'anno 1527*, in Amsterdamo, [Daniel Elzevier], 1665.

<sup>46</sup> *dal mio Elcinio*: Crescimbeni aggiunge la *l* finale di *dal* e riscrive *mio Elcinio* su parole ora illeggibili.

<sup>47</sup> Seguono tre righe e mezzo interamente cassate.

<sup>48</sup> *e perché stimo*: aggiunto nell'interlinea da Crescimbeni, in sostituzione di un'espressione interamente cassata.

<sup>49</sup> *ché so quanto del Boccaccio siete divoto*: frase aggiunta da Crescimbeni nell'interlinea.

<sup>50</sup> *o Alfesibeo, permettetemi*: Crescimbeni opera qui tre interventi: inserisce la *o*; riscrive il nome *Alfesibeo* su un altro ora illeggibile; aggiunge *-temi* alla forma verbale *permettetemi*.

in esso quella diligenza accurata che dalla bisogna si richiedeva. Né mi s'opponga esser costui compatibile per non aver forse la pratica della nostra lingua, essendo il libro stampato fuori d'Italia, perché non ci era per ora questa necessità di far questa impressione, se non voleva farsi con ogni applicazione maggiore, essendo questi un libro che per utilità degli amatori della favella toscana doveva imprimersi, e perciò doveva attender ciò ch'è prometteva, cioè che fosse il più schietto, il più compito e più corretto che fosse mai uscito alla luce, e se ciò non poteva attendere, dovea dall'impression astenersi, importando finalmente poco che si leggano quelle cose che d'ordine de' Superiori furono tolte via, tanto più quando pregiudicar si dovea alla purità della lingua.

E per venire oramai alle cose da me osservate, non mi partirò nel bel principio da ciò che ò accennato di sopra intorno l'alterazione della vera lezione, vizio biasimevole al maggior segno, massimamente quando si tratta di libri su l'autorità de' quali la proprietà d'un linguaggio viene appoggiata.

In qualche luogo adunque si pone *inferno* in cambio di *ninferno*, *peggiore* per *piggior*, *nemiche* per *nimiche*, *piangere* per *piagnere*, *sacramenti* per *saramenti* e simili; ché *saramento* sta scritto ne' testi antichi (come osservano i deputati di S. A. a II), quando significa *giuramento*, almeno il più delle volte, e *sacramento* o *sagramento*, quando quel della Chiesa: e nella novella X della giornata 8 facendo parlare la ciciliana (non osservando l'artificio, che molte volte usa il Boccaccio, di conformarsi al linguaggio delle persone, ch'egli introduce a parlare) in vece di farle dire *a lo comando tuo*, come si truova scritto ne' buoni testi, secondo la ciciliana pronuncia, pazzamente corregge *a lo comando tuo*.

Ma io son d'opinione che chi s'è pigliata la briga di far ristampare questo *Decamerone* non abbia né meno veduto quel del LXXIII, con tutta la pompa ch'è ne fa nella Prefazione a' lettori, imperoché in ciò che corretto ànno i deputati predetti in quel del XXVII egli à lasciato correre, del che a me basterà notare qui alcuni esempj.

Nella novella 3 della giornata 2<sup>51</sup>, facendo parlar quel Lamberto agli altri due fratelli dice: *qual fosse l'orrevolezza del padre stata, e quanta e quale la lor ricchezza, e chente la povertà*; e il testo del LXXIII: *qual fosse l'orrevolezza del padre stata, e quanta la loro e quale la lor ricchezza, e chente la povertà*. Sopra il qual passo i medesimi deputati soggiungono a 27: «La parola *la loro* doppio *quanta* non si legge in alcuno degli stampati, che è errore, ed è di quella sorte che si trovano un po' troppo spessamente in questo scrittore, ché i copiatori o gli stampatori non intendendo il senso de' libri che ànno innanzi, o volendone intendere più di loro, lievano quel che vi era prima per quello che, secondo il gusto loro, è più facile o più elegante ecc.». Così nell'istessa novella, dopo le parole *erano sommamente creduti da ogni mercatante* lascia<sup>52</sup> quest'altre: *e d'ogni gran quantità di denari*, dove quei de'

<sup>51</sup> novella 3 della giornata 2: il ms. ha per errore *novella 2 della giornata 3*.

<sup>52</sup> *lascia*: qui il verbo *lasciare* ha il significato di 'non portare con sé', 'tralasciare', 'omettere'. L'espressione *e d'ogni gran quantità di denari* è infatti assente nell'edizione censurata.

LXXIII parimente osservano in questa guisa: «Come è male il supplire di fantasia dove l'uom vede che l'Autore per aver significativamente e con brevità parlato sia stato manchevole, così è vizio tor via le parole ch'egli a maggior e più squisita dichiarazione del suo concetto si compiacque d'aggiugnere, quantunque senza esse si potesse pur reggere la sentenza. Questo è accaduto qui, dove parve a qualcuno che le parole *e d'ogni quantità di denari* vacassero, e così le tolse via».

Il simile è avvenuto nella novella della vedova e dello scolare, dove lascia<sup>53</sup> la parola *avresti*, che rompe il senso, dicendo *che, avendole tu risapute, che l'avresti il dì mille volte desiderato di mai non esser nata*; e dovea dire *che, avendole tu risapute che l'avresti, avresti il dì mille volte desiderato* ecc.; il quale errore non essendo stato da quei del LXXIII avvertito, mi fa dubbitare che anche nel testo del XXVII detta parola si legga; ma non avendolo io adesso appresso di me, non posso farne il confronto. Come anche avvertito non fu quest'altro, che forse non è di minor rilievo, dicendo *che se ne debba parere*, in vece di *che che se ne debba parere*. Avvertiron bensì, nella novella X della giornata 2, che alla parola *lucertole* era stato tolto via l'aggiunto di *verminare*; e nella III della giornata 2, a 47, con l'occasione della novella VIII dell'istessa giornata, un sì di meno, dicendo *Ma più si maravigliarono i cavalieri e si turbarono, che se* ecc. dovendo dire *Ma più si maravigliarono i cavalieri e sì si turbarono, che se* ecc.<sup>54</sup>; ed altre cose molte in altri luoghi che troppo di noia sarebbe il volere riportar tutti, e però chi ne fosse curioso potrebbe in dette Annotazioni osservarle, bastando a me d'aver accennato le fin qui dette, per far vedere che questo nuovo impressore in questa parte, come in molte altre (per ciò che appresso dirassi) è stato neglissentissimo, e che né meno à veduto il testo del LXXIII, o almeno le dette Annotazioni; il che pareva necessario per condurre a fine ciò che nel principio s'era preposto, e almeno dovea farlo dove qualche dubbio nascer poteva. Ma anche in questa parte l'ha trascurato, come fra gli altri luoghi può manifestarlo quello della detta novella X nella giornata 2 dove ànno lasciato correre *essendo disperato, dolente e tristo*, e dovevan correggere co' deputati medesimi *essendo sposato, dolente e tristo*, i quali anche asseriscono che in quello del XXVII era posta la buona lezione in margine; poichè il luogo era di già stampato.

Ma chi brama un argomento più forte, che l'istesso testo del LXXIII non sia stato da costui osservato né anche in minima particella, basta che dia una occhiata superficiale all'ortografia di questa nuova impressione, la qual vanta nel bel principio d'aver in esso testo seguita. E primieramente io tralascio l'aver scritto continuamente *advenne, advisandosi, admendamento, ad cacciar, ad dir, ad far* e simili, che in quel del LXXIII, secondo la pronunzia moderna si leggon sempre *avvenne*,

<sup>53</sup> *lascia*: come poco sopra, vale 'dimentica', 'omette'.

<sup>54</sup> *i cavalieri*: sia l'edizione qui censurata sia la giuntina del 1573 hanno *gli due cavalieri*. Ma qui la frase in questione è direttamente prelevata – come d'altronde dichiarato dall'autore – dalla p. 47 del volume *Annotazioni et discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron di m. Giovanni Boccacci, fatte dalli molto magnifici sig. Deputati da loro Altezze Serenissime, sopra la correttione di esso Boccaccio stampato l'anno MDLXXIII, Firenze, Giunti, 1574*.

*avvisandosi, ammendamento, a cacciar, a dir, a far* ecc. (oltrech , alle volte, quivi scrive *affar* in cambio di *a far* verbo, facendolo innocentemente diventar nome, come il nome qualche fiata tramuta in verbo, scrivendo *ad fare* per *affare*), poich  suppongo che cos  si truovi scritto in quel del XXVII, il quale non dovea in questa parte seguire, se dell'ortografia del LXXIII servir si volea. Onde, senza dipartirmi da questa, a cose pi  rilevanti far  passaggio.

Costui (per quanto si scorge)   un uomo molto (per cos  dire) accentato, mentre   a una ortografia piena d'accenti. Pone egli dunque l'accento sempremai a tutt'i monosillabi, come al segnacaso *a*, alle particelle *ma*, *so* o *tra* ecc., n  qui si ferma; ma scrive pur con l'accento l'articolo *a'* quando significa *ai* o *alli*, che con l'apostrofo va segnato, ed anche *fu* per *fu'*, cio  *fui*, ed alle volte lo colloca sopra la particella *e* quando   congiunzione, come se fosse la terza persona del verbo essere. E tanto degli accentati s'  innamorato, che non s'  vergognato di porlo nel fine d'alcune voci che non solamente ammettere non lo possono, ma sovraponendovelo rendono la pronunzia ridicola ed equivoca molte volte, scrivendo allo sproposito *fecer , doves-ser , entr *, cio  *intus*, ed altri molti di questa fatta, non s'avvedendo che con simile accento (che comunemente grave vien detto) fa diversa pronunzia dall'ordinaria, il qual si scorge v.g. in queste parole tronche *virt , piet , merc * ecc., come io a lungo ne parlo in un Trattato della pronunzia toscana che servir  di prefazione al mio volume de' Vizi di questa lingua.

Ma chi crederebbe che un uomo cos  amator degli accentati gli togliesse via dove necessariamente si richiedon dalla scrittura? E pure   cos , leggendosi in questo libro *pote, desto, pie, levo, sgrido, empie, aiuto, sono, ando, seguito, inganno, diviso* ecc., per *pot , dest , pi , lev , sgrid , empi , aiut , son , and , seguit , ingann , divis * ecc., dove parimente qualche voce cos  alterata non riman senza equivoco.

Dell'apostrofo poi   nimico capitalissimo, scrivendo quasi sempre *se*, cio  *sei*, *de* in significato di *dei* o *delli*,   (come s'  detto di sopra) col puro accento per *ai* o *alli*, bench  alcune fiata in quest'ultima unisca con l'accento l'apostrofe: cos  *a'*, e cose simili, dovendo scrivere *se', de', a'*; ed una volta mette l'accento alla particella *e*, che vi sta per vezzo e richiede l'apostrofe, scrivendo *Madonna,   mi pare* in vece di *Madonna, e' mi pare*.

Non di rado imbroglia il lettore con unir le parole le quali vanno disgiunte, facendo e.g. *allei* per *a lei*, *dallui* per *da lui*, *tralle quali* per *tra le quali*, *dalloro* per *da loro*, *alloro* per *a loro*, addir per *a dir*, *affar* per *a far*, *colla* e *collo* in vece di *con la* e *con lo*, *acci * per *a ci *, cio  *a questa cosa*; *sulla* per *su la*, *tute n'andasti* per *tu te n'andasti*, *avvisovi dovr  piacere* per *avviso vi dovr  piacere*, *acciocbella* per *accioc  la*, *chevvi parr * per *che vi parr *, *vidisse* per *vi disse*, *da i piedi lui levatasi* in cambio di dire *da i pi  di lui levatasi*. N  si contenta semplicemente d'unire, come qui s'  mostrato; ma, tralasciando insieme le virgole ed unendo le particelle che van disgiunte, confonde il lettore, come apparisce in un luogo, dicendo *secondo l'ordine datogli loro tre amanti, che l'aspettavano, trovarono*, dovendo per altro dire *secondo l'ordine dato, gli loro tre amanti, che l'aspettavano, trovarono*; ed anche d  in questa guisa diverso significato alle parole, scrivendo *perch * in vece di *par che*, *chella cosa* in vece di *che la cosa* e *se* per *s' * ecc.

Al contrario non meno di confusione apporta disgiungendo ciò che va unito, come è *ti* per *etti*, cioè *ti* è, *da vedimento* per *d'avvedimento*, *all'ora* per *allora*, *ò* *sa* per *osa*, cioè *ardisce*, *credo m'io* per *credom'io*, *messo vi* per *messovi*, *dico ti* per *dicoti*, *pajon vi* per *pajonvi*, *sta mane* in vece di *stamane*, *giacqui vi* per *giacquivi*, *di reste* per *direste*, *trovar gliele* per *trovargliele* ecc.

Né si pensino alcuni esser questi semplici errori di stampa, e però compatibili, perch'io non potrò mai persuadermi che sia errore di stampa ciò che continuamente si pratica dal principio del libro fino all'ultimo, anzi tengo per fermo che questa sia la vera ortografia di questo correttore alla moda, mentre sì francamente la pratica.

Imperò che gli errori che si conoscono essere della stampa non son veramente pochi, e non meno considerabili, de' quali basterà accennarne qualcuno, perché si faccia il dovuto concetto di questa correttissima copia. Erra dunque la stampa scrivendo *uostro* per *nostro*, *fiori poporini* per *porporini*, *tornassi* per *tornossi*, *levatosi* per *levatasi*, *coricatasi* per *coricatisi*, *io* per *ciò*, *buscinare* per *bucinare*, *sciochezza* in luogo di *sciocchezza*, *smimorata* in vece di *smemorata*, *priemeramente* per *primieramente*, *compagnata* per *accompagnata*, *quello* per *quelle*, *vedendo* per *vendendo*, *face* per *fece*, *presa* per *prega*, *pregnandola* per *pregandola*, *restituta* per *restituuta*, *donamo* per *donammo*, *costi* per *costei*, *tarcerei* per *tacersi*, *perse* per *prese*, *certe* per *corte*, *honeste* per *hoste*, *insegna* per *ingegna*, *parasse* per *paresse*, *curamo* per *curammo*, *fumo* per *fummo*, *andamo* per *andammo*, e cento altri mila, i quali non mi posso già pigliar la briga di numerar tutti, benché anche tutti io non me gli persuada errori di stampa, ma bensì scempiaggini di quel correttore sciocchissimo, che scrive ancora *Prencipe* per *Principe* (ché *Principe* va detto in buona lingua, e così lo scrisse il Boccaccio), *forze* per *forse*, ed al contrario, all'usanza lucchese e pisana, *grandessa* per *grandezza*, *tristesse* per *tristezze*, *peza* per *pezza*, *basciata* e *basciare* per *baciata* e *baciare*, e così sempre. Senza che commette alle volte de' solecismi (e piaccia a Dio che errori di stampa siano e non buaggine di colui), mentre scrivee, nella novella VII della giornata 7, *piacergli* per *piacerle*, ed altrove *promettesse* per *promettersi*, ed *avessi* per *avesse*.

Non parlo delle parole posposte o anteposte, non essendo di gran rilievo; né meno di alcune cosette accidentali; e molto meno delle virgole e de' punti, collocati dove non vanno e lasciati dove si richiedevano. Conchiuderò finalmente che intorno all'ortografia non solamente in questa copia il testo del LXXIII non è stato seguito, ma che à una ortografia scorrettissima, et è de' piggiori esemplari che vadano per le mani.

Per ultimo non voglio lasciar d'avvertire che, essendosi costui servito (come ànno principiato a fare i moderni) dell'*u* vocale e dell'*u* consonante (non facendo menzione d'alcuni errori di stampa in questo proposito) si scorge che per difetto dello 'ntendimento della pronuncia della favella, alcune volte à malamente queste due lettere usate, e.g. scrivendo *quercivoli*, che *querciuli* va scritto, essendo questa parola trisillaba e non quattrisillaba, e formando una sillaba sola queste lettere *-ciu-*, laddove scrivendo *-civo-* ne costituisce necessariamente due, cioè *-ci-vo-*, il che è malamente detto. Scrive anche *buccivol* per *bucciul di canna*, e *laccivoli* per *lacciuli*, dove, essendo quell'*-iuo-* dittongo, ché parimente si sente in *figliuoli*, *usi-*

*gnuolo* (che anche costui scrive *usignivolo*) e simili, mentre scripse quest'ultime con l'*u* vocale, così dovea scriver le prime. L'istesso si dica di *spavri*, che costui scrive in vece di *spauri*, la qual voce di tre sillabe e non di due è composta, come sarebbe se *spavri* si dicesse, che è pronuncia romagnola. Né si dica essere egli stato compatibile, se non bene la toscana pronunzia à capita, per esser forse oltramontano, perché io replico, e conchiudo, che almeno è non poco dannabile l'arroganza ed impertinenza di lui a voler metter mano in quelle scritture ch'e' non intende; e son degni molto di biasimo tutti quegli stampatori che, dal puro e sordido guadagno allettati, si mettono ad imprimer di nuovo i libri, senza usarvi la diligenza dovuta. E qui supplico la bontà vostra<sup>55</sup> a condonare il tedio che con sì lunga diceria vi<sup>56</sup> ò recato<sup>57</sup>, mi ricordo vostro<sup>58</sup>. Albano etc.<sup>59</sup>

Appena dopo l'epistola di Cenni si legge questa nota conclusiva di mano del Custode d'Arcadia, alle cc. 281v-282r:

Tanto mi scrisse il nostro buon Compastore e tanto io comunico con esso voi, o gentilissimi Arcadi. Or non ò io soddisfatto più che appieno il vostro desiderio ed al mio peso? Abbiatene nondimeno non grado a me, ma a quel valoroso e nobile spirito, che giammai non cessò, finché visse, d'adoperare non solamente per l'avanzamento di nostra Arcadia, ma di tutta l'università de' saggi uomini e letterati.

Alfesibeo

Ragunanza particolare nella Capanna del Serbatoio

Alfes. Cust.

Si è scelto di riportare integralmente il racconto crescimbeniano e l'epistola di Ameto Ninfadio, perché da tale testimonianza emerge con chiarezza la dinamica stabilita dal Custode con i testi da lui adoperati in funzione dell'Arcadia e del suo stesso ruolo.

L'edizione censurata – come detto – è *Il Decameron di messer GIOVANNI BOCCACCI, cittadino fiorentino. Sì come lo diedero alle stampe gli ss.<sup>ri</sup> Giunti l'anno 1527*, Amsterdam, [Daniel Elzevier], 1665; edizione che, nonostante dichiari di seguire il testo di due delle migliori stampe decameroniane allora disponibili, le giuntine del 1527 e del 1573, presenta una lezione del tutto inadeguata, a parere di Cenni. Le argomentazioni di Ameto Ninfadio evidenziano errori di vario genere: quelli imputabili a una scarsa conoscenza

<sup>55</sup> *vostra*: riscritto da Crescimbeni su parola illeggibile.

<sup>56</sup> *vi*: riscritto da Crescimbeni su lettere illeggibili.

<sup>57</sup> Seguono due mezze righe interamente cassate.

<sup>58</sup> *vostro*: aggiunto da Crescimbeni a seguire.

<sup>59</sup> *etc.*: aggiunto da Crescimbeni a seguire. Nell'originale il nome *Albano* sembra collocato a fine riga, dopo un piccolo spazio vuoto. Con ogni probabilità il nome indica la città in cui la lettera è stata scritta, che dovrebbe essere l'attuale Albano Laziale.



za della lingua e dello stile di Boccaccio (preferendo spesso l'edizione del 1665 forme distanti dall'uso toscano antico: «*inferno* in cambio di *ninferno*, *peggiore* per *piggior*, *nemiche* per *nimiche*, *piangere* per *piagnere*, *sacramenti* per *saramenti*», ed anche: «*grandessa* per *grandezza*, *tristesse* per *tristezze*, *peza* per *pezza*, *basciata* e *basciare* per *baciata* e *baciare*»); quelli riguardanti aspetti ortografici e paragrafematici (come l'uso della punteggiatura; l'utilizzo inappropriato degli accenti e degli apostrofi; la grafia scorretta di parole, disgiunte o congiunte in maniera impropria, che generano spesso gravi fraintendimenti del testo); la presenza, infine, di copiosi errori di stampa. In generale, l'atteggiamento di Cenni nei confronti dell'edizione è di polemica intransigenza: egli afferma che in nessun modo gli errori che essa presenta possono essere riconducibili al rango di semplici sviste, né è possibile giustificarli come ingenuo risultato della scarsa conoscenza della lingua toscana da parte dello stampatore straniero, il quale, accingendosi a lavorare su un testo così importante come il *Decameron*, avrebbe dovuto essere consapevole sin dall'inizio dell'altezza del compito prefissatosi e non finire a peccare irrimediabilmente di superbia.

Il documento è dunque prezioso, perché conservato all'interno di un discorso del Custode così come dovette essere pronunciato nella Ragunanza, e anche perché la notizia dell'attività di revisione e correzione da parte di un arcade di un'edizione del *Decameron* documenta l'interesse dell'Arcadia crescimbeniana per la salvaguardia della lingua italiana, secondo i modelli del Trecento e del Cinquecento cui essa si ispirò. Lo scambio tra Alfesibeo e Ameto evidenzia peraltro la specificità del ruolo del Custode, tra i cui compiti rientravano sia quello di fornire argomenti di discussione culturale all'accademia, sia quello di promuovere i testi inediti e le altre opere dei vari soci, affinché si rafforzasse e consolidasse la consapevolezza degli Arcadi di far parte di una vera e propria *élite*.

L'Arcadia divenne nel corso del tempo sempre più solida e organizzata. Crescimbeni gestiva in prima persona ogni aspetto della vita accademica, con un impegno minuzioso che evidenzia la sua precisa volontà, portata avanti nel corso degli anni, di rendere l'istituzione sempre più compatta sia dal punto di vista dell'azione amministrativa sia dal punto di vista del progetto estetico. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, le funzioni di correttore, curatore e editore del Custode si sono rivelate illuminanti, perché testimoniano da una parte la sua cura per gli aspetti linguistici, resi più conformi alla lirica di tradizione petrarchesca, e dall'altra la sua attenzione nei confronti dei componimenti più vicini all'ideale lirico della prima Arcadia, insieme neoplatonico e petrarchesco (come nel caso del sonetto *Platonico* di Cenni, precedentemente menzionato).

Tutti i documenti presi in esame confermano, dunque, il ritratto di Crescimbeni che la storia letteraria ha tracciato: un Custode Generale grazie alla cui influenza viene stabilita la via da percorrere, per quanto attiene sia alle scelte politico-culturali sia agli aspetti più meramente gestionali. Sulla base dei documenti riscoperti e analizzati, si può confermare che l'Arcadia del primo quarantennio fu un'accademia ad immagine e somiglianza del suo Custode. Come scrive Michele Giuseppe Morei, la vita dell'Arcadia «va talmente congiunta colla di lui vita, che non si può parlare di lei, che non si tratti di lui, né si può trattare di lui, che non si parli di lei»<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> *Vita di Gio. Mario Crescimbeni Maceratese, detto Alfesibeo Cario, Custode Generale d'Arcadia, scritta dall'abate MICHELE GIUSEPPE MOREI, detto Mireo Rofeatico, Custode della medesima Arcadia*, in *Vite degli Arcadi illustri. Scritte da diversi Autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Michel Giuseppe Morei, Custode d'Arcadia. Parte quinta [...]*, Roma, Antonio De' Rossi, 1751, pp. 269-279: 270.

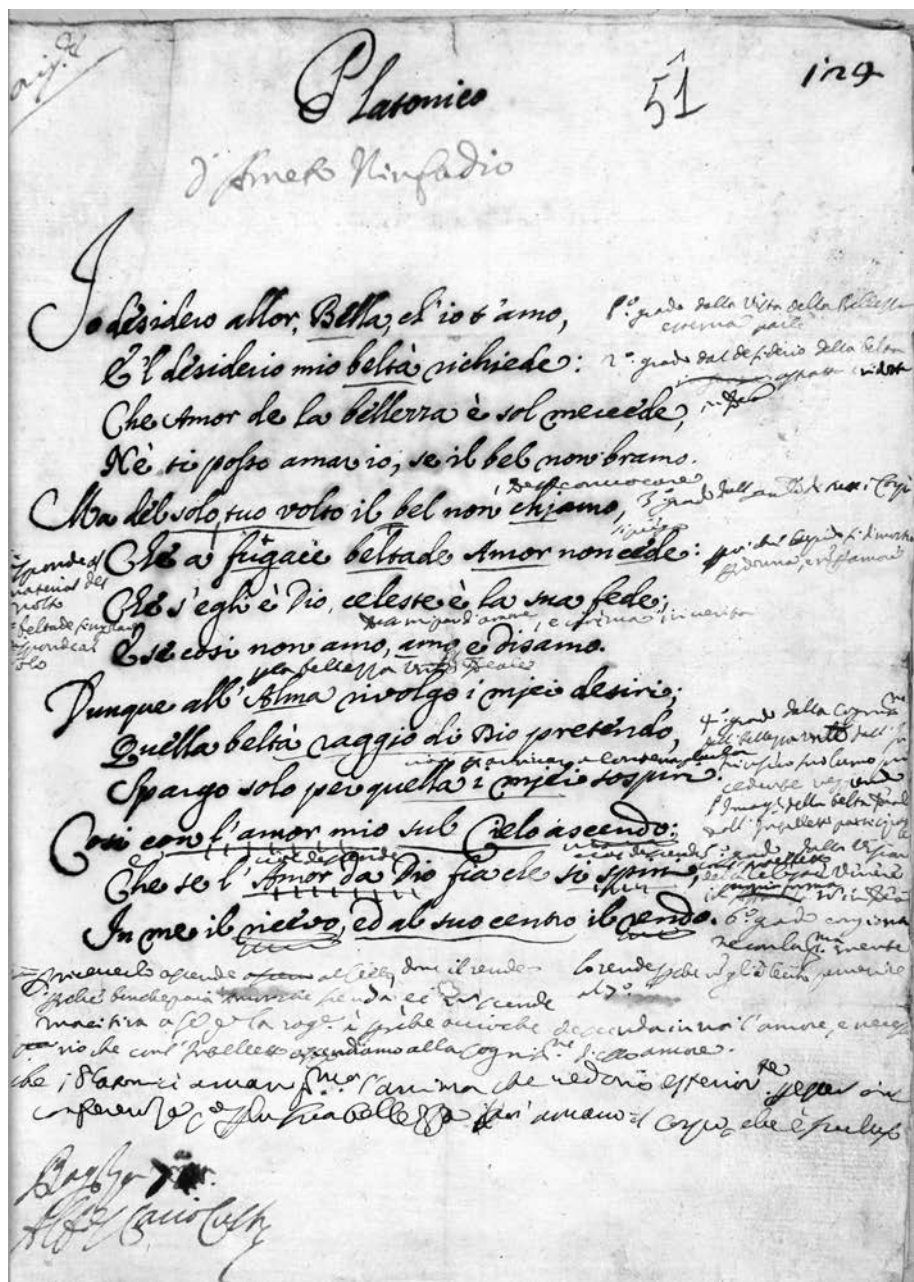


Fig. 1. Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, ms. 1, c. 51r.



Fig. 2. Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, ms. 18, c. 343r.

= pag. 45. gli si conferita	si conferita
per il Cardinale	per morte del Cardinale
= pag. 1. <del>deputato</del>	<del>deputato</del> e <u>altrove</u>
= pag. 2. Dopo che il Doge deputa	deputa, che aurà il Doge
la mihia, si para	ha, si para
= pag. 5. gli si dà questo nome	che forse è <u>nomata</u>
falpibondoni	falpibondoni
= pag. 6. toni	toni, e <u>simili</u>
= pag. 8. e pubblicate dall'oratore	e saranno pubblicate dall'oratore
Dopo la solite	dette le solite
= pag. 13. cattedra	Cattedra, e <u>altrove</u>
li signori	i signori, e <u>simili</u>
= Dopo pigliano	dopo pigliano
= pag. 15. comuni	comuni, e <u>simili</u>
Dopo i giudici	dopo gli giudici
= pag. 16. lungo	lungo, e <u>altrove</u>
= pag. 15. tutte	tutte
= pag. 22. conghungo	conghungo, e <u>altrove</u>
= pag. 32. entrare la porta	entrare nella porta, e <u>altrove</u>
= pag. 33. d' di	d' di
= pag. 36. alli due signori	a i due signori, e <u>altrove</u>
= impiegano	impiegano,
= pag. 33. cantano	cantano
= pag. 45. uenghino	uenghino
= pag. 46. le anfore, e bolni	le anfore, e <u>bolni</u>
= pag. 51. incensato lui	incensato gli
= pag. 57. baciata	baciata, e <u>simili</u>
= pag. 60. le ciò è equivo	le ciò è <u>incerto</u>

Fig. 3. Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, ms. 18, c. 343v.



Arcade: ad deus. Originali. 1776  
 Ameto Ninfadio East. Arcade 273  
 Alfesibeo Carlo Compast. e amatiss. salute  
 nel l'altre, in hinc, che ne à portato l'impressione della stampa  
 senz'alcun dubbio doveva o per quella di mantenere la pure  
 tà delle scritture, accio che fossero conservate nel modo  
 appunto che furono da loro autori dettate. Impero che dove  
 prima erano queste, sottoposte al capriccio de' Copiatori,  
 i quali per lo più di correctori e correctori disingono,  
 pretendendo di sapere, ego, che non sanno, non doveva  
 così advenir con la stampa, la quale, fida imitativa  
 dell' esemplare, che davanti le è posto, delle somigliar  
 quei Pittori, i quali qualche quadro di valore, maestro  
 copiando, a tutto lor potere, s'industriano di conservare  
 cidurlo nelle lor tele, che difficilmente anche da' più  
 pratici del mestiere la copia dall'originale si distingue  
 tanto più che gl'impresori de' libri non debbon fare da  
 correctori, se non in ego, che appaiono nella qualità de  
 caratteri, o in opentare di non attener punto quella  
 scrittura, che si son proposti di far vedere al mondo  
 moltiplicata, e contraccio il contrario in la propria;  
 vedendosi tutto l'giorno in stampa e in hinc di gente  
 così indiscreta, che in cotale guisa gli deforma, e gli  
 trasforma, che appena per figli (quasi che non di spi  
 illegitimi) di quel padre, che gli dà de alla luce, si  
 riconoscono.



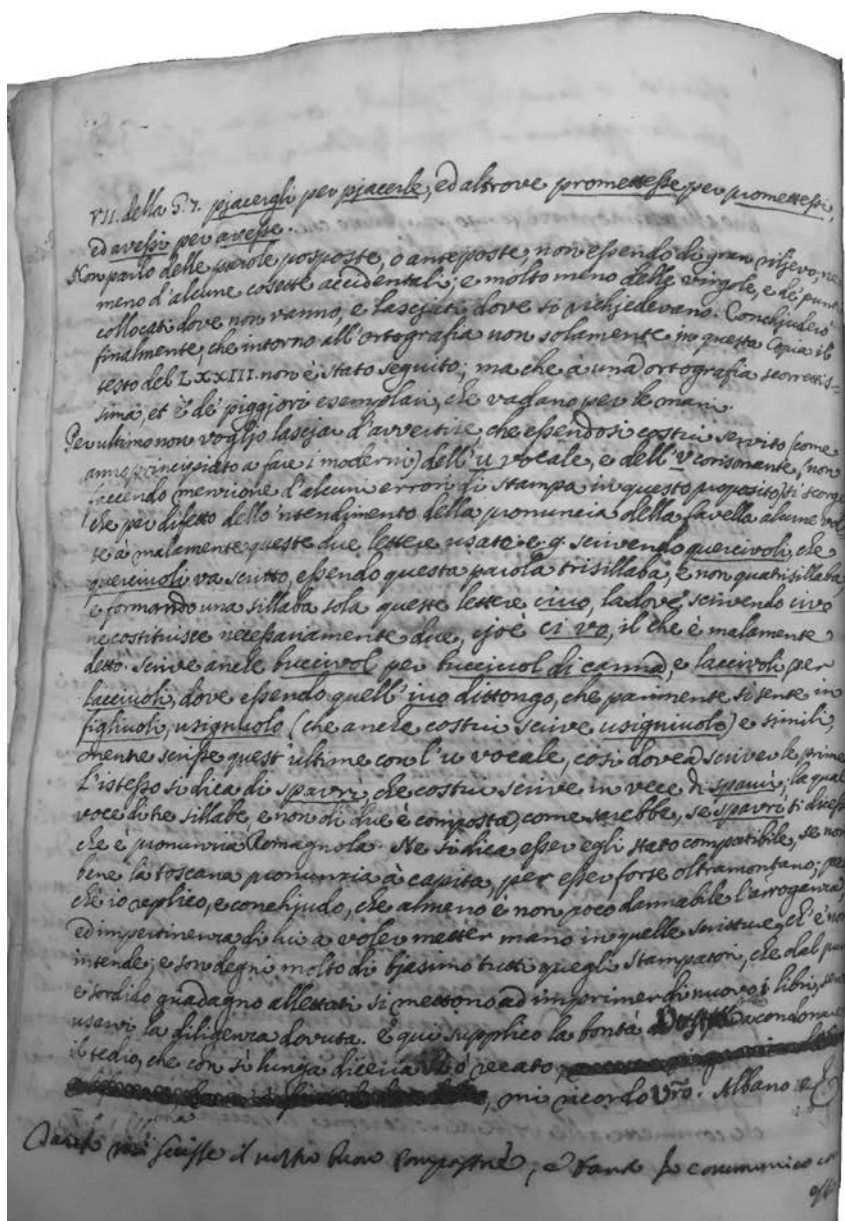


Fig. 6. Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, ms. 2, c. 281v.



MARCO GUARDO

## Un poeta reatino alle origini dell'Arcadia: Loreto Mattei

### 1. *Loreto Mattei. La biografia arcade*

Tappa obbligata per le vicende biografiche del Nostro è tuttora la *Vita di Loreto Mattei reatino detto Laurindo Acidonio*, scritta dal concittadino Girolamo Vincentini, in Arcadia Geresto Creteo, e pubblicata da Giovan Mario Crescimbeni nel 1710 nelle *Vite degli Arcadi illustri*<sup>1</sup>. L'autore dichiara esplicitamente di essersi assunto «il carico di rinvenire le notizie necessarie» e di essere stato legato a Mattei da «stretta amicizia»<sup>2</sup>. In altre parole, informa il lettore che il profilo biografico sottende sia la presenza di sostegni documentari sia la conoscenza diretta del personaggio in questione.

Mattei (figg. 1-3) nasce a Rieti nel 1622 da famiglia di nobile lignaggio e di profondo spirito religioso. Il tema della *religio* aleggia sul Nostro ancora nascituro, a cominciare dal pellegrinaggio dei genitori al Santuario di Loreto per avere un discendente, quando la madre, varcata la soglia della chiesa, accusa d'improvviso «segni manifesti di gravidanza»<sup>3</sup>: donde il nome di Loreto. Ancora: appena nato, il piccolo Loreto rifiuta il latte offerto da più nutrici, mentre suggerisce quello di una donna «che a caso sopraggiunse, la quale per avventura Laura Maria si chiamava»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Vita di Loreto Mattei Reatino detto Laurindo Acidonio, scritta da Monsignor GIROLAMO VINCENTINI* [...], in *Le vite degli Arcadi illustri. Scritte da diversi Autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni* [...]. *Parte seconda* [...], in Roma, nella Stamperia di Antonio de Rossi, 1710, pp. 165-194. Per il profilo biografico cfr. anche NICOLA COLARIETI, *Degli uomini più distinti di Rieti per Scienze Lettere ed Arti* [...], Rieti, Trinchi, 1860, pp. 60-64, e GIANFRANCO FORMICHETTI, *Mattei, Loreto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 72, 2009, pp. 166-168. Ringrazio Formichetti per la generosa disponibilità lungo tutto il corso delle mie ricerche su Mattei.

<sup>2</sup> VINCENTINI, *Vita di Loreto Mattei*, p. 166.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 167.

Sappiamo, inoltre, che la prima giovinezza trascorre con piena consolazione dei genitori, «i quali riconoscevano nel lor figlio alla bontà de' costumi accoppiato il sapere»<sup>5</sup>. Risale a quest'epoca la composizione di «qualche spiritoso, e modesto componimento»<sup>6</sup>, prima testimonianza di un vasto *corpus* di scritti, dei quali tuttavia non rimane traccia.

Quando Loreto compie il diciottesimo anno, in casa Mattei torna ad affacciarsi prepotentemente la questione della discendenza, e il padre, ormai avanti negli anni, decide che il figlio deve prendere moglie. Senza tanti veli retorici Vincentini definisce «troppo sollecita» la «risoluzione» dei genitori, i quali «astrinsero al matrimonio» il figlio, preoccupati di vedere «assicurato ne' Nipoti il mantenimento della Casa»<sup>7</sup>. La scelta cade su Porzia Cerroni, la quale non delude le attese e, nel volgere di appena un lustro, partorisce cinque figli, così che il padre di Loreto può passare in letizia a miglior vita.

Il testo biografico menziona un ulteriore scritto, dal titolo *Morte Paterna*, anch'esso perduto, e altre composizioni che ebbero la medesima sorte: un'opera scenica in versi sciolti, *Il Gigante Golia*, un dramma in musica, *Il Figliuol Prodigio*, alcuni oratori come quello «sopra il martirio de' SS. Pietro e Teodora», «Discorsi Accademici, Panegirici, e altre materie apologetiche e morali»<sup>8</sup>. Il biografo, inoltre, accenna per la prima volta all'esercizio di Mattei nella «Poesia, massimamente Lirica»<sup>9</sup> e alla composizione di diversi sonetti. Segretario della locale Accademia de' Tizzoni, Mattei si prefigge il compito precipuo di sottrarre la poesia dalla barbarie secentesca per ridonarle «purezza di stile»<sup>10</sup>. Comprendiamo, pertanto, le ragioni che diversi anni dopo lo indussero a chiedere di essere iscritto all'Accademia dell'Arcadia, che lo accoglie nel 1692 con il nome di Laurindo Acidonio.

Il ritratto di una personalità decisamente poliedrica meglio si delinea grazie alla descrizione che vede Loreto dedito alle «belle arti della Pittura, Scultura, e Architettura» e autore di «Statue di creta, e d'altri lavori fatti di

<sup>5</sup> Ivi, p. 168.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Ivi, p. 169. L'oratorio menzionato da Vincentini è altresì citato anche in *Della storia e della ragione d'ogni poesia. Del volume terzo parte seconda*. Di FRANCESCO SAVERIO QUADRIO [...], Milano, nelle Stampe di Francesco Agnelli, 1744, p. 498. Cfr. anche SAVERIO FRANCHI, *Mattei, Loreto*, in Id., *Dizionario storico biografico del Lazio. Personaggi e famiglie nel Lazio (esclusa Roma) dall'antichità al XX secolo*, coordinamento e cura di Saverio Franchi e Orietta Sartori, 3 voll., Roma, Ibimus, 2009, III, pp. 1266-1267. Ringrazio Orietta Sartori per le informazioni a riguardo.

<sup>9</sup> VINCENTINI, *Vita di Loreto Mattei*, p. 169.

<sup>10</sup> Ivi, p. 170.

propria mano, che tuttavia si conservano in sua casa»<sup>11</sup>. Un Mattei anche artista, dunque, come testimonia ancora centocinquanta anni dopo, nel 1860, il reatino Nicola Colarieti: «Nella casa Mattei si veggono alcune statue in creta di sufficiente lavoro, e due busti in terra cotta si conservano nel Casino dell'Autore, ove leggesi – *Lauretus Matteius faciebat* –»<sup>12</sup>. Si tratta di opere oggi perdute.

La biografia arcade, inoltre, si sofferma sugli interessi linguistici del Nostro, particolarmente incline ad approfondire la «multiplicità de' linguaggi», convinto che «ciascheduna nazione ha nella sua favella qualche cosa, che manca nell'altre [...]»<sup>13</sup>. Di qui l'apprendimento delle lingue greca, ebraica, francese e spagnola, nonché la capacità di leggere gli autori nella lingua originale. Gli interessi linguistici di Mattei sono altresì rivolti al vernacolo reatino:

[...] soventi volte si poneva ad ascoltar quei discorsi, che dalla plebe più bassa venivano conditi con certi modi di dire ben curiosi per la stravaganza de' vocaboli, e per lo storpiamento delle parole, colle quali quel Volgo più vile formar suole un linguaggio, che quantunque rozzo, e corrotto, tuttavia qualche diletto cagiona in chi l'ode: tanto che volle provarsi anch'esso a favellarvi, e il fece poeticamente, riducendo sì fatti vocaboli in rime, che furono infinitamente gradite non solo in Rieti, ma anche in Roma [...]<sup>14</sup>.

Una preziosa testimonianza, questa, inerente al *corpus* dei sonetti in reatino, pubblicati postumi a Rieti nel 1829<sup>15</sup>, che attesta esplicitamente la loro circolazione non soltanto a Rieti, ma anche nell'Urbe. Sempre Colarieti riporta che i «sonetti nel dialetto vulgare Reatino [...] vanno ancora per le mani di molti», senza tuttavia specificare se si tratti di una circolazione manoscritta o a stampa<sup>16</sup>.

Nel 1661 muore Porzia, madre di ben nove figli. Mattei, non ancora quarantenne, dopo aver dedicato alla consorte alcuni «componenti lugubri»<sup>17</sup>, perduti, decide prontamente di ordinarsi sacerdote. A riguardo di questa scelta mette conto riportare il giudizio di Francesco Ferrari, editore nel 1890 della *Patria difesa dalle ingiurie del tempo*, la prima opera pervenuta di Mattei:

<sup>11</sup> Ivi, p. 171.

<sup>12</sup> COLARIETI, *Degli uomini più distinti di Rieti*, p. 61 nota 1.

<sup>13</sup> VINCENTINI, *Vita di Loreto Mattei*, p. 170.

<sup>14</sup> Ivi, p. 171.

<sup>15</sup> LORETO MATTEI, *Poesie*, Rieti, Giovanni Battista Orsini, 1829. La *princeps* fu recensita nel «Poligrafo. Giornale di Scienze Lettere ed Arti», IX, 1832, p. 99.

<sup>16</sup> COLARIETI, *Degli uomini più distinti di Rieti*, p. 63.

<sup>17</sup> VINCENTINI, *Vita di Loreto Mattei*, p. 172.

Non istarò qui a discutere del perché si facesse prete, né a lui per questo daremo né toglieremo neppure un'oncia del suo valor letterario e poetico e del merito suo morale e civile. Francesco Petrarca fu abbate, ingrassato di molti canonicati, né però si scolora la gloria sua, nemmeno agli occhi del cantore di Satana, di Carducci: ed abbate fu Pietro Metastasio e fu prete Giuseppe Parini; ma nella repubblica letteraria non si guarda alle vesti<sup>18</sup>.

Incomincia ora un nuovo corso di studi che, privilegiando la teologia e la storia ecclesiastica, conduce nel 1671 alla stampa del *Salmista toscano*<sup>19</sup>. L'opera, edita più volte con ampio apparato paratestuale<sup>20</sup>, contiene la traduzione in metri lirici dei centocinquanta salmi di Davide. Essa origina un'«amichevole zuffa» tra Domenico Bartoli e Mattei, al quale il letterato lucchese imputa «alcune licenze di lingua». La «zuffa», che si materia di «risposte, repliche, e contrarrepliche», si muta presto in «virtuosa contesa» e in «sincera amicizia», a tal punto che i due si inviano scambievolmente il proprio ritratto, «che il Mattei [...] dipinse di propria mano»<sup>21</sup>: ne abbiamo accennato la vocazione di artista.

L'attività di traduttore prosegue con la poesia oraziana: nel 1679 il Nostro affida ai torchi la *Metamorfosi lirica d'Horatio* [...] <sup>22</sup>, che porge al lettore un Orazio «senza il veleno de' semi del Gentilesimo, e dell'impurità»<sup>23</sup>; successivamente, nel 1686, stampa la traduzione dell'*Ars poetica*<sup>24</sup>. Segue l'*Hinnodia sacra* (1689)<sup>25</sup>, traduzione degli Inni del *Breviario Romano*, opera intesa a proporre ai giovani «sagge, e profittevoli cantilene» e ad allontanarli dai

<sup>18</sup> FRANCESCO FERRARI, *Di Loreto Mattei e suo tempo*, in LORETO MATTEI, *La Patria difesa dalle ingiurie del tempo* [...], a cura di Francesco Ferrari, Rieti, Faraoni Filippo, 1890, pp. I-XIII: III.

<sup>19</sup> *Il Salmista toscano. Parafrasi lirica sopra il Salterio di LORETO MATTEI* [...], in Macerata, nella Stamperia di Carlo Zenobj, 1671. A riguardo vd. UGO VIGNUZZI – PATRIZIA BERTINI MALGARINI, *Il Salmista toscano di Loreto Mattei. Una fortunata parafrasi poetica del Salterio*, in *La Bibbia in poesia. Volgarizzamenti dei Salmi e poesia religiosa in età moderna*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Rosanna Morace, Pietro Petteruti Pellegrino, Ugo Vignuzzi, Roma, Bulzoni, 2015 («Studi (e testi) italiani», 35, fascicolo monografico), pp. 251-263.

<sup>20</sup> Per l'aspetto paratestuale nelle diverse edizioni cfr. anche la *Vita di Loreto Mattei reatino*, pp. 174-178. Cfr. anche GIANFRANCO FORMICHETTI, *Inediti di Loreto Mattei*, «La rassegna della letteratura italiana», s. VII, a. 83, 1979, fasc. 1-3, pp. 181-224: 183.

<sup>21</sup> VINCENTINI, *Vita di Loreto Mattei*, pp. 177-178.

<sup>22</sup> *Metamorfosi lirica d'Horatio parafrasato, e moralizzato* [...] da LORETO MATTEI, Rieti, per Gio. Pitoni, 1679.

<sup>23</sup> VINCENTINI, *Vita di Loreto Mattei*, p. 178.

<sup>24</sup> *Arte poetica d'Horatio parafrasata da LORETO MATTEI* [...], in Bologna, per gli hh. di Gio. Recaldini, 1686.

<sup>25</sup> *Hinnodia sacra* [...] dal signor LORETO MATTEI, in Bologna, per Gioseffo Longhi, 1689.

«cantillamenti [...] sparsi di oscenità»<sup>26</sup>. Infine, nel 1695 viene dato alla luce l'ultimo scritto: la *Teorica del verso volgare, e pratica di retta pronunzia* [...]»<sup>27</sup>.

La biografia arcade, inoltre, annovera alcuni testi rimasti manoscritti presso gli eredi di Mattei: orazioni, poemetti epico-lirici, parafrasi, versi giocosi, ma soprattutto un trattato sulla città di Rieti, *L'Erario Reatino*. Edito di recente da Gianfranco Formichetti, esso prende le mosse dal trattato giovanile *La patria difesa dalle ingiurie del tempo*, ampliando notevolmente il *corpus* delle notizie storiche ed antiquarie<sup>28</sup>.

Il profilo biografico, infine, si sofferma sulla fama raggiunta da Mattei, ampiamente citato da letterati e biografi e omaggiato da papi e imperatori con collane e medaglie d'oro<sup>29</sup>. Né manca la descrizione fisica: «Fu il Mattei di natura alquanto bassa, colorito nel volto, vivace negli occhi, d'elevato crine, d'ampia fronte, e di asciutta, e gracile complessione»; con il particolare che il nostro, pur ottuagenario, «leggeva senza occhiali». A detta dello stesso Mattei, «avendogli usati sino a settantacinque anni, gli si era poscia rinnovellata la vista, quale aveva in gioventù»<sup>30</sup>. Fortuna insperata, che il poeta dichiara con orgoglio senile in un sonetto stampato nell'edizione del 1829 prima ricordata:

Mercé che d'anni quattro volte venti  
ho il peso in collo, e soffro certi mali,  
dolor di lombi ed anguinagli lenti,

pur non la cedo a molti de' miei eguali,  
cammino, e mangio, e ancora ho tutti i denti,  
baston non porto, e leggo senz'occhiali<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> VINCENTINI, *Vita di Loreto Mattei*, p. 180.

<sup>27</sup> *Teorica del verso volgare e pratica di retta pronunzia* [...] di LORETO MATTEI, in Venetia, per Girolamo Albrizzi, 1695. Cfr. LUCA SERIANNI, *Loreto Mattei grammatico*, in *Loreto Mattei. Conformismo e trasgressione nella cultura sabina tra Barocco e Arcadia. Atti del Convegno di studi per il 3° centenario della morte (1622-1705), Rieti, 18-19 novembre 2005*, a cura di Gianfranco Formichetti, Rieti, Biblioteca Comunale Paroniana, 2008, pp. 37-46. Cfr. anche FELICE PANICONI, *Teorica del verso volgare e pratica di retta pronunzia con un problema delle lingue latina, e toscana in bilancia di Loreto Mattei*, Tesi di Dottorato di ricerca in Italianistica, XXVIII ciclo, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2015-2016, docente guida / tutor Raffaele Manica, coordinatore Andrea Gareffi.

<sup>28</sup> VINCENTINI, *Vita di Loreto Mattei*, pp. 181-183. LORETO MATTEI, *Sonetti. Erario reatino*, a cura di Gianfranco Formichetti, Rieti, SECIT, 2005, pp. 275-348.

<sup>29</sup> Per l'ampio *corpus* delle citazioni si rinvia a VINCENTINI, *Vita di Loreto Mattei*, pp. 188-189, che fornisce puntuali estremi bibliografici.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 192 e 194.

<sup>31</sup> MATTEI, *Poesie*, p. [7].

Alla descrizione esteriore si aggiunge quella interiore, dal tratto stoico («imperturbabile ilarità d'animo», «mirabil costanza»)<sup>32</sup>, che sorregge Mattei quando perde due dei tre figli rimastigli. Egli stesso muore poco dopo nel 1705.

## 2. Le Poesie. *La princeps del 1829 e le edizioni successive*

Si è accennato che tra i tanti materiali manoscritti il Nostro lascia un vasto *corpus* di composizioni poetiche, tra le quali molti sonetti in vernacolo reatino<sup>33</sup>, pubblicati postumi nel 1829 a Rieti in un volume dal titolo *Poesie. La princeps*, non paginata, si compone di due sonetti in italiano, quarantanove in reatino e quattordici *Enigmi* in ottave<sup>34</sup>, preceduti da un sonetto che funge da preambolo. Essa è viziata da una cospicua menda editoriale: un medesimo sonetto, infatti, dal verso incipitario «Se sol mi conosceste per scrittura» (quello che testimonia la lettura dell'ottuagenario senza occhiali), è stampato due volte<sup>35</sup>: il N. B. lascia intendere che la stampa procedette disordinatamente: «Il raccoglitore dei Sonetti di Loreto Mattei, Egidio Valentini, si protesta, che i medesimi non hanno alcun ordine, avendoli posti a seconda che gli son pervenuti gli originali autentici [...]»<sup>36</sup>.

Il paratesto del volume consta di due lettere dedicatorie: la prima del «raccoglitore» Egidio Valentini al marchese Lodovico Potenziani<sup>37</sup>, la seconda del letterato Angelo Maria Ricci e priva di destinatario, da identificare, verosimilmente, con colui che legge<sup>38</sup>. Egidio Valentini, il quale informa di aver tratto i sonetti di Mattei da «lunga oblivione» e di averli rintracciati «con non tenue fatica», continua a rimanere un personaggio misterioso nonostante le indagini archivistiche condotte presso l'Archivio

<sup>32</sup> VINCENTINI, *Vita di Loreto Mattei*, p. 190.

<sup>33</sup> Per l'analisi contenutistica e lessicale cfr. LORETO MATTEI, *Sonetti in dialetto reatino*, Edizione critica con introduzione e commento a cura di Gianfranco Formichetti, Xilografie di Francesco Salandri, Glossario a cura di Simona Campochiaro, Rieti, SECIT, 1997. Per un primo orientamento si veda anche UGO VIGNUZZI – PATRIZIA BERTINI MALGARINI, *L'alternativa regionale e dialettale*, in *Storia della Letteratura italiana*, V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno Editrice, pp. 771-812: 801-803 (§ *La letteratura romanesca. Giovan Camillo Peresio. Giuseppe Berneri. Il canzoniere reatino di Loreto Mattei*).

<sup>34</sup> FELICE PANICONI, *Gli enigmi di Loreto Mattei*, «Annali 2015. Associazione storica per la Sabina», 2015, pp. 61-86.

<sup>35</sup> MATTEI, *Poesie*, pp. [7] e [79].

<sup>36</sup> Ivi, p. [78].

<sup>37</sup> Ivi, pp. [3-4].

<sup>38</sup> Ivi, pp. [5-6].

di Stato di Rieti, che tuttavia inducono a supporre non fosse reatino<sup>39</sup>. Più noto, invece, è il dedicatario della pubblicazione, il marchese Lodovico Potenziani, citato nel carteggio stendhaliano e personaggio di spicco nella Rieti della prima metà del XIX secolo per molteplici attività legate al suo territorio e alcuni incarichi politici. Egli riporta in auge, infatti, la coltivazione del guado impiegato come colorante dei tessuti, ammoderna la coltivazione del cotone, importa mucche svizzere, pecore merinos e cavalli arabi, è eletto governatore della Banca Romana e Presidente della Camera di Commercio<sup>40</sup>. Parimenti conosciuta è la figura di Angelo Maria Ricci<sup>41</sup>, letterato poliedrico, la cui dedicatoria difende il profilo linguistico dei versi in reatino: «[...] i Sonetti del Mattei possono offrire non dispregevol campo da spigolarvi i rudimenti d'alcuna frase Italiana, o da giustificare l'etimologia d'alcun'altra, o da rendervi conto di alcuna metafora anticamente adoperata; ciò che fecero i primi Compilatori della Crusca»<sup>42</sup>.

Per quanto attiene al profilo contenutistico, il fulcro intorno al quale muove la poesia in reatino è la città natale, definita in due sonetti in reatino «nobile e jentile» e persino «beneetta» per la fertilità del territorio<sup>43</sup>, che produce in gran copia grano, guado, ciliegie, pere, mele, mele cotogne, meloni, angurie, uva, castagne, more, rape, zucche, insalate, carote, cetrioli, cipolle, aglio. Non è inferiore, inoltre, il numero delle occorrenze lessicali che rinviano alla fauna: rane, rospi, pesci, vacche, asini, muli, maiali, gatti, cani, galline, galli, merli, allocchi, quaglie, fringuelli, storni, starne, leprotti, serpi, mosche, formiche, piattole, zecche, pidocchi.

Anche i termini che attengono alla poesia edifagetica compaiono più volte nei sonetti in vernacolo, che citano maccheroni, fettuccine, minestra

<sup>39</sup> Esprimo la mia gratitudine al dottor Roberto Lorenzetti e alla dottoressa Maria Giacinta Balducci per le ricerche svolte presso l'Archivio di Stato di Rieti.

<sup>40</sup> COLARIETI, *Degli uomini più distinti di Rieti*, pp. 88-93; ANDREA DI NICOLA, *Da Rieti a Chicago. La biografia di un realizzatore: Ludovico Spada Potenziani*, Rieti, Amministrazione Comunale, 2002, pp. 40-48; ANNALISA BOTTACIN, *L'amicizia di Stendhal con i marchesi Potenziani e i principi di Torella. Con documenti inediti*, «Rivista storica del Lazio», nr. 18, a. XI, 2003, pp. 139-171, EAD., *Amicizie stendhaliane: i Marchesi Potenziani e Vincenzo Salvagnoli. Carteggio*, «Studi Comparatistici», nr. 7, a. IV, 2011, fasc. 1, pp. 135-178. Ringrazio Annalisa Bottacin per le preziose informazioni a riguardo della famiglia Potenziani.

<sup>41</sup> COLARIETI, *Degli uomini più distinti di Rieti*, pp. 79-84; ANGELO SACCHETTI SASSETTI, *La vita e le opere di Angelo Maria Ricci*, Rieti, Trinchi, 1898; GIOVANNI BATTISTA FICORILLI, *Angelo Maria Ricci. La sua vita e le sue opere*, Città di Castello, Lapi, 1899; GIANFRANCO FORMICCHETTI, Ricci, *Angelo Maria*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 87, 2016, pp. 235-237.

<sup>42</sup> MATTEI, *Poesie*, p. [5].

<sup>43</sup> MATTEI, *Sonetti in dialetto reatino*, pp. 66 e 68.

avanzaticcia, polenta in brodo (di capra), pagnotta, pane ammolato, panunto, pane del leprotto, pan pepato, pan muffetto, salsiccia, arrosto, uccelli arrosto, pollastri, trippa cotta, ricotta, giuncata, cacio, uova, prosciutto, lardo, ventresca, olio, broccoli, intingoletti, gelatina, guazzetto, salsetta con aglietto pesto, pepe pestato, mosto cotto, vino, sorbetto, caffè<sup>44</sup>.

Sullo sfondo, infine, altre tematiche: le mogli, le popolane, le monache, l'avarizia, la fortuna instabile, la *vanitas*, le consuetudini quotidiane del tempo, come farsi la barba e fiutare il tabacco, o gli eventi drammatici della storia, quali il conflitto tra il mondo cristiano e quello musulmano legato alla presa di Buda<sup>45</sup>.

Una seconda edizione delle *Poesie* matteiane vede la luce a Terni nel 1857, accresciuta di nove sonetti in reatino e di due enigmi; venti anni più tardi, sempre a Terni, se ne pubblica una terza<sup>46</sup>. A cominciare dal termine del XX secolo assistiamo all'edizione di una serie crescente di poesie non pubblicate dall'autore, quali, ad esempio, i tre sonetti conservati nei codici dell'Accademia dell'Arcadia, stampati da Formichetti<sup>47</sup>, curatore dell'edizione critica dei sonetti in reatino, che ha sotteso l'attento studio della tradizione manoscritta, di notevole complessità, lo studio lessicale e l'indagine sulle fonti, a cominciare da Berni, Marino, Burchiello, Tassoni e Belli<sup>48</sup>.

### 3. Una fonte del XIX secolo: il manoscritto Cabassi

Il recente ritrovamento di un manoscritto ottocentesco, proveniente dalla Biblioteca privata di Sergio Cabassi (fig. 4)<sup>49</sup>, ha rappresentato, come vedremo,

<sup>44</sup> Ivi, pp. 66-195.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 26-41.

<sup>46</sup> Per le diverse edizioni successive alla *princeps* cfr. ivi, pp. 42-45.

<sup>47</sup> FORMICHETTI, *Inediti di Loreto Mattei*, pp. 191, 214, 218-219. Cfr. anche ANDREA DI NICOLA, *Inediti di Loreto Mattei*, in *Loreto Mattei. Conformismo e trasgressione*, pp. 83-96.

<sup>48</sup> MATTEI, *Sonetti in dialetto reatino*, pp. 21-26. Cfr. PIETRO GIBELLINI, *L'infelicità umana dalla lingua al dialetto: Marino riscritto da Mattei e da Belli*, «Italianistica. Rivista di Letteratura italiana», 36, 2007, fasc. 1-2, pp. 75-82; ID., *Belli, Loreto Mattei e un po' di Marino*, in ID., *Belli senza maschere. Saggi e studi sui sonetti romaneschi*, Torino, Aragno, 2012, pp. 339-368.

<sup>49</sup> Sergio Cabassi (1926-2011) fu per molti anni uno dei critici teatrali del «Resto del Carlino», sotto la direzione di Giovanni Spadolini, che egli seguì al «Corriere della Sera» con il medesimo incarico. Il cospicuo fondo librario di Cabassi è stato di recente donato alla Biblioteca di Discipline umanistiche dell'Università di Bologna dalle figlie Nicoletta e Alessandra, le quali hanno fatto dono allo scrivente del manoscritto in questione. Io, a mia volta, ho ritenuto giusto donarlo all'Accademia dell'Arcadia in nome del *publicum commodum*, che nella Biblioteca Angelica si celebra in un'epigrafe che ne commemora la fonda-



una fortunata *trouvaille* inerente ai sonetti del Nostro. Il codice in questione è di piccolo formato (cm 17×13), con legatura in mezzo cuoio e carta decorata, cartaceo (43 carte numerate a lapis dallo scrivente). La filigrana rappresenta una colomba posta su tre monticelli e la contromarca reca il nome del cartai, Feliciano Agostini, la cui carta si produceva a Foligno e si impiegava a Rieti a metà del XIX secolo<sup>50</sup>. La *mise en page* del manoscritto riproduce fedelmente quella della *princeps*, dal paratesto (frontespizio, «Nota Bene», *imprimatur*) all'ordine di stampa dei sonetti, ivi compresa la menda editoriale inerente alla duplice stampa di un medesimo sonetto (figg. 5-7).

La c. 40r, che segue quella dell'*imprimatur*, reca sul margine superiore l'indicazione «Altri Sonetti» e, nelle righe sottostanti, la trascrizione del «Sonetto fatto da Loreto Mattei per qual causa avesse nome Loreto». Il testo, pubblicato da Mattei nel *Salmista toscano*, presenta lievissime varianti grafiche rispetto a quello dell'edizione a stampa, che non mette conto rilevare<sup>51</sup>.

Il copista nella c. 40v riporta un sonetto su Rieti, attestando che esso fu «ritrovato tra i Scritti del Celebre Poeta Mattei» e intitolandolo «Descrizione della Città di Rieti». Quattro termini recano una sottolineatura, della quale dà conto il «Nota Bene» a c. 41r: «Nel qui avanti Sonetto vi sono degli Errori... Le Parole segnate sotto in specie non meritano neppure fede perché sono espressioni falsissime, ed anzi l'opposto del Vero». Si tratta con ogni verosimiglianza di una *excusatio* autoriale che prende le distanze dall'invettiva contro Rieti, materia del sonetto, che si edita di seguito riproducendo la sottolineatura attestata nel codice:

- Freddo ciel, suol fangoso, acque nocenti,  
cotti i vin*ci*, frutti acerbi, inutil legni,  
aspri monti, vie rotte, alberghi indegni,  
 4    nero pan, erbe sciocche, magri armenti,  
  
 poco sol, nebbie eterne, aridi venti,  
 chiare invidie, odj interni, ascosi sdegni,  
 lingue audaci, cuor vili, stolti ingegni,  
 8    donne brutte, e ritrose, ed empie genti,

zione (cfr. PAOLA MUNAFÒ – NICOLETTA MURATORE, *La Biblioteca Angelica*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1989).

<sup>50</sup> Cfr. FABIO BETTONI, *Le cartiere folignati nell'Ottocento preindustriale*, in *Carte e cartiere nelle Marche e nell'Umbria dalle manifatture medioevali all'industrializzazione*, a cura di Giancarlo Castagnari, Ancona, Proposte e ricerche, 1993, pp. 243-276: 248, e THEO LAURENTIUS – FRANS LAURENTIUS, *Italian Watermarks 1750-1860*, Leiden-Boston, Brill, 2016, pp. 18 e 53.

<sup>51</sup> *Salmista toscano* [...] LORETO MATTEI [...], in Bologna, per Gioseffo Longhi, 1688, c. a5r.

- di furti, e di rapine aperte scuole,  
 fraudolenti pensieri, e spirti inquieti,  
 11 genti infami, opre rie, finte parole,  
 frati ignoranti, ambiziosi preti,  
 maldicenze, e menzogne, e vizi, e fole  
 14 forman la bella mia città di Rieti.

La fonte si riconosce in due sonetti di Tassoni rivolti contro Madrid, pubblicati soltanto al termine del XIX secolo<sup>52</sup>, che si stampano in questa sede<sup>53</sup>:

Bellezze di Madrid.

- Masse di fango e monti di pitali  
 versati e sparsi, torbidi torrenti  
 d'urine e brodi fraccidi e fetenti  
 4 da non poter passar senza stivali;  
 acque stercoreggianti e d'animali  
 morti feconde e pan senza fermenti;  
 pesci ch'appestan da lontan le genti,  
 8 vin agri, aceti dolci, oglii mortali;  
 fabbriche mal composte in su due stecche,  
 senza modello et ordine distinte,  
 11 impastate di fango e di lordura;  
 dame di biacca e di verzin dipinte,  
 picciole, senza crin, spolpate e secche,  
 14 meretrici per arte e per natura;  
 es esta l'hermosura,  
 il superbo trionfo ed immortale  
 17 del famoso Madrid, stanza reale.

Ritratto di Madrid.

- Stemprato ciel, ambiziose genti,  
 di fangoso lavor tuguri angusti,  
 carne ritrosa ai denti, ingrata ai gusti,  
 4 pesci guasti, agri frutti, ogli fetenti;

<sup>52</sup> TOMMASO CASINI, *Rime di Alessandro Tassoni raccolte sui codici e le stampe*, Bologna, Romagnoli, 1880, pp. 44-45.

<sup>53</sup> Per l'edizione cfr. ALESSANDRO TASSONI, *La secchia rapita e scritti poetici*, a cura di Pietro Puliatti, Modena, Panini, 1989, pp. 114-116 (testo) e pp. 1034-1035 (tradizione manoscritta). Ringrazio Gabriele Bucchi per i preziosi suggerimenti e i puntuali consigli.

- di stercolato umor strade correnti,  
 stronzi d'ogni color, molli et adusti,  
 donne spolpate e di formami frusti,  
 8 unto non men che il viso il cul d'unguenti;
- di sforzato valor moneta infame,  
 usar acqua per vin, per foco il sole,  
 11 tripudiare ne' tempi e mercar dame;
- ridicolo vestir, mangiar bestiale,  
 ladri infiniti, sbirri, corna e fole  
 14 formano il bel Madrid, villa reale.

L'emistichio incipitario «Stemprato ciel» è variato da Mattei con «Freddo ciel». Emerge pertanto un dato non trascurabile per la circolazione manoscritta dei sonetti tassoniani, pur se le fonti a nostra disposizione non consentono di stabilire se il poeta sottendesse la cosiddetta “tecnica del motto”, ossia l'intenzione dell'autore di rendere immediatamente nota la propria fonte sin dall'*incipit*. Sia il sonetto di Tassoni sia quello di Mattei attestano l'aggettivo «ambizioso», giustapposto alle «genti» in Tassoni e ai «preti» in Mattei, il riferimento alle strade malagevoli, alle donne, oggetto di versi più icastici in Tassoni, al cibo e al vino pessimi; infine una medesima clausola è posta nel penultimo verso («fole»). L'imitazione tassonianiana si rivela anche nel verso finale, con l'impiego antifrastico dell'aggettivo «bello» e un felice *aprosdoketon*. Mattei non si limita, tuttavia, a riprendere e variare Tassoni, ma origina un componimento vario e mosso, che impiega rime assonanzate (e/i nei vv. 1-8), *trikolon* (vv. 1-7), anastrofi (v. 9), assonanze (v. 13) e una *cumulative* polisindetica (v. 13), che varia quella asindetica privilegiata da Tassoni. Ma è nei primi 4 versi che Mattei si discosta maggiormente dal modello: infatti il poeta sia nel v. 1 sia nel v. 3 delinea un quadro che giustappone una dimensione verticale (il cielo e i monti) e una orizzontale (il suolo e le vie), le cui coordinate spaziali si restringono (le acque e gli alberghi), mentre i vv. 2 e 4 fanno riferimento ai pessimi prodotti del suolo.

Se l'ostilità di Tassoni agli Spagnoli è ampiamente documentata, in particolare nelle *Filippiche*, l'analisi contenutistica di alcuni testi matteiani, sia poetici sia prosastici, attesta invece un profondo rispetto, quasi un senso di *religio*, nei confronti della città di origine. Un sonetto in reatino, infatti, ne decanta la fertilità del territorio<sup>54</sup>, come pure uno in italiano, che riporta «Quivi è benigno ciel, fertil terreno, | qui natura operò sempre a stupore»<sup>55</sup>. Analoga testimonianza proviene

<sup>54</sup> MATTEI, *Poesie*, p. 11.

<sup>55</sup> MATTEI, *La Patria difesa dalle ingiurie del tempo*, p. 39.

dal trattato *La patria difesa dalle ingiurie del tempo*, dove leggiamo la «vaghezza del sito, la fecondità delle glebe, l'amenità delle nostre campagne»<sup>56</sup>: in poche parole la piana reatina, paragonata a un «Anfiteatro frondoso», a un «Colosseo selvaggio»<sup>57</sup>, è ricca di «verdura fruttifera», «fiori», «spighe», «grappi»<sup>58</sup>. Non diversamente il trattato *Erario reatino* elogia la «fecondissima valle»<sup>59</sup>, che produce in gran copia erbaggi, viti e biade; i pascoli, inoltre, sono «abbondanti e giovevoli»<sup>60</sup> a greggi e a giumenti. Le vie cittadine, infine, sono per lo più «piane, drittrissime» e quelle «più oblique» sono comunque «carrozzabili»<sup>61</sup>.

Mattei si fa altresì difensore del clima reatino, deciso a demolire un «falso concetto», una «mal intesa vociferazione», una «falsa impressione» che vorrebbero Rieti «asilo di nebbie e sentina d'umidità»<sup>62</sup>. Egli ribatte che il clima è «salubre e ad ogni complession confacevole»<sup>63</sup>; che i venti sono «salutiferi»<sup>64</sup>; che al sole gli «umidi e nebiosi vapori ben tosto svaniscono e si dileguano»<sup>65</sup>; che «i letti delle nostre correnti e lagune» non sono «punto fangosi»<sup>66</sup>; che l'acqua è «salubre e leggiera»<sup>67</sup>. Insomma, un clima ottimale, come testimonia la longevità di molti cittadini:

Ma basti [...] l'evidenza medesima di trovarsi in questa città vivere quantità di ottogenari, nonagenari, con molti che attingono e alcuni che passano il centesimo: e ciò più di donne che d'uomini massime ne' sacri chiostrì, ripieni di anziane decrepite d'anni e d'aspetto ancor florido e giovanile. E perché come suol dirsi «lupus in fabula» ecco che anch'io posso non sol con la penna ma con l'età medesima far di ciò qualche testimonianza che mi trovo avanzato al ottuagesimo [...]»<sup>68</sup>.

Il clero, inoltre, partecipa alla «buona educazion e disciplina della gioventù»<sup>69</sup>, i Reatini seguono l'ideale di una «civil moderanza»<sup>70</sup>, le donne, infine, sono «molto dedite non meno alla cura famigliare che alla pietà e devozione» e

<sup>56</sup> Ivi, p. 9.

<sup>57</sup> Ivi, p. 10.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>59</sup> MATTEI, *Sonetti. Erario reatino*, p. 273.

<sup>60</sup> Ivi, p. 278.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 319 e 321.

<sup>62</sup> Ivi, pp. 280-281.

<sup>63</sup> Ivi, p. 280.

<sup>64</sup> Ivi, p. 281.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Ivi, p. 333.

<sup>68</sup> Ivi, p. 282.

<sup>69</sup> Ivi, p. 345.

<sup>70</sup> Ivi, p. 346.

compariscono con abbigliamenti convenevoli alla condizione ed al grado, risplendendo però sempre in esse un contegno e modestia ereditata da quella severa onestà matronale delle nostre antiche sabine; il qual ritiramento da chi avvezzo alle usanze d'altre città di tratto più libero, e meno in ciò scrupolose, è talora reputato mancanza di spirito<sup>71</sup>.

Alla luce dell'analisi contenutistica di molteplici passi dell'*Erario reatino* siamo indotti in primo luogo a scorgere negli endecasillabi matteiani un *ludus* poetico, ma nel contempo una fonte preziosa per la tradizione manoscritta dei sonetti tassoniani. Infine, i versi attestano nel modo più perspicuo la grande abilità di Mattei di variare il modello e di giungere a una creazione che trascende l'*imitatio* e sottende il pieno possesso dell'*ars* retorica.

### Appendice

Il manoscritto Cabassi riporta altre due composizioni non matteiane. La prima, a c. 41v, si intitola *Sopra il tabacco* e muove dalla condanna dell'abuso del tabacco da fiuto. Se ne stampa di seguito il testo:

Con il tabacco l'uom governa il naso,  
vi spende, e spande, e per mantener l'uso,  
quando non può aver tabacco il naso,  
4 allora il naso gli ricorda l'uso.

Quanti vi son che per dar gusto al naso  
stanno senza mangiar – o che bel uso! –  
ed altri ancor impegnariano il naso  
8 sol per dar gusto al naso e seguir l'uso.

E benché a molti ancor gli cola il naso,  
pur seguirar«e» vogliano un tal uso –  
11 sebben perder volessero il lor naso –

io dico a loro che finirà l'uso  
quando più in faccia non avranno il naso:  
14 finito il naso, allor finisce l'uso.

Il nostro copista, come si è accennato, non attribuisce la paternità del componimento a Mattei, il quale è tuttavia autore di un sonetto in reatino sull'abuso del tabacco da fiuto, maledetto dal poeta perché gli ha deturpato il naso, ne fiacca la fibra e lo costringe ad affrontare gentaglia che glielo

<sup>71</sup> *Ibid.*

chiede a scrocco. La maledizione, con efficace *climax*, piomba poi su chi ha diffuso tale moda, al quale dovrebbe scoppiare un cancro in faccia<sup>72</sup>.

Il sonetto attestato nel codice Cabassi ha una tradizione manoscritta e a stampa, che riporta lievi varianti formali, senza attestare il nome dell'autore. Un testo manoscritto risale verosimilmente alla fine del XVIII secolo, pur se non si può escludere che la scrittura sia dei primi del secolo successivo<sup>73</sup>:

Con il tabacco l'uom contenta il naso,  
e spende molto a mantener quest'uso,  
ma quando non può dar tabacco al naso,  
4 allora il naso gli ricorda l'uso.

Con tal ragione si difende il naso,  
dicendo che così comanda l'uso;  
ma quanti e quanti per dar gusto al naso  
8 fan patire la bocca, oh che mal uso!

Evvi talun che per sodisfare il naso,  
non per util no, ma sol per uso,  
11 ch'impegnerebbe sin l'istesso naso.

Ma fin'a quando durerà quest'uso?  
In sin che l'uom dovrà portare il naso,  
14 mancando il naso, mancherà poi l'uso.

Un secondo manoscritto è ottocentesco<sup>74</sup>:

Con il tabacco l'uom contenta il naso,  
e poco spende a mantener quest'uso,  
e quando non può dar tabacco al naso,  
4 allora il naso gli ricorda l'uso.

Con tal ragione si diffende il naso,  
dicendo che così commanda l'uso.  
Tanti vi son che per dar gusto al naso  
8 di far soffrir la bocca hanno il mal uso.

Evvi talun per soddisfare al naso,  
per utile non già, ma per sol uso,  
11 che impegnerebbe infin lo stesso naso.

<sup>72</sup> MATTEI, *Poesie*, p. 12.

<sup>73</sup> Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Raccolta Sorbelli, 140, sec. XVIII?, c. 22. Cfr. anche ALBANO SORBELLI, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. LVII, Firenze, Olschki, 1934, p. 56.

<sup>74</sup> Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 1396, sec. XIX, c. 14r. Cfr. anche ALBANO SORBELLI, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. XLV, Firenze, Olschki, 1930, p. 169.

Ma sino a quando durerà quest'uso?  
 Infin che l'uom dovrà portare il naso;  
 14 mancando il naso, almen finirà l'uso.

Le edizioni a stampa sono entrambe ottocentesche, attestate rispettivamente da Nicola Capasso e da Giovanni Battista Contarini<sup>75</sup>. Se ne riporta nell'ordine il testo:

L'uomo governa col tabacco il naso,  
 e spende molto per continuar l'uso,  
 e se talor nega il tabacco al naso,  
 4 il naso istesso gli ricorda l'uso,  
 con allegare a sue difese il naso  
 «Voglio il miglior: così comanda l'uso!»;  
 e basta che contento resti il naso,  
 8 patisca il ventre, e si continui l'uso.

Quanti vi son che per continuar l'uso  
 s'impegnariano al fin l'istesso naso,  
 11 non per utile no, ma sol per l'uso.  
 E fino a quanto durerà quest'uso?  
 Fin quanto l'uomo avrà tabacco e naso,  
 14 perché mancando questo, cessa l'uso.

Con il tabacco l'uom governa il naso,  
 e spende e spande per mantener l'uso,  
 e quando manchi dar tabacco al naso,  
 4 l'istesso naso si ricorda l'uso.

Con tal ragione si ritorna il naso,  
 sia per pratica, vizio o sia per uso,  
 pigliar tabacco assai entro del naso  
 8 col dir: «Ne voglio assai, giacché son uso».

Oh quanti e quanti per dar gusto al naso  
 non per utile suo, ma sol per uso,  
 11 impegnerebbe ancor l'istesso naso!

Insin a quanto durerà quest'uso?  
 Durerà insin che l'uomo averà naso;  
 14 mancando il naso, allor mancherà l'uso.

<sup>75</sup> NICOLA CAPASSO, *I sonetti in dialetto napoletano* [...], Napoli, presso Gennaro Reale, 1810, p. 16 della giunta. GIOVANNI BATTISTA CONTARINI, *Scherzi poetici di vari celebri autori italiani e veneziani*, Venezia, Molinari, 1834, p. 65 (Contarini attribuisce il sonetto a un non meglio identificato poeta lombardo).

Veniamo, infine, all'ultima composizione riportata alle cc. 42r-43v del manoscritto Cabassi, il *Salmo Miserere tratto alla Napolitana*, che si riporta di seguito<sup>76</sup>:

[42r]

*Miserere mei Deus*

Auza Signo' la mano  
Perdoname, me piento  
E per la pena siento  
4 U' core mia spezzà.

*Et secundum*

Sij de pietà nu mare  
Cha non ce funno o Dio  
E lo sgarrone mio  
8 Cassa per caretà.

*Amplius lava me*

Di chiù munname priestu  
Da chessa porcheria  
E lu peccatu sia  
12 Lavatu come ba.

*Quoniam iniquitatem*

Saccio che t'aggio offiso  
E tengo sempre atturno  
L'orrore notte, e jurno  
16 Cha me se bo magnà.

*Tibi soli peccavi*

Contro de te peccaje  
E nante all'uocchie tuoje  
Se condannà me vuoje  
20 Chi te può jodecà?

*Ecce enim in ini[quitatibus]*

Ma saje da n'auta parte  
Cha fracedo so nato  
E mamma mea 'n peccato  
24 M'eppe da ngenerà

<sup>76</sup> Il testo è trascritto rispettando integralmente la grafia del copista salvo che per i banali *lapsus calami*.



[42v]

*Ecce enim veritatem*

- E perzò tu benigno  
 Spalefecato m'haje  
 Le scritte, e quanto saje  
 28 Da scure beretà.

*Asperges me hyssopo*

- Affunname coll'issopo  
 Che biello me faraggio  
 E ghianch'a me nparraggio  
 32 La nee non sarà.

*Auditui meo dabis*

- Damme coscienza bona  
 Compagna all'allerezza  
 E bide che fortezza  
 36 Stu spruccolo averà.

*Averte faciem tuam*

- Vota da llà<sup>77</sup> sa faccia  
 No me guardà n' peccato  
 Guarda quann'aje lavato  
 40 Tutte ste nequetà.

*Cor mundum crea in*

- Damme no core n' pietto  
 Tutto polito, e biello  
 Nu spiritu noviello  
 44 Che stuorto maje' sarà.

*Ne proicias me a facie*

- Da chessa bella faccia  
 No me caccia lontano  
 No ritirà la mano  
 48 Cha so caduto già.

*Redde mihi letitiam<sup>78</sup>*

- Rienneme l'allegrezza  
 Cha sciuocco aggio perduta;  
 Sarvame, e tu n'aggiuta  
 52 Chi tremolanno sta.

<sup>77</sup> Il ms. riporta *dalla*.<sup>78</sup> Aggiunta in interlinea.

[43r]

*Docebo iniquos vias*<sup>79</sup>

Agl'auti impareraggio  
 Quai so le bie de fede  
 E chillo che non crede  
 56 Pe me n'ce crederà.

*Libera me de sanguinibus*

Sarvame da' nemici,  
 Signò, non dalle gustu  
 E a dì quanto sie justu  
 60 Cha strillu boglio dà.

*Domine labia mea aperies*

Apreme mo', Signore,  
 Sta vocca ch'è serrata,  
 Sta lingua po 'nfocata  
 64 Spanfio de te farà.

*Quoniam si voluisses*

Che se tu sfizio, o desiderio<sup>80</sup> avesse  
 D'un ajene scannatu  
 Jo te l'avria portatu  
 68 Ma tu che n'hai da fà?

*Sacrificium Deo spiritus*

Saccio che t'addeletta  
 Solo n'affritto core  
 Vittima de dolore  
 72 No non lo poje scartà.

*Benigne fac Domine*

E pprospera, Signore,  
 Sion affritta, e scura  
 E fa ch'auzi le mura  
 76 Sta povera Città.

*Tunc acceptabis sacrificium*

E allora accetteraje  
 Vittime assaje chiù belle

<sup>79</sup> Il ms. riporta *iniquas via*.

<sup>80</sup> I termini «o desiderio» costituiscono una glossa che pone in luce una scarsa dimestichezza del copista sia con il vernacolo napoletano sia con gli aspetti metrici.

80     Auto che de Vitelle  
        L'Autare fumerà.

[43v]  
*Gloria Patri*

       L'oria a u' Padre, e insieme  
        L'oria a u' figliu, e onnore  
        E a lu divino Amore,  
 84     L'oria de cà e de là.

*Sicut erat in pricipio*

       Com'era nante seccola  
        E mo' pe fino a quanno  
        Le secola saranno  
 88     In cuorpo all'Eternità.

Finis.

Ignoriamo le ragioni per le quali il nostro copista trascrisse la traduzione in napoletano del salmo biblico, che tuttavia, come per il sonetto sul tabacco, riconduce a Mattei, il quale ne pubblicò la traduzione nel *Salmista toscano*<sup>81</sup>. Il salmo *Miserere*, «tradotto per intelligenza del basso popolo Napolitano», è stampato nel volume delle *Poesie inedite* del giurista e letterato campano Nicola Valletta, edito postumo a Napoli nel 1816 (Valletta era morto due anni prima)<sup>82</sup>. L'analisi comparata del testo manoscritto (segnato da alcune banalizzazioni formali e da errori di trascrizione)<sup>83</sup> e di quello a stampa attesta che le lezioni sono per la maggior parte le medesime. Talora, tuttavia, la lezione manoscritta diverge sostanzialmente da quella a stampa, sottendendo pertanto l'impiego di un altro testimone, con ogni verosimiglianza manoscritto<sup>84</sup>: ulteriore, prezioso tassello, che fa del codice Cabassi non soltanto il testimone unico di un sonetto sino ad oggi inedito, ma una fonte di sicuro rilievo per lo studio di due differenti e altrettanto importanti filoni poetici.

<sup>81</sup> MATTEI, *Salmista toscano*, *Salmo L*, pp. 230-235.

<sup>82</sup> NICOLA VALLETTA, *Poesie inedite*, Napoli, Luigi Nobile, 1816, pp. 54-58. Cfr. anche ID., *Il miserere tradotto in dialetto napolitano* [...], Napoli, Cataneo, Fernandes e Comp., 1830, pp. 9-20; ID., *Il miserere* [...], Napoli, Criscuolo, 1836, pp. 14-17; ID., *Il miserere* [s.l., s.e., 1831-1899?], pp. 4-12.

<sup>83</sup> Ci limitiamo a segnalare, a titolo di esempio, «per» in luogo di «pe» al v. 3, «ce» in luogo di «c'è» al v. 6, «atturno» in luogo di «attuorno» al v. 14. A ciò si aggiunga la glossa segnalata a nota 80.

<sup>84</sup> A titolo di esempio, cfr. la lezione della quartina dell'*Amplius lava me* in VALLETTA, *Poesie inedite*, p. 54: «Polizzame co ss'acqua, | ma da chest'arma sgrata | n'abbasta na colata | le mmacchie pe llevà».

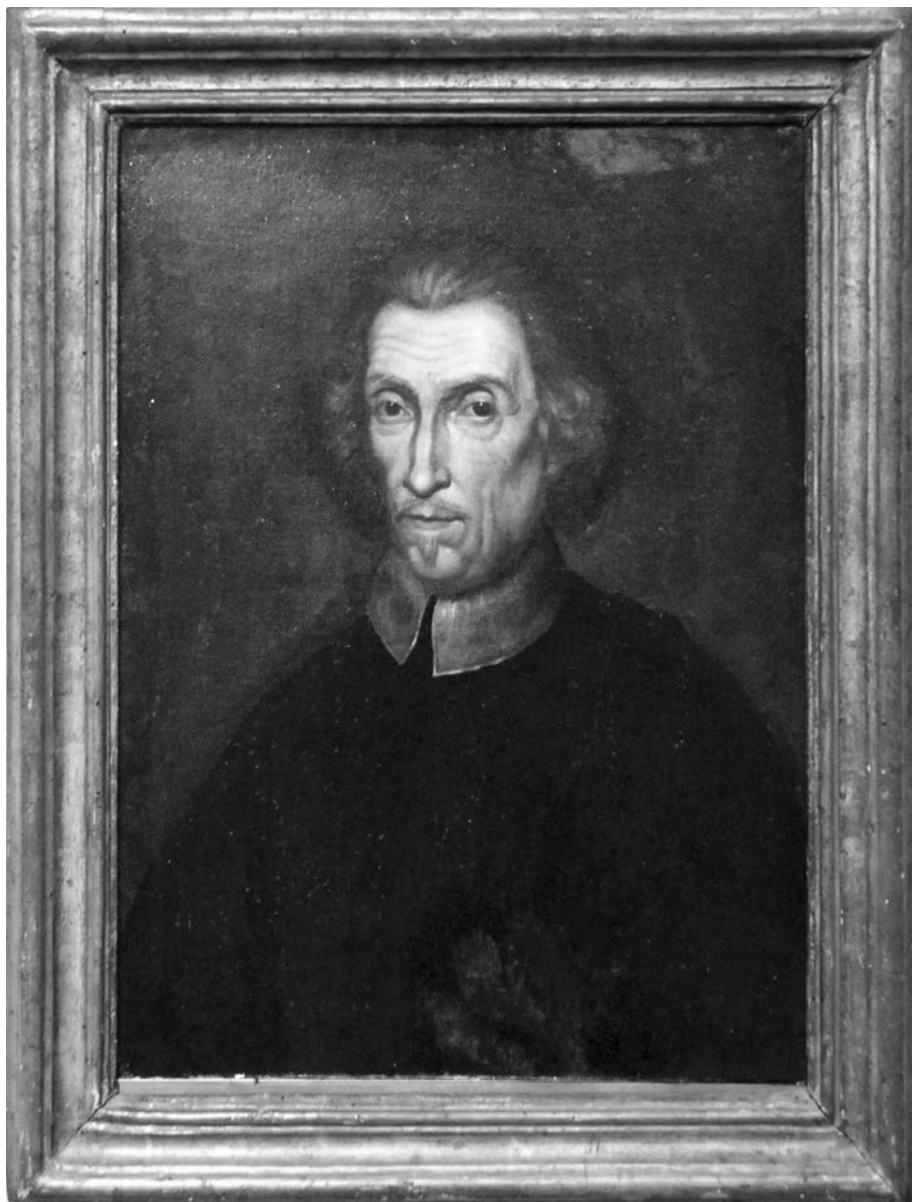


Fig. 1. Ritratto di Loreto Mattei, olio su tela, fine del XVII secolo, Rieti, Museo Civico.

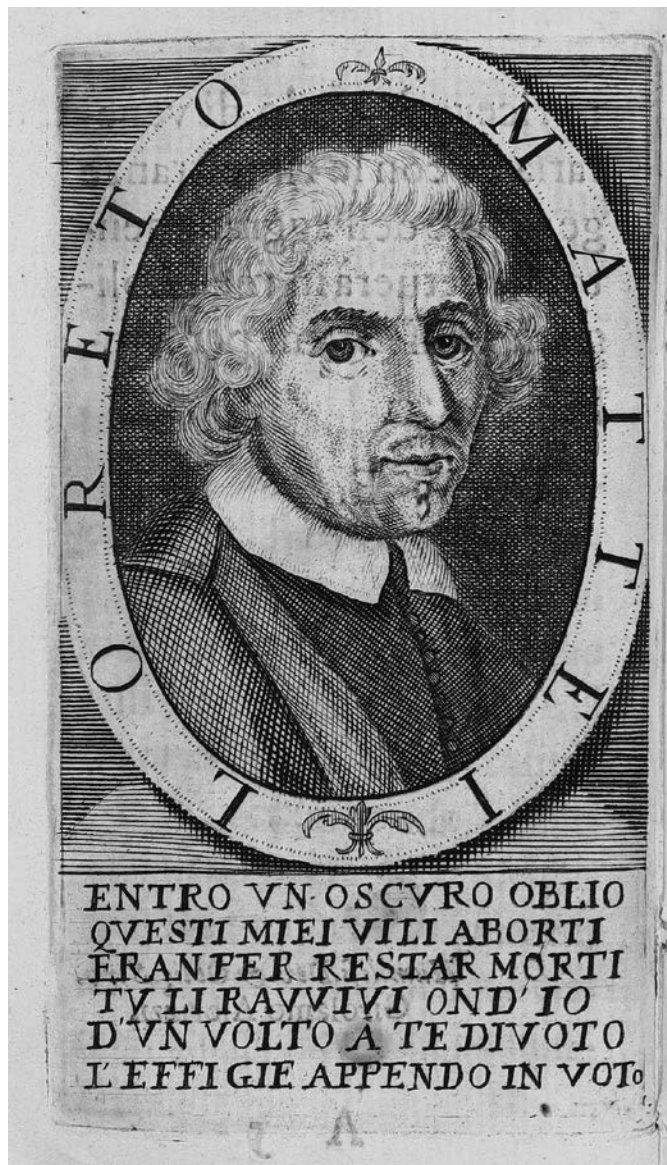


Fig. 2. Ritratto di Loreto Mattei, incisione, in LORETO MATTEI, *Teorica del verso volgare* [...], in Venetia, per Girolamo Albrizzi, 1695.

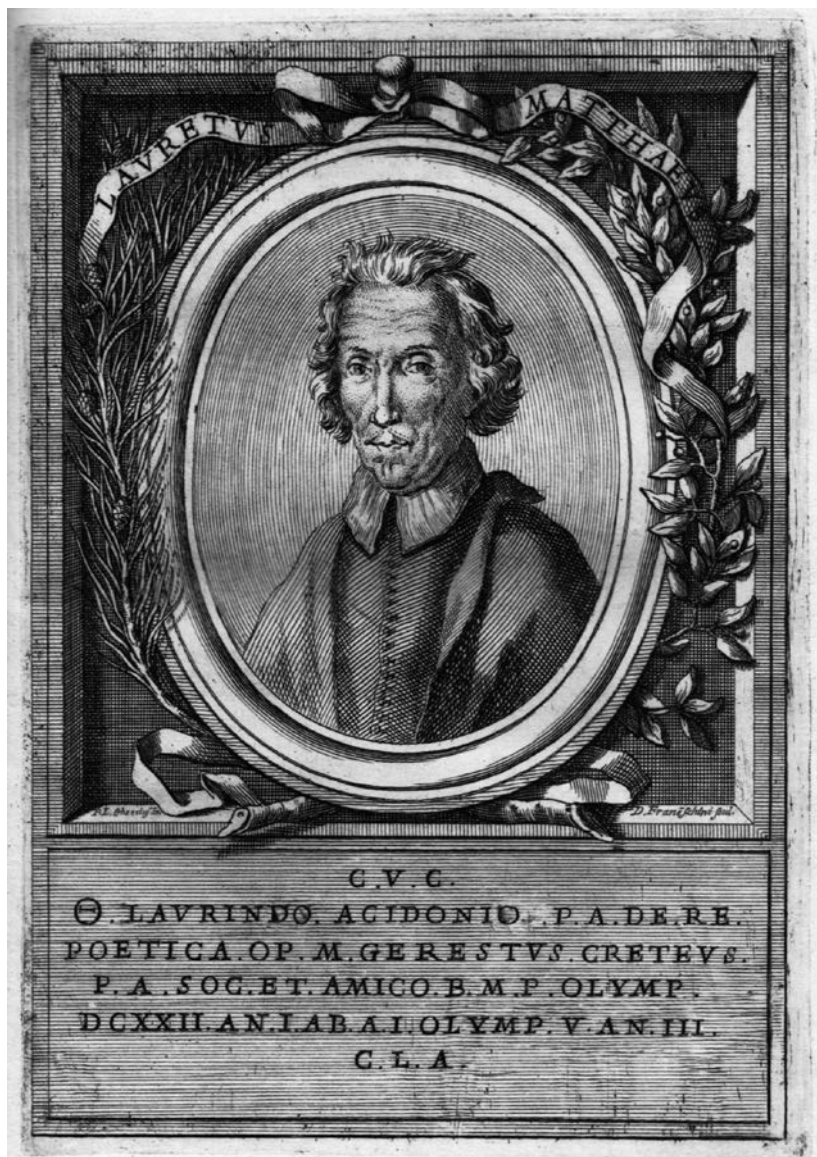


Fig. 3. Ritratto di Loreto Mattei, incisione, *Le vite degli Arcadi illustri. Scritte da diversi Autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni [...]. Parte seconda [...]*, in Roma, nella Stamperia di Antonio de Rossi, 1710.



Fig. 4. Sergio Cabassi con le figlie Nicoletta e Alessandra, rispettivamente a sinistra e a destra del padre, 1972, Bologna, collezione privata.

POESIE  
DI  
LORETO MATTEI  
POETA REATINO

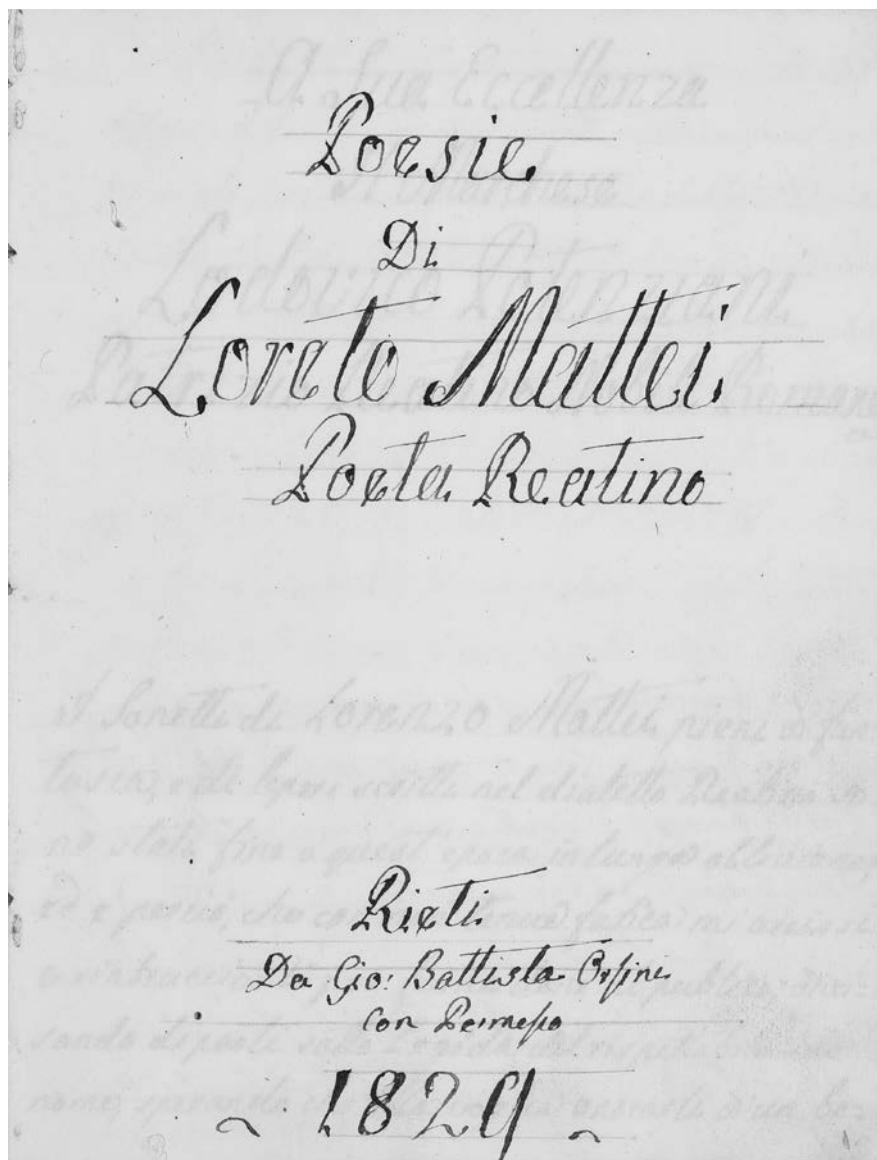


RIETI  
*Da Gio: Battista Orsini*  
Con. Permessio.  
1829.

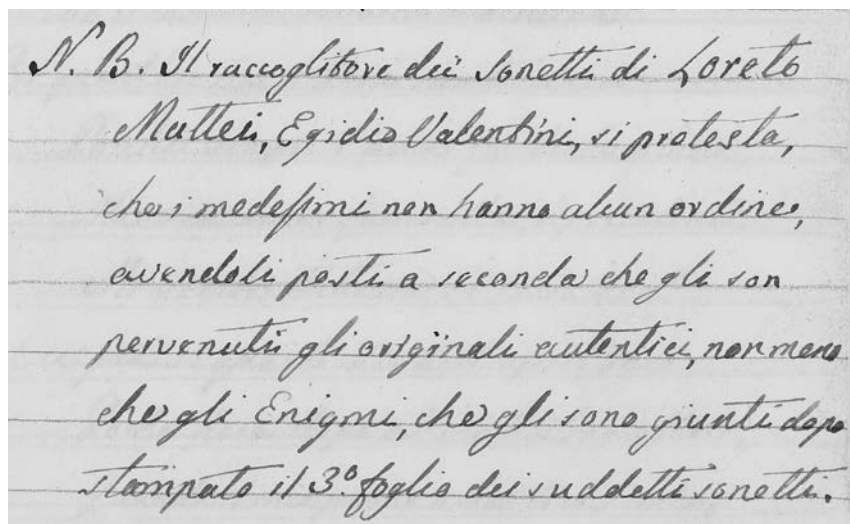
a

Fig. 5a e b. Confronto tra la *mise en page* del manoscritto e lo specchio di stampa della *prin-  
ceps*. Frontespizio.





**N. B. Il raccoglitore dei Sonetti di LORETO MATTEI, Egidio Valentini, si protesta, che i medesimi non hanno alcun ordine, avendoli posti a seconda che gli son pervenuti gli originali autentici, non meno che gli Enigmi, che gli son giunti dopo stampato il 3<sup>o</sup>. foglio dei suddetti sonetti.**



N. B. Il raccoglitore dei Sonetti di Loreto Mattei, Egidio Valentini, si protesta, che i medesimi non hanno alcun ordine, avendoli posti a seconda che gli son pervenuti gli originali autentici, non meno che gli Enigmi, che gli son giunti dopo stampato il 3<sup>o</sup> foglio dei suddetti sonetti.

Fig. 6. Confronto tra la *mise en page* del manoscritto e lo specchio di stampa della *princeps*. Nota Bene.

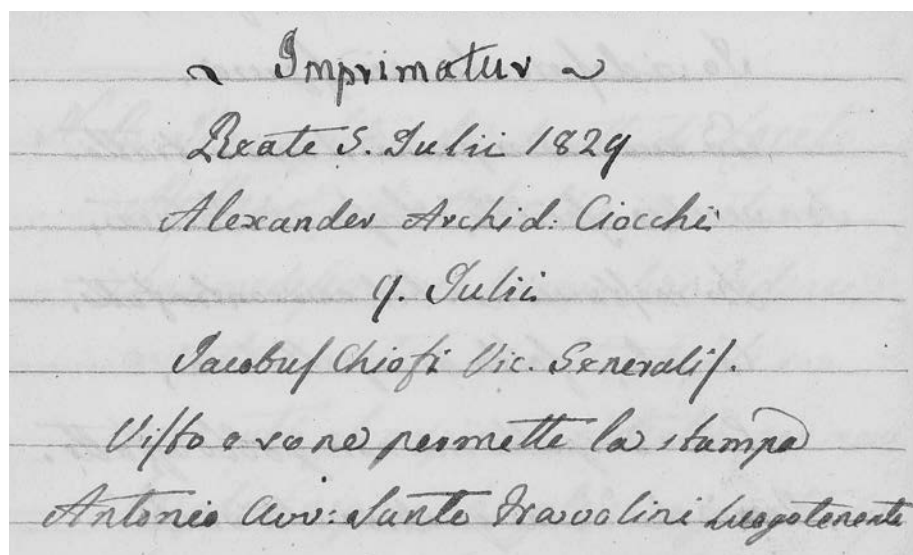
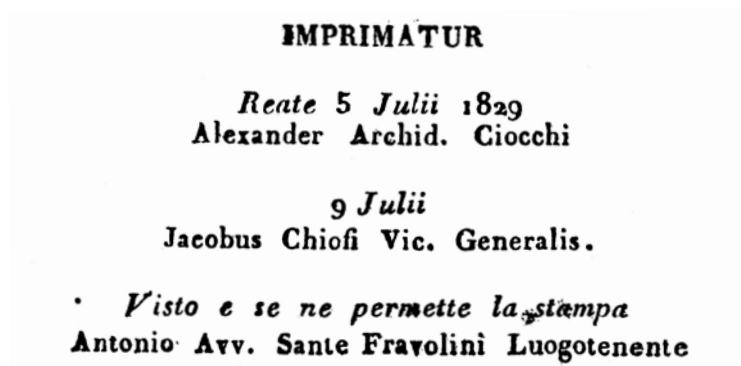


Fig. 7. Confronto tra la *mise en page* del manoscritto e lo specchio di stampa della *princeps*. *Imprimatur*.



ALBERTO BENISCELLI

## I silenzi di Metastasio: da Roma a Vienna

### 1. *Una finestra sul Corso: memoria e immaginazione*

Tra le immagini più vivaci dell'epistolario metastasiano si registra l'ancor fresco ricordo dei «carnevali» romani che il poeta, residente da qualche mese a Vienna per una permanenza «cesarea» senza ritorno, affidò a una responsiva inviata a Marianna Benti Bulgarelli il 27 gennaio 1731:

Oggi è appunto il primo giorno delle maschere, e io son qui a gelarmi. Pure mi trattengo piacevolmente, figurandomi voi impiegata e divertita. In questo momento, che secondo l'orologio di Roma saranno le 21 ore, comincerà la frequenza de' sonagli pel Corso. Ecco il signor canonico de Magistris, che apre l'antiporta. Ecco il signor abate Spinola. Ecco Stanesio. Ecco Cavanna. Ecco tutti i musici di Aliberti. Chi sarà mai quella maschera che guarda tanto le nostre fenestre? Fa un gran tirar di confetti, e non può star ferma [...].

Particolarmente efficace risulta il gioco narrativo adottato dal mittente. Una «maschera» guarda in alto, verso quelle «fenestre» che corrispondevano all'abitazione dove egli, almeno secondo alcuni biografi, aveva vissuto con la celebre cantante e il paziente marito di lei, Domenico Bulgarelli, in una sorta di famiglia allargata. È merito del «gran piacere» offerto dalla «forte immaginativa», dice ancora Metastasio nel prosieguo della lettera, se si è potuto realizzare il trasferimento “visivo” dalla viennese «piazza de' Gesuiti», dove per l'appunto «si gela» dal freddo, a quell'amato e privilegiato punto prospettico, aggettante sulla «scena» della tradizionale corsa dei barberi, che permette al racconto di organizzarsi sotto forma di concertato, con l'apparizione di altri personaggi della Roma contemporanea e la descrizione delle sue consuetudini festive: «Eccoli, eccoli. – Quanti sono? – Sette. – Chi va innanzi? – Il sauro di Gabrielli, ma Colonna lo passa [...]»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> PIETRO METASTASIO, *Lettere*, con indici delle persone e degli argomenti, e Bibliografia, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Arnoldo Mondadori, 1951-1954 (voll. III-V di Id., *Tutte le opere*), III, nr. 31, pp. 52-53.

Favorito da una felice vena inventiva, il breve *corpus* delle lettere a Marianna presenta aspetti di primaria importanza, alcuni dei quali introducono a temi e soluzioni costitutivi dell'intelaiatura dell'intero epistolario. Al centro vi sono i *déplacements* dell'immaginazione. Per un tratto ancora essi si articolano attorno all'evento annuale delle mascherate capitoline, rievocati in altre missive sulla medesima falsariga: «Che divertimenti si preparano per l'imminente carnevale? Informatemi, eruditemi, ch   io son qua digiuno di queste importantissime notizie. Se poi v'incomoda, lasciate stare; ch   mi figurer   tutto»<sup>2</sup>. Stimolata dai ben conosciuti meccanismi della finzione, la polarizzazione romana-viennese si allarga nella lettera "carnevalesca" fino a comprendere l'intera geografia sentimentale del poeta: «dalla neve e dal freddo che soffrite in Roma» – quel carnevale 1731 fu eccezionalmente funestato dal cattivo tempo – «argomentate quelli di Vienna»<sup>3</sup>. Il passo che separa la descrizione della turbata condizione metereologica da quella delle alterazioni psichiche sar   breve e alla ricevente giunger   l'immagine di un «io» in bilico tra ghiacci e dubbi. Bella    dunque la corrispondenza con Marianna, dove si narra di un doloroso distacco dalla citt   natale e di un difficile trapianto nella nuova sede sul filo stimolante dei miraggi memoriali. Ma vi si pu   leggere altro, in controluce. Il taglio descrittivo di molte inquadrature consente al lettore di "vedere" l'ambiente di una Roma in cui Metastasio era tornato ad abitare dopo il fecondo periodo napoletano e suscita il desiderio di chiedersi chi fossero i protagonisti della vita romana che il poeta citava e muoveva, da Vienna, sapendo di trovare nell'interlocutrice privilegiata una esperta conoscitrice di quel mondo.

Prelati che presiedevano al rito profano del carnevale, il canonico de Magistris, l'assai meno anonimo governatore di Roma Giovan Battista Spinola, o l'abate Antonio Maria Stanizzi, amico col quale Metastasio corrisponder   in tempi successivi, rievocando le «ridenti memorie di Frascati, della sua lira, della Madonna de' Monti, de' colloqui, delle passeggiate»<sup>4</sup>. Impresari come Francesco Cavanna, gestore coraggioso e non sempre fortunato del Teatro d'Alibert, o delle Dame, presso cui andarono in scena i primi melodrammi metastasiani. Esponenti di rilievo dell'aristocrazia capitolina quale Fabrizio IV Colonna il Connestabile, dominatore delle gare

<sup>2</sup> Ivi, III, nr. 68, pp. 99 (lettera a Giuseppe Peroni del 4 dicembre 1733).

<sup>3</sup> La notizia dell'eccezionale maltempo a Roma    registrata anche in FRANCESCO VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di Gaetana Scano, con la collaborazione di Giuseppe Graglia, 6 voll., V. *Libro nono e libro decimo* (1729-1736), Milano, Longanesi, 1979, pp. 327-331: 327.

<sup>4</sup> METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 288, p. 358 (lettera allo stesso Stanizzi del 9 novembre 1748).

equestri di allora. Cantanti e musicisti, dell'Aliberti in particolare<sup>5</sup>. Questa ed altre lettere a Marianna si colorano di fisionomie che avrebbero ben figurato negli schizzi di Pier Leone Ghezzi. La scomparsa dell'amica, avvenuta nel 1734, dopo che essa aveva rinunciato da tempo alla speranza di poterlo raggiungere a Vienna, mise fine non solo a un intenso legame affettivo ma ad una modalità di narrazione. Appresa la notizia Metastasio scrive al fratello Leopoldo, che chiedeva consiglio a nome di Domenico Bulgarelli: «[...] ardetele pur tutte [le lettere a Marianna], come fedelmente lo stesso ho fatto anch'io delle sue»<sup>6</sup>. A valle di questa decisione, solo parzialmente attuata, la memoria non funziona più come occasione per resoconti curiosi, divertiti, pittoricamente vivaci, riguardanti il *milieu* mondano-teatrale di Roma, ancora ritratto nella restante corrispondenza con la celebre cantante, o in qualche missiva collaterale, all'amico Giuseppe Peroni ad esempio, dove rievocava gli «incomparabili Scalzi e Farfallino», si dispiaceva per «la prevenzione di Roma contro i nostri attori» e per «le disgrazie» del Teatro delle Dame, si preoccupava degli «affari teatrali» di Polvini Falliconti, l'impresario impegnato allora nella difficile gestione dell'Argentina e del Tordinona<sup>7</sup>. Da quel punto in poi, con le dovute eccezioni, l'approccio autobiografico assume un'altra direzione, di carattere analitico-morale, si potrebbe dire. Anche rispetto ai dettagliati *mémoires* romani di Montesquieu o di De Brosses la scrittura metastasiana cambia passo, selezionando i fatti, ragionandoli per dati «filosofici», secondo una tendenza già presente nelle lettere a Marianna – così le scriveva, in morte di Leonardo Vinci: «[...] vedete se è miserabile la condizione degli uomini. La gloria è il solo bene che può renderci felici; ma è tale che bisogna morire per conseguirla», con tanto di conclusiva ironia sulla propria propensione “senecana”: «non moralizziamo»<sup>8</sup> –, ma destinata

<sup>5</sup> Oltre ai dati di cronaca teatrale fissati in SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana. II. Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione su teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 251, un quadro dettagliato dell'ambiente teatrale romano degli anni metastasiani è offerto dallo stesso Franchi nel saggio *Patroni, Politici, Impresari: le vicende storico-artistiche dei teatri romani e quelle della giovinezza di Metastasio fino alla partenza per Vienna*, in *Metastasio da Roma all'Europa. Tricentenario metastasiano. Atti del Convegno, Roma, 21 ottobre 1998*, a cura di Franco Onorati, Roma, Fondazione Marco Besso, 1998, pp. 7-48.

<sup>6</sup> METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 78, p. 109 (lettera del 24 aprile 1734).

<sup>7</sup> Ivi, III, nr. 34, p. 57 (lettera a Marianna del 7 luglio 1731); nr. 38, p. 62 (lettera a Marianna del 19 gennaio 1732); nr. 68, p. 99 (lettera a Giuseppe Peroni del 4 dicembre 1733).

<sup>8</sup> Ivi, III, nr. 34, p. 57 (lettera a Marianna del 7 luglio 1731).

a diventare un filo resistente dell'epistolario. La stessa notizia dei carnevali romani diventerà ben presto metafora dell'atto scenico-creativo di matrice italiana a cui invece il drammaturgo non intese rinunciare. Lo si constata in una lettera al Peroni dell'8 gennaio 1735, dove Metastasio riangola, con nuovi particolari, le sollecitazioni già espresse nella citata lettera a Marianna:

A dispetto delle modestissime preparazioni che si vanno facendo in Roma per la rappresentazione delle mie due opere [l'*Olimpiade* e il *Demofonte*], il sentir parlar solamente de' nostri teatri, il figurarmi il vespaio di questi nostri inquietissimi abatini, la gara delle belle cacciatrici, il calor delle fazioni, la molteplicità dei giudizi e quel bulicame universale che costì si risveglia in somigliante stagione mi fa stare in quella inquieta intolleranza colla quale stanno i cavalli barberi al canape aspettando il momento della libertà<sup>9</sup>.

Divenuto segno dell'«universale» vitalità del teatro e delle sue spinte attive sul soggetto, dal «vespaio» romano non si ricavano altre notizie. Ma nelle note dell'epistolario riguardanti il periodo romano che prelude alla partenza per Vienna, vi sono nuove, rilevanti «assenze», di cui si ha prova persino alla lettura dei circostanziati colloqui con Marianna, o in quanto di essi è rimasto. La questione dei silenzi di Metastasio – o se si vuole delle minime tracce che li circondano – in anni certamente complessi per la ridefinizione del suo ruolo intellettuale e professionale può essere ulteriormente indagata. Il poeta non si limitò infatti ad osservare dalla «fenestra» del Corso le «mascherate» e i suoi animatori, come ricostruisce per via fantastica, ma del clima di festa pubblica fu talvolta parte decisiva.

## 2. *Per la festa del Polignac*

Tra le descrizioni più puntuali degli spettacoli cittadini vanno certamente annoverate quelle riguardanti i festeggiamenti che Melchior de Polignac, il cardinale letterato allora plenipotenziario della Corte di Francia a Roma, organizzò in occasione della nascita del Delfino. All'avvenimento del 1729 avevano dato grande spicco Francesco Valesio nel *Diario di Roma*, i Chracas nel «Diario ordinario» e soprattutto la *Distinta relazione delle feste celebrate in Roma*, alla quale andò ad aggiungersi la ricostruzione storica del *Circo Agonale di Roma*, in cui l'iniziativa del Polignac fu letta come massima espressione di rivisitazione dell'antico, soprattutto per la grande decorazione innalzata a piazza Navona, luogo simbolo del rinnovamento architettonico-urbanistico della città, e fissata, sempre su indicazione del

<sup>9</sup> Ivi, III, nr. 88, p. 119.



cardinale committente, da Gian Paolo Panini nei suoi dipinti<sup>10</sup>. Si resti per poco ancora alle galoppate dei cavalli lungo «la strada del Corso», tra gli appuntamenti più amati anche in quella manifestazione a molti “fuochi”<sup>11</sup>. Si tennero due “carriere” del «Palio», memorabili per l’alto numero dei barberi partecipanti, ben diciassette nella seconda<sup>12</sup>. Il vincitore di entrambe le prove, il «famoso» Melatello<sup>13</sup>, appartenente al Connestabile Colonna, potrebbe pure essere lo stesso «sauro» che, nella lettera a Marianna, Metastasio immagina nell’atto di superare il cavallo del principe Gabrielli durante la corsa del carnevale 1731. È insomma possibile che sulla “memoria” del Metastasio rievocatore degli affollamenti per le esibizioni ippiche abbia agito il ricordo delle feste volute dal cardinale francese e stabilizzate una volta per tutte nelle tante pubblicazioni circolanti in Italia e in Europa. Ma il punto è un altro, ed è ben noto. Il cuore del fasto celebrativo fu rappresentato dalla «Cantata [...] opera dell’erudito, e dotto ingegno del Sig. Abate Pietro Metastasio [...]». Il soggetto della medesima figurava la Contesa de’ Numi nel Monte Olimpo per l’educazione di questo gran Principe<sup>14</sup>.

Diversi studiosi si sono occupati, anche in anni recenti, della messinscena della prima festa teatrale metastasiana, la *Contesa de’ numi*, il cui titolo, già attestato al momento della rappresentazione romana, fu bloccato dal Sant’Uffizio, al punto da costringere poeta e stampatori a licenziare la *princeps* del libretto col più anonimo titolo di *Componimento drammatico da cantarsi in occasione della felicissima nascita del Real Delfino*. Accanto a specialisti della storia delle arti, del teatro, della musica, si allineano esegeti della partitura e del testo<sup>15</sup>. Qualche ulteriore elemento si può comunque

<sup>10</sup> Cfr. VALESIO, *Diario di Roma*, V, pp. 142-143; «Diario ordinario», nr. 1920, 26 novembre 1729, pp. 6-7; *Circo Agonale di Roma. Restituito all’antica forma con illuminazioni, e machine artificiali dall’E.mo, e R.mo Signor Cardinale di Polignac Ministro di S. M. Cristianissima per celebrare il felice nascimento del Delfino*, Roma, Gio. Battista de’ Caporali, 1729, pp. 5-15 (con la dedicatoria al Polignac dell’editore Gregorio Ruisecco); *Distinta relazione delle feste celebrate in Roma per ordine dell’Eminentissimo, e Reverendissimo Signore il Signor Cardinal di Polignac Ministro di Sua Maestà Cristianissima in occasione della felice nascita del Real Delfino di Francia*, Roma, Rocco Bernabò, 1729, pp. 3-15. L’eco internazionale dell’evento è testimoniato dalla traduzione francese *Relation des Fêtes données A Rome, par Monseigneur le Cardinal de Polignac, à l’occasion de la Naissance de Monseigneur le Dauphin, au mois de Novembre 1729. Traduite de l’italien*, Paris, Jean-Baptiste Delespine, 1730.

<sup>11</sup> *Distinta relazione*, p. 4.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 8-9.

<sup>15</sup> Due edizioni del *Componimento* metastasiano, la prima con stampa anastatica del libretto, l’altra con stampa della partitura di Leonardo Vinci, sono uscite corredate da studi

aggiungere, tanto più se controllato in rapporto alla dimensione privata, «familiare», che appartiene di diritto alla misura introspettiva assunta via via dalle testimonianze *par lettre*. A partire, intanto, da dati di contesto.

Spero che appena giunto su le sponde del Tebro vi sarete ricordato d' eseguir le mie commissioni con gli amabili coniugi Ghezzi. Ma benché eseguite, replicatele, affinché almeno il numero degli atti supplisca al difetto delle espressioni mal corrispondenti alla tenera ed infinita stima ch'io conserverò sempre per due così degne persone: avvertite che quel difetto d'espressioni non riguarda in modo alcuno voi, che siete il padre delle espressioni; ma riguarda me solo, che mi conosco più felice nel concepire che nel produrre.

Indirizzata a Niccolò Jommelli, questa più tarda missiva attesta l'appartenenza di Pier Leone Ghezzi e di sua moglie Caterina alla cerchia delle intime amicizie romane che Metastasio coltivò per tutta la vita dall'osservatorio viennese<sup>16</sup>. Da altre notizie, sempre risalenti al 1750, sappiamo che il rapporto con gli amici «coniugi» non riguardava solo alcune incombenze di carattere pratico, ma presupponeva anche la condivisione di un percorso letterario e culturale. Al fratello Leopoldo il poeta chiederà di donare a Caterina, che «lo desidera», un esemplare dell'*Attilio Regolo* nell'appena stampata *princeps* di Dresda, mentre i riferimenti ai Ghezzi contenuti nella citata lettera a Jommelli si collocano all'interno di un discorso riguardante l'intenzione del musicista campano di lavorare a una nuova partitura del melodramma già musicato da Hasse<sup>17</sup>. Insomma, un sottile filo sembra legare l'interesse ancora dimostrato in età avanzata dall'artista e dalla moglie per il testo metastasiano che illustrava il memorabile episodio della storia romana, e aveva avuto un importante antecedente nell'omonima «tragedia»

sulla messinscena e le celebrazioni festive: *La Contesa de Numi. Libretto di PIETRO METASTASIO per la musica di LEONARDO VINCI*, testi di Roman Vlad, Mario Valente, Rinaldo Alessandrini, Roma, Enel, 1997, e PIETRO METASTASIO – LEONARDO VINCI, *La contesa de' numi. Una cantata a palazzo Altemps per la nascita del Delfino di Francia*, a cura di Rinaldo Alessandrini e Laura Pietrantoni, con saggi di Amilcare Quirino Gaviglia e Francesco Scoppola, 2 voll., Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2005. Tra le analisi critiche del testo si ricordino quelle di JACQUES JOLY, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines, 1978, pp. 75-86, e di ROSY CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998, pp. 83-89. Più di recente SILVIA TATTI ha dedicato un dettagliato studio a *La contesa de' numi e gli ultimi anni romani di Metastasio*, ora in EAD., *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 21-31, a cui rinvio per approfondimenti bibliografici e interpretativi.

<sup>16</sup> METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 363, p. 498 (lettera del 14 marzo 1750).

<sup>17</sup> Ivi, III, nr. 348, p. 479 (lettera a Leopoldo del 7 febbraio 1750).

recitata a Roma nel fatidico 1711<sup>18</sup> – l'*Attilio Regolo* intonato da Jommelli andrà invece in scena nel 1753 al Teatro delle Dame, e non sarà un fatto da poco –, all'evento voluto molti anni prima dal Polignac.

Figlio di Giuseppe – pittore e segretario dell'Accademia di San Luca, oltre che protagonista del classicismo arcadico di inizio Settecento, sul versante che raccorda architettura, musica e teatro –, sposato con la sorella di Giuseppe Peroni, anch'egli noto pittore di scuola "marattesca", Pier Leone operò su diversi fronti. Incisore, «caricaturista», esperto in antiquaria, sodale in circoli accademico-letterari originalmente angolati quanto alle idee, divenne un esponente di rilievo della vita pubblica capitolina<sup>19</sup>. La sua partecipazione alla festa per il Delfino fu tutt'altro che secondaria. Nella «relazione» del *Circo Agonale*, l'elogio del Polignac sfocia in una seconda menzione, egualmente sentita: «La sua gran Mente [del cardinale francese] comunicò i suoi pensieri al Sig. Cav. Pier Leone Ghezzi, uomo d'ogni più nobile, e pellegrina arte intenditissimo, e alla sua nota, ed esperta industria, e sapere appoggiò l'effettuazione delle sue magnifiche idee»<sup>20</sup>. Ghezzi fu dunque l'esperto e colto realizzatore del programma ideato dall'illustre committente. Qualche maggiore difficoltà il Polignac dovette averla per convincere Metastasio ad essere della partita. Da alcune lettere dirette dal plenipotenziario di Francia al poeta una qualche resistenza sembra esserci stata:

Quanto più rifletto ai motivi, ed alle ragioni addottemi da v. s.; tanto più mi veggio in una precisa, ed indispensabile necessità di valermi de suoi favori in un'occasione di mia infinita premura, nella quale non truovo chi meglio di Lei possa con lo Spirito,

<sup>18</sup> Si veda in proposito ALVIERA BUSSOTTI, 'Ut Virtus pictura et poesis'. *Forme della virtù tra Arcadia e Accademia di San Luca (1702-1716)*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Franco Tomasi, Roma, Adi Editore, 2014, p. 7: la recita, liberamente tradotta dall'originale francese di Jacques Pradon, si svolse nella cerchia del principe Ruspoli, in clima "quirino".

<sup>19</sup> Sulla figura di Giuseppe Ghezzi vd. BUSSOTTI, 'Ut Virtus pictura et poesis', p. 4, e ora i saggi di FRANCO PIPERNO, *Architettura e musica nella Roma del Classicismo arcadico*, e di ANGELA CIPRIANI, *Un secolo di premiazioni in Campidoglio (1696-1795). Le quattro arti liberali in mutuo soccorso*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Viella, 2017, rispettivamente alle pp. 167-178: 171, e 179-198: 182 e 186. Sulla biografia e l'opera di Ghezzi figlio si rinvia a MARIA CRISTINA DORATI DA EMPOLI, *Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Roma, Gangemi, 2008 (per la sua collaborazione con il Polignac, pp. 15-16); disegni e incisioni d'ambito artistico-musicale sono in GIANCARLO ROSTIROLLA, *Il "Mondo novo" musicale di Pier Leone Ghezzi*, con saggi di Stefano La Via e Anna Lo Bianco, Milano, Skira, 2001.

<sup>20</sup> *Circo Agonale di Roma*, p. 8.

e vivacità de' suoi talenti appagare il mio genio, non meno che quello del Pubblico, ed incontrare senza dubbio anche l'intero Compiacimento della mia Regia Corte;

risolta, a libretto composto, con l'incondizionata soddisfazione dello scrivente:

Ho letto ed ammirato il Componimento di v. s.; non potendo leggersi senz'ammirazione i parti del suo grande ingegno: Ho osservato mirabilmente tessuta l'invenzione, nobilissimi i sentimenti, il lavoro corrispondente alla materia, ed uniforme al mio genio, ed alla mia idea, e l'opera insomma in tutte le sue parti perfettissima<sup>21</sup>.

Tra i motivi che avevano reso Metastasio dubitoso nell'aderire all'offerta di Polignac sono stati indicati il desiderio di non ostacolare la parallela iniziativa di Pietro Ottoboni, suo generoso padrino, ora Cardinale Protettore della Corte «cristianissima», per il quale aveva scritto nel 1727 il *Componimento sacro per la festività del S. S. Natale*, che stava a sua volta allestendo una messinscena celebrativa in occasione della nascita del Delfino, e soprattutto il fatto che fosse già stata perfezionata la sua nomina a poeta cesareo presso Carlo VI d'Asburgo<sup>22</sup>. D'altra parte, per un drammaturgo che, rientrando a Roma, era stato riaccolto in Arcadia dopo i contrasti derivati dalla scissione del 1711, ed accanto alla sua perizia drammaturgica, confermata dai successi ottenuti sui palcoscenici veneziani e romani, aveva viste riconosciute le sue alte qualità letterarie, era difficile negare la propria partecipazione a un'impresa encomiastica ricca di contenuti politici e cara in ciò al papato. L'elogio di Luigi XV, nel momento in cui la Casa di Francia aveva un erede al trono e si allontanava così lo spettro di una seconda "guerra di successione", coronava infatti un'intensa attività diplomatica volta a contenere le spinte del gallicanesimo: stratega appunto il Polignac, con cui anche l'Ottoboni, altro illustre membro dell'accademia arcadica e suo rivale nell'ambito del teatro e della committenza artistica, suo malgrado collaborava. Fossero esistite o meno da parte di Metastasio alcune perplessità, egli tuttavia scelse di mettersi al servizio delle "idee" del diplomatico francese e dialogò strettamente con Ghezzi.

Cortile di Palazzo Altemps abitato dall'Em.mo e R.mo Sig. Cardinal Melchior di Polignac, Ministro della Maestà Cristianissima in Roma, magnificamente ornato col disegno del eruditissimo cavalier Pietro Leone Ghezzi di Damaschi, Veluti, Broccati e trine d'oro condotte a ricamo, e quattro gran tapeti, gran numero di Torcie e Lampadarii di Cristallo e con prospetto ridotto a forma di Teatro; diviso in cinque

<sup>21</sup> Cfr. le lettere inviate dal Polignac a Metastasio, ora pubblicate nell'appendice del saggio di AMILCARE QUIRINO GAVIGLIA, *Monsignor cardinal Melchior de Polignac, "stupor Urbis"*, in METASTASIO – VINCI, *La contesa de' numi*, I, pp. 21-44: 32.

<sup>22</sup> Ivi, p. 27.

archi, con vaghissima prospettiva, dentro li quali si vedevano cinque statue che rappresentavano li cinque Re più famosi della discendenza diretta del Delfino: Ugo Capeto, Filippo II Augusto, San Lodovico, Enrico IV, e Lodovico XIV sopra de' quali vedevasi il sole nascente condurre il suo carro fra le nuvole dipinto trasparente; e dalla parte di sotto un gran Palco destinato per sei scelti Musici, e per centocinquanta sonatori, vestiti alla teatrale che dovevano operare nella Cantata composta in versi dal Sig.<sup>r</sup> Pietro Metastasio, e in Musica dal Sig.<sup>r</sup> Leonardo Vinci fattavi fare dal medesimo Sig.<sup>r</sup> Cardinale in occasione della nascita del Real Delfino [...].

La scena della rappresentazione della *Contesa de' numi* è così descritta, nella didascalia che accompagna l'incisione di Filippo Vasconi derivata dall'intaglio di Salvatore Colonelli Sciarra<sup>23</sup>. Si tratta di un resoconto che sintetizza quelli ben più estesi della *Distinta Relazione* o del *Circo Agonale* e che può giovare di un considerevole documento iconografico raffigurante il «magnifico Teatro» disegnato da Ghezzi all'interno del cortile del palazzo. In essa sono nominati i «musicisti» dell'Aliberti poi ricordati nella lettera a Marianna, operativi anche in questa messinscena, tra cui Giacinto Fontana, il Farfallino, e Leonardo Vinci, il compositore che, legato alla Benti Bulgarelli nel periodo napoletano antecedente l'arrivo del giovane allievo di Gravina, consueva maggiormente con l'ispirazione metastasiana<sup>24</sup>. Tornando alla fonte documentale della *Relazione* si può dettagliare meglio l'intero apparato di «prospetto» – le cinque statue dei Reali di Francia erano

<sup>23</sup> Si veda LAURA PIETRANTONI, «La contesa de' numi» nell'iconografia e nelle stampe, in METASTASIO – VINCI, *La contesa de' numi*, I, pp. 57-67: 61. L'incisione di Vasconi è riportata nell'apparato iconografico, curato da Amilcare Quirino Gaviglia.

<sup>24</sup> Al dispiacere per la morte di Vinci si aggiungeva la scarsa simpatia nei confronti dell'altro importante musicista di scuola partenopea con cui peraltro, dopo il periodo trascorso a Napoli, Metastasio continuava a collaborare: «[...] dove si mischia Porpora entra per necessità la disgrazia», scriverà a Marianna il 21 giugno 1732 (METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 43, p. 68). Si veda inoltre BIANCAMARIA BRUMANA, *Il cantante Giacinto Fontana detto Farfallino e la sua carriera nei teatri di Roma*, in *Il melodramma a Roma tra Sei e Settecento*, a cura di Saverio Franchi, «Roma moderna e contemporanea», IV, 1996, fasc. 1, pp. 75-98; incentrato su Francesco Gasparini, amico e suocero mancato di Metastasio, già legato alla figlia Rosalia (cfr. ENRICO CELANI, *Il primo amore di Metastasio (con documenti inediti)*, «Rivista musicale italiana», XI, 1904, fasc. 2, pp. 228-264), è il contributo di EMILIA ZANETTI, *La presenza di Francesco Gasparini in Roma. Gli ultimi anni 1716-1727 (cronologia e documenti)*, in *Francesco Gasparini (1661-1727). Atti del primo Convegno internazionale, Camaiore, 29 settembre-1° ottobre 1978*, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1981, pp. 259-319. Ma per una contestualizzazione del mondo musicale romano di quegli anni vd. SAVERIO FRANCHI, *Mecenatismo musicale e poesia per musica a Roma nei primi decenni dell'Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 81-116.

«colorite di bronzo lumeggiato d'oro», il Carro del Sole era trainato da «quattro cavalli» in atto d'essere sferzati e «sotto al medesimo compariva un Globo terraqueo illuminato da copiosi Raggi»<sup>25</sup>. Ma importa di più stabilire la stretta correlazione tra l'ambiziosa scenografia e le parole affidate dal librettista a Giove, che movimentano l'intero sistema delle allegorie:

Qual ira intempestiva  
v'infiamma, o numi, e del tranquillo Olimpo  
turba il seren? L'arco, la spada e l'asta  
perché stringe sdegnoso  
Marte, Apollo ed Astrea? Scomposta il crine,  
perché cura non ha di sua bellezza  
la Pace, de' mortali amore e speme?  
E la Fortuna avvezza  
sempre a scherzar, come or si lagna e geme? [...]<sup>26</sup>

Nella parte inferiore del «Teatro», dove poggiava il palco che ospitava i «virtuosi» della musica e del canto, su ogni «posto» assegnato alle «Deità» erano messi in rilievo i contrassegni «che dovevano figurare, attribuendosi l'Aquila fulminante a Giove, la Lira ad Apollo, l'Elmo, e lo Scudo a Marte, la Bilancia ad Astrea, la Rota alla Fortuna, e l'Olivo alla Pace»<sup>27</sup>.

Non finiva qui l'impegnativa costruzione della festa pubblica, del cui messaggio ideologico-celebrativo la cantata aveva il compito di esprimere il nucleo portante. Come narrano i testimoni, il corteggio dei Cardinali di Curia, dei reali Stuart, dei diplomatici e nobili capitolini – un autentico spettacolo nello spettacolo, se solo si pensa alla collocazione loro assegnata nella «gran Loggia» antistante la facciata teatrale<sup>28</sup> – era entrato nel Cortile di Palazzo Altemps dopo aver percorso altri luoghi e una volta terminato l'evento canoro si era diretto verso la vicina Piazza Navona, trasformata, si diceva, in nuovo Circo Agonale.

Le corrispondenze tra le simbologie innalzate nel sito urbano e quelle destinate alla scena metastasiana risultano evidenti. La cifra della competizione antico-moderno attraverso la storia, le belle arti, la poesia rinvia alle recenti esibizioni ludico-spettacolari ideate dai letterati d'Arcadia e dagli

<sup>25</sup> *Distinta relazione*, pp. 7-8.

<sup>26</sup> I rinvii al testo del *Componimento*, poi *Contesa de' numi*, si basano sull'edizione curata da Brunelli: PIETRO METASTASIO, *Opere varie*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Arnoldo Mondadori, 1947 (vol. II di *Id.*, *Tutte le opere*), parte prima, p. 160.

<sup>27</sup> *Distinta relazione*, p. 8.

<sup>28</sup> In essa vi «erano esposti in gran quadro i ritratti del Pontefice felicemente regnante, quello del Re, della Regina, e del Real Delfino in culla» (ivi, p. 7).

Accademici di San Luca – con i suggerimenti del loro Segretario, Ghezzi padre – sotto il pontificato Albani. «Giuochi olimpici», gare di Parnaso, «contese» dunque. Vi è però qualcosa di più specifico. Accanto al «famoso Obelisco» furono innalzati «da ambi i lati due superbi Tempj isolati a quattro facciate aperte, sostenuti da otto Colonne [...], in uno de' quali, posto alla destra, consagrato *alla Pace, e alla Giustizia*, si vedevano le due Deità abbracciate in figure colorite ad imitazione di Bronzo Corintio lumeggiate d'oro»<sup>29</sup>. Le effigi delle due primarie virtù – nel secondo Tempio si raffigurano la Pietà e la Fortezza – sono transcodificate nel testo rappresentato a Palazzo Altemps, così come le iscrizioni apposte sugli effimeri della piazza *in agone* e del teatro dialogano strettamente. *Paci Aeternae, Spes Populorum, Votum solvit libens merito* raccordano i detti augurali della Roma repubblicana ed imperiale all'evento odierno. *In Commune Bonum* è il motto conclusivo, apposto al Globo che sovrastava il Giove cantante. Metastasio doveva insieme indicare le scelte idonee alla corretta *institutio principis* e alla pratica del buon governo.

### 3. «Cosmografie poetiche»: il ritorno di Astrea

Pietro Ottoboni, nell'occasione, aveva fatto una scelta diversa. Già steso in vista di un precedente parto della regina Maria di Francia e solo parzialmente rappresentato il 10 ottobre 1728, il *Carlo Magno* ottoboniano, andato in scena il 24 novembre 1729 dopo la nascita del successore al trono, ricalcava gli schemi guerreschi e amorosi del melodramma tardosecentesco. Restava, beninteso, un ampio margine di convergenza tra le due iniziative teatrali che concorrevano alla celebrazione del fausto evento, comunque inserite nel disegno mirante alla rinascita della funzione pacificatrice dell'eredità romana. Il mito di Roma antica era ben evidenziato nella scenografia del *Carlo Magno*, la cui rivalutazione come figura storica appartenente alla linea diretta del primato capitolino si era pubblicamente manifestata con l'inaugurazione della statua equestre sotto il portico di San Pietro per il volere di Clemente XI. Come la recente storiografia ha documentato, sulla riattualizzazione dell'immagine dell'imperatore benedetto da papa Leone non erano mancati né il plauso né i *Ragionamenti* dei letterati, di cui la *Notizia istorica* introduttiva alle edizioni De Rossi del melodramma fu la prosecuzione<sup>30</sup>. Lo stesso Metastasio aveva richiamato in precedenza il ricordo delle

<sup>29</sup> Ivi, p. 11.

<sup>30</sup> Cfr. TATTI, *La contesa de' numi e gli ultimi anni romani di Metastasio*, p. 25, con i relativi rimandi bibliografici, e anche BEATRICE ALFONZETTI, *Eugenio eroe perfettissimo. Dal*

gesta franche, nel *Giustino* o nel *Convito degli dei*, anche se è bene notare come in entrambi i casi il poeta avesse direttamente saldato, lungo l'asse "quirino", l'esempio medievale a quello asburgico, dal «Magno» al «sesto Carlo», insomma, scorciando di molto il peso dell'intervento papale rispetto alla versione dell'Ottoboni<sup>31</sup>. Dall'una all'altra messinscena, infine, riverberavano le competenze artistiche. Non solo nel Teatro ottoboniano del Palazzo della Cancelleria era stata rappresentata la metastasiana *Festività del S. S. Natale*, musicata dal Giovanni Costanzi a cui si doveva l'intonazione del *Carlo Magno*, ma alla realizzazione visiva del melodramma, su palco e carta, avevano contribuito il Vasconi incisore della *Contesa de' numi* e Niccolò Michetti, allievo dello Juvarra già architetto del Cardinale e punto di riferimento per Metastasio fino dagli anni napoletani<sup>32</sup>. Sta di fatto che quando quest'ultimo accennerà alla *Contesa* in una lettera a Marianna del 6 dicembre 1732 ne offrirà in modo del tutto incidentale una chiave di lettura che reillumina l'operazione «a grado zero» – così la definiva Jacques Joly<sup>33</sup> – della prima festa teatrale romana isolandola dal contesto melodrammatico del prelato librettista e suo proprio:

Godo che il mio *Asilo d'Amore* faccia la sua figura in Italia, anche con un poco di svantaggio pel componimento di Polignac. Io veramente convengo col voto universale, e mi pare che in questo ultimo sia scoperto il cuore umano con molta destrezza, e che la morale di cui è sparso non senta punto la cattedra: difetto assai comune in tutti quelli che vogliono istruire e si scordano di dilettere. È ben vero che questa specie è molto meno difficile che l'altra specie di poesia, cioè quella con la quale si dicono le lodi di alcuno<sup>34</sup>.

Il richiamo alla fortuna italiana dell'*Asilo d'Amore*, rappresentato a Linz nella meno impegnativa ricorrenza del genetliaco di Elisabetta d'Asbur-

*canto dei Quirini alla rinascita tragica*, «Studi storici», 45, 2004, fasc. 1, pp. 259-277, in particolare p. 204 per l'elogio di Carlo Magno contenuto nei *Ragionamenti* di Giovan Battista Ancioni premessi ai *Componimenti* dei Quirini per il Principe di Savoia. La stampa del *Carlo Magno. Festa teatrale in occasione della nascita del Delfino. Offerta alle Sacre Reali Maestà Cristianissime del Re, e Regina di Francia dal Cardinale OTTOBONI protettore dell'Affari della Corona*, Roma, Antonio de' Rossi, 1729, con la *Notizia* introduttiva, è stata riproposta in edizione anastatica, a cura di Olivier Michel, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1987: nell'introduzione si ricostruiscono in dettaglio le fasi della ideazione e rappresentazione.

<sup>31</sup> PIETRO METASTASIO, *Il convito degli dei*, ottava 27, in Id., *Opere varie*, p. 862. Per il *Giustino* vale la profezia dell'indovino Cleone in dialogo con Giustiniano, atto III, scena 6 (ivi, pp. 35-36).

<sup>32</sup> Cfr. il saggio introduttivo di Michel all'edizione del *Carlo Magno*, p. 13.

<sup>33</sup> JOLY, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne*, p. 85.

<sup>34</sup> METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 50, pp. 78-79.



go, indica la preferenza ormai accordata da Metastasio ai moti sensibili dell'edonismo settecentesco, che sulla spinta delle rinnovate sperimentazioni melodrammatiche della prima stagione viennese pervadeva la rigida struttura della festa teatrale. Allo stesso tempo, però, se la *Contesa* perde al confronto, e con essa il Polignac, è vero che le viene assegnata una ragion d'essere. Nel momento in cui se ne distanzia e rinuncia a dire *ex cathedra*, il poeta qualifica e cataloga il genere manifestamente laudativo, il più "difficile" da praticare, in attesa di riprenderlo in tempi successivi e in forme modificate – si pensi in particolare all'*Alcide al bivio*, ricco di citazioni «romane» anche di stampo figurativo. In una qualche misura si può parlare di effetto-paradosso. Nel *Carlo Magno* Ottoboni aveva misurato i fatti alla luce delle «sublimi virtù» care alla committenza e all'autore della *Contesa* – Pace, Giustizia, Pietà, Fortezza – e aveva introdotto tra gli *exempla* anche il trionfo di Clelia, che Metastasio non avrebbe dimenticato nei suoi anni tardi. Ma optando per il registro melodrammatico – il solenne impegno di difensore della somma regalità e della vera fede che Carlo trasmette al figlio Lodovico si concretizza attraverso le prove sentimentali delle coppie amanti –, e sentenziando sul «piacer che non offende | di ragione il chiaro lume»<sup>35</sup>, Ottoboni introduceva le soluzioni emozionali e stilistiche che hanno consentito a un lettore attento come Roberto Gigliucci di considerarlo tra gli scrittori che incisero maggiormente nello sviluppo della librettistica verso Metastasio<sup>36</sup>. Ottoboni più "metastasiano" del suo antico protetto, parrebbe, in questo caso. In realtà, obbedendo al volere del Polignac, Metastasio si era impegnato a ridefinire alcuni elementi teorici: di genere, appunto, e di morale politica.

Il primo ottobre del 1723, nel castello di Praga, in occasione del compleanno di Carlo VI e nell'anno della sua incoronazione a re di Boemia, era andata in scena una *Contesa de' numi*, su musica di Antonio Caldara, ricavata da un libretto tardosecentesco di Giuseppe Prescimonio<sup>37</sup>. È quasi certo che Metastasio avesse avuto notizie di quella messinscena. Intanto per i lunghi soggiorni romani del più anziano compositore e la sua appar-

<sup>35</sup> OTTOBONI, *Carlo Magno*, atto III, scena VIII, p. 50.

<sup>36</sup> Cfr. ROBERTO GIGLIUCCI, *Epilogo: verso Metastasio*, in Id., *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 219-269 (sul *Carlo Magno* ottoboniano si dice a pp. 245-246).

<sup>37</sup> Non risultano stampe del libretto, il cui testo, intitolato *Contesa de' numi. Servizio di camera per il Gloriosissimo giorno Natalizio della Sac: Ces: e Catt: Real Maestà di Carlo VI Imperador de' Romani sempre Augusto*, in Praga l'anno 1723, è stato controllato sulla partitura (ms. Mus. Hs. 18236, Österreichische Nationalbibliothek, Wien).

tenenza al circolo di Ottoboni, presso il cui teatro diede in musica diversi oratori, in attesa di collaborare a Vienna col poeta cesareo fresco di nomina. E anche per una coincidenza interna ai *cast*, dal momento che il «celebre» Giovanni Carestini, interprete del ruolo di Giove nella *Contesa* metastasiana, aveva già cantato nell'allestimento praghese<sup>38</sup>. Un veloce raffronto fra le due opere fa comunque percepire la distanza che le separa. Nel testo musicato da Caldara Marte, Pallade, Apollo e Giunone sono tratti in stento dal loro Reggitore che non vuol cedere quanto a «comando, norma, leggi». «Minaccioso e fulminante», in esordio, è dunque Giove, disposto però ad indicare il personaggio che saprà più di lui stesso placare «le gare tumultuose» tra gli dei, interpretando le modalità di governo secondo criteri aggiornati. Si tratta di un secondo, «più giusto Giove», addirittura «più degno ed amato», «Figlio del Ciel, che grande | vive, governa e regna, | e solo a soggiogar basta più Mondì». L'apoteosi di Carlo VI quale moderno e indiscusso regnante, che sa condurre alla «rinunzia» le deità riottose e assumere su di sé le prerogative delle armi, delle arti e della concordia di cui si era «alimentato» fino dalla nascita, si impone nel corso della rappresentazione ed è sancita dal tributo di Giove stesso nella «licenza» e dall'ultimo accompagnamento del coro.

Per quanto la scena si aprisse anch'essa su un Olimpo tempestoso, agitato dagli dei in disputa l'uno contro l'altro nella difesa delle singole prerogative, lo schema del «componimento» per il Polignac si articola diversamente. Giove diventa infatti un giudice «olimpico» ironico e scaltrito, quasi parnassiano; accanto a Marte e Apollo si muovono nuovi «interlocutori», Astrea, Pace e Fortuna. Ciò in raccordo con l'allegoresi delle virtù voluta dal cardinale committente e ideata da Ghezzi per il progetto complessivo delle feste in onore dell'erede al trono, ma in consonanza con la scelta autoriale di sceneggiare, oltre l'omaggio, un dibattito sulle responsabilità civili e regali. In questa prospettiva va subito letta la citazione del tema «aureo», declinato in modo da storicizzare la vicenda del genere umano secondo le antiche cadenze esiodiche e lucreziane, non ignorate dagli studiosi delle scienze filosofiche e giuridiche contemporanee.

Dopo la fortunata  
innocente dell'oro età primiera,  
della terrestre sfera  
il soggiorno fuggendo, al ciel volai.

<sup>38</sup> Cfr. DAVID WYN JONES, *Italian Opera and the Preservation of the Habsburg Dynasty*, in ID., *Music in Wien. 1700, 1800, 1900*, Woodbridge, The Boydell Press, 2016, pp. 66-67.

Allor, Giove tu il sai,  
 tiranni de' mortali  
 si fero i sensi. Allor conobbe il mondo  
 la feconda di risse  
 brama di posseder, l'avidà tanto  
 e di sangue e di pianto  
 inquieta Discordia, il pertinace  
 Odio nascosto, il violento Sdegno,  
 e l'altre Furie del tartareo regno<sup>39</sup>.

Chi parla è Astrea, colei che volò al cielo dopo aver regnato all'età prisca, come ancora ricordava Vico disegnandone l'iconologia nelle pagine sulla *Cosmografia poetica della Scienza Nuova*<sup>40</sup>. La constatazione dell'effettiva inconsistenza del sogno edenico, o per meglio dire la proiezione in avanti e a precise condizioni del mitologema – da questo punto di vista le immagini più stimolanti giungevano a Metastasio da Gravina, auspice del «secol d'oro» nel *Discorso sull'Endimione* e in alcuni passi delle *Egloghe* –, concludeva un confronto sull'Ozio e la Fatica, generatori di tutti i vizi o per contro di tutte le virtù. Primo ad intervenire, Apollo si era attribuito il merito d'essere il signore dei sereni «recessi» deputati allo sviluppo delle arti e delle scienze, e la Pace aveva rivendicato il merito di aver garantito «coi suoi doni | il placido albergo». Ad entrare direttamente nella questione era stato Marte, apostrofando quest'ultima:

come usurpi i miei pregi! E non ravvisi  
 qual è, s'io t'abbandono, il tuo periglio?  
 Che l'ozio tuo del mio sudore è figlio?

Il dio armato si gloriava insomma d'aver favorito il fertile agire umano di cui avevano parlato tra gli altri l'Esiodo delle *Opere e i giorni* e il Bruno dello *Spaccio*:

[...] i regni loro  
 difesi, dilatai. Fu mia fatica  
 dell'Africa il timore, onde sicuro  
 colle sue merci in seno  
 il legno passaggier solca il Tirreno<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> METASTASIO, *La contesa de' numi*, parte prima, p. 164.

<sup>40</sup> «Coronata di spighe, e fornita di bilance»: cfr. GIAMBATTISTA VICO, *La Scienza Nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di Manuela Sanna e Vincenzo Vitiello, Milano, Bompiani, 2013, p. 639.

<sup>41</sup> METASTASIO, *La contesa de' numi*, parte prima, p. 163.

È appunto all'interno della *vexata quaestio* che si colloca l'intervento di Astrea. Ma già alcune spie lessicali – di stampo indubitabilmente tassiano – avvertono della connessione con un precedente testo metastasiano che dalla descrizione del mitico tempo “aureo” era partito per narrare l'effettiva storia della generazione umana, svoltesi invece sotto il segno della Fatica.

Quando ancor non ardiva il pino audace,  
grave di merci, dispiegare il volo  
sul mobil dorso d'Oceàn fallace,  
era alle genti noto un lido solo,  
né certo segno i campi distinguea,  
né curvo aratro rivolgeva il suolo.  
Per gli antri e per le selve ognun traeva  
allor la vita, né fra sete o lane  
le sue ruvide membra raccogliea<sup>42</sup>.

«Avvenne poi [...]»: nelle terzine su *L'origine delle leggi* all'incipit manifestamente aminteo seguiva la descrizione di un'umanità spinta dalla *ferinitas* alle attività di rapina e conquista, fino al raggiungimento della consapevolezza di dover mirare all'«utile comune» – il *Commune Bonum* dell'iscrizione di scena a Palazzo Altemps – e porre mano al *corpus* legislativo. La lezione era giunta a Metastasio dal Gravina degli *Originum iuris civilis libri tres*, della cui trasmissione testuale sarà custode. Ma importa sottolinearne la tenuta all'interno di un testo a misura celebrativa. La centralità di Astrea come personaggio deputato a reggere le fila della discussione sotto lo sguardo benevolo di Giove non è solo una variante di stampo teatrale, inedita rispetto all'«azione» intonata da Caldara, ma risponde all'intenzione di rivalizzare altri nuclei tematici, in buona parte già presenti nei testi giovanili.

Saverio Franchi ha proposto su basi documentali lo spostamento della data di composizione del *Convito degli dei* dal 1712 al 1716, avvicinandone gli esiti alla precoce prova del *Giustino*, a stampa nel 1717, a cui si collegava per alcuni nessi di carattere politico, dovuti alle allusioni alla figura e alla storia di Carlo VI, vittorioso sui campi di battaglia della guerra di successione spagnola e nuova icona del sovrano ideale<sup>43</sup>. Ma l'angolazione di carattere mitologico, per cui Franchi poteva giustamente parlare di «ricchezza d'immagini e di richiami letterari», e l'occasione celebrativa – un

<sup>42</sup> PIETRO METASTASIO, *L'origine delle leggi*, vv. 1-9, in ID., *Opere varie*, p. 764; ma si veda anche il passo del *Giustino* sull'età dell'oro, affidato al coro *Ob fortunate genti*, al tramonto della quale non già Astrea ma la Pace «volò» al cielo (METASTASIO, *Giustino*, in ID. *Opere varie*, atto IV, scena VII, pp. 51-52).

<sup>43</sup> Cfr. FRANCHI, *Patroni, Politica, Impresari*, p. 18.

«felicissimo parto» anche in quel caso, di grande importanza dinastica, dell'erede maschio della stirpe asburgica, infausto però, come fu quello del Delfino, tanto che non si evitarono nuove guerre successive –, inducono ad accostare più da vicino il *Convito* alla *Contesa*. In comune c'è l'ambientazione in Olimpo, nella quale si muovono dei e personificazioni. Ad unirli vi sono molte costanti narrative attorno a ruoli che potrebbero facilmente essere trasferiti dallo schema dell'«idillio», proprio del *Convito*, a quello d'una scena animata dalla musica e resa ancor più «espressiva» della felice intonazione di Vinci. Resta comunque rilevante un itinerario tematico, fondamentalmente legato alla funzione della giustizia, che riporta al centro dell'attenzione *L'origine delle leggi*.

Il poemetto in terza rima, del 1718, conteneva al proprio interno uno snodo importante, derivato anch'esso dal magistero di Gravina. Riguardava il ruolo del «saggio», che per sua costituzione mentale ottemperava alle due prerogative necessarie a rendere «certa» la «forma» del diritto: da un lato la capacità di controllare gli impulsi dovuti all'insorgenza delle passioni, ben più di quanto potessero fare gli «indotti» in quanto maggiormente addestrato nell'esercizio intellettuale del «variar [...] oggetti»; e dall'altro la suprema dote di «discernere» «col suo lume interno | che da una sola idea sorge e dipende | delle create cose il gran governo»<sup>44</sup>. Questo aspetto, così “graviniano” per l'osservanza del platonismo dantesco del maestro, non è direttamente presente nella *Contesa*, interessata ad altro, come se vi fosse un ribaltamento delle prospettive per ricentrare lo sguardo dall'analisi della dote sapienziale del singolo che penetra nelle armoniche del creato e prefigura l'avvenire all'approfondimento dello statuto “illuminato” di coloro che sono destinati a “governare” i destini dei popoli. Se ne ritrovano echi, piuttosto, nel precedente *Convito*, laddove si stabiliva la coincidenza tra l'esercizio del potere normativo e la vocazione alla saggezza:

però che, quando quei ch'altrui dà legge  
al giusto fa servir la propria mente,  
allor chi norma dal suo labbro attende  
compagno nel servire a lui si rende<sup>45</sup>.

Nei versi dell'*Origine* esiste però un ulteriore passaggio che ora va citato:

Egli in sé stesso ha sue ricchezze ascose,  
né mai, per voglia di grandezza umana,  
di sé la guida alla fortuna espose.

<sup>44</sup> METASTASIO, *L'origine delle leggi*, p. 765, in particolare vv. 63-65.

<sup>45</sup> METASTASIO, *Il convito degli dei*, ottava 35, p. 864.

Ed egli è, che con mente accorta e sana  
 le leggi incontra, e con la propria vita  
 ogn'ingiuria da quelle anco allontana [...]<sup>46</sup>.

Assente nel *Convito*, quando nella *Contesa* si riapre lo scenario “cosmografico” ricompare il motivo dell’influsso di fortuna, ancora visto nell’*Origine delle leggi* quale elemento sensibile ma dominabile dalla disposizione «socratica» del sapiente, legislatore prima di tutto delle proprie passioni e grazie a ciò rispettoso delle leggi civili<sup>47</sup>. Qui la Fortuna diventa personaggio a tutti gli effetti, deuteragonista pronto a contendere ad Astrea il ruolo decisivo per la formazione del futuro regnante, quale si auspica che l’erede sia. Attorno alla sua prosopopea si viene modellando la metafora di maggior successo dell’intera drammaturgia metastasiana – «Se vorrà fidarsi all’onde, | chete attorno al regio pino | io farò nel suo camino | le procelle addormentar [...]»<sup>48</sup> –, che nell’inclinazione precettistica del testo si allarga dalla dimensione propria del soggetto all’ampia prospettiva della storia degli uomini, aperta ottativamente in avanti. Macroallegoria che sovrintende all’intera architettura voluta dal Polignac, mitopoiesi di una rinnovata età dell’oro – «de’ mortali amore e speme», siglava infatti Metastasio –, la Pace, con l’intero corollario apollineo delle Arti e della Poesia, potrà essere garantita solo dalla conciliazione delle entità rivali che dovranno fiancheggiare, in «concorde sudore», il predestinato al trono. Come da sentenza conclusiva:

<sup>46</sup> METASTASIO, *L’origine delle leggi*, p. 766, vv. 82-87.

<sup>47</sup> Nel corso della sua articolata lettura della *Contesa*, Silvia Tatti ha messo in rilievo l’incidenza delle calopresiane *Origini dell’imperi* sul giovane Metastasio riguardo al tema della variabilità della natura umana di fronte ai mutamenti dei casi (cfr. TATTI, *La contesa de’ numi e gli ultimi anni romani di Metastasio*, p. 29). Per gli influssi graviniani sul tema, si veda almeno il paragrafo *De vita beata sapientis* nel libro II, *De jure naturali, gentium et XII Tabularum*, degli *Originum iuris civilis libri tres*: si cita dall’edizione di Lipsia, apud Fridericum Gleditsch, 1708, lib. II, p. 243, e un passo dell’orazione *Pro Romanis legibus*, in GIANVINCENZO GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 452. Dietro la ripresa del motivo della Fortuna, possono agire anche le suggestioni provenienti dal senecano *De constantia sapientis*: «Verberat nos, et lacerat fortuna: patiamur» (cfr. ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio “Cesareo”: lodi e lezioni per la corte*, in *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, a cura di Mario Valente e Erika Kanduth, Roma, Artemide, 2003, pp. 327-348: 343). Per la formazione giuridico-filosofica di Metastasio negli anni napoletani si rinvia agli studi di Raffaele Ajello, Giuseppe Ricuperati, Stefano Gensini, Giuseppe Giarrizzo, Mario Valente, Fabrizio Lomonaco, Giulio Ferroni in *Legge poesia e mito. Giannone, Metastasio e Vico tra “tradizione” e “trasgressione” nella Napoli degli anni venti del Settecento*, a cura di Mario Valente, saggio introduttivo di Giuseppe Galasso, Roma, Aracne, 2001.

<sup>48</sup> METASTASIO, *La contesa de’ numi*, parte seconda, p. 170.

Assidua vegli al regio fianco unita  
 con Astrea la Fortuna;  
 ma di Fortuna i temerari voli  
 la prudenza raffreni  
 della vigile Astrea. Varcar sicuro  
 il mar potrà delle vicende umane,  
 purché restino in cura,  
 sia calma o sia tempesta,  
 le vele a quella, ed il governo a questa<sup>49</sup>.

Disposta su due parti perfettamente bilanciate nel rapporto arie-recitativi e simmetriche quanto all'ordine degli interventi, nella prima delle quali si dibatte tra le *dramatis personae* e nella seconda ciascuna di esse perora la propria causa e accetta il salomonico giudizio, e costruita su una staticità rappresentativa mossa dal flusso melodico vinciano che sa approfittare della parola metastasiana, la *Contesa de' numi* sembra essere una macchina teatrale a valenza neutra, o «a grado zero», si diceva con Joly, facilmente adattabile alle istanze dei committenti e al consenso del pubblico<sup>50</sup>. In realtà essa è strumento formale e veicolo di idee che – se il tema della fortuna sarà singolarmente ripreso nel *Sogno di Scipione*, quello della giustizia nell'*Astrea placata*, e l'intero impianto pedagogico nell'*Alcide al bivio*<sup>51</sup> – indica un delicato passaggio della vita intellettuale e non solo drammaturgica del poeta. Il poeta seleziona e stilizza le punte avanzate delle tesi sullo *jus naturalis et gentium* di cui si era saldamente impadronito, pronto a indirizzarle verso l'incontro con il contrattualismo di fattura montesquiana, attivo negli anni in cui potrà giovare dei consigli di Luigi Malabaila, conte di Canale, e rileggere la tematica dell'«utile comune» cui devono mirare i governanti alla luce di un rinvigorito *ethos* civil-politico e a ulteriore correzione di Machiavelli<sup>52</sup>. Se era questa la

<sup>49</sup> Ivi, p. 172.

<sup>50</sup> In merito si veda ANDREA CHEGAI, *Configurazione scenica e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio*, in *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009*, a cura di Annarita Colturato e Andrea Merlotti, Lucca, Libreria musicale italiana, 2011, pp. 3-29: 13.

<sup>51</sup> Si pensi in particolare alla stretta ripresa nell'*Astrea placata* del rapporto fortuna-justizia, con Astrea che difende la «provvida ineguaglianza» causata dalla prima, in METASTASIO, *Opere varie*, p. 281. Alla Fortuna Metastasio dedicò anche un sonetto, «scritto in Roma», *Che sperì, instabil dea*, con riferimento indiretto alla *Contesa*: «non son nuove per me queste contese», al v. 9 (ivi, p. 949).

<sup>52</sup> Cfr. la lettera del 5 ottobre 1752, inviata al conte di Canale, dove, a proposito della lettura del *Discours sur l'art de negocier* di Antoine Pecquet avuto in prestito dall'amico – «il trattatino *De' doveri del ministro*», lo definisce –, Metastasio approfondisce il rapporto tra «utile» e «onesto» in termini antimachiavelliani (*Lettere*, III, nr. 588, p. 751).

prospettiva, è del tutto evidente come l'occasione celebrativa su pressione "francese" fosse per Metastasio assai meno vincolante di quanto lo fu per l'Ottoboni, dal momento che il suo discorso risultava da tempo incardinato nella dimensione universalistica garantita in Europa dalla dinastia asburgica.

#### 4. *Riti d'Arcadia*

Perché allora tacere questi «ricordi», così ricchi di contatti umani e professionali e così impegnativi da un punto di vista culturale? Non può esserci risposta, di là dalla constatazione che l'epistolario metastasiano non è in alcun modo assimilabile al genere delle *Memorie per servire alla vita*. Ma è forse utile cogliere altri segnali, disseminati lungo la trama epistolografica e comunque inerenti al clima che precedette il viaggio a Vienna. Intorno ad alcune domande, e su alcune linee.

La spettacolare esecuzione del *Componimento sacro per la Festività del Santo Natale*, avvenuta presso l'ottoboniano Palazzo della Cancelleria il 2 gennaio 1728, aveva sancito il ritorno ufficiale di Metastasio nell'alveo dell'Arcadia capitolina<sup>53</sup>. Accademica era infatti l'«adunanza», a cui presenziarono undici cardinali di curia insieme all'ospite d'onore, Violante Beatrice di Baviera, alta patrocinatorice della rappresentazione e dell'intera stagione teatrale. Operando col suo primo oratorio all'interno della ricca tradizione romana delle cantate natalizie, il drammaturgo aveva lavorato sulle personificazioni della triade Speranza, Fede, Amor Divino con una inedita attenzione ai cardini teorici che avrebbe ripreso nella *Contesa* – lo schema allegorico del giudizio è lo stesso –, a precoce testimonianza del flusso di temi e immagini dal registro sacro a quello profano che alimenterà la forza politica dei maggiori oratori viennesi. Sollecitate dall'annuncio dell'Amor divino, arbitro della «contesa», Speranza e Fede si confrontano sulla forza illuminante delle loro prerogative, che si inverano nel giorno della venuta al mondo dell'«umanato Nume». Le «divinità» teologali si erano già confrontate, ad esempio, in un celebre oratorio composto dall'onnipresente Ottoboni e musicato da Alessandro Scarlatti nel 1708 nell'occasione di una recita al Palazzo della Cancelleria, testo la cui memoria sembra funzionare

<sup>53</sup> Il 24 e 26 dicembre del 1727 si erano tenute le «prove» della rappresentazione (cfr. JOHANN HERCZHOG, *Il perfetto melodramma spirituale. L'oratorio italiano nel suo periodo classico*, Roma, Istituto di Bibliografia Musicale, 2013, pp. 191-193, dove si analizza il testo metastasiano). Resta fondamentale il contributo di FRANCO PIPERNO, *Il Componimento sacro per la festività del SS. Natale di Metastasio-Costanzi (1727): documenti inediti*, in *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki, 1986, pp. 151-169.



nella *Festività* anche per la riproposizione dei contrasti tra oscurità e luce, timore e attesa, e per la «coerenza verbale» di alcune arie che anticipano le future soluzioni metastasiane<sup>54</sup>. Nessun residuo resta però in Metastasio dell'ardore misticheggiante e devozionale proprio del percorso a cui è sottoposto il santo protagonista del componimento ottoboniano. Il modello oratoriale dell'*imitatio Christi* si apre invece su uno scenario ben più ampio:

Pace, o mortali; [...]  
A sì lieta novella  
esulti il mondo intero; e, più che altrove,  
il giubilo e la speme  
passi di voi nel seno,  
che di regni e d'imperi,  
immagini di lui, reggete il freno<sup>55</sup>.

L'argomento stesso della natività gli consente di impostare una descrizione del tempo promesso che – con rimodulazione del *topos* aureo: «questa è l'età dell'oro, e non già quella | che la Grecia inventò fra l'altre fole»<sup>56</sup> – serve per dire non del primato della Roma vaticana, elogiata dal cardinale librettista, ma della *civitas* universale, secondo un auspicio a forte carica allusiva:

[...] Vedrà la terra  
in bel nodo di pace  
congiunti i sogli, i sudditi fedeli;  
i talami reali  
ricchi di prole. [...] <sup>57</sup>

Stando al testo della *Festività*, sacra prefigurazione della storia profana, l'allievo di Gravina sembra collocarsi nel solco delle convinzioni politico-statuali che tornerà ad esprimere nella *Contesa*. Da qui nasce un interrogativo. Come si poneva Metastasio di fronte alle direttive culturali del circuito letterario e prelatizio presente a ranghi completi alla rappresentazione del giorno natale?

Ancora una volta l'epistolario offre più silenzi che risposte, semmai qualche indizio. Nessun segnale men che rispettoso nei confronti dell'*establishment*

<sup>54</sup> All'oratorio ottoboniano *San Filippo Neri* ha dedicato specifica attenzione ROBERTO GIGLIUCCI, *Il cardinale Pietro Ottoboni tra San Filippo Neri e San Casimiro*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, pp. 305-317 (il sintagma citato è a p. 308).

<sup>55</sup> PIETRO METASTASIO, *Per la festività del Santo Natale*, introduzione, in ID., *Opere varie*, pp. 539-540: 540.

<sup>56</sup> Ivi, parte seconda, p. 546.

<sup>57</sup> Ivi, introduzione, p. 540.

arcadico, il cui vertice religioso era stato nominato nella *Festività*, con l'allusione finale a papa Benedetto XIII, e i cui sommi protettori, Violante di Baviera e il cardinale Niccolò Coscia, risultavano dedicatari dei due melodrammi romani, il *Catone* e l'*Ezio*, andati in scena all'inizio e alla fine dello stesso 1728. È dunque possibile riconoscere una sottile strategia da parte dell'autore, nel momento in cui dedicava il testo per eccellenza graviniano, rappresentato negli stessi giorni della *Festività*, alla devota principessa imparentata con gli Asburgo, a Roma per una difficile trattativa con il potentissimo cardinale, a sua volta destinatario del secondo melodramma; e di segno non solo conciliativo, dato lo sconcerto provocato dal *Catone* tra il pubblico e i letterati, forse dovuto, per questi ultimi, a motivazioni extra drammaturgiche. Comunque sia, se le lettere di Metastasio denunciano una certa familiarità con l'ambiente curiale – dell'«eminentissimo» Coscia, favorito di papa Orsini, seguì attentamente le vicende legate alla rovinosa caduta per fondate accuse di malversazioni; con Antonio Saverio Gentili ebbe uno stretto rapporto che lo portò a rallegrarsi per la porpora cardinalizia, rievocando la visita di congedo prima della partenza per Vienna<sup>58</sup> –, è vero però che il punto di domanda più affinato torna a riguardare l'effettiva navigazione del poeta tra le «correnti» accademiche, le cui propensioni scissionistiche non erano venute meno ed anzi sembravano rinvigorirsi proprio nel 1728, anno della morte di Giovan Mario Crescimbeni.

Non mancano nelle lettere alcuni rimandi ai protagonisti della vita d'Arcadia, in particolare a Francesco Maria Lorenzini e Michele Giuseppe Morei, successori, l'uno dopo l'altro, del primo Custode generale. Eletto a guida dell'Accademia dopo una contrastata votazione, Lorenzini aveva fatto parte della vecchia guardia graviniana – le settecentesche biografie di Metastasio lo volevano accanto a Gravina nel momento in cui incontrò il futuro discepolo – e, come gli ultimi studi hanno accreditato, il suo custodiato si caratterizzò per una significativa correzione di rotta in direzione letterariamente classicista e politicamente filoasburgica, in sintonia perciò con le inclinazioni metastasiane<sup>59</sup>. L'impegno nel difendere le ragioni degli Arcadi scismatici, ai tempi della «divisione» dell'Accademia, con la successiva adesione al gruppo dei Quirini e infine il ritorno alla casa madre; la scelta di una poesia eroica e il rinnovamento del teatro tragico; l'individuazione della figura «perfettissima»

<sup>58</sup> METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 32, p. 54 (lettera a Marianna Bulgarelli del 12 maggio 1731), e nr. 36, p. 59 (lettera al cardinal Gentili del 1731, senza indicazioni del giorno d'invio).

<sup>59</sup> Cfr. BEATRICE ALFONZETTI, *L'Arcadia austriaca del custode Lorenzini*, «Studi Pergolesiani», 7, 2012, pp. 11-27. Ma si veda anche la voce di VALENTINA GALLO, *Lorenzini, Francesco Maria*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 66, 2006, pp. 40-42.

di Eugenio di Savoia, l'eroe ripetutamente effigiato nel *Giustino*, nel *Convito* e nella melodrammaturgia sacra e profana di Metastasio. Ciononostante, sarebbe vano cercare negli avari riferimenti epistolari di quest'ultimo a Lorenzini qualche favorevole attestazione, in vita o postuma; solo pochi accenni distratti – «vedrò volentieri gli Oratorii latini Lorenziniani», scrive in una più tarda lettera a Leopoldo del 7 novembre 1768 –, subito corretti al ribasso: «[...] non vi affaccendate molto per trovarmi il portatore degli Oratorii di Lorenzini: né la merce né la mia curiosità meritano questa cura»<sup>60</sup>. Per quanto non va dimenticato che negli anni giovanili Metastasio tenzonnò «in difesa» dell'antico eroismo muliebre col più anziano sodale e soprattutto che un sicuro tramite con l'allora Custode d'Arcadia avrebbe potuto essere il cardinal Gentili, non solo protagonista della letteratura capitolina, celebrato da una silloge di *Componimenti* in suo onore, ma anche diretto patrocinatore, a fianco di papa Corsini, Clemente XII, dell'Accademia Latina, il sodalizio attivato da Lorenzini tra il 1735 e il 1741 in un suo teatro domestico, o Serbatoio, dove peraltro si tenevano le riunioni mensili d'Arcadia<sup>61</sup>. Risulta invece più complesso il discorso riguardante i rapporti di Metastasio con Morei, pressoché suo coetaneo e amico riconosciuto.

La frequentazione durante gli anni romani è documentata più volte nelle lettere a Leopoldo, incaricato di mantener vivi per conto del fratello i rapporti con l'ambiente letterario e giuridico di Roma. In un caso, quello in cui invia per interposta persona le proprie congratulazioni al Morei appena eletto al custodiato, il poeta usa volentieri l'arma dell'ironia: «Fate un complimento pastorale per me al nuovo nostro Custode d'Arcadia, ed abbracciatelo teneramente con qualche riguardo di non essere veduto; perché la gravità alla quale l'obbliga la nuova cura non si offenda della confidenza»<sup>62</sup>. Se si aggiunge il fatto che nella lettera si descrivevano i personaggi capitolini dalle «solenni pance graduate»<sup>63</sup>, il tono caricaturale, al modo delle *gravures* di Ghezzi, sembra colpire più ancora la carica che il suo detentore. Per contro Morei fu prodigo di aperture significative verso Metastasio, proprio nell'anno della sua partenza:

<sup>60</sup> METASTASIO, *Lettere*, IV, nr. 1720, p. 675, e nr. 1729, p. 685 (lettera a Leopoldo del 5 dicembre 1768).

<sup>61</sup> Si rinvia ancora a GALLO, *Lorenzini, Francesco Maria*, e ai *Componimenti per l'esaltazione dell'E.mo e R.mo Principe Antonio Saverio Gentili Patrizio Camerinese alla Sagra Porpora*, Camerino, Appo il Gabrielli per Saverio di Simone, 1731. Metastasio rivolse diverse espressioni di affetto e riconoscenza al cardinal Gentili, di cui gli rimarranno «imprese nell'animo le dolci ed umane maniere [...], unite alla grande e giusta stima che ha fatto tutto il mondo di lui» (lettera a Giuseppe Peroni del 3 aprile 1734, in METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 76, p. 107).

<sup>62</sup> Ivi, III, nr. 209, pp. 239-240 (lettera a Leopoldo del 2 novembre 1743).

<sup>63</sup> Ivi, III, nr. 209, p. 239.

O decus, o saeclo nomen memorabile nostro,  
 Docte Metastasi, jam te maetissimus Istro  
 invidet, heu, Tybris, dum te Germania nostrae  
 eripit Italiae; tristes tu laetus amicos  
 deferis [...] <sup>64</sup>.

Il *propempticon* moreiano è importante per diverse ragioni. Da un lato inaugura in buon anticipo la lunga catena di *Elogi* e di *Vite* che accompagneranno il poeta nel corso del secolo – i versi tratteggiano infatti il ritratto del partente mettendone in rilievo la doppia qualità della dottrina e della vocazione tragica. Dall'altro, usa l'elevato profilo metastasiano come ulteriore segno del raccordo tra la cultura arcadico-romana, di cui Metastasio è già visto quale massima espressione, e l'auspicato approdo viennese, profetizza il trapianto delle migliori energie tiberine sulle sponde dell'Istro, doloroso per chi resta privo della presenza del giovane vate ma felice per la rinascita delle prospettive «cesaree», condensate nel lungo omaggio a Carlo VI che conclude il componimento. Tutto resta in linea, dunque, con le premesse teoriche e pratiche di un'Arcadia che fletteva verso una *gravitas* filoasburgica, e con la storia personale di Morei, che aveva partecipato a iniziative di marca quirina, collaborava al custodiato lorenziano ed era tra l'altro l'autore di un *Temistocle*, rappresentato nel 1728 e certo tenuto in conto da Metastasio nel momento in cui, nel 1736, stese il melodramma omonimo <sup>65</sup>. Merita però spazio un altro contributo moreiano, l'*Autunno Tiburtino*, a cui ha dedicato attenzione l'attuale storiografia sull'Arcadia.

Nell'intervento rivolto all'opera che conclude idealmente il trittico dei *prosimetra* costruiti sul modello della conversazione agreste – l'*Arcadia* di Crescimbeni, l'*Accademia Tuscolana* di Menzini e appunto l'*Autunno Tiburtino* –, Alessandra Di Ricco, in ragione di alcuni cenni intradiegetici, avanzava l'ipotesi che il testo per la *princeps* romana del 1743, anno di elezione al custodiato di Morei, fosse preceduta da una stesura collocabile tra la morte di Crescimbeni e quella di Benedetto XIII, dunque tra il marzo 1728 e il febbraio 1730 <sup>66</sup>. La questione non è di poco conto per ciò che riguarda l'in-

<sup>64</sup> Si cita da MICHELE GIUSEPPE MOREI, *Petro Metastasio. Caroli VI. Caesaris Poetae Inter Arcadas Artino Corasio. In Germaniam Proficiscenti Anno 1730. Propempticon*, in ID., *Carmina*, Roma, Zempel, 1740, pp. 104-105.

<sup>65</sup> Cfr. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, p. 241. Ma sulla «tragedia» è intervenuta ora ALVIERA BUSSOTTI, *La recita del Temistocle di Michele Giuseppe Morei: tra Zeno e Metastasio*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, pp. 291-304.

<sup>66</sup> Cfr. ALESSANDRA DI RICCO, *Le «Arcadie» settecentesche* [2000], ora in ID., *Scorci di Settecento*, Lucca, PubliEd, 2012, pp. 25-48: 29. L'ipotesi è ripresa anche da ANNALISA

interpretazione dell'*Autunno*, poiché un fatto è collocarlo a ridosso della lunga gestione crescimbeniana, dunque a stretto dialogo con quell'esperienza, e un altro a conclusione del non breve mandato di Lorenzini, di cui potrebbe allora porsi come ripensamento e rilancio. Anche per ciò che riguarda direttamente Metastasio-Artino, chiamato a prendere la parola nel corso dell'ideale seduta accademica, le cose si modificano. Il primo caso lo vedrebbe ancora residente a Roma, nella realtà e non solo nella finzione narrativa. Se le cose stessero così, il vistoso omaggio che Morei rivolge all'amico si incrocerebbe con quello del *propempticon*; nel caso di un'unica versione per la stampa 1743, andrebbe invece a situarsi in una fase viennese di poco successiva alla morte di Carlo VI. Ma restiamo alla narrazione di Morei-Mireo.

Nel corso di una lunga passeggiata verso il lago delle Acque Albule, gli Arcadi della Colonia Sibillina, guidati da Mireo, Procustode generale dell'Accademia, a cui si erano via via aggiunti molti sodali provenienti da Roma, incontrano Artino, che accetta di recitare «un suo nuovo dramma, che nella struttura, ne i sentimenti, e nella frase non cede a verun'altra delle sue leggiadre poesie»<sup>67</sup>. Come si racconta, la recita avverrà da lì a poco:

Artino con tanta grazia e tanto spirito recitò il suo *Artaserse*, che non solo fu giudicato il più perfetto de' suoi drammatici componimenti; ma fu ancora affermato, non tanto meritar d'applauso quei, che coll'azione, e col canto sono la meraviglia de i moderni teatri, quanto egli, che colla sola inflession della voce e con un parco regolato gesto sapeva dare tutta l'espressione che si doveva agli armonici versi, non meno che alli scelti nobilissimi sentimenti<sup>68</sup>.

Metastasio aveva effettivamente partecipato, in date compatibili con il *déplacement* moreiano, a quelle riunioni arcadiche nei pressi di Tivoli, leggendo il dramma più maturo del periodo italiano, qui riconosciuto come tale, e ad altre adunanze rievocate nell'*Autunno Tiburtino*, come quella tenuta «nella magnificentissima Capanna dell'incomparabil Rosilda», la principessa Vittoria Altieri Pallavicini, dove secondo il resocontista l'autore aveva già dato pubblica lettura del suo *Artaserse*<sup>69</sup>? È ragionevole pensarlo.

NACINOVICH, "Nel laberinto delle idee confuse". *La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012, p. 141.

<sup>67</sup> [MICHELE GIUSEPPE MOREI], *Autunno Tiburtino di Mireo Pastore Arcade*, Roma, Antonio de' Rossi, 1743, p. 40.

<sup>68</sup> Ivi, p. 60.

<sup>69</sup> Ivi, p. 40. Se le indicazioni offerte da Mireo corrispondono a dati reali, la recita "tiburina" si svolse nell'abitazione del cardinale Curzio Origo, mentre quella organizzata dalla principessa Altieri Pallavicini potrebbe essere avvenuta nella sua villa di Frascati (alle «ridenti memorie di Frascati, della sua lira» aveva accennato Metastasio nella citata missiva all'abate

Sta di fatto che Morei inaugura una formula retorico-elogiativa che lungo l'intero Settecento verrà sovente applicata al poeta cesareo – ancora nei *Giuochi Olimpici* celebrati in morte si sceneggiano le sue apparizioni – e che il suo esempio viene segnalato più per le qualità tragiche della declamazione e della gestualità, ben intonate alla nobiltà eroica dei sentimenti, e meno per le novità scenico-musicali. Da questo punto di vista l'elogio di Metastasio corrisponde all'idea classicista tornata in auge in Accademia. Nel suo complesso, però, l'*Autunno Tiburtino* risulta essere un esplicito tributo a Crescimbeni, prossima o remota che fosse la sua scomparsa – e remota comunque, stando al dato oggettivo dell'edizione 1743.

Accanto alla particolare illuminazione della figura metastasiana, collocata al centro di un processo di rinnovamento teatrale di stampo tragico, altri elementi del *prosimetrum* corrispondono agli interessi nati nel clima postcrescimbeniano. L'impronta di Lorenzini, presentato nella chiave fittizia dell'operetta come il neoeletto Custode generale, è evidente. Specie per ciò che riguarda lo spicco assegnato nel corso delle conversazioni al tema della poesia ebraica, fonte di ogni antica poesia, risalente a eventi scritturali premosaici – l'argomento attirerà l'attenzione di Metastasio negli anni più avanzati della sua vita, quando collocherà con Saverio Mattei. Si rilevano persino tracce dell'insegnamento graviniano, nei momenti in cui i convenuti dialogano sulla "verità" delle "antiche favole", bibliche e mitologiche<sup>70</sup>. Ma di Gravina-Opico non si parla. L'omissione è rilevante, tanto più a fronte delle molte citazioni riguardanti Crescimbeni-Alfesibeo. D'altronde l'immagine dell'accademia arcadica che si vuole accreditare è quella di un collettore di più linee di poesia – la pastorale, la «capricciosa», l'eroica, con i loro "storici" esponenti –, a forte dominante cattolico-romana: «[...] la nostra Arcadia è un'adunanza di letterati che fa suo pregio la Cattolica Religione, e sotto i Pastorali innocenti nomi riconosce tanti obedientissimi figli del Successore di Pietro»<sup>71</sup>. La manifesta inclinazione verso il primato della poesia «religiosa» – il simbolo del Cedro presso cui gli Arcadi si ritrovano –, ha consentito ad Annalisa Nacinovich di leggere l'*Autunno Tiburtino* come «lo sviluppo del progetto crescimbeniano, il suo "aggiornamento" alla mutata

Stanizzi, *Lettere*, vol. III, nr. 288, p. 358; ma si controlli *Elogio storico della Principessa D. Vittoria Altieri Pallavicini composto dal marchese cavaliere ROBERTO LASCARIS GUARINI cameriere d'Onore di Spada e Cappa di S. Santità dedicato a S. E. la signora D. Ottavia Odescalchi Rospigliosi duchessa di Zagarolo*, Roma, Giunchi, 1778, pp. xvii e xx).

<sup>70</sup> MOREI, *Autunno Tiburtino*, pp. 34-36 e 82-83.

<sup>71</sup> Ivi, p. 36.

situazione»<sup>72</sup>. La questione delle eredità arcadiche è stata riaperta da Beatrice Alfonzetti ancora di recente. In un intervento sulle più tarde *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*, licenziate da Morei nel 1761, pressoché a consuntivo della sua attività al vertice, e rivolte alla ricomposizione delle fratture ideologiche e letterarie nel nome di una visione unitaria della storia dell'Accademia, la studiosa insiste opportunamente sulla continuità tra i custodisti di Lorenzini e di Morei, ambedue conciliativi nei riguardi delle diaspore passate e delle prospettive future<sup>73</sup>. Il nodo viene però a stringersi nuovamente attorno alla questione Gravina. Nelle *Memorie storiche* al «celebre letterato» è riconosciuto il ruolo di fondatore dello stile oratorio – «concorse non poco ad ingrandire la fama convalidata dall'Orazione» –, come a voler chiudere una partita rimasta troppo a lungo aperta. Tuttavia appare meno scontata la sostanziale adesione di Morei ai principi per i quali Gravina aveva rinunciato alla sua permanenza in Arcadia fondando il sodalizio dei Quirini. Sulla domanda circa «le discordie di Arcadia», rivoltagli nell'*Autunno Tiburtino*, Mireo aveva elegantemente glissato<sup>74</sup>. Nella ricostruzione storica delle *Memorie* gli corre invece l'obbligo di precisare. La vicenda è ripercorsa in dettaglio, nello sforzo di distribuire in egual misura ragioni e torti. Ma i riconoscimenti che pure sono rivolti all'antico e battagliero maestro non sono sufficienti per compensare lo squilibrio a suo danno. Più ancora che nel giudicare capzioso il suo comportamento a proposito dell'interpretazione delle leggi arcadiche e non limpida la pretesa di attribuirsi il merito di averle scritte e non solo tradotte, è nel modo di riportare il contenuto della lettera al Maffei che Morei manifesta la propria distanza nei confronti di Gravina:

[...] cerca di screditare l'Arcadia affermando che ella in principio era «una semplice conversazione letteraria, alla quale, perché spesso si accoppiavano merende e cene, Arcadia fu secondo il comune idiotismo appellata, e per divertimento della brigata ministri furon costituiti, i quali ricevevano con serietà questi riti, e titoli da mascherate» [...]»<sup>75</sup>.

<sup>72</sup> Cfr. NACINOVICH, «Nel laberinto delle idee confuse», p. 144, in sostanziale accordo con le tesi espresse da DI RICCO, *Le «Arcadie» settecentesche*, pp. 39-43. Le studiose tengono opportunamente conto della mediazione esercitata sul *prosimetrum* di Morei dal Menzini autore dell'*Accademia Tuscolana*.

<sup>73</sup> BEATRICE ALFONZETTI, *La ricomposizione dell'Arcadia nelle Memorie storiche di Michele Giuseppe Morei*, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Albaigue Pettinelli*, a cura di Stefano Benedetti, Francesco Lucioli, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 27-38.

<sup>74</sup> MOREI, *Autunno Tiburtino*, p. 21.

<sup>75</sup> MICHELE GIUSEPPE MOREI, *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1761, p. 53. Il racconto della condotta poco lineare di Gravina-Opico è alle pp. 47-57.

Le parole citate corrispondono effettivamente al testo della lettera. Morei omette però ogni riferimento alle importanti affermazioni contenute nel “manifesto” inviato da Gravina all’amico veronese sulle «solide» poetiche che a suo dire dovevano costituire la base per una effettiva riforma pedagogico-civile. Insomma, una forma di rimozione anche questa. Se è dunque ben individuabile una linea strategica che da Lorenzini a Morei allarga e contempera i diversi canoni d’Arcadia per mantenere l’Accademia alla guida della politica culturale settecentesca, più timida o addirittura ambigua appare l’intenzione di togliere il letterato cosentino dall’isolamento a cui sembrava destinato. Cosa ne pensava Metastasio, che pure, negli ultimi anni romani, aveva praticato le ritualità ancora difese da Morei? Per una volta non tace, almeno in privato. Il suo parere è espresso in una lettera del 7 novembre 1768, successiva di non molto all’uscita delle *Memorie storiche*, in risposta a Leopoldo che lo avvertiva delle iniziative per «laurearlo» in Campidoglio:

Se i poetici allori capitolini avessero oggidì quel valore che avevano all’età del panegirista di madonna Laura supererebbero i voti della mia vanità: ma ridotti al prezzo corrente non hanno allettamento che giunga a sedurre la dovuta mia moderazione. [...] Della vecchiaia di cotesta nostra corona romana abbiám noi a’ nostri giorni una prova incontrastabile. Il cavaliere Perfetti senese, poeta poco più che mediocre all’improvviso e di gran lunga meno al tavolino, la ricevè solennemente in Campidoglio l’anno XXV o XXVI del corrente secolo. Ma v’è ancor di peggio. Di qua dai monti cotesti lauri poetici sono oggetto di scherno [...] <sup>76</sup>.

Il polemico commento di Metastasio, che sembra ricalcare in contesti meno conflittuali e con maggior leggerezza le tirate graviniane contro le «mascherate» arcadiche, assume come esempio di una decadenza già in atto nell’ormai remota gestione crescimbeniana la «laurea» concessa a Bernardino Perfetti<sup>77</sup>. Fortemente voluta da Crescimbeni, anche su pressione di Violante di Baviera, la cerimonia capitolina del 13 maggio 1725 fu segno d’una precisa volontà egemonica da parte del custodiato di allora, che intendeva annettere la poesia all’improvviso tra le forme del poetabile riformato, in quanto simbolo di un sentire primigenio. Come tale, ma in positivo, la rievoca anche Morei, quando nelle *Memorie storiche* trascrive la

<sup>76</sup> METASTASIO, *Lettere*, IV, nr. 1720, pp. 674-675.

<sup>77</sup> La vicenda della «laurea» al cavalier Perfetti è ora ricostruita da SILVIA TATTI, *L’Arcadia di Crescimbeni e il trionfo della poesia: l’incoronazione in Campidoglio del 1725*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, pp. 273-290. Ma si vedano anche gli accenni in STEFANIA BARAGETTI, *I poeti e l’Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, pp. 71-73.



lapide in memoria dell'evento memorabile<sup>78</sup>. Di là dalla critica all'oggettiva debolezza poetica del premiato, è l'intera convenzione arcadica a essere messa in discussione da Metastasio, che pure, dopo aver ricordato Morei al momento della sua morte come «un così antico e familiare amico», stabili negli anni successivi intensi rapporti di condivisione sullo stile della poesia con Gioachino Pizzi, allievo a suo tempo di Lorenzini e memore di un praticantato classico e «filosofico» d'impronta graviniana<sup>79</sup>. Fino a celebrarne, in una lettera del 10 dicembre 1772 non priva di qualche ironico ammiccio agli *officia* della «pastorale adunanza», la nomina a Custode generale, con relativa apertura di credito<sup>80</sup>.

##### 5. «*Ultra montes*»: questioni romane e contesto europeo

La sostanziale estraneità di Metastasio nei riguardi dell'istituzione Arcadia, con cui interloquisce ma senza significativi coinvolgimenti, riporta inevitabilmente agli anni romani che precedono il distacco. Ripensando a quel momento, il poeta cesareo scriverà all'amico cardinal Gentili, nel marzo 1736, alcune amare espressioni che svelano il risentimento verso un intero *milieu* culturale: «Ogni altro ritrova asilo nella mia patria, ed io ho dovuto prenderne un volontario esilio per procacciarmi sussistenza: e come tutto ciò fosse poco, mentre io non risparmi sudori per onorarla, m'eccita calunnie per infamarmi»<sup>81</sup>. Come si sa, la metastasiana «supplica» al Gentili concerne in prima battuta una lite giudiziaria, forse derivata dai trascorsi con Marianna Bulgarelli e dalle maldicenze dovute all'eredità ricevuta e subito rifiutata ad esclusivo favore del coniuge Domenico. Ma un precedente lascito gli aveva creato ostilità imprevedute e ben altrimenti impegnative. Morendo, ai primi di gennaio del 1718, Gravina lo aveva lasciato erede universale non solo dei suoi pochi beni materiali ma della biblioteca e degli inediti. In una lettera a Francesco d'Aguirre del 23 dicembre 1719, da Napoli a Torino, il *cliché* dell'irricoscenza della «patria» alludeva a quel fatto e alle sue conseguenze: «[...] non potendo sperare in Roma alcun incamminamento fin che dura questo vento, passerò *ultra montes*, per cercare ove far nido, e probabilmente a Vienna, ove molti padroni e amici, che colà dimorano, mi

<sup>78</sup> MOREI, *Memorie istoriche*, p. 153.

<sup>79</sup> METASTASIO, *Lettere*, IV, nr. 1490, p. 454 (lettera a Leopoldo del 7 aprile 1766). Per l'analisi dell'Arcadia di secondo Settecento, con i cui principali esponenti Metastasio non cessò di dialogare a distanza, si veda ANNALISA NACINOVICH, «*Il sogno incantatore della filosofia*». *L'Arcadia di Gioachino Pizzi. 1772-1790*, Firenze, Olschki, 2003.

<sup>80</sup> METASTASIO, *Lettere*, V, nr. 2055, p. 200.

<sup>81</sup> Ivi, III, nr. 106, p. 137.

persuadono e promettono assistenza ed aiuto». La missiva mette in chiaro come l'auspicato «nido» viennese fosse stato individuato precocemente, grazie alle note protezioni asburgico-partenopee ed accanto, in verità, ad un secondo possibile rifugio, quello torinese, presso la corte di Vittorio Amedeo II: «[...] le giuro sull'onore mio – scriveva con qualche enfasi al d'Aguirre –, ch'io sono così innamorato di codesto re, fin da quando ella ritornando in Roma me ne fece quel vivo ritratto, che tutte le mie meditazioni sono sempre state dirette a rendermi possibile il vantaggio di vederlo prima ch'io muoia». Nella prosecuzione della lettera sta però il duro attacco a coloro che, «invece di difendere e sostenere nella mia persona l'onore della scuola e l'elezione del comune Maestro, hanno caricato e detratto le mie operazioni, pieni di malignità e di veleno»<sup>82</sup>. Gli avversari più pericolosi facevano dunque parte dello schieramento in cui avrebbe dovuto riconoscersi. La frattura in seno alla fazione graviniana, solo parzialmente ricomposta e sottaciuta, durerà fino agli anni estremi e in origine contribuì comunque a rendere più amaro l'«esilio». Il vero problema per l'«eletto» Metastasio consiste nel restar fedele all'indicazione di Gravina salvaguardando una parte del suo insegnamento ritenuta sostanziale. Si tratta di una via solitaria, che prescinde dai risvolti personali e dagli assetti accademici. Difficile da percorrere, a maggior ragione perché il discepolo aveva scelto di operare sul «doppio mestiere» del letterato-intellettuale e del drammaturgo. La reticenza sull'addio a Roma e ai riti capitolini derivava anche da questa difficoltà.

La politica culturale di stampo filoasburgico progettata da Lorenzini negli anni iniziali del suo custodito sembrava permeare anche gli obiettivi pedagogici della Compagnia di Gesù. Che questa *liaison* fosse in atto ne è minima ma non labile prova l'«accademia», tenuta nell'agosto del 1729 presso il Seminario Romano, nel corso della quale i giovani e nobili convittori avevano dedicato a Carlo VI i loro *Voti* per la continuità della dinastia, baluardo per la fede cattolica e l'integrità dei popoli<sup>83</sup>. Sarebbe ingiusto contrapporre ai «cedimenti» tematico-stilistici della raccolta scolastica la tenuta graviniana del giovanissimo Metastasio del *Convito degli dei*, giocato peraltro sul medesimo spunto augurale. Ma è forse lecito supporre il distacco con cui quest'ultimo, buon conoscitore delle tesi contro il probabilismo espresse

<sup>82</sup> Ivi, III, nr. 7, p. 21.

<sup>83</sup> Si veda la silloge *Voti per la successione dell'Augustissima casa d'Austria. Accademia di Lettere, e d'armi tenuta da' Signori Convittori del Seminario Romano e da' medesimi dedicata alla Sacra Cesarea, e Reale Cattolica Maestà di Carlo VI imperator de' Romani Re di Germania, delle Spagne, d'Ungheria, Boemia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1729. Sull'importanza dell'iniziativa cfr. ALFONZETTI, *L'Arcadia austriaca del custode Lorenzini*, pp. 20-23.

dal Gravina autore dell'*Hydra mistica*, poteva osservare gli orientamenti gesuitici, inquadrati nella nuova prospettiva ecumenica della *pax* arcadica. Tollerante ed ironico per indole, Metastasio non si sarebbe mai esibito in polemiche, come quelle a cui aveva abituato amici e avversari il suo collerico mentore. Nella illuminante lettera inviata il 16 settembre 1747 a Francesco Algarotti, in cui, descrivendo le ragioni fondative della sua lunga riflessione sul sistema aristotelico, ripensa agli studi e alle letture giovanili, Metastasio prende infatti le distanze dall'antigesuitismo militante:

Né mi parve più che bastasse per pronunziar decisamente contro Aristotile l'aver trascorsa l'arte di pensare d'Arnoldo, i principii e le meditazioni di Cartesio, l'aver a memoria il *primus Graius homo* di Lucrezio, il sapersi scagliare anche fuor di proposito contro i Gesuiti e contro la bolla *Unigenitus*, e l'esser provveduto delle *Lettere provinciali* [...]<sup>84</sup>.

Ma nessun segno di particolare attenzione verso i modelli letterario-educativi della *ratio studiorum* gesuitica ed i suoi esponenti emerge dall'epistolario. Solo una qualche ironia, esercitata ad esempio su «un padre Gesuita» che lo costringe a comporre un *Inno a San Giulio*, lui che non amava «profanar le lodi de' santi»<sup>85</sup>. E alcune richieste di notizie a Leopoldo circa i destini della Compagnia, negli anni che preludono e seguono lo scioglimento. Più arduo diventa il discorso nel momento in cui si considera il lato opposto, rappresentato dalle posizioni dell'*intelligenza* di scuola graviniana nei confronti delle tesi gianseniste o considerate tali.

Come documenta la citata missiva ad Algarotti, anche in questo caso il “moderato” Metastasio opera una coerente correzione al centro, giudicando eccessivi gli attacchi alla costituzione papale del 1713. Ciò non comporta tuttavia alcuna abiura rispetto alla formazione avuta in gioventù. Accanto agli insegnamenti cartesiani e lucreziani, le passate frequentazioni dei testi di Arnaud e Pascal – ben presenti nella “biblioteca” di Gravina – continuano infatti a lievitare nella memoria culturale e nella pratica scenica del drammaturgo. Il concetto di «pietà», che segnala la persistenza di tracce luminose nell'oscurità dei tempi – pronto a sostanziare quello non solo interiore ma pubblico di «clemenza», nel fertile travaso di materiali dalle azioni sacre ai grandi melodrammi degli anni trenta –, è certo erede della sensibilità pascaliana più che degli esercizi ignaziani. Le glosse con cui il poeta cesareo commenta gli scarti anticonformisti di un pensiero generalmente debitore agli influssi di Port-Royal meritano però attenzione.

<sup>84</sup> METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 265, p. 324.

<sup>85</sup> Ivi, III, nr. 529, p. 697 (lettera a Sigismondo d'Attems del 3 dicembre 1751).

In una comunicazione del 12 maggio 1731 a Marianna, Metastasio dava notizia dell'arrivo nella capitale dell'Impero del nuovo nunzio apostolico.

È arrivato mercoledì sera 9 del corrente monsignor Passionei nunzio apostolico a questa Corte, e fu incontrato da questo eminentissimo cardinale Grimaldi due miglia circa fuori delle porte della città. Egli giunge con gran reputazione. Il principe Eugenio fu subito a visitarlo, e ieri andò all'udienza di S. M. cesarea a Laxenburgo. È venuto seco il signor abate Piersanti auditore della nunziatura, il quale ho veduto con molto piacere, come compare, condiscipolo, coerede, letterato e galantuomo di buon costume<sup>86</sup>.

Domenico Passionei giungeva a Vienna dopo una travagliata carriera diplomatica non priva di importanti successi, uno dei quali celebrato in versi da uno «scismatico» graviniano della prima ora come Paolo Rolli<sup>87</sup>, alcuni soggiorni a Roma resi difficili dall'altalenante rapporto con la curia pontificia e l'indiscussa fama nell'ambito dell'erudizione di primo Settecento. Al suo fianco si trova Giuliano Piersanti, anch'egli allievo di Gravina e perciò ben ritrovato dal poeta cesareo. Il cardinale Girolamo Grimaldi, ritratto nell'atto di porgere il benvenuto, era stato a sua volta un sostenitore della nomina di Passionei: «Il signor Principe Eugenio l'ama, e la stima quanto si può dire. Il signor Conte di Sinzendorff niente di meno [...]», gli aveva scritto nel 1727, garantendogli con buon anticipo il favore della corte asburgica<sup>88</sup>. E il principe Eugenio, nume tutelare d'Arcadia, così come Philip Ludwig Sinzendorf, il cui figlio cardinale fu omaggiato sodale degli Arcadi capitolini, lo avevano a lungo frequentato durante precedenti nunziature, ambedue attratti dalle qualità della conversazione erudita e *salonnière* espresse dal diplomatico pontificio<sup>89</sup>. Per rapidi cenni si ricostruisce così un altro circuito tra l'*habitat* viennese e il mondo romano appena lasciato. Ma successive osservazioni

<sup>86</sup> Ivi, III, nr. 32, p. 54.

<sup>87</sup> Cfr. PAOLO ROLLI, *A Monsignor Domenico Passionei, Plenipotenziario di Roma ne i congressi di pace in Otrecche e Bada. Oda X*, in Id., *Rime*, Verona, Tumermani, 1733, Libro Primo, pp. 28-31.

<sup>88</sup> Ne parla PIER LUIGI GALLETI, *Memorie per servire alla storia della vita del cardinale Domenico Passionei segretario de' brevi e bibliotecario della S. Sede Apostolica*, Roma, Salomoni, 1762, p. 130. Ma si rinvia alla monografia di ALBERTO CARACCILO, *Domenico Passionei tra Roma e la Repubblica delle lettere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968, pp. 126-128. Sulla partecipazione del cardinale all'«Aufklärung cattolica» a metà secolo dice MARIO ROSA, *Settecento religioso. Politica della Ragione e religione del cuore*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 151.

<sup>89</sup> CARACCILO, *Domenico Passionei*, pp. 126-127. Sulla figura del conte di Sinzendorf e sul ruolo di spicco avuto dal figlio Luigi Filippo nello «scenario romano del primo Settecento» – Morei, già suo compagno di studi presso il Seminario Romano, gli dedicò la propria tragedia –, si rimanda a BUSSOTTI, *La recita del Temistocle di Michele Giuseppe Morei*,

epistolari attorno a Passionei chiariscono meglio quella che resta una questione di fondo, vale a dire la posizione di Metastasio nei confronti della linea religioso-riformatrice che permeava la cultura settecentesca.

Tenuto in alta considerazione dall'imperatrice Elisabetta e dall'augusto sovrano – che andò «ascoltando nel corso di sei anni i sinceri e liberi, ma rispettosi, uffizj del mio Apostolico ministero», ricorderà il nunzio –, Passionei benedisse il matrimonio di Maria Teresa e Francesco Stefano di Lorena, ed ebbe l'incarico di tenere l'orazione funebre in ricordo del principe Eugenio, edita a Padova nel 1737<sup>90</sup>. Lo scritto fu applaudito da molti ma sollevò varie riserve, registrate da Metastasio in due missive inviate al veneziano Stelio Mastraca a ridosso della stampa: «[...] sono qui giunte in due settimane due lettere pettinatorie sopra l'Orazione di monsignor nunzio Passionei [...]»<sup>91</sup>; e a seguire: «[...] si sparsero tre lettere critiche sopra l'orazion funebre di monsignor nunzio Passionei; ed ora n'è comparsa una quarta di mole molto maggiore delle altre, in data di Firenze»<sup>92</sup>. La cautela metastasiana non consente di stabilire il grado di condivisione nei confronti di un'orazione da cui peraltro emergeva un ripensamento sul rapporto tra l'esercizio delle prerogative del governo politico-militare e la fragile condizione umana – vi risuonava il biblico «et cognovit quia moreretur»<sup>93</sup> – non del tutto coincidente con l'immagine della potestà terrena quale autonomo riflesso della piena illuminazione divina alla cui definizione scenico-concettuale lavorava invece il drammaturgo. In altri momenti il dissenso si esprimerà in modo più netto. Ne è testimonianza il ricordo in morte di Passionei, inviato a Leopoldo ed aperto da sincere espressioni di rimpianto – del resto, dal 1740 in avanti, il comune amico Pier Leone Ghezzi aveva frequentato con assiduità il «romitorio» di Frascati dove il cardinale aveva fondato un cenacolo in cui si approfondivano temi artistico-antiquari e meditativo-morali<sup>94</sup>. Se Metastasio sospende il giudizio a proposito del suo fallito intervento a favore della canonizzazione di Juan

p. 298. Metastasio aveva conosciuto il «figlio del signor conte di Sintzendorf» a Napoli, nel luglio del 1720 (METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 15, p. 32).

<sup>90</sup> La citazione è prelevata dal «ragionamento» di Passionei offerto a Carlo VI ed introduttivo all'*Orazione in morte di Eugenio Francesco Principe di Savoia*, Padova, Comino, 1737, pp. x-xi. Sulle successive edizioni dell'*Orazione* cfr. CARACCIOLLO, *Domenico Passionei tra Roma e la Repubblica delle lettere*, p. 128.

<sup>91</sup> METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 128, p. 159 (lettera del 4 gennaio 1738).

<sup>92</sup> Ivi, III, nr. 131, p. 162 (lettera del 15 marzo 1738).

<sup>93</sup> PASSIONEI, *Orazione*, p. XXIV.

<sup>94</sup> Cfr. METASTASIO, *Lettere*, IV, nr. 1214, pp. 211-212 (lettera del 3 luglio 1761). Per i soggiorni di Ghezzi presso il «romitorio» si veda DORATI DA EMPOLI, *Pier Leone Ghezzi*.

de Palafox y Mendoza, il vescovo spagnolo osteggiato dal gesuitismo americano, riconoscendogli «lo zelo di giustizia», su una seconda e più delicata iniziativa assunta da Passionei nell'ambito della politica religiosa, la difesa del catechismo giansenista di Mésenguy, ha viceversa da obiettare: «[...] né so immaginare che esistendo il catechismo romano, ricevuto da tutti i cattolici, si possa utilmente andar pubblicando altri catechismi [...]»<sup>95</sup>. Le perplessità di fronte a scelte di taglio radicale tornano anche a riguardare il proprio ruolo di unico depositario della memoria di Gravina, riportandoci così a dire di un nervo per lui sempre scoperto, non del tutto risolvibile all'interno dell'orizzonte arcadico-accademico.

Un episodio rilevante, che rimette in moto ambienti e ricordi capitolini, fu l'uscita a stampa della biografia di Andrea Serrao *De vita et scriptis Jani Vincentii Gravinae*, edita a Roma nel 1758. In quell'anno e con la sua prima opera il giovane intellettuale calabrese, che in seguito diventerà un importante vescovo di «coscienza» giansenista, impegnato nelle battaglie regaliste fino all'impegno negli eventi della repubblica partenopea, completava la sua formazione culturale sotto la guida di Giovanni Bottari e Pier Francesco Foggini, sodali nell'eremitaggio di Frascati del cardinale Passionei, il quale a sua volta ebbe diversi motivi di convergenza con lo stesso Serrao, dall'amicizia che lo legava all'ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede, Manuel de Roda y Arieta – lo stesso a cui fu dedicata, in chiave antigesuitica, la *Vita Gravinae* –, fino all'apprezzamento del catechismo di Mésenguy, tradotto a Napoli per l'intervento di Bottari<sup>96</sup>. Nell'arco del biennio successivo alla pubblicazione dell'opera Metastasio, a suo tempo avvertito «che un Padre delle Scuole Pie ha scritta la vita del nostro Gravina, e che intende darla alle stampe»<sup>97</sup>, venne invitato dal fratello ad intervenire, in modo da correggere almeno una parte delle inesattezze in essa contenute. Pietro fa a suo

<sup>95</sup> METASTASIO, *Lettere*, IV, nr. 1214, p. 211. Sui fatti che videro Passionei schierarsi in prima fila cfr. ROSA, *Settecento religioso*, pp. 131 e 166, e CARACCILO, *Domenico Passionei*, pp. 180-18. Per quanto riguarda la non conciliabilità della posizione metastasiana rispetto al giansenismo francese nel nome degli «ideali classico-umanistici della vita pubblica» cfr. LOMONACO, *Tra "Ragion Poetica" e vita civile: Metastasio discepolo di Gravina e Caloprese*, in *Legge poesia e mito*, pp. 165-202: 192.

<sup>96</sup> Sulla figura del vescovo "giansenista" si rimanda a ELVIRA CHIOSI, *Andrea Serrao. Apologia e crisi del regalismo nel Settecento napoletano*, Napoli, Jovene, 1981 (in particolare alle pp. 21-68, riguardanti il periodo romano di formazione, i rapporti con i maestri e con Passionei, e la stesura della biografia graviniana). Ma cfr. anche l'introduzione del curatore a GIANVINCENZO GRAVINA, *Hydra mystica con la ristampa della traduzione italiana del 1761*, a cura di Fabrizio Lomonaco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. VII-XLIII: XXXIX.

<sup>97</sup> METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 963, p. 1133 (lettera a Leopoldo del 2 agosto 1756).

modo. Dopo averla letta, placa le furie di Leopoldo, che con Serrao aveva comunque intrattenuto una qualche frequentazione<sup>98</sup>; precisa, con successive *Osservazioni* indirizzate a un secondo biografo, Angelo Fabroni, ciò che effettivamente era accaduto nel delicato e privato momento del trapasso in morte del maestro; ma soprattutto attenua gli effetti dell'evento editoriale: «[...] tutte le vostre agitazioni intorno a' pochi passi de' quali non siete contento sono ora fuor di tempo. Allora sarebbero state utili e prudenti quando il libro non aveva veduto ancora la luce; *nescit vox missa reverti*»<sup>99</sup>. La saggezza oraziana propria della misura riflessiva della scrittura epistolare metastasiana non annulla però le divergenze con l'impostazione data da Serrao alla sua *Vita Gravinæ*. Alcune sono di merito, altre di opportunità.

Quanto alle prime, i termini sono riassumibili nelle ragioni che spinsero il biografo a scrivere la *Vita* e ad accrescerla con nuovi elementi. Non era questione di cattiva predisposizione, come lealmente riconosceva Metastasio – «[...] non già ch'io dubiti dell'abilità né dell'ottima volontà dello scrittore», diceva a Leopoldo, semmai il problema riguardava l'attendibilità delle «fonti» da cui aveva attinto<sup>100</sup> –, quanto la funzione polemicamente militante del richiamo al magistero graviniano. Serrao tornava infatti ad esaminare gli eventi accaduti al tempo delle contestazioni alla bolla *Unigenitus*, osteggiata da Gravina, sostenendo la tesi delle interpolazioni di mano gesuita nelle fasi della stesura. Metteva in discussione il concetto di obbedienza assoluta alle direttive papali, a vantaggio di una libera critica. E soprattutto vedeva nel pensiero e nella pedagogia del filosofo-giurista calabrese una

<sup>98</sup> Serrao vide in casa di Leopoldo Trapassi la durissima risposta in «giambi virulenti» di Gravina a Lodovico Sergardi, autore, con lo pseudonimo di Quinto Settano, delle *Satyre* antigraviniane, e un gruppo di orazioni, intitolate *Verrine*, mai pubblicate (cfr. la citata introduzione di Lomonaco all'*Hydra mystica* graviniana, p. XXXIX; sui rapporti tra Serrao e il fratello di Metastasio vd. anche CHIOSI, *Andrea Serrao*, pp. 43-44).

<sup>99</sup> METASTASIO, *Lettere*, IV, nr. 1705, p. 78 (lettera a Leopoldo del 1° gennaio 1759), dove, a opera pubblicata, il poeta riprende la questione già affrontata col fratello nella lettera del 2 agosto 1756 (ivi, III, nr. 963, p. 1133). Nel *De vita et scriptis Jani Vincentii Gravinæ commentarius* (Roma, De Rubeis, 1758), a p. 82, Serrao indicava in Giovanni Salvi uno dei presenti al momento della morte del maestro; Metastasio, che aveva già descritto il decesso di Gravina a Francesco d'Aguiro in una lettera del 26 febbraio 1718 (*Lettere*, III, nr. 5, pp. 17-18), ricostruisce i fatti, correggendo Serrao, nelle *Osservazioni* che accompagnano una lettera non inserita nell'epistolario a cura di Brunelli (ma segnalata da ANGELO DE GUBERNATIS, *Pietro Metastasio. Corso di Lezioni fatte nell'Università di Roma nell'anno scolastico 1909-1910*, Firenze, Le Monnier, 1910, pp. 102-103), il cui manoscritto si trova nell'Archivio Piancastelli di Forlì.

<sup>100</sup> METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 969, p. 1138 (lettera a Leopoldo del 6 settembre 1756); ma cfr. anche la lettera a Domenico Diodati del 15 dicembre 1768 in cui esprime affetto per Serrao (ivi, IV, nr. 1734, p. 691).

coraggiosa anticipazione della riforma religiosa e morale di cui si sentiva partecipe. Metastasio non entra nel merito di questa impostazione, che non poteva convincerlo in pieno, se non per un aspetto riguardante le accennate ragioni di convenienza. A suo parere non era opportuno riaprire il discorso sull'effettivo grado di religiosità del maestro, argomento che aveva già causato tante discussioni dentro e fuori l'*Arcadia*. Così aveva scritto, appena ricevuta la notizia che una *Vita Gravinae* sarebbe apparsa a stampa:

Sento che si sia nell'opera particolarmente proposto di vendicar la memoria del mio maestro dall'impostura d'irreligione, che ha sofferta da alcuno degli emuli suoi. Io sono gratissimo a chiunque mostra parzialità per un uomo a cui son debitore di tanto. Ma, sia detto così fra noi, io temo che questo zelo sia fuori di tempo. Gli emuli son finiti, e non rimangono ora altre voci nella repubblica letteraria che quelle che han meritate le sue gloriose fatiche. Un'apologia non farebbe ora altro effetto che dar notizia al mondo (il quale presentemente l'ignora) che s'è trovato una volta chi ha dubitato della religione di questo grand'uomo<sup>101</sup>.

Il Metastasio della fine anni cinquanta sembra essere appagato dei tributi postumi dedicati alla memoria di Gravina – *surtout pas de zèle*, si potrebbe dire, in difese anacronistiche e perciò dannose, specie per quanto riguarda aspetti scottanti come l'appartenenza a una fede religiosa o viceversa l'adesione a uno schieramento eterodosso. Ma le perplessità comunque manifestate sul senso complessivo dell'operazione condotta da Serrao andavano di pari passo con un'altra ferita che stentava a chiudersi. Ancora una volta i responsabili andavano individuati all'interno degli «emuli» graviniani di un ormai remoto tempo italiano. Si tratta di quei condiscipoli «pieni di malignità e veleno» di cui aveva discusso nel dicembre del 1719 con Francesco d'Aguirre. Nella sua qualità di conservatore dei manoscritti autografi, in una precedente missiva allo stesso d'Aguirre, Metastasio aveva espresso l'intenzione di pubblicarli – «[...] gli scritti in primo luogo sono al sicuro, e si penserà a suo tempo di non defraudare il mondo letterario di così belle produzioni e insieme di accrescere ornamento alla memoria di quel grande uomo» –, rinforzata nel 1722: «[...] io poi vo meditando di fare una stampa di tutte l'opere dell'abate Gravina, così edite come postume»<sup>102</sup>. In uno studio a tutt'oggi meritevole di attenzione per la scrupolosa raccolta di dati, Antonio Costa segnalava le tappe e le possibili cause di una promessa non

<sup>101</sup> METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 963, p. 1133 (lettera al Leopoldo del 2 agosto 1750).

<sup>102</sup> Cfr. la citata lettera del 26 febbraio 1718 (*Lettere*, III, nr. 5, p. 17) e la lettera sempre al d'Aguirre del 7 luglio 1722 (ivi, III, nr. 23, p. 43); ma si veda anche la lettera al d'Aguirre del 5 febbraio 1720 (ivi, III, nr. 9, pp. 22-24).



mantenuta e la *querelle* che ne era seguita, causa – come si diceva – di molte amarezze. Tra coloro che gli mossero almeno indirettamente il rimprovero della mancata curatela degli inediti vi fu anche Serrao: di fronte a una «hereditas [...] satis loculenta», una colpevole dimenticanza<sup>103</sup>. In realtà, la giustificazione per l'atto mancato era stata già espressa da Metastasio a Leopoldo nel 1743, a ridosso dell'edizione torinese e postuma delle graviniane *Institutiones Canonicae*:

[...] dovete credere che non essendomi io mai risoluto a pubblicar gli scritti ch'egli ha lasciati, quando avrei potuto farlo senza rischio e con evidente lucro, abbia avuto ragionevoli motivi d'astenermene. Non può aggiunger chiarezza alla gloria stabilita dell'abate Gravina l'aggiunta di nuove opere, potrebbe bene scemarla l'ineguaglianza di quelle che si pubblicassero<sup>104</sup>.

Di là da fatto che nel prosieguo dell'epistola Metastasio documenta le «debolezze» degli inediti rispetto alle innovazioni dei grandi testi editi in vita, si è davanti a un processo di rimozione della figura «paterna» o piuttosto a una motivazione maturata nel mezzo del non facile itinerario biografico e intellettuale?

Una risposta viene proprio dalla lunga frequentazione epistolare che Metastasio ebbe con Francesco d'Aguirre – «[...] il solo e l'unico che senza doppiezza mi abbia mostrato costantemente un amore candido e sincero ed una vera amicizia [...]»<sup>105</sup> –, dopo la stretta conoscenza avuta nei primi anni napoletani. Quando riceve il commosso attestato amicale, nel dicembre del 1719, il corrispondente metastasiano vive a Torino, quel «nido» a cui il giovane Metastasio guardava per motivi dettati non solo dalla personale convenienza ma da più complesse sintonie culturali. Appartenente alla generazione meridionale di scuola giuridico-graviniana, d'Aguirre si trovava nella capitale sabauda per condurre a buon esito il progetto di riforma dello Studio piemontese voluto da Vittorio Amedeo II sulla base di principi giurisdizionalistici<sup>106</sup>. Lo stesso Gravina, che aveva operato come ideatore

<sup>103</sup> SERRAO, *De vita et scriptis Jani Vincentii Gravinae commentarius*, pp. 83-84, che in apparato propone un elenco di *Opera Latina inedita* e *Opera Vernacula inedita* (p. 97), non coincidente con quello steso da Metastasio nella citata lettera al d'Aguirre del febbraio 1720 (a proposito si veda ANTONIO COSTA, *Pagine metastasiane. Dal carteggio con il fratello e da altre lettere inedite tratte dai Codici viennesi*, Genova-Firenze, Remo Sandron, 1923, al capitolo I *manoscritti graviniani*, pp. 47-51).

<sup>104</sup> METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 207, pp. 236-237 (lettera a Leopoldo del 5 ottobre 1743).

<sup>105</sup> Ivi, III, nr. 7, p. 21 (lettera a Francesco d'Aguirre del 23 dicembre 1719).

<sup>106</sup> Cfr. GIUSEPPE RICUPERATI, *I volti della pubblica felicità. Storiografia e politica nel Piemonte settecentesco*, Torino, Meynier, 1989, pp. 84-98. Altri riferimenti sono in GUSTAVO

del riformato Ateneo romano, avrebbe dovuto tenervi un insegnamento fondamentale se la morte non lo avesse fermato, nel 1718. Numerosa fu comunque la pattuglia degli scolari che si trasferirono a Torino, dialogando da lì con i massimi esponenti della cultura riformatrice di primo Settecento, Maffei e Muratori tra questi<sup>107</sup>. Prima che il giureconsulto siciliano si spostasse, dopo una permanenza milanese, alla corte di Vienna, furono molte le lettere scambiate con l'amico, particolarmente nell'iniziale periodo d'assenza. Dal fitto nucleo epistolare si prelevi almeno un punto, in apparenza laterale, relativo alla tradizione della dottrina giurisprudenziale: «Parlai secondo i suoi ordini allo stampatore del Cuiacio, il quale è pronto ad associarla [...]»<sup>108</sup>. Nel luglio del 1720 Metastasio segue da vicino la messa in cantiere degli *Opera omnia* di Jacques Cujas, iniziativa editoriale di notevole impegno, poiché erano dieci i tomi complessivi che Domenico Antonio Parrino, lo «stampatore» menzionato, stava impaginando insieme a Michele Luigi Muzio per l'edizione napoletana del 1722. L'interesse di d'Aguirre è vivo, se l'informatore lo aggiornerà più volte sulle fasi della pubblicazione – «Il Cuiacio è già terminato, e se ne sta presentemente stampando l'indice che forma l'ultimo tomo» –, mentre gli annunciava l'uscita a stampa della vichiana *De constantia jurisprudentis*<sup>109</sup>. La comune attenzione allo storico tolosano del diritto era un preciso segno di fedeltà all'insegnamento di Gravina, che al «Cuiacio» aveva dedicato molte pagine delle sue opere latine, individuandolo come l'essenziale nodo di riferimento della tradizione testuale e del pensiero giuridico, lungo l'asse che da Andrea Alciato conduceva nel cuore del dibattito umanistico e cinque-secentesco sugli equilibri tra giurisdizione e governo. «Atque hos, initio ab Alciato facto, liceat mihi vocare majorum gentium jurisconsultos, inter quos Cujacius,

MOLA DI NOMAGLIO, *Feudi e nobiltà negli Stati dei Savoia. Materiali, spunti, spigolature bibliografiche per una storia. Con la cronologia feudale delle Valli di Lanzo*, Lanzo Torinese, Società storica delle Valli di Lanzo, 2006, pp. 81-82.

<sup>107</sup> Con d'Aguirre raggiunsero Torino Bernardo Andrea Lama, Mario Agostino Campiani e Paolo Regolotti (cfr. FABRIZIO LOMONACO, *Le Orationes di G. Gravina: scienza, sapienza e diritto*, Napoli, La città del sole, 1997, p. 8). Per valutare l'importanza storico-culturale della trasmigrazione restano fondamentali gli studi di Ricuperati: oltre il citato *I volti della pubblica felicità*, almeno *Lo stato sabaudo nel Settecento. Dal trionfo delle burocrazie alla crisi d'antico regime*, Torino, Utet, 2001. Più specificamente, GIUSEPPE RICUPERATI, *Studi recenti sul primo '700 italiano. Gian Vincenzo Gravina e Antonio Conti*, «Rivista storica italiana», LXXXII, 1970, fasc. 3, pp. 611-644, e DINO CARPANETTO – GIUSEPPE RICUPERATI, *L'Italia del Settecento. Crisi Trasformazioni Lumi*, Bari, Laterza, 1990, pp. 109, 112 e 144-145.

<sup>108</sup> METASTASIO, *Lettere*, III, nr. 15, p. 31 (lettera a Francesco d'Aguirre del 30 luglio 1720).

<sup>109</sup> Ivi, III, nr. 23, p. 43 (lettera a Francesco d'Aguirre del 7 luglio 1722).

omnium aetatum iudicio, summus erit Juppiter»<sup>110</sup>. Così appunto Gravina, che nell'orazione *De iurisprudencia* aveva fissato una gerarchia a cui restò legato. Rilanciato ad inizio Settecento, il modello offerto da Cujas serviva per sottolineare la presa di distanza da ogni forma di assolutismo politico – avversario del tolosano fu infatti Bodin –, ed esaltare in sede pratica e non solo teorica «il valore dell'autonoma attività di produzione normativa» rispetto «alle prerogative dell'imperium»<sup>111</sup>. Non è di poco conto il fatto che la lezione di Cujas fosse richiamata da Gravina anche nella lettera al Maffei sulla *Division d'Arcadia*, per muovere agli avversari l'accusa, esemplarmente valida per la formulazione delle *Leges Arcadum*, di «non saper distinguere la potestà legislativa», propria del «popolo ed in conseguenza del principe», dalla «legislazione», che appartiene invece alle facoltà del «filosofo, il quale, benché privato, raccoglie la commune volontà e propone al principe o al popolo le leggi da lui composte per impetrare a quelle la pubblica autorità»<sup>112</sup>. Troppo, per Crescimbeni e i crescimbieniani di prima e seconda generazione. Ma non per Metastasio e d'Aguirre.

Nella prospettiva del trasferimento viennese del poeta, appare insomma necessario tenere presente la specifica traiettoria che, per convergenze intellettuali, aggetta da Napoli a Torino, tale da sostanziare sotto traccia anche gli anni romani precedenti l'addio. La distanza di Metastasio rispetto ai casi e alle linee d'*Arcadia*, la peculiarità del taglio encomiastico-precettistico su cui poggiano le messinscene quali la *Contesa dei numi*, incentrata infatti sul primato di Astrea, si possono spiegare anche col bagaglio dottrinale di un allievo che, non usando le idee del maestro come strumento di scontro ideologico-culturale, sapeva però guardare lontano. Certamente la mediazione veneziana fu decisiva dal punto di vista teatrale, e persino da quello dei contatti privati, attraverso Apostolo Zeno e Luigi Pio di Savoia, il sovrintendente della musica imperiale, fratello dell'amante storica di Pietro Ottoboni, Margherita, moglie separata di Pietro Zeno<sup>113</sup>. Ma quando arriva a Vienna, già celebre per la sua carriera drammaturgica e per l'inserimento nella repubblica delle lettere – «Mons. di Apollonia, i sigg. Riva, Spanagel

<sup>110</sup> GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, p. 396. Su Cujas si vedano le osservazioni di LOMONACO, *Le Orationes di G. Gravina: scienza, sapienza e diritto*, p. 76.

<sup>111</sup> Si cita dall'introduzione di FABRIZIO LOMONACO a CARLA SAN MAURO, *Gianvincenzo Gravina giurista e politico. Con un'appendice di scritti inediti*, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 9-19: 15, volume a cui si rinvia per ulteriori approfondimenti.

<sup>112</sup> GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, p. 477.

<sup>113</sup> Cfr. FABIANA VERONESE, *Politica e potere nella corrispondenza di Margherita Pio di Savoia (1670-1725)*, on-line all'indirizzo [www.storiadivenezia.net/sito/donne](http://www.storiadivenezia.net/sito/donne), pp. 1-14.

e Metastasio vi risalutano con ogni affetto ed ossequio», scriveva Apostolo Zeno a Muratori il 28 luglio 1731, citando anche Passionei<sup>114</sup> –, il poeta cesareo ha modo di consolidare i legami epistolari con altre figure dell'intellettualità riformatrice torinese, da Tommaso Filipponi a Francesco Lodovico Morozzo della Rocca, fino a che nel 1736 incontrerà Luigi Malabaila, conte di Canale, appena nominato ambasciatore sabaudo presso gli Asburgo<sup>115</sup>. Prese forma così il ristretto circolo di eruditi e diplomatici che per decenni si ritrovò presso la casa di Metastasio. I colloqui giornalieri con Malabaila agirono in varie direzioni. Degli studi classico-filologici. Degli interessi artistici e architettonico-decorativi, sulla linea che da Juvarra e dal classicismo arcadico di scuola capitolina porta a Gregorio Guglielmi. Degli approfondimenti politico-giuridici, che spinsero la lezione graviniana verso le più agili forme della moderna pubblicistica sull'*Esprit des lois*. Viste dall'angolo prospettico della lunga vita viennese, l'Italia e Roma potevano sembrare lontane. Si sa che non fu così. Altri "silenzi", in realtà parlanti, se interrogati da una attenta esegesi delle pagine memoriali, verranno a riguardare non tanto gli auspicati ma impossibili ritorni – il ricordo dei briosi giorni passati con la prima Marianna si era del tutto affievolito –, quanto i passaggi più significativi della cultura italiana delle fasi media e ultima del secolo XVIII. E a rifondare un nuovo paradigma metastasiano sarà la ricca produzione biografica ed elogistica attorno al 1782, in massima parte "romana".

<sup>114</sup> *Lettere di APOSTOLO ZENO cittadino veneziano istorico e poeta cesareo. Nelle quali si contengono molte notizie attenenti all'istoria letteraria de' suoi tempi [...]. Seconda edizione in cui le Lettere già stampate si emendano, e molte se ne pubblicano*, 6 voll., Venezia, Sansone, 1785, IV, nr. 773, p. 318. I personaggi menzionati insieme a Metastasio sono monsignor Giuliano Sabbatini (in religione Giuliano di Sant'Agata), vescovo di Apollonia (in Albania), l'abate Giuseppe Riva e Gottfried Philipp von Spannagel.

<sup>115</sup> Una rassegna dei connazionali presenti nella capitale asburgica è in ROSSANA CAIRA LUMETTI, *Gli italiani a Vienna all'epoca di Metastasio*, in *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, pp. 239-260. Il ruolo di Luigi di Canale, non solo in rapporto a Metastasio, va ripensato più fortemente rispetto alla sempre utile monografia di ADA RUATA, *Luigi Malabaila di Canale. Riflessi della cultura illuministica in un diplomatico piemontese*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1968.

PAOLA COSENTINO

Per l'epistolario di Metastasio:  
alcuni inediti della Biblioteca Vaticana\*

Nella *Raccolta prima* degli *Autografi Ferrajoli* sono riuniti insieme lettere e documenti autografi di scrittori italiani che costituiscono la parte più cospicua del materiale conservato nel fondo<sup>1</sup>. Fra di essi, sono presenti nove epistole, in parte inedite, di Pietro Metastasio, indirizzate a figure più o meno note dell'*entourage* del poeta cesareo, quali Stelio Mastraca, Mattia Damiani e Gian Ambrogio Migliavacca. Non possiamo stabilire con certezza come questi documenti siano stati assemblati agli altri autografi; sappiamo solo che i Ferrajoli, ovvero il capofamiglia Giuseppe, ma soprattutto suo figlio Gaetano<sup>2</sup>, furono appassionati bibliofili, capaci di raccogliere – seguendo, in questo, la moda del momento – numerosi testi manoscritti ricavati dall'assidua frequentazione di biblioteche, archivi e librerie antiquarie. La passione erudita che animò padre e figlio (cui si aggiunse pure il fratello di quest'ultimo, Alessandro<sup>3</sup>) portò alla creazione di uno straordinario fondo di *Autografi*, comprendente migliaia di missive, talvolta isolate, talvolta riunite in gruppo, che sono state rigorosamente ripartite: la *Raccolta prima*, di cui qui ci si occupa, è la sezione più ricca e presenta un notevole numero di lettere. Insieme alle altre raccolte – Ferrajoli, Menozzi, Minervini, Odorici, Visconti – essa è stata acquisita, nel 1926, dalla Biblioteca Vaticana, ove,

\* Il presente contributo nasce a margine di un progetto di ricerca dell'Università di Genova coordinato da Alberto Beniscelli e volto a proporre una nuova edizione commentata delle lettere di Metastasio.

<sup>1</sup> Gli *Autografi Ferrajoli*, frutto del fervore collezionistico dell'epoca in cui sono stati riuniti, risultano attualmente composti da sei sezioni, ove troviamo prezioso materiale a firma di Ariosto, Parini, Alfieri (per limitarci a qualche nome).

<sup>2</sup> Cfr. GUIDO FAGIOLI VERCELLONE, *Ferraioli (Ferrajoli), Gaetano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana [= DBI], vol. 46, 1996, pp. 425-427.

<sup>3</sup> Anche per lui si rimanda alla voce del DBI: GUIDO FAGIOLI VERCELLONE, *Ferraioli (Ferrajoli), Alessandro*, ivi, pp. 421-425.

dal 1990, è consultabile il catalogo aggiornato, dovuto al meritorio lavoro di Paolo Vian<sup>4</sup>.

Intendo quindi fornire una trascrizione delle missive, utile ad allargare il quadro del già ricco epistolario di Metastasio: ogni singolo testo costituisce, infatti, un piccolo tassello di un dialogo già avviato, che, se non aggiunge sostanziali novità rispetto alle informazioni in nostro possesso, rappresenta tuttavia il risultato di una ricognizione atta a completare il poderoso lavoro di Bruno Brunelli, curatore del monumentale epistolario del Trapassi, in cospicua parte basato sul *Copialettere* viennese<sup>5</sup>. Sulla cui inevitabile «parzialità», per usare un termine caro allo stesso poeta cesareo, non voglio spendere troppe parole: è già stata infatti sufficientemente sottolineata la necessità di un nuovo commento come di una nuova risistemazione delle epistole metastasiane, anche alla luce dei più recenti ritrovamenti<sup>6</sup>. Collocando poi quelle stesse lettere all'interno di un preciso percorso storico e illuminando le diverse personalità dei singoli corrispondenti ho potuto fare il punto su alcuni momenti della vita del poeta, il quale, attraverso una fitta e ininterrotta corrispondenza durata fino alla fine della sua esistenza, volle allestire un grande affresco autobiografico, in questo ponendosi accanto ad altri scrittori settecenteschi, autori di straordinarie memorie e di altrettanto celebri confessioni.

<sup>4</sup> Cfr. *La «Raccolta prima» degli Autografi Ferrajoli. Introduzione, inventario e indice*, a cura di Paolo Vian, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1990. Ma si veda pure il primo volume della *Guida ai fondi manoscritti, numismatici, a stampa della Biblioteca Vaticana. I. Dipartimento manoscritti*, a cura di Francesco D'Aiuto e Paolo Vian, 2 voll., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2011.

<sup>5</sup> Assunto come testo base, il *Copialettere* è composto dalle missive che il Metastasio aveva scelto di conservare, affidando a Giuseppe Martinez, prima, e a Giuseppe Ercolini, poi, il compito di copiarne il contenuto. Il poeta interveniva spesso sulle sue carte: fatto, questo, che ha determinato alcune differenze fra gli autografi effettivamente spediti e le lettere tramandate dal poeta. Su questa aporia, non sufficientemente chiarita dal Brunelli, riflette CORRADO VIOLA, *Sull'edizione Brunelli dell'epistolario di Metastasio. Osservazioni e addenda*, «Seicento & Settecento. Rivista di letteratura italiana», V, 2010, pp. 23-54, in particolare a p. 43.

<sup>6</sup> Oltre al già citato saggio di Viola, è qui necessario menzionare i lavori di JOSEPH G. FUCILLA, autore di due contributi, ovvero *Nuove lettere inedite del Metastasio ed alcuni appunti sul suo epistolario* e *Una lettera ignorata sulla morte del Metastasio*, riediti in *Superbi colli e altri saggi*, Roma, Carucci, 1963, rispettivamente alle pp. 283-311 e 313-317; MATE ZORIĆ, *Dieci lettere inedite di Pietro Metastasio*, «Studia Romanica et Anglicae Zagrabiensia», 21-22, 1966, pp. 321-336; ROSY CANDIANI, *Sull'epistolario di Pietro Metastasio: note e inediti*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 169, a. 109, 1992, pp. 49-64; LUCIO TUFANO, *Per l'epistolario di Metastasio*, «Filologia e critica», XXI, 1996, pp. 242-254; e, da ultimo, GIUSEPPE CRIMI, *Osservazioni sull'epistolario di Metastasio: a proposito di editi, inediti e dimenticati*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 5, 2016, pp. 271-287.

1. Presenterò il materiale così come risulta custodito nei volumi della *Raccolta prima*: di conseguenza, non si terrà conto della cronologia, ma dell'ordine di catalogazione delle missive<sup>7</sup>. La prima delle lettere è indirizzata a Mattia Damiani, abate volterrano con cui il Metastasio era stato in corrispondenza fin dal 1734<sup>8</sup>, come attesta il Brunelli stesso<sup>9</sup>. Con il suo dotto interlocutore (che si farà pure mediatore fra il poeta ed Angelo Fabroni, autore delle *Vite degli uomini illustri del secolo*), il poeta cesareo è solito scambiarsi edizioni e componimenti appena usciti: nell'epistola del 26 febbraio del 1735 Metastasio fa allusione, infatti, all'edizione delle sue opere pubblicate a Venezia<sup>10</sup>, cui mancano – e saranno aggiunte nella nuova stampa – un dramma e due cantate, ovvero la *Clemenza di Tito*, la *Betulia liberata* e il *Gioas*. Le missive si succedono con cadenza annuale, lasciando intendere, sullo sfondo, un commercio continuo di scritti e di edizioni. Nel 1738, il Damiani farà addirittura recapitare all'amico un prezioso ritratto in alabastro, che appunto ritrae le

<sup>7</sup> Le lettere, in ordine temporale, sono le seguenti: a Stelio Mastraca (17 ottobre 1748), ad Antonio Filippo Adami (27 maggio 1754), a Marco Coltellini (8 maggio 1767, ma, in realtà, 25 maggio 1761), a Mattia Damiani (14 settembre 1767), a Gaspare e a Teresa Angiolini (rispettivamente 9 dicembre 1766 e 28 settembre 1767), ancora all'Adami (28 settembre 1767), a Gian Ambrogio Migliavacca (5 settembre 1768). C'è pure una lettera indirizzata a un destinatario non indicato e datata 22 giugno 1758.

<sup>8</sup> Mattia Damiani aveva conosciuto il Metastasio a Roma: nato a Volterra il 2 maggio del 1705, l'ecclesiastico aveva compiuto studi giuridici prima a Pisa e poi nella città pontificia. Ebbe diversi incarichi – fu infatti Rettore del seminario vescovile, poi vicario del vescovo di Pescia che seguì, per un breve periodo, a Firenze, dove assunse la carica di direttore della biblioteca Riccardiana –, ma fu poi costretto, a causa di una salute malferma, a rientrare definitivamente in patria, dove finì per occuparsi della sua produzione poetica, al contempo insegnando filosofia presso il seminario. Morì nel 1776. Per questa ed altre indicazioni si veda comunque ANGELO MARRUCCI, *Mattia Damiani* in Id., *I personaggi e gli scritti. Dizionario biografico e bibliografico di Volterra*. Bibliografia archeologica a cura di Alessandro Furiesi (vol. III del *Dizionario di Volterra. Storia e descrizione della città. Personaggi e bibliografia*, a cura di Lelio Lagorio, 3 voll., Pisa, Pacini, 1997), pp. 965-966. Brunelli lo dice iscritto a diverse accademie (come quella dei Sepolti e quella degli Infecondi), fra cui pure l'*Arcadia*: si dedicò a scrivere componimenti poetici d'argomento scientifico (come il *Componimento pastorale filosofico* sulle fasi lunari o, ancora, le *Muse fisiche*, pubblicato nel 1754). Ma si veda PIETRO METASTASIO, *Lettere*, con indici delle persone e degli argomenti, e *Bibliografia*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Arnoldo Mondadori, 1951-1954, voll. III-V di Id., *Tutte le opere* [d'ora in poi *Lettere*], III, Note, p. 1195.

<sup>9</sup> Nell'epistolario, il testo di esordio, ricavato dall'edizione ottocentesca delle lettere al Damiani (pubblicata a Volterra nel 1847), risale al 18 settembre 1734 e lascia presumere una serie di missive precedenti di cui, per ora, non si ha notizia.

<sup>10</sup> Si tratta dei primi tre volumi dell'edizione Bettinelli, ovvero le *Opere drammatiche del Sig. Abate PIETRO METASTASIO romano poeta cesareo*, Venezia, Al Secolo delle lettere, presso Giuseppe Bettinelli, 1733.

fattezze del poeta cesareo: «Il valore della bellissima pietra, l'esquisitezza del lavoro con cui l'ha fatta ridurre all'uso cui l'ha destinata, l'eccellente pittura, l'ingegnoso adornamento che la circonda, la rara antichità che l'accompagna, e sopra tutto la cura d'informarsi fin del colore delle mie vesti non che delle armi mie gentilizie»<sup>11</sup> saranno alla base di un compiaciuto, ma sincero ringraziamento da parte del Trapassi. La corrispondenza dura, ininterrotta, fino al 1745, poi nulla si saprà più dell'abate volterrano fino al maggio del 1753, quando Metastasio spedirà all'amico una lettera infarcita di rimandi alla sua ipocondria. Sono gli anni in cui il Damiani pubblica le *Muse fisiche*, sorta di componimento filosofico in versi dedicato proprio al poeta cesareo, il quale, nella missiva del 19 giugno 1755, offrirà al corrispondente un interessante saggio di critica letteraria in risposta al dono ricevuto:

Della sua dottrina e della sua sperimentata notizia di tutti gli arcani poetici non ho mai dubitato [...]. Ma la disinvoltura, il vezzo, la leggiadria, la felicità con la quale coteste sue ubbidienti ministre passeggiano strade così scabre e così spinose [...] è circostanza ben meritevole dell'ammirazione che mi ha cagionata<sup>12</sup>.

Anche se, in questo caso, l'opinione dell'autore è condizionata dalla cortesia e dalla necessità di contraccambiare la gentilezza dell'altro – che gli aveva, appunto, dedicato l'opera – pure è evidente che molte delle lettere al Damiani sono spesso costruite attorno ad apparentemente casuali riflessioni sulla poesia, sulla natura profonda di essa, sull'imitazione e sulla verosimiglianza, infine sull'insostituibile funzione sociale della letteratura<sup>13</sup>.

Probabilmente alla raccolta di *Poesie liriche* pubblicate dal Damiani a Parma nel 1758 lo scrittore romano fa riferimento nella lettera del 14 maggio 1758 o ancora alla cantata *Il sogno* rimanda la complimentosa missiva del 1° dicembre 1763, infine è sempre Metastasio a ringraziare l'amico per il dono dei due volumetti delle poesie di costui, stampati a Firenze presso Bonducci nel 1766. Il Trapassi informa poi il corrispondente del lavoro poetico svolto a corte, sebbene con alti e bassi, visto che le Muse sono «pettegole» e poco lo solleticano, e gli invia progressivamente i frutti del suo ingegno di quegli anni, dal *Trionfo di Clelia*, passando per l'*Egeria*, festa

<sup>11</sup> Cfr. *Lettere*, III, nr. 129, p. 160.

<sup>12</sup> Ivi, III, nr. 851, p. 1026.

<sup>13</sup> Si vedano, a questo proposito, le considerazioni di GIORGIO SANTANGELO, *Vita e letteratura nell'«Epistolario» del Metastasio*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio d'intesa con Arcadia – Accademia letteraria italiana, Istituto di Studi Romani, Società italiana di studi sul sec. XVIII* (Roma, 25-17 maggio 1983), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, pp. 187-197.



teatrale la cui rappresentazione risultò memorabile, e per il *Parnaso confuso*, fino alla *Partenope* e alla *Pubblica felicità*<sup>14</sup>.

La lettera qui trascritta, inedita<sup>15</sup>, risale al 14 settembre del 1767: in essa, oltre alla menzione di un'operetta a firma del Damiani, il *Giacobbe in Egitto*<sup>16</sup>, che inevitabilmente molto deve al metastasiano *Giuseppe riconosciuto* risalente al 1733, il poeta cesareo allude alle preoccupazioni del suo destinatario nei confronti di un nipote, Vincenzo, più volte nominato nelle lettere e postulante una borsa di studio presso il Collegio della Sapienza di Pisa<sup>17</sup>. Quest'ultimo avrebbe poi ottenuto quanto meritava nell'autunno di quello stesso anno, se il Metastasio ne ricorda la «grazia ottenuta» proprio nella lettera al Damiani del 3 dicembre 1767. Vi compare, poi, il conte Francesco Orsini di Rosenberg, ambasciatore degli Asburgo a Madrid che l'arciduca Leopoldo d'Austria, poi divenuto granduca di Toscana, volle con sé dopo il suo trasferimento in Italia nel 1765. Rosenberg, in quel momento a Firenze, è nominato pure in una lettera al Fabroni del 24 settembre, interessante perché, di fatto, molto vicina a quella destinata a Mattia Damiani. In essa il poeta accenna, infatti, a «qualche persona del seguito della regina di Napoli»<sup>18</sup> che dovrà recapitare al priore i componimenti del Nostro: analogamente, si vedrà, la sovrana consegnerà a «persona sicura della reale comitiva» il dono letterario per l'abate di Volterra.

Guardando alle lettere successive al 1767, il tenore del colloquio a distanza rimane quello degli anni giovanili, infittendosi magari i rimandi metastasiani ai «malannetti» e al riposo necessario per far fronte alle richieste a

<sup>14</sup> Cfr. *Lettere*, IV, nr. 1610, p. 565. Nel 1767 Metastasio aveva dato alle stampe *La pubblica felicità*, ovvero quarantatré ottave dedicate a Maria Teresa, di nuovo in salute dopo aver contratto il vaiolo, e la *Partenope*, un'operetta teatrale dedicata alla fondazione della città di Napoli e composta in occasione delle nozze, poi annullate, fra Ferdinando IV e la principessa Maria Giuseppina. In realtà, il dramma era già stato portato in scena, con musica di Hasse, a Vienna, a Napoli, infine a Palermo. Sulle «stanze gratulatorie» del Metastasio rimando a GIAN PIERO MARAGONI, *Forme e vicende dell'ottava metastasiana*, Lugano, Bernasconi, 1991, pp. 25-28: 25.

<sup>15</sup> La lettera non compare nell'epistolario a cura del Brunelli.

<sup>16</sup> Il testo del *Giacobbe in Egitto* è contenuto nel terzo volume della *Raccolta di poesie diverse del signor dottore MATTIA DAMIANI da Volterra*, voll. I-III, pubblicata a Livorno, presso Giovan Vincenzo Falorni, 1770-1771, pp. 57-92. Esiste, peraltro, un'edizione del *Giacobbe in Egitto componimento sacro* (Ancona, Nella Stamparia di Pietro Ferri, 1777) attribuita al Metastasio stesso.

<sup>17</sup> Cfr. *Lettere*, IV, Note, p. 870.

<sup>18</sup> Maria Giuseppina d'Asburgo-Lorena, dodicesima figlia di Maria Teresa, destinata a sposare Ferdinando IV, re di Napoli: morirà a soli sedici anni, dopo aver contratto il vaiolo nell'ottobre del 1767; prenderà il suo posto la sorella Maria Carolina che convolerà a nozze con il Borbone nel 1768. Cfr. *Lettere*, IV, nr. 1606, pp. 562-563: 562.

quelle «cicale delle Muse»<sup>19</sup>; il Damiani, per parte sua, continua a lavorare indefessamente, tanto che, nella missiva del 10 settembre del 1772, il poeta cesareo ringrazierà l'amico per l'invio dei tre volumi di tutta la sua opera *omnia*, comprendente poesie «amoroze, eroiche, drammatiche, filosofiche e morali»<sup>20</sup>. Gli ultimi anni, tuttavia (ricordiamo che il Damiani morirà il 29 luglio del 1776)<sup>21</sup>, saranno anche quelli in cui Metastasio si darà a comporre, «per non imputridire nell'ozio»<sup>22</sup>, l'*Estratto della Poetica di Aristotele*, contenente una serie di riflessioni sulla poesia e sull'imitazione che costituiscono l'ossatura teorica della sua arte. Ne dirà nelle lettere al Damiani, dove insisterà molto sul legame del più recente lavoro in prosa con l'antica traduzione in versi sciolti della *Lettera ai Pisoni* di Orazio, i quali versi, affermerà il 3 gennaio del 1774, «dormono tranquillamente» nel loro «scrigno»<sup>23</sup>. Verranno stampati, postumi, a Parigi, nel 1792 [1793], realizzando infine un desiderio che Metastasio, nonostante il suo «temperamento dubbioso sino al vizio»<sup>24</sup>, aveva manifestato al Damiani in una delle ultime lettere a lui indirizzate.

*Raccolta prima*, vol. II, nr. inv. 226<sup>25</sup>

Pietro Metastasio a Mattia Damiani (Volterra), Vienna, 14 settembre 1767 (ff. 95r-96v)<sup>26</sup>. *Lettera autografa*.

Ill.mo Sig.re Sig.re P.ne Col.mo

Benché sia così ben fondata in me la sicurezza dell'affettuosa parzialità di Vostra Signoria illustrissima, le riprove che le piace di tratto in tratto di darmene ànno

<sup>19</sup> Ivi, V, nr. 1882, p. 31.

<sup>20</sup> Ivi, V, nr. 2039, p. 182. Si tratta della citata *Raccolta di poesie diverse* di Mattia Damiani. Nel primo volume sono stampate pure quattro lettere del Metastasio rispettivamente del 19 giugno 1755, 7 giugno 1759, 1° dicembre 1763, 6 marzo 1766 (alle pp. VIII-XIII), presenti nell'epistolario a cura del Brunelli.

<sup>21</sup> Lo annuncerà il poeta stesso nella lettera del 10 maggio 1773 (cfr. *Lettere*, V, nr. 2093, p. 233).

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Ivi, V, nr. 2130, p. 275.

<sup>24</sup> Ivi, V, nr. 2191, p. 337.

<sup>25</sup> La trascrizione della lettera del Damiani (come delle successive missive) si basa su criteri sostanzialmente conservativi: non ho integrato l'*h* nelle voci del verbo *avere* – per rispetto della volontà dell'autore – mentre ho talvolta ammodernato l'uso degli accenti e riportato in corsivo ciò che nel testo risultava sottolineato (i titoli delle opere; una citazione latina). Più raramente sono intervenuta sulla punteggiatura. Ho poi sciolto le abbreviazioni nel testo, mentre le ho lasciate nelle intestazioni e nei saluti finali. All'interno delle epistole il cambiamento di pagina è indicato con una doppia barra.

<sup>26</sup> Al f. 96v è conservata l'indicazione del destinatario: «All'Ill.mo Sig.re Sig.re E P.ne Col.mo Il Sig. Mattia Damiani, Firenze, Volterra». È ancora visibile il timbro in ceralacca.

sempre per me la grazia della novità; e raddoppiano i miei doveri a rendergliene il dovuto contraccambio. Partendo di qua alla volta della Toscana la regina di Napoli consegnerà a persona sicura della reale comitiva que' miei componimenti<sup>27</sup>, che posso dubitare che non le siano pervenuti, e le saranno fatti esattamente pervenire. Desidero che le sue premure per il suo Chiarissimo Signor suo nipote non siano quest'anno, come nel passato, defraudate del loro ben ragionevole oggetto: ma non trascuri ella di far sovvenire a tempo, e replicatamente al nostro Signor Conte di Rosenberg, le ottime e quasi sicure speranze che si compiacque di darllmene in Vienna. Io non sono in carteggio seco, e gli stimoli a persone così occupate debbono essere a tempo replicati e presenti. Il suo *Giacobbe in Egitto* è dovere che abbia l'aria di famiglia col mio *Giuseppe riconosciuto*: et io stimerò come sua approvazione quei tratti del suo componimento ne' quali avrà ella voluto convenir meco. Conservi gelosamente la sua salute, e la parziale amicizia di cui mi onora, mentre io con rispetto eguale alla tenerezza mi confermo

Di V.S. Ill.ma

Vienna 14 7bre 767

Dev.mo Obb.mo Serv.re, et Amico  
Pietro Metastasio.

2. La seconda missiva presente nella *Raccolta* è rivolta a un destinatario non indicato<sup>28</sup> (ma che, consultando l'*Epistolario* a cura del Brunelli, risulta indirizzata a Antonio Filippo Adami)<sup>29</sup>. Si tratta della versione autografa della lettera, dal momento che il curatore dell'edizione mondadoriana si preoccupa di specificare che il testo da lui riprodotto è ricavato dal *Copialettere* viennese<sup>30</sup>. È stata redatta una quindicina di giorni dopo quella destinata al Damiani, tanto è vero che fa allusione ad alcuni componimenti già evocati, come abbiamo visto, nell'epistola all'amico volterrano, ovvero *La pubblica*

<sup>27</sup> Ovvero la *Pubblica felicità* e la *Partenope*. Ma, su questo, anche più avanti.

<sup>28</sup> Nella missiva il margine inferiore appare strappato: di conseguenza, non si legge il nome del corrispondente. Per la lettera trascritta dal Brunelli, cfr. *Lettere*, IV, nr. 1610, pp. 565-566. Scarse le varianti registrate fra il testo originale e quello conservato nel *Copialettere*.

<sup>29</sup> L'Adami era nato a Livorno all'inizio del XVIII secolo: nominato senatore dal Granduca di Toscana nel 1761, animò un noto salotto politico-letterario, fu membro di diverse accademie (fra cui quella degli Apatisti, presso cui recitò un'orazione dal titolo *Della educazione di un gentiluomo*, e quella dei Georgofili) e fu eletto quale Custode della Colonia fiorentina dell'Arcadia. Autore di numerosi testi poetici, ovvero delle *Poesie scelte di vario genere* (1755), delle *Poesie, con una dissertazione sopra la poesia drammatica e musica del teatro* (1755), infine del *Saggio di prose e poesie* (1767), realizzò pure alcune traduzioni, dal francese (il *Britannicus* di Racine, 1752) e dall'inglese (l'*Essay on Man* di Alexander Pope, divenuto *I principi della morale, o sia saggio sopra l'uomo* in versi sciolti, 1756). Per una più completa rassegna dell'attività dell'intellettuale livornese, si veda comunque NICOLA CARRANZA, *Adami, Anton Filippo*, in *DBI*, 1960, vol. 1, pp. 232-233.

<sup>30</sup> Biblioteca Nazionale di Vienna, cod. 10273, nr. 816.

*felicità* e la *Partenope*, editi in quell'anno. Si dà qui di seguito la trascrizione della missiva, in cui il Metastasio si congratula con l'interlocutore per un sonetto redatto in occasione della guarigione di Maria Teresa: fin dall'inizio della sua corrispondenza con l'erudito livornese, il Metastasio aveva riscontrato nella produzione poetica dell'Adami, e in special modo nei sonetti di quest'ultimo, «robustezza e nobiltà di stile, profondità di dottrina, vivacità di fantasia, e quella finalmente unità, proporzione e corrispondenza di parti che distingue in Parnaso gli abitanti da' passeggiieri»<sup>31</sup>. Più avanti il Trapassi noterà (nella lettera spedita da Vienna il 21 febbraio del 1757), e con non poca amarezza, come si sia dovuto invece adattare alle necessità della corte austriaca, rinunciando a scrivere «un sol sonetto, un'ode sola, né un verso se non per musica»<sup>32</sup>. A dodici, nuovi «nitidissimi sonetti»<sup>33</sup> farà riferimento in una missiva di una decina d'anni successiva (esattamente del 14 settembre 1767) che di poco precede quella qui presentata; del resto, ancora sugli «eccellenti sonetti» dell'Adami, addirittura «degni d'essere annoverati fra quei pochi che più onorano la lira italiana»<sup>34</sup>, si sofferma in una lettera indirizzata a Tommaso Filipponi, nella quale, in realtà, loda la traduzione del Pope realizzata dal conte di Lauriano<sup>35</sup> – e di cui pure il livornese aveva dato saggio in precedenza.

*Raccolta prima*, vol. VI, nr. inv. 967

Pietro Metastasio a Antonio Filippo Adami, Vienna, 28 settembre 1767 (f. 50r).  
*Lettera autografa*.

Ill. Sig.re Sig.re e P.ne Col.mo

Dopo aver consumati ben due mesi in cammino, è pur giunto ier l'altro alle mie mani il magnifico, elegante, e luminoso sonetto scritto da Vostra Signoria Illustrissima nel ristabilimento in salute dell'adorabile nostra sovrana. Io me ne congratulo seco come uno de' più distinti parti del suo felice talento. E dalla florida e

<sup>31</sup> Si tratta della prima lettera dell'epistolario, datata 30 luglio 1753. Cfr. *Lettere*, III, nr. 675, p. 850.

<sup>32</sup> Ivi, III, nr. 994, p. 1163.

<sup>33</sup> Ivi, IV, nr. 1566, p. 531.

<sup>34</sup> Ivi, IV, nr. 1840, p. 800.

<sup>35</sup> Ovvero Giuseppe Maria Ferrero di Lauriano, autore de *L'uomo. Saggi di filosofia morale di Alessandro Pope volgarizzati*, Torino, Stamperia reale, 1768. Sulle traduzioni dell'illuminista inglese si veda comunque il saggio di FRANCO ARATO, *Pope italiano: le traduzioni settecentesche dell'Essay on Man*, in *Transiti letterari e culturali*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, (vol. I di *Anglistica e...: metodi e percorsi comparatistici nelle lingue, culture e letterature di origine europea. Atti del XVIII Convegno AIA. Genova, 30 settembre-2 ottobre 1996*, 2 voll., Trieste, E.U.T., 1999) pp. 75-85.

vigorosa vivacità del suo spirito raccolgo anche il contento di lusingarmi ch'ei<sup>36</sup> non si trovi incomodatamente alloggiato. Gli ultimi miei, ma non più recenti lavori sono *La pubblica felicità*, e la *Partenope*. Non solo io gli credo giunti in Firenze ma gli spero dimenticati onde mancando loro il merito della novità, non so per qual altro inviarli. Si conservi ella gelosamente alla gloria delle Muse italiane: non si stanchi di riamarmi e mi creda col più costante rispetto

Di V. S. Ill.ma

Vienna 28 7bre 767

Dev.mo Obb. Serv.re et Am.co Vostro  
Pietro Metastasio.

3. Una seconda lettera indirizzata all'Adami è contenuta nel vol. XVII della *Raccolta*: risale a diversi anni prima ed è presente anche nell'epistolario curato dal Brunelli (provenendo essa dal *Copialettere* viennese), che mi consente, come nel caso precedente, di precisare il nome del destinatario. Il documento posseduto dalla Biblioteca Vaticana è, ancora una volta, la versione autografa della missiva.

*Raccolta prima*, vol. XVII, nr. inv. 2602

Pietro Metastasio ad Antonio Filippo Adami, Vienna, 27 maggio 1754 (f. 87r).  
*Lettera autografa*.

Ill.mo Sig.re Sig.re P.ne Col.mo

La mia salute, le mie occupazioni, gli affetti miei s'accordano troppo male col desiderio ch'avrei d'esser con Vostra Signoria Illustrissima in più regular corrispondenza. Pure capisco questo momento per assicurarla almeno e della mia stima, e della mia osservanza: per renderle<sup>37</sup> grazie della raccolta che ultimamente ricevei et attentamente lessi con particolar piacere. Per congratularmi seco de' lodevoli saggi che mi à comunicati de' suoi poetici sudori e per supplicarla (non già a perdonarmi, ma bensì) a compatirmi se ora posso approfittarmi quanto io vorrei d'un commercio che tanto mi onora: e col vostro rispetto mi confermo

Di V.S. Ill.ma

Di Vienna 27 Mag.o 754

Dev.mo Obb. Serv.re  
Pietro Metastasio.

4. Nella missiva che segue, risalente al 22 giugno del 1758, il destinatario risulta, ancora una volta, sconosciuto (la parte del margine inferiore, dove in genere viene indicato il nome del corrispondente, è stata indebitamente tagliata, come spesso capitava quando si volevano far perdere le tracce della

<sup>36</sup> Nel testo trascritto dal Brunelli si legge «che ei» (*Lettere*, IV, nr. 1610, p. 565).

<sup>37</sup> Brunelli trascrive dal *Copialettere* «render le» (ivi, III, nr. 747, p. 926).

raccolta a cui l'epistola apparteneva): si tratta di una lettera che nell'edizione Brunelli non compare e che può essere senz'altro considerata inedita. A partire dagli scarsi dati che l'epistola fornisce e dall'analogia con la prima delle due lettere all'Adami – anch'essa mutila – ho ipotizzato che il ricevente possa essere proprio il livornese, protagonista di primo piano delle vicende politiche della sua terra, tanto da divenire, nel 1761, senatore del granducato. Dopo la fine della dinastia medicea, la Reggenza era stata assegnata a Francesco Stefano di Lorena, il quale, nominato imperatore del Sacro Romano Impero nel 1745, aveva, a sua volta, affidato ai suoi ministri la gestione della regione. Nella lettera si fa infatti riferimento alla «Reggenza» e al «consiglio», principali istituzioni politiche dello stato: siamo nel 1758, quando a capo effettivo del governo toscano era stato nominato il maresciallo genovese Antonio Botta Adorno (a Firenze dall'ottobre del 1757). Costui aveva da subito mostrato una maggiore sensibilità nei confronti del patriato locale, diversamente dal suo predecessore, il conte Emmanuel de Richécourt, favorevole, invece, a una serie di necessarie riforme costituzionali. Ricostruito sommariamente lo sfondo storico e politico dell'epoca, possiamo quindi scorgere nella missiva che qui si presenta un evidente richiamo alle mosse dell'Adami, in questo frangente rappresentante della piccola nobiltà di provincia decisa a far valere le proprie istanze<sup>38</sup>.

*Raccolta prima*, vol. VI, nr. inv. 969

Pietro Metastasio a destinatario sconosciuto, Vienna, 22 giugno 1758 (ff. 53r-54r).  
*Lettera autografa*.

Ill. Sig.re Sig.re P.ne Col.mo

È dovere dell'onestà e dell'amicizia il dire sinceramente in chi confida in noi le verità che potrebbero esser dannose [se] ignorate: ma l'onestà non esige, e l'amicizia non soffre di sostenere con lunghe e replicate dicerie il proprio parere contro chi sente diversamente e forse più saviamente di noi. In questi principi potrà conoscere Vostra Signoria Illustrissima ch'io non ò mai mancato di corrisponderle: né posso recarmi a colpa il vostro silenzio.

<sup>38</sup> Si tenga conto, poi, che proprio nel 1758 l'Adami pubblicava a Pisa il suo *Prospetto di una nuova compilazione della Storia fiorentina*, ovvero un testo blandamente antimediceo, e quindi antidispotico, che si rifaceva alla lezione di Muratori. Una seconda edizione dell'opera fu stampata, sempre a Pisa, nel 1765, ma con un titolo diverso, ovvero *Dissertazioni critiche* [...]. In cui molti importantissimi argomenti si trattano. Sul ruolo assunto dall'Adami all'interno della cultura anche politica toscana vd. MARIO ROSA, *Dispotismo e libertà nel Settecento. Interpretazioni «repubblicane» di Machiavelli*, Bari, Dedalo, 1964, pp. 27-32; e sul *Prospetto* vd. NICOLA CARRANZA, *Polemica antimedicea dopo l'instaurazione lorenese*, «Bollettino storico pisano», XXII-XXIII, 1953-1954, pp. 122-162, in particolare pp. 153-162.

Mi pajono giustissime le sue pretensioni, sono più che persuaso del suo merito, e desidero veracemente che conseguisca una volta la meritata ricompensa. Ma secondo i miei lumi, ella à presa per l'appunto la via più sicura per distruggere le buone disposizioni che potrebbe avere l'Augustissimo Padrone<sup>39</sup> verso di lei. Egli si offende sensibilmente di tutti i maneggi che vi dilungano dalle strade ordinarie da lui prescritte: e basta declinarle valendosi di mezzi stranieri per incorrere la sua indignazione. Le suppliche per essere ascoltate convien che tengano il canonico cammino di cotesta Reggenza, che da quella passino a questo consiglio et allora gli amici possono qui secondarle con qualche ufficio. Tutto ciò mi credo in obbligo di dirle perché son così persuaso: ma non aspetti da me l'ostinazione di difendere il parer mio, contro le cognizioni forse più sicure che potrebbe aver ella acquistate. Non godo l'onore di trovarmi in frequente commercio con il Signor Ambasciatore di Francia<sup>40</sup>; ma né questa né le precedenti ragioni m'impediranno di servirla. Andrò in traccia delle opportunità: et il Rappresentante Servitore sarà da me confermato nella giusta opinione che avrà già senza fallo concepita del distinto suo merito, e delle giuste sue dimande. E pieno intanto della solita rispettosa stima costantemente mi dico

Di V. S. Ill.ma

Vienna 22 Giug.o 1758

Dev.mo Obb.mo Serv.re Vostro

Pietro Metastasio.

5. Il quarto destinatario che compare nella *Raccolta prima* è il milanese Giovanni Ambrogio Migliavacca<sup>41</sup>, noto come diplomatico – fu segretario imperiale del Vicariato d'Italia – e soprattutto come letterato, nonché affiliato all'Accademia dei Filodossi. Dopo una prima, e definitiva, battuta d'arresto della sua carriera politica, egli trascorse almeno quattro anni (dal 1748 al 1752) presso il Metastasio, a Vienna, in qualità di segretario del poeta cesareo<sup>42</sup>. La sua vocazione, tuttavia, si venne precisando nel momento in

<sup>39</sup> Si tratta di Francesco Stefano di Lorena.

<sup>40</sup> Potrebbe essere il lorenese Etienne-François de Choiseul, potente ministro francese (filoasburgico) degli Affari esteri e noto libertino, che era stato ambasciatore di Francia a Roma e poi, per un anno, dal marzo 1757 fino all'ottobre del 1758, a Vienna. Per la ricostruzione degli eventi (politici e istituzionali) di questo significativo momento storico vd. ALESSANDRA CONTINI, *La Reggenza lorenese tra Firenze e Vienna. Logiche dinastiche, uomini e governo (1737-1766)*, Firenze, Olschki, 2002, in particolare pp. 225-336.

<sup>41</sup> Anche per questo corrispondente si veda la voce del *DBI*: LEONELLA GRASSO CAPRIOLI, *Migliavacca, Giovanni Ambrogio*, vol. 74, 2010, pp. 362-364.

<sup>42</sup> Un efficace profilo del librettista è tracciato dal Metastasio stesso in una lettera di raccomandazione indirizzata al Laugier, medico di corte a Vienna e, successivamente, a Lisbona: in essa, il Trapassi parla di un «uomo di 34 anni in circa», «d'onesti natali», versificatore eccellente che, anche grazie a questo suo talento, era stato «segretario imperiale nel vicariato d'Italia sotto l'imperatore Carlo VII». Morto quest'ultimo, egli si era recato in Sassonia: la corte del Portogallo potrebbe quindi avere bisogno dei suoi servigi, dal momento che, pur

cui cominciò a scrivere una serie di libretti per musica (l'*Armida placata*, 1750, il *Solimano*, nel 1753<sup>43</sup>, o, ancora, l'*Artemisia*, nell'anno successivo)<sup>44</sup> che sono talvolta oggetto di attenzione del Trapassi<sup>45</sup> e che gli valsero, proprio in quegli anni, la nomina di poeta di corte a Dresda, presso l'elettore di Sassonia: di quel periodo resta discreta traccia nell'epistolario metastasiano, dal momento che la maggior parte delle lettere risultano inviate fra il 1750 (a quella data risale infatti la prima delle missive riportate dal Brunelli) e il 1756, cui seguiranno due rapide comunicazioni nell'autunno del 1763.

Fu particolarmente attento, il Migliavacca, agli aspetti esteriori della messa in scena e collaborò con i maggiori musicisti dell'epoca, riuscendo a svincolarsi, in parte, dall'esempio di Metastasio. Di ritorno a Milano probabilmente intorno al 1765, egli non abbandonò l'incarico ricevuto a Dresda<sup>46</sup> e continuò a corrispondere con il Trapassi, come attesta, fra le altre, anche la lettera autografa qui presentata (risalente al settembre del 1768)<sup>47</sup> che ci dice del legame con il poeta romano e con gli intellettuali che formavano la piccola corte di amici di quest'ultimo. Un'ultima testimonianza – conservata nel volume V dell'epistolario – è datata 24 giugno 1771: in essa, il poeta cesareo dice di aver sperato di veder comparire l'amico a Vienna, insieme

non essendo «poeta eccellente», il Migliavacca possiede tutte le qualità necessarie a seguire, amministrare e organizzare uno spettacolo teatrale (cfr. la lettera del 2 settembre 1752, in *Lettere*, III, nr. 585, pp. 748-749). Il trasferimento in terra lusitana non avvenne mai, però, poiché il letterato milanese preferì dimorare a Dresda, dove, nel frattempo, aveva ottenuto una buona opportunità di lavoro.

<sup>43</sup> Particolarmente apprezzato dal poeta che, infatti, il 13 gennaio del 1753, gli scrive: «lo stile, la lingua e la versificazione del *Solimano* mi è paruto sommamente felice e sonora, e bastantemente nobile e naturale» (ivi, III, nr. 608, p. 780). Non gli risparmiò, comunque, alcune critiche, successivamente dichiarando di preferire, al precedente, il dramma *Artemisia*: in proposito si vedano i rinvii di RAFFAELE MELLACE, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'epos, 2004, pp. 95-96.

<sup>44</sup> Sull'*Armida*, che fonde insieme la *tragédie lyrique* francese e l'opera seria italiana, si vedano le interessanti considerazioni di PAOLO GALLARATI, *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 150-154, ove l'autore documenta il coinvolgimento di Giacomo Durazzo nell'ideazione e nella scrittura del dramma. Proprio a quest'ultimo era indirizzata la prefazione del libretto, frutto di una reinterpretazione dell'*Armide* di Quinault e Lully messa in scena nel 1746 a Parigi (l'*Armida* del Migliavacca aveva esordito, con musica del Traetta, il 3 gennaio 1761). Ma cfr. pure ANDREA LANZOLA, *Melodramma e spettacolo a Vienna. Vita e carriera teatrale di Giacomo Durazzo (1717-1794)*, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 179-203.

<sup>45</sup> Si veda la lettera del Metastasio del 3 giugno 1752 (*Lettere*, III, nr. 566, p. 728).

<sup>46</sup> Lo documenta una missiva indirizzata a Mattia Verazi del 5 novembre 1768, in cui appunto il Trapassi ricorda che il Migliavacca, «benché viva ora nella sua patria», ha mantenuto comunque il ruolo di poeta della corte di Sassonia: cfr. ivi, IV, nr. 1719, p. 674.

<sup>47</sup> Essa non appare nell'epistolario del Brunelli.



alla «insubre numerosa colonia»<sup>48</sup> che da poco si era trasferita oltralpe. Ma questo non era, evidentemente, accaduto.

*Raccolta prima*, vol. XVII, nr. inv. 2593

Pietro Metastasio a Gian Ambrogio Migliavacca (Milano), Vienna, 5 settembre 1768 (ff. 74r-75v)<sup>49</sup>. *Lettera autografa*.

Amico diletto.mo

Vienna 5 bre 568

Nel tempo appunto ch'io stava qui ragionando di voi con alcuni amici, e rammentando col solito piacere il merito del vostro cuore, della vostra mente, e de' colti talenti coi quali e la natura, e la cara vostra [*manca qualcosa*] vi ànno particolarmente distinto; entrò nelle mie camere, senza essermi stato annunciato, uno de' barbuti seguaci di S. Francesco, e mi presentò una vostra lettera. Figuratevi come essa fu accolta da me, e da una udienza così opportunamente preparata. Si ricominciò a parlar di voi: et il povero religioso portatore fu obbligato a soddisfare a mille curiose, tenere, e minute richieste che si gli fecero a gara sull'amabile vostra persona. Io ebbi motivo di consolarmi con quelle della vostra salute, e del vostro buon umore. Ma benché queste ne faccian gran parte, non sono tutto quello ch'illio desidero a vostro riguardo. Vorrei sentirvi una volta rappattumato con quella petteggola della Fortuna, che dovrebbe avere ormai ceduto alla vostra filosofica e quasi eroica costanza.

È offerto al vostro raccomandato quanto voglio: ma voi sapete quanto sia angusta la circonferenza del mio valore: io farò che almeno egli non possa dubitare dell'ottima mia volontà. Mi lusinga ancorché così dubbia, e nuvolosa la speranza di riabbracciarvi: intanto non cessate di riamarmi, e di credere ch'io sarò sempre non solo con la distinta stima che vi è dovuta, ma con la più sincera, e costante tenerezza

Post scriptum: Al Signor Antonio Greppi<sup>50</sup> e al Signor Consigliere Damiani<sup>51</sup>, quando vi cada in acconcio, ricordate vi prego l'antica, e devota servitù mia.

Vostro D.mo Obb.mo Serv.re et Amico  
Pietro Metastasio.

<sup>48</sup> *Lettere*, V, nr. 1947, p. 94.

<sup>49</sup> Anche qui, f. 75v, la missiva conserva ancora l'indirizzo del destinatario («All'Ill.mo Sig.re Sig.re E P.ne Col.mo Il Sig. Gian Ambrogio Migliavacca, Cons. di Leg.ne della R. Corte di Dresda. Milano») nonché il timbro in ceralacca.

<sup>50</sup> Uomo d'affari, fermiere generale e consigliere della Camera dei Conti, fu uno dei rappresentanti di spicco delle riforme teresiane a Milano. Amico di letterati come Parini e Baretti, comprò una villa a Cernusco sul Naviglio per la quale lavorarono Vanvitelli e Piermarini (coinvolto pure, insieme allo stesso Parini, nelle decorazioni del suo palazzo milanese). Numerose le lettere a lui indirizzate dal Metastasio: la prima risale al 1757. Un profilo dettagliato del Greppi si legge nel saggio di ELENA PUCCINELLI, *Tra privato e pubblico: affari, politica e famiglia nel carteggio di Antonio Greppi*, in «Dolce dono graditissimo». *La lettera privata dal Settecento al Novecento*, a cura di Maria Luisa Betri e Daniela Maldini Chiarito, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 38-61.

<sup>51</sup> Si tratta di Francesco Damiani, consigliere nel Supremo Real Consiglio di Pubblica Economia a Milano. Cfr. *Lettere*, IV, Note, p. 878.

6. Le due missive che seguiranno sono già state pubblicate: la prima è ricavata dai fondi dell'Autografoteca Campori di Modena, la seconda da quelli dell'Archivio Arrivabene di Milano<sup>52</sup>. Sul manoscritto Vaticano è precisato che si tratta, sia nel primo sia nel secondo caso, di una copia, probabilmente realizzata dallo stesso Metastasio. Due i destinatari, Gaspare Angiolini<sup>53</sup>, cui il Trapassi scrive il 9 dicembre del 1766, e sua moglie Teresa, alla quale il poeta si rivolge invece nel settembre dell'anno successivo. La coppia si era trasferita da Vienna a San Pietroburgo in seguito alla nomina dell'Angiolini quale maestro di ballo presso la corte: lì, quest'ultimo aveva messo in scena, il 26 settembre del 1766, il balletto eroico in tre atti intitolato *La Didon abandonnée*, che aveva riscosso uno straordinario successo. La lettera, in effetti, risponde a una missiva dello stesso Angiolini che aveva voluto riferire al poeta il plauso entusiasta ricevuto proprio dalla pantomima ispirata alla celebre opera metastasiana.

*Raccolta prima*, vol. XVII, nr. inv. 2599

Pietro Metastasio a Gasparo Angiolini (Pietroburgo), Vienna, 9 dicembre 1766 (f. 84r-v). *Copia*.

Monsieur

Vienna 2 xbre 568

Il vostro cuore, mio caro Signor Angiolini, contrasta d'eccellenza coi vostri talenti. Prova indubitabile di questa verità è l'affettuosa vostra lettera che jeri mattina mi fu

<sup>52</sup> Ivi, IV, nr. 1550, p. 516 (con nota filologica a p. 874); nr. 1609, pp. 564-565 (con nota filologica a p. 877): entrambe sono poi state trascritte nel *Copialettere* viennese, cod. 10272, nr. 792, e cod. 10273, nr. 814. Nell'articolo già menzionato, Giuseppe Crimi individua un'ulteriore testimonianza relativa alla prima lettera e sfuggita al Brunelli, ovvero il contributo di Blasis che aveva pubblicato la missiva ricavandola dall'Archivio Toscanini Fornaroli: cfr. CARLO BLASIS, *Gasparo Angiolini ed una lettera inedita di Metastasio (dall'Archivio Toscanini Fornaroli)*, «Il cigno», I, 1953, fasc. 3, pp. 132-133. Tuttavia, l'epistola non era affatto inedita, poiché era già apparsa nella *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei* [...], e pubblicata per cura del professore Emilio De Tipaldo, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1835, vol. II, p. 14: si vedano comunque le *Osservazioni sull'epistolario di Metastasio*, pp. 282-283.

<sup>53</sup> L'Angiolini, fiorentino, era stato educato all'arte della danza: come ballerino egli esordì a Venezia nel 1748, dando poi ottime prove di sé anche come coreografo. Dopo un soggiorno a Stoccarda, perfezionò la tecnica della pantomima grazie alle lezioni di Hilverding, giungendo a dar vita a un nuovo genere di balletto (tragico-pantomimico). Insieme alla moglie Teresa Fogliazzi si spostò a Vienna, presso la cui corte divenne maestro di ballo. Fu lì che entrò in contatto con Metastasio. In seguito, si spostò a San Pietroburgo, dove sostituì lo stesso Hilverding. Tornò in Italia nel 1772. Cfr. la voce di FERNANDA MARIANI BORRONI, *Angiolini, Gasparo*, in *DBI*, vol. 3, 1961, pp. 289-292.

recata dal nostro<sup>54</sup> Signor Coltellini. Voi volete in essa chiamarmi a parte del dovuto applauso che à costì riportato il vostro impareggiabile Ballo pantomimo della *Didone*: quasi che un illustre scultore sia in società di merito con le montagne che àn somministrato la pietra a' suoi lavori. Sono ormai quarant'anni che la mia povera *Didone* assorda de' suoi lamenti tutti i teatri d'Europa; e né pur uno de' vostri più celebrati colleghi avea saputo fin'ora farne il mirabile uso che voi ne avete fatto. Pure confessando che non m'appartiene, accetto come un caro pegno della vostra amicizia || quella parte della gloria vostra, di cui gratuitamente mi fate dono, e ve ne professo la dovuta riconoscenza. Anzi me ne prometto nuovi motivi, se un giorno vi cade in acconcio di valervi del mio *Achille in Sciro*, che se mal non m'appongo mi par pietra per il vostro scalpello. Addio mio caro Signor Angiolini. Esulto della giustizia che costì vi si rende, ma non vorrei che prendeste troppo gusto ad abitar coi gelidi Trioni. Continuate ad amarmi, sicuro della più costante e della più tenera corrispondenza che mi farà sempre essere Monsieur

Vostro D.mo Obb.mo Serv.re Amico  
Pietro Metastasio.

7. Al settembre del 1767 risale la seconda lettera, inviata a Teresa Fogliazzi<sup>55</sup>, in quel momento a Milano. La donna, pur appartenendo a una distinta casata di Parma, non esitò a lasciare la famiglia di origine per assecondare la sua vocazione artistica (fu attrice e danzatrice) e per sposare, nel 1754, l'Angiolini, che seguì nelle sue peregrinazioni in tutta Europa. A lei, celebrata bellezza del tempo ed animatrice di un noto salotto milanese, Metastasio riserva parole ammirate, come accade nella lettera ad Antonio Tolomeo Trivulzio del 6 novembre del 1752: «La Fogliazzi, subito ch'io son ritornato dalla campagna, è venuta a farmi visita. Ella mi par degna d'accrescere il numero delle Grazie. Ho avuto bisogno di tutto lo stoicismo d'Epitteto per difendermi da' suoi lacci»<sup>56</sup>. Nella missiva che segue il poeta cesareo torna sulla fortuna conseguita dalla *Didone*, rinnovando insieme tutta la sua stima nei confronti dell'avvenente destinataria.

*Raccolta prima*, vol. XVII, nr. inv. 2600

Pietro Metastasio a Teresa Angiolini (Milano), Vienna, 28 settembre 1767 (f. 85r-v).  
*Copia*.

Madame

Vienna 28 7bre 767

Da qualunque altra persona mi giungerebbe inaspettato quell'amabile impeto di gradimento col quale vi è piaciuto di accogliere gentilissima signora Teresa le testi-

<sup>54</sup> Nel testo trascritto dal Brunelli «nostro» non compare: cfr. *Lettere*, IV, nr. 1550, p. 516.

<sup>55</sup> Per una precisa ricostruzione biografica rimando alla voce CARLA FEDERICA GALLOTI, *Fogliazzi, Teresa*, in *DBI*, vol. 48, 1997, pp. 491-492.

<sup>56</sup> Cfr. *Lettere*, III, nr. 592, p. 757.

monianze che il mio degnissimo signor conte di Casale vi à recate dell'affettuosa mia costantissima stima: ma se la cognizione delle invidiabili disposizioni del vostro bel cuore me ne à scemata la meraviglia, non me ne à perciò diminuito in minima parte il contento, e la gratitudine; e supplisce con usura alla mancanza della sorpresa, il piacere di non essermi ingannato. Intorno alla fortuna dell'abbandonata Didone, io non so distinguere fra il mio caro signor Angiolini e me né il creditore dal debitore. So bene che da che ella nacque non si è mai trovata fra millgliori mani di quelle che l'anno accarezzata in Russia: senza eccettuare quelle di Enea. Se le mie ciance poetiche, frutto ormai della tarda stagione, non meritano le vostre premure, se troverò il benevolo portatore eseguirò i vostri comandi. Vi prego intanto d'impiegare la vostra seduttrice eloquenza a favor mio appresso l'impareggiabile Signor Marchese Clerici, e degnissimo Signor Principe Trivulzi<sup>57</sup> esponendo loro quanto io sia sensibile e sapendo della generosa parziale memoria di cui mi onorano, e qual giusto contraccambio di venerazione e di rispetto ad essi da me costantemente si tenda. Conservatemi, Riverita Signora Teresa, il prezioso luogo che vi è piaciuto destinarmi nel gentile animo vostro e somministratemi co' vostri comandi le occasioni di meritarlo, mentre io inalterabilmente mi confermo  
Madame

Il Vostro D.mo Obb.mo Serv.re  
Pietro Metastasio.

8. Nell'epistolario edito dal Brunelli le lettere inviate a Marco Coltellini sono solo due. La prima risale al 9 marzo del 1761, la seconda al 25 maggio dello stesso anno. Il destinatario, nato a Livorno e lì proprietario di una nota stamperia (che, in realtà, per suo conto diresse Giuseppe Aubert) fu autore di cantate, ma soprattutto di numerosi melodrammi che lo portarono prima a Vienna e poi a San Pietroburgo. Nel 1761, l'anno a cui risalgono le due missive metastasiane, dà alle stampe l'*Almeria*, dedicata al Trapassi e accompagnata dalla musica di Gian Francesco De Majo<sup>58</sup>. Nel 1763, a Vienna, Tommaso Traetta musicava, invece, la sua *Ifigenia*; molte furono comunque le sue collaborazioni con i musicisti più noti dell'epoca, ovvero Gluck (*Telemaco*),

<sup>57</sup> Sia il marchese Anton Giorgio Clerici che il principe Antonio Tolomeo Trivulzio (il quale, peraltro, aveva sposato la madre del Clerici, Maria Archinto, rimasta vedova) sono figure di spicco della nobiltà milanese durante il regno di Maria Teresa d'Austria. Nell'*Epistolario* del Metastasio è conservata una lettera alla moglie del ricchissimo marchese, ovvero Fulvia Visconti: cfr. ivi, nr. 479, pp. 643-644; diverse missive al Trivulzio attestano, invece, il rapporto amichevole che il poeta cesareo ebbe con quest'ultimo.

<sup>58</sup> Ho consultato l'edizione conservata alla Biblioteca Nazionale di Roma, con segnatura 35.5.L.26.4: *L'Almeria. Nuovo dramma per musica da rappresentarsi in Livorno nel Teatro da S. Sebastiano la primavera dell'anno 1761*, Livorno, per Giovan Paolo Fantechi, 1761. La dedica al Metastasio è in versi (alle pp. v-ix).

Mozart (la *Finta semplice*) e Salieri (*Armida*). Dalla corte asburgica, anche a causa di alcuni versi poco ossequiosi nei confronti di Maria Teresa, si trasferì, come poeta di corte, a San Pietroburgo, dove morì nel 1777<sup>59</sup>.

La missiva che segue non è autografa e riporta, sul primo foglio, in alto, la dicitura «copia»: è datata 8 maggio 1761, sebbene, nelle *Lettere*, corrisponda a quella recante un'altra data, ovvero il 25 maggio (sempre del 1761). Dopo aver chiesto, e vanamente, al suo corrispondente di non indirizzargli la lettera di dedica dell'*Almeria*, Metastasio redigerà l'epistola che qui presento, rimproverando bonariamente il Coltellini. Altro scriverà, invece, a Tommaso Filippini il 27 agosto dello stesso anno, quando appunto vorrà stigmatizzare, con discreto piglio, il comportamento del librettista livornese<sup>60</sup>. Trascrivo il testo dell'epistola, sebbene faccia fede la versione riprodotta dal Brunelli.

*Raccolta prima*, vol. XVII, nr. inv. 2601

Pietro Metastasio a Marco Coltellini, Vienna, 8 maggio 1761 (f. 86r-v). *Copia*.

Monsieur

Vienna 8 Mag.o 761

Geloso del mio buon costume, voi non avete voluto riverito signor Coltellini somministrarmi motivi onde insuperbire dell'efficacia della mia eloquenza: poiché, malgrado le vive rimostanze della medesima vi è piaciuto di persistere costantemente sul vostro proposito: con pubblicare una dedica che onorandomi troppo, può eccitare la curiosità d'investigare se io la meriti: esame che più che prudentemente si evita, che non si affronta. Basta: il Ciel ve la perdoni. Io son così sedotto dalla vivacità poetica, e dalla Magia della bellissima vostra lettera, che i miei meditati risentimenti mi degneranno sulla penna in applausi e rendimenti di grazie. Voi volete il mio giudizio sul dramma: eccovelo sincero; e non contaminato dalle segrete propensioni dell'amicizia e della riconoscenza. Tutto lo stile del libro è vivo, armonioso, pieno di immagini e di pensieri: vi sono arie che io vi invidierei, se la natura mi avesse fabbricato capace di tale affetto: insomma nel vostro verseggiare si conosce ad evidenza l'Eccellenza del terreno, e la cura nel coltivarlo. Quanto poi alla economia della favola (non so se per colpa del primo autore, o se dalla necessità di restringere in troppo il angusto sito le invenzioni di quello), parmi che gli avvenimenti troppo affollati soffrano lo svantaggio delle piante, che messe in troppo ristretto terreno, si affogano a vicenda per mancanza dello spazio necessa-

<sup>59</sup> Ma si veda la voce di ANNA MARIA LORETO TOZZI, *Coltellini, Marco*, in *DBI*, vol. 27, 1982, pp. 489-492.

<sup>60</sup> «Perché non possiate dubitare un momento ch'io sia capace di dilettermi di tali incensi, vi accludo copia della lettera ch'io scrissi all'autore suddetto, per dissuaderlo: ma, come vedete, non ho ragione d'insuperbir dell'efficacia della mia eloquenza» (*Lettere*, IV, nr. 1224, p. 222).

rio al progresso di ciascheduna. Può darsi che l'esperienza (come spesso succede) scuopra fallace questo mio specioso raziocinio, e vi farò tenuto se avendo osservato tale nell'esecuzione non mi lascerete nell'inganno. Intanto studiatevi a scuoprire in me qualche facoltà di servirvi, e di mostrarvi quanto vi amo, quanto vi stimo e quanto sono

V.ro Dev.mo Obbl.mo Serv.re, e Am.o  
Pietro Metastasio

9. L'ultima lettera è indirizzata a Stelio Mastraca, nato a Corfù nel 1709, ma poi sempre vissuto fra Padova, dove si era laureato e dove, dopo aver collaborato con i riformatori dello studio, aveva cominciato a insegnare diritto, Venezia e Gorizia, dal momento che, nel 1752, era divenuto consultore di Giovanni Donado, commissario dei confini<sup>61</sup>. Ebbe incarichi di carattere politico – si occupò, appunto, di comporre le numerose controversie sorte fra la Repubblica di San Marco e il Tirolo – ma fu pure impegnato in diverse imprese letterarie, risultando membro dell'Accademia dei Ricovrati e comparando fra i compilatori del «Giornale dei letterati d'Italia»<sup>62</sup> fra il 1739 e il 1740. Dalla corrispondenza con il poeta cesareo il Mastraca si rivela infatti autore di opere poetiche sottoposte al vaglio dell'illustre destinatario. Metastasio gli scrive più volte nel corso del biennio 1738-1739, soffermandosi sui comuni amici da salutare, come l'ambasciatore Erizzo (presso il quale il corcirese era stato istitutore) o l'editore Bettinelli, sulla

<sup>61</sup> Ivi, III, Note, p. 1201. Riprende la biografia del Mastraca (rimasto nelle cronache del tempo soprattutto grazie al legame con Metastasio e con Gasparo Gozzi, che gli dedicò un sermone) Mate Zorić, nel già citato contributo *Dieci lettere inedite di Pietro Metastasio*, su cui torneremo a breve. Oltre alle note del curatore dell'epistolario, lo studioso fa riferimento a un volumetto per nozze – *Lettere di XII illustri scrittori italiani. Per le faustissime nozze Piovene-Sartori*, Rovigo, Stabilimento Minelli, 1854 – che contiene una notizia relativa al corcirese: in essa, appunto, si legge non solo dell'attività accademica come docente di giurisprudenza, ma anche della moglie di lui, Marianna Trivelli, cui peraltro il Gozzi aveva indirizzato numerose missive. Sui coniugi Mastraca, convolati a nozze il 22 gennaio del 1742 e residenti a Venezia, in calle della Madonna, fornisce poi importanti indicazioni Fabio Soldini, curatore delle *Lettere* di Gasparo Gozzi (Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 1999, pp. 233-240): lo scrittore veneziano sarà in corrispondenza con Stelio dall'agosto del 1752 fino all'agosto del 1771. L'insigne giurista scomparirà quello stesso anno, il 25 dicembre: per ulteriori dettagli sulla morte si veda GIUSEPPE GENNARI, *Notizie giornaliere di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*. Introduzione, note ed apparati di Loredana Olivato, 2 voll., Fossalta di Piave, Rebellato, 1982, I, pp. 86-87.

<sup>62</sup> Lo si ricava pure da una lettera del poeta romano risalente al 29 agosto 1739, che appunto attende «con impazienza il primo tomo del Giornale» (*Lettere*, III, nr. 162, p. 190).

«deserzione» dell'amico<sup>63</sup>, sulle osservazioni relative ai suoi come ai drammi d'altri<sup>64</sup>, sui soggetti destinati alle composizioni per la corte che mostrano, se non altro, una straordinaria capacità di conoscenza non solo delle trame classiche e bibliche, ma anche delle regole che scandiscono i testi destinati alla rappresentazione<sup>65</sup>. Dopo questo biennio, caratterizzato da un intenso scambio di lettere, il Mastraca comparirà di nuovo nell'epistolario molti anni dopo, l'8 settembre del 1753: il «commercio» fra i due si era interrotto – lo dirà lo stesso Metastasio – a causa delle reciproche, ed impegnative, occupazioni. Ciononostante, l'amicizia si era mantenuta molto salda, come attesta anche la lettera qui di seguito trascritta, già edita da Zorić in un suo articolo sull'epistolario del poeta cesareo<sup>66</sup>.

Nel saggio lo studioso raccontava una curiosa vicenda che potrebbe illuminare, di scorcio, anche il documento conservato nella *Raccolta prima*. All'origine delle dieci lettere inedite presentate da Zorić ci sono le carte di Francesco Carrara, proprietario di un manoscritto contenente la copia, trascritta dagli autografi, di ben ventidue missive indirizzate al Mastraca: il fondo contenente gli originali, allora appartenuto agli eredi, si era invece progressivamente smembrato, evidentemente venduto o ceduto a diversi compratori nel corso degli anni. Alcune di queste lettere sono state poi edite, come dicevamo, da Brunelli<sup>67</sup>; dieci, appunto, rimanevano escluse dalle *Lettere* mondadoriane: e sono proprio quelle stampate da Zorić, fra le quali si trova la copia della missiva vaticana. Che potrebbe essere la versione autografa a suo tempo conservata dai discendenti del Mastraca.

<sup>63</sup> Metastasio allude all'abbandono, da parte del corrispondente, dell'abito talare. Come il poeta cesareo, il Mastraca aveva ricevuto gli ordini minori.

<sup>64</sup> Si veda, ad esempio, la missiva del 28 febbraio 1739, contenente una serie di interessanti rilievi sull'azione sacra intitolata *Maria lebbrosa* (cfr. *Lettere*, III, nr. 152, pp. 181-182).

<sup>65</sup> Nella lettera del 21 marzo 1738 il Metastasio riferisce all'amico una serie di considerazioni, probabilmente destinate a un conoscente o al Mastraca stesso, sul soggetto biblico di Jefe, ritenendolo adatto al contesto imperiale (in virtù del fatto che non ci sono analogie fra la «casa di Jefe» e la corte asburgica). Non si dice del tutto convinto della possibile scelta, tuttavia, per «il numero considerabile degli scrittori» che hanno trattato di questo soggetto, per «la somiglianza col sacrificio d'Ifigenia posto in iscena da Racine», per la difficoltà a «restringere l'azione suddetta in una misura di tempo tollerata dalle regole», infine per la «dubbiezza del carattere del protagonista». Ivi, nr. 132, p. 163. Ritournerà sul medesimo tema nella lettera al Mastraca del 25 aprile 1739 (ivi, nr. 157, pp. 184-186).

<sup>66</sup> Cfr. ZORIĆ, *Dieci lettere inedite di Pietro Metastasio*, pp. 335-336.

<sup>67</sup> Per ricostruire la corrispondenza con il Mastraca, Brunelli utilizza, naturalmente, il *Copialettere* viennese. Tuttavia, alcune lettere provengono dalla Biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo e altre sono ricavate dai fondi della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

*Raccolta prima*, vol. XX, nr. inv. 2889

Lettera di Pietro Metastasio a Stelio Mastraca (Venezia), da Joslowitz, 17 ottobre 1748 (ff. 110r-111v). *Lettera autografa*.

Amico Stimatiss.mo

Joslowitz 17.8bre 748

Se mai tornerò a rappattumarmi con le Muse, con le quali da qualche tempo son corrucciato, la prima opera alla quale la impiegherò sarà un inno in lode del nostro signor Albrizzi, sullo stile di quelli di Callimaco o d'Orfeo. Egli è stato capace di procurarmi dopo il corso di tanti secoli il disperato piacere d'una lettera del mio tanto caro quanto inumano signor Stelio, ch'io vedeva già affatto dimentico del nome mio nonché della tenera amicizia che gli ho fedelmente professata. Questo beneficio meriterebbe altra ricompensa che quattro parole infilate, ma da noi povere cicale di Parnaso non v'è altro che sperare. Dunque voi vi ricordate di me? dunque avevate voglia di saper nuove dello stato mio? Dunque avete sofferta la tentazione di darmi contezza d'esser stato promosso alla cattedra di Padova? Vi rendo grazie della affettuosa rimem||branza di cui ò reso contraccambio. Appago la vostra curiosità attorno allo stato mio, informandovi che la mia fortuna è sempre la stessa con la quale mi lasciate: ma la salute oltre gli strapazzi degli anni che insidiosamente s'avanzano à sofferto un tumulto de' nervi conosciuto sotto il nome di flati ipocondriaci che mi à reso per lungo tempo quasi inetto a più utili esercizi della vita. E benché a forza di esemplare pazienza io li abbia ormai messi a ragione, non è però ch'io possa assicurarmi della tranquillità di questo popolo sedizioso che conviene andare addormentando come la Plebe romana col pane e co' circensi. Ed appunto la vostra lettera venuta a ritrovarmi fra le amare campagne della Moravia, dove con lieta e nobile brigata, ll approfittandomi del ridente autunno, vado procurando di ricomporre le irregolarità di questa mia scomposta machinetta. Mi congratulo finalmente non già con esso voi, ma bensì con cotesti illuminati Riformatori dello studio di Padova che abbian saputo procurare a questa cattedra chi degnamente la riempia: e son sicuro, mercé l'antica facoltà profetica de' seguaci d'Apollo, che questo non abbia ad essere che il principio della vostra carriera. Voi mi avete prolissamente informato di tutte le discussioni avutesi sul progetto della ristampa dell'opera mia: io vi risponderò brevemente ch'io curo pochissimo che si moltiplichino edizioni o cattive o mediocri. Il Bettinelli à provveduto che di queste non ne manchino: e per quanto egli prometta, ormai son convinto ch'egli non ha né coraggio né vollgia di cambiar costume. Io che né da lui, né da altri non ò mai preteso, e non pretendo vantaggio alcuno, credo di poter esiggere da chi mi sollecita perch'io secondi una ristampa con correzioni, e cose inedite, credo dico di aver diritto di esiggere un'edizione che mi appaghi, e non mi faccia arrossire come le passate. Chi vorrà farla, sia che si voglia tedesco, olandese, fiorentino, o veneziano *Tros Rutulusque mihi nullo discrimine habebitur*<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> La fonte è il decimo libro dell'*Eneide* di Virgilio, v. 108: «Tros Rutulusne fuat, nullo discrimine habeo», 'Teucro o Italo sia, io non farò differenza' (traduzione di Rosa Calzecchi



Dar poi il poco che ò d'inedito a chi non può ristampare il tutto, è proposizione che voi medesimo avete scritto per compiacenza, ma so certo che disapprovate nel vostro cuore: onde lascerò che rispondiate per me.

Vi prego delle mie umilissime Riverenze all'Eccellentissimo Procuratore Foscari. Et amate il vostro fedeliss.mo Metastasio.

Onesti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 384-385); ma l'espressione aveva assunto un significato proverbiale, ovvero "La giustizia – a parlare è Giove – non deve far differenza fra piccoli e grandi, fra Stato e Stato". Giunta alla fine del lavoro, mi sia consentito un caloroso ringraziamento a Paolo Vian, sollecito lettore di queste pagine.



MATTEO SARNI

## L'oca, il vortice e la cuccagna Disumanità e utopia nel capitolo XI dei *Promessi sposi*

Come autorevoli critici hanno sostenuto, il capitolo XI dei *Promessi sposi* è un «capitolo di raccordo»<sup>1</sup>, dall'«andatura divagante»<sup>2</sup>, «a basso contenuto di eventi»<sup>3</sup>, un «centro di smistamento nella struttura narrativa»<sup>4</sup> del romanzo. Infatti, a differenza dei capitoli che lo precedono, non contiene scandagli evidenti nell'animo di un personaggio, dialoghi particolarmente impressivi o descrizioni di ampio respiro. Proseguendo lungo questa linea, potremmo arrivare a credere che il capitolo XI è vocato unicamente a fare il punto della situazione diegetica e a condurre i vari personaggi ai contesti delle loro esperienze venture. Tuttavia, se lo perlustriamo con attenzione, ci accorgiamo che è anche un nucleo semantico rilevante all'interno dell'opera. Due significativi fili rossi lo venano, facendone una compagine organica: il motivo della disumanità e quello dell'utopia.

Già in apertura la similitudine animalesca («Come un branco di segugi, dopo aver inseguita invano una lepre, tornano mortificati verso il padrone, co' musi bassi, e con le code ciondolini, così, in quella scompigliata notte,

<sup>1</sup> Così de Cristofaro e Viscardi, in ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi. Storia della Colonna infame*. Edizione diretta da Francesco de Cristofaro. Saggi di Francesco de Cristofaro, Marco Viscardi, Matteo Palumbo, Giancarlo Alfano, Nicola De Blasi. Commento di Francesco de Cristofaro e Marco Viscardi (*I Promessi Sposi*) e Matteo Palumbo (*Storia della Colonna infame*). Commento alle immagini di Giancarlo Alfano, Milano, BUR-Rizzoli, 2014, p. 379.

<sup>2</sup> Girardi, in ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Enzo Noè Girardi, Torino, Petrini, 1974, p. 197.

<sup>3</sup> Stella e Repossi, in ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi. Storia della colonna infame*, a cura di Angelo Stella e Cesare Repossi, Torino, Einaudi – Gallimard, 1995, p. 785.

<sup>4</sup> Il sintagma è nel titolo di FREDI CHIAPPELLI, *Un centro di smistamento nella struttura narrativa dei Promessi Sposi*, in ID., *Il legame mosaico*, a cura di Pier Massimo Forni, con la collaborazione di Giorgio Cavallini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, p. 313.

tornavano i bravi al palazzotto di don Rodrigo»)<sup>5</sup> ci introduce nell'isotopia della disumanizzazione che trama tutto il capitolo. Il sapore eroicomico del paragone, ricco di espressioni spiritose<sup>6</sup>, non implica l'assenza di un fondo caustico e amaro nella rappresentazione: come scrive Getto, «la musica allegra del capitolo non esclude l'affiorare di [...] note dolorose»<sup>7</sup>. D'altronde, uno dei grandi pregi della prosa manzoniana consiste proprio nella capacità di dipingere il reale nel suo enigmatico *σπουδογέλοιον*<sup>8</sup>. La tragicità del ritratto emerge nella riduzione di Lucia a «lepre» da cacciare – che riproduce l'ottica feroce dei bravi, richiamandosi al «Qui giace la lepre» del capitolo VIII<sup>9</sup> – e nella trasformazione degli sgherri in uno squallido «branco di segugi».

<sup>5</sup> ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni* [d'ora in poi PS42], cap. XI, in ID., *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni. Edizione riveduta dall'autore – Storia della Colonna infame. Inedita. Milano 1840-1842*, edizione critica e commentata a cura di Luca Badini Confalonieri, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 215.

<sup>6</sup> La tonalità eroicomico è data dal contrasto fra l'*habitus* combattivo e predace che si è soliti associare ai cani da caccia e l'atteggiamento mogio e remissivo dei «segugi» in questione, «mortificati» e «co' musi bassi». Il lepidio sintagma «con le code ciondoloni» rimanda al sostrato umoroso del dialetto meneghino (si veda l'espressione «la coa in mezz ai gamb»), come osservano Raimondi e Bottoni (vd. ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Ezio Raimondi e Luciano Bottoni, Milano, Principato, 1988, p. 245).

<sup>7</sup> GIOVANNI GETTO, *Lecture manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964, p. 190.

<sup>8</sup> Occorre notare che per Manzoni il riso e l'allegria assiologicamente positivi non sono mai scollegati dalla serietà e dalla morale, come segnalano una strofa della *Risurrezione* e un lacerto dei *Promessi sposi*: «Lunge il grido e la tempesta | de' tripudi inverocondi: l'allegrezza non è questa | di che i giusti son giocondi; | ma pacata in suo contegno, | ma celeste, come segno | della gioia che verrà» (ALESSANDRO MANZONI, *La Risurrezione*, vv. 99-105, in ID., *Poesie e tragedie*, testo critico a cura di Fausto Ghisalberti, Milano, Arnoldo Mondadori, 1957, p. 15); «Ringraziate il cielo che v'ha condotti a questo stato, non per mezzo dell'allegrezze turbolente e passeggiere, ma co' travagli e tra le miserie, per disporvi a una allegrezza raccolta e tranquilla» (PS42, cap. XXXVI, pp. 707-708; queste parole – dette da fra Cristoforo ai promessi – non sono condivise dall'autore implicito soltanto in merito alla regia celeste degli eventi; per approfondire, rimando a MATTEO SARNI, *L'enigma dell'altro. La Bibbia nei Promessi Sposi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, p. 44 nota 155; ivi, cap. 2. «La c'è la Provvidenza»?», pp. 79-162). D'altronde, agli occhi di Manzoni, la serietà da abbracciare non è un monolito sclerotizzato, giacché convive con l'energia dinamica dell'ironia e dell'allegria: infatti gli sposi arrivano all'enunciazione del «sugo di tutta la storia» anche grazie alla sorridente ironia di Lucia: «[...] “e io,” disse un giorno al suo moralista, “cosa volete che abbia imparato? Io non sono andata a cercare i guai: son loro che sono venuti a cercar me. Quando non voleste dire,” aggiunse, soavemente sorridendo, “che il mio sproposito sia stato quello di volervi bene, e di promettermi a voi.”» (PS42, cap. XXXVIII, pp. 746, 745). Alla fine dei *Promessi sposi*, dunque, Lucia mostra di aver compiuto un percorso di formazione a tutto tondo anche perché giunge a saper maneggiare con grazia l'arte dell'ironia e del sorriso malizioso.

<sup>9</sup> Vd. ivi, cap. VIII, p. 148: «[...] il Griso sale adagio adagio [...]. Finalmente è in cima. Qui giace la lepre» (il rapporto tra le due lepri è stato già evidenziato in GETTO, *Lecture manzo-*

Quando il narratore sposta l'obiettivo su don Rodrigo, vediamo profilarsi chiaramente la disumanità dovuta a un eccesso dell'io. Don Rodrigo è infatti il prototipo del gigantismo egoistico: tutto quello che pensa e dice si riferisce ossessivamente al suo ego monolitico, disinteressato a entrare davvero in relazione con il prossimo. Persino quando si mette nei panni degli altri, lo fa soltanto per gonfiarsi come un pavone, in ossequio a un dilagante narcisismo:

[...] il pensiero sul quale si fermava di più, perché in esso trovava insieme un acquietamento de' dubbi, e un pascolo alla passion principale, era il pensiero delle lusinghe, delle promesse che adoprerebbe per abbonire Lucia. – Avrà tanta paura di trovarsi qui sola, in mezzo a costoro, a queste facce, che... il viso più umano qui son io, per bacco... che dovrà ricorrere a me, toccherà a lei a pregare; e se prega...<sup>10</sup>

Paradossalmente, il momento in cui il nobiluomo manifesta con più vigore la sua disumanità si dà proprio quando dichiara di essere il «più umano» fra gli abitanti del «palazzotto»<sup>11</sup>. Anche stavolta la comicità della situazione è percorsa da una vena drammatica, che segnala la puerile incapacità di conoscersi di don Rodrigo: una grave lacuna, dato che per Manzoni una buona conoscenza di sé è un imprescindibile cardine della maturazione spirituale. Non a caso, l'innominato perviene alla *Spannung* della conversione allorché esclama: «io mi conosco ora»<sup>12</sup>; e la madre di Cecilia si rivela maestosa e longanime anche in virtù della sua raffinata autoconsapevolezza: «c'era in quel dolore un non so che di pacato e di profondo, che attestava un'anima tutta consapevole e presente a sentirlo»<sup>13</sup>.

niane, p. 188). Nel *Fermo e Lucia* l'assimilazione di Lucia a una «lepre» non compare in prossimità della similitudine animalesca afferente ai bravi, ma occhieggia nello sguardo scrutatore di don Rodrigo: «tese l'occhio per distinguere fra essi la lepre, ma la lepre non v'era» (ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia*, in ID., *I promessi sposi*, Edizione critica diretta da Dante Isella, vol. I. *Prima minuta* (1821-1823). *Fermo e Lucia*, a cura di Barbara Colli, Paola Italia, Giulia Raboni, 2 tt., Milano, Casa del Manzoni, 2006 [d'ora in poi *FL*], t. II, cap. VII (I. *Testo*, p. 201).

<sup>10</sup> *PS*42, cap. XI, p. 216.

<sup>11</sup> Vd. de Cristofaro e Viscardi, in MANZONI, *I promessi sposi*, ed. de Cristofaro, p. 379: «Disumanità che quasi prorompe dall'ultima frase, quando proprio don Rodrigo [...] conclude il suo flusso di coscienza affermando di avere, anzi di *essere* "il viso più umano" all'interno del microcosmo ferino in cui egli segregherà Lucia».

<sup>12</sup> Vd. *PS*42, cap. XXIII, p. 432: «"io mi conosco ora, comprendo chi sono; le mie iniquità mi stanno davanti; ho ribrezzo di me stesso; eppure...! eppure provo un refrigerio, una gioia, sì una gioia, quale non ho provata mai in tutta questa mia orribile vita!"». Tale scorcio celebra la fioritura di quei germi di consapevolezza che si erano già prepotentemente manifestati nel capitolo XXI: «Indietro, indietro, d'anno in anno, d'impegno in impegno, di sangue in sangue, di scelleratezza in scelleratezza: ognuna ricompariva all'*animo consapevole e nuovo*, separata da' sentimenti che l'avevan fatta volere e commettere» (ivi, cap. XXI, p. 407, corsivi miei).

<sup>13</sup> Ivi, cap. XXXIV, p. 661.

La comprensione di sé stessi è fortemente legata all'autoreferenzialità, come ho mostrato nel saggio *Il segno e la cornice*<sup>14</sup>. Soltanto Dio è in grado di conoscersi perfettamente, giacché Egli è l'onniscienza tautologia veritativa, la conoscenza che la suprema verità ha di sé stessa. Nell'*Esodo*, infatti, Egli si presenta a Mosè con il motto «Ego sum qui sum» (*Ex*, 3, 14)<sup>15</sup>. È interessante rilevare che nel capitolo XI don Rodrigo attribuisce a sé siffatta tautologia divina, riducendola a una meschina affermazione di potere, nella piattezza dozzinale di una prospettiva angusta e distorta:

«Fuggiti insieme!» gridò: «insieme! E quel frate birbante! Quel frate!» la parola gli usciva arrantolata dalla gola, e smozzicata tra' denti, che mordevano il dito: il suo aspetto era brutto come le sue passioni<sup>16</sup>. «Quel frate me la pagherà. Griso! non son chi sono... voglio sapere, voglio trovare... questa sera, voglio saper dove sono. Non ho pace. A Pescarenico, subito, a sapere, a vedere, a trovare... Quattro scudi subito, e la mia protezione per sempre. Questa sera lo voglio sapere. E quel birbone...! quel frate...!»<sup>17</sup>

L'immaturità del tirannello promana anche dal gesto del mordersi il dito<sup>18</sup>, un tic che arieggia la suzione e il morsicamento digitali tipici della prima infanzia<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Vd. MATTEO SARNI, *Il segno e la cornice. I Promessi Sposi alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, cap. 2. *Lo spettatore in cornice*, pp. 57-98.

<sup>15</sup> Le citazioni bibliche sono tratte dalla *Vulgata* sisto-clementina, la versione latina corrente nell'Ottocento (e posseduta da Manzoni: si veda la *Preliminare informazione sulle raccolte manzoniane*, a cura di Cesarina Pestoni, «Annali manzoniani», VI, 1981 [d'ora in poi PIRM], p. 75). Mi attengo alla *Biblia sacra Vulgatae editionis Sixti V Pontificis Maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 2003, nuova ed. accuratamente emendata (cui mi rifaccio anche per le abbreviazioni dei titoli dei libri biblici).

<sup>16</sup> In virtù dell'intreccio indissolubile di etica ed estetica, per Manzoni l'immoralità si lega all'autentica bruttezza.

<sup>17</sup> *PS*42, cap. XI, p. 224. Vd. SARNI, *Il segno e la cornice*, p. 86: «Sebbene non esplicitata, la protasi del periodo ipotetico (di cui “non son chi sono” è l'apodosi) appare chiara: don Rodrigo non potrà più fregiarsi dello *status* di indiscusso dominatore del paesello, qualora non riesca a punire il frate “impiccione” e a scoprire dove sono fuggiti i due promessi. Per don Rodrigo la tautologia dell’“io sono colui che sono” ha quindi unicamente la funzione di ribadire un arido autocompiacimento legato all'esercizio della forza».

<sup>18</sup> L'atto del mordersi il dito (assente nel *Fermo*) è anche il sintomo di una rabbia ingolfante, di una volontà di vendetta che affonda le radici nel tessuto idiomatologico del milanese: «*Mordes el did* – spiega il Cherubini – è il segno del “minacciar vendetta”» (Raimondi e Bottoni, in MANZONI, *I promessi sposi*, ed. Raimondi e Bottoni, p. 223).

<sup>19</sup> L'attenzione manzoniana all'oralità infantile è confermata da un altro scorcio del romanzo: «Anche il bambino, dice il manoscritto, riposa volentieri sul seno della balia, cerca con avidità e con fiducia la poppa che l'ha dolcemente alimentato fino allora; ma se la balia,

La monoprospettività che caratterizza il signorotto si arrotonda su sé stessa, generando un circolo vizioso infecondo e prevedibile. Tale circolarità impaludante è ribadita dalla sequenza di tre epanadiplosi (o *inclusiones*) che marchia il suo soliloquio interiore: «Venga il frate, venga. La vecchia? Vada a Bergamo, la vecchia. La giustizia? Poh la giustizia!»<sup>20</sup>. Spesso nei *Promessi sposi* l'epanadiplosi esprime la mentalità di chi è prigioniero del proprio io asfissiante e ipertrofico<sup>21</sup>. Un io che si ingigantisce unicamente nei suoi lati negativi e si condanna così a una vita povera di significato, rattappata in una stasi fetale, in cui giunge ad affermare solo ciò che già crede di conoscere, senza imparare alcunché di nuovo (come testimonia la struttura dell'*inclusio*, dove la fine di un segmento testuale non fa che ribatterne l'inizio). A tal proposito, si noti che la posizione fetale viene concretamente assunta da

per divezzarlo, la bagna d'assenzio, il bambino ritira la bocca, poi torna a provare, ma finalmente se ne stacca; piangendo sì, ma se ne stacca» (PS42, cap. XXXVIII, p. 742).

<sup>20</sup> Ivi, cap. XI, p. 216 (nessuna delle tre epanadiplosi è presente nel *Fermo*; la terza frase potrebbe essere vista come una semplice epanalessi con interposizione di un inciso interiettivo, ma il fatto che compaia subito dopo due indubbe *inclusiones* induce a ritenere anch'essa un'epanadiplosi). La stasi impaniante veicolata da questo lacerto è accentuata dal fatto che ognuna delle tre espressioni soggette a epanadiplosi («venga», «la vecchia» e «la giustizia») si ripresenta senza cambiare la propria funzione sintattica. Laddove, infatti, vi è un'*inclusio* con poliptoto, la staticità risulta assai meno forte.

<sup>21</sup> Per esempio, ricorrono due significative epanadiplosi nell'elocuzione di don Abbondio (entrambe assenti nel *Fermo*), l'egocentrico *par excellence*: la prima nell'ingeneroso contro-canto mentale che il parroco gorgheggia di fronte al cardinal Borromeo: «– Oh che sant'uomo! ma che tormento! – pensava don Abbondio: – *anche sopra di sé*: purché frughi, rimesti, critichi, inquisisca; *anche sopra di sé*. –» (ivi, cap. XXVI, p. 497, corsivi miei); la seconda nel colloquio con Renzo del capitolo XXXIII, in cui il curato manifesta a più riprese la propria egoistica paura: «“*Ho inteso*,” disse don Abbondio, sospirando stizzosamente: “*ho inteso*. Volete rovinarvi voi, e rovinarmi me. Non vi basta di quelle che avete passate voi; non vi basta di quelle che ho passate io. *Ho inteso, ho inteso*.”» (ivi, cap. XXXIII, p. 641, corsivi miei; stavolta la circolarità stagnante è ancora più intensa, dato che l'epanadiplosi concerne un sintagma epanalettico, e quindi il segmento testuale è incorniciato da un'espressione ripetuta ben quattro volte). E fra Fazio si abbandona a un'accorata *inclusio* (assente nel *Fermo*) per protestare contro il comportamento «irregolare» di fra Cristoforo: «“*ma padre*, padre! di notte... in chiesa... con donne... chiudere... la regola... *ma padre!*”» (ivi, cap. VIII, p. 159, corsivi miei). Nel suo caso, però, la monoprospettività dogmatica non è figlia di un egocentrismo ipertrofico, ma della tendenza a disciogliere l'io nell'adesione aproblematica a un principio superiore (la regola dell'ordine cappuccinesco). Per lui ciò che conta non è l'ottica del singolo, ma l'essere uno degli ingranaggi di una macchina ben oliata e stordente: l'autorità indiscutibile della regola determina l'oblio dell'ecceità in favore di un “noi” immorale, dominato dal formalismo. Anche questa è una forma di disumanità (giacché l'io arriva a denegare il valore euforico della propria essenza individuale, creata «ad imaginem Dei» – Gn, 1, 27 –), specularsi a quella in cui l'ego giganteggia nelle sue pulsioni negative.

don Rodrigo nell'incubo espressionistico del capitolo XXXIII, quando egli «accompagna il grido» «Largo canaglia!» «con un viso minaccioso, senza però muoversi, anzi *ristringendosi*, per non toccar que' sozzi corpi, che già lo toccavano anche troppo da ogni parte»<sup>22</sup>.

Un'altra attestazione di disumanità è rinvenibile nel sussurro dei segreti riguardanti Renzo e Lucia. La prima ritratta a spettegolare è la linguacciuta Perpetua, desiderosa di cicalare e di vendicarsi del tiro giocatole da Agnese e i promessi, mettendoli in cattiva luce:

[...] Perpetua, ripensando a tutte le circostanze del fatto, e raccapezzandosi finalmente ch'era stata infinocchiata da Agnese, sentiva tanta rabbia di quella perfidia, che aveva proprio bisogno d'un po' di sfogo. [...] certo è che un così gran segreto stava nel cuore della povera donna, come, in una botte vecchia e mal cerchiata, un vino molto giovine, che grilla e gorgoglia e ribolle, e, se non manda il tappo per aria, gli geme all'intorno, e vien fuori in ischiama, e trapela tra doge e doge, e gocciola di qua e di là, tanto che uno può assaggiarlo, e dire a un di presso che vino è<sup>23</sup>.

La similitudine del vino riecheggia una battuta pronunciata da Eliu nel libro di *Giobbe*: «Plenus sum enim sermonibus, | et coartat me spiritus uteri mei. | En venter meus quasi mustum absque spiraculo, | quod lagunculas novas disrumpit» (*Ib*, 32, 18-19)<sup>24</sup>. Eliu prende la parola perché è in collera sia con Giobbe, sia con i tre amici che l'hanno tormentato<sup>25</sup>. Oltre a rimproverare giustamente Giobbe per la tracotanza manifestata nell'accusare Dio e nel volersi porre al Suo stesso livello<sup>26</sup>, Eliu ribadisce la veridicità della teodicea retributiva miopemente teorizzata da Eliphaz, Baldad e Sophar: «Opus enim hominis [Deus] reddet ei | et iuxta vias singulorum restituet eis» (*Ib*, 34, 11)<sup>27</sup>. Questo asserto risulta immorale e sbagliato, dato che il *corpus* principale del libro di *Giobbe* comprova l'inesistenza della Provvidenza

<sup>22</sup> *PS42*, cap. XXXIII, p. 627, corsivo mio.

<sup>23</sup> *Ivi*, cap. XI, pp. 221-222 (nel *Fermo* Perpetua non spettegola sulla notte del capitolo VIII).

<sup>24</sup> Ho già segnalato il legame fra Eliu e Perpetua, senza però approfondire l'argomento: vd. SARNI, *Il segno e la cornice*, pp. 71-72 e note 50-51.

<sup>25</sup> Vd. *Ib*, 32, 2-3: «Iratu est autem [Eliu] adversum Iob, eo quod iustum se esse diceret coram Deo; porro adversum amicos eius indignatus est, eo quod non invenissent responsionem rationabilem, sed tantummodo condemnassent Iob».

<sup>26</sup> Vd. *Ib*, 33, 13: «Adversum eum contendis, | quod non ad omnia verba responderit tibi?»; *Ib*, 34, 17: «et quomodo tu eum, qui iustus est, in tantum condemnas?» (le parole sono dette da Eliu a Giobbe).

<sup>27</sup> E si veda anche *Ib*, 36, 8-12: «Et si fuerint in catenis et vinciantur funibus paupertatis, | [Deus] indicabit eis opera eorum | et scelera eorum, quia violenti fuerunt. | Revelabit quoque aurem eorum, ut corripiat; | et loquetur, ut revertantur ab iniquitate. | Si audierint et observa-



eudemonistica e Dio stesso interviene sulla scena a rimproverare aspramente Eliphaz, Baldad e Sophar per le loro errate credenze<sup>28</sup>. Analogamente a Eliu, Perpetua non riesce a trattenersi e prorompe nell'immorale rivelazione di una parte dei segreti della notte del capitolo VIII, contribuendo ad avviare un vortice di ciance che metterà seriamente nei guai Renzo e Lucia. Come il proprietario del vino avrebbe dovuto provvedere a cerchiare meglio la vecchia botte (o a usarne una nuova), per evitare il danno della fuoriuscita<sup>29</sup>, così Perpetua avrebbe dovuto esercitare un maggiore controllo sui propri istinti negativi, e «pensare, prima di parlare», secondo quanto esorta a fare il narratore nel capitolo XXXI<sup>30</sup>. Invece, narcisisticamente ferita nell'orgoglio, ella si abbandona a un eloquio egoistico, senza comprendere i gravi pericoli cui rischia di esporre i promessi. Non per nulla, attraverso il verbo “grillare” applicato al vino, Perpetua è implicitamente agguagliata a un grillo<sup>31</sup>, insetto

verint, complebunt dies suos in bono | et annos suos in gloria; | si autem non audierint, transibunt per gladium | et consumentur in stultitia» (le parole vengono pronunciate da Eliu).

<sup>28</sup> Vd. *Ib*, 42, 7: «Iratus est furor meus in te et in duos amicos tuos, quoniam non estis locuti coram me rectum» (le parole sono dette da Dio a Eliphaz). Cfr. SARNI, *L'enigma dell'altro*, pp. 88-89 nota 19.

<sup>29</sup> Il proprietario del vino dimostra di non aver fatto tesoro delle parole di Gesù: «Neque mittunt vinum novum in utres veteres; alioquin rumpuntur utres, et vinum effunditur, et utres pereunt» (*Mt*, 9, 17); «nemo mittit vinum novum in utres veteres; alioquin dirumpet vinum utres, et vinum effundetur, et utres peribunt» (*Mc*, 2, 22); «nemo mittit vinum novum in utres veteres; alioquin rumpet vinum novum utres et ipsum effundetur, et utres peribunt» (*Lc*, 5, 37). L'inter testo evangelico della similitudine manzoniana è già stato rilevato da Travi, in ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Biancamaria Travi, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1981, p. 188.

<sup>30</sup> Vd. *PS*42, cap. XXXI, p. 602: «Si potrebbe però, tanto nelle cose piccole, come nelle grandi, evitare, in gran parte, quel corso [delle idee] così lungo e così storto, prendendo il metodo proposto da tanto tempo, d'osservare, ascoltare, paragonare, pensare, prima di parlare».

<sup>31</sup> Vd. Caretti, in ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mursia, 1966, p. 183: «grilla: stride e canta come un grillo». Che il verbo *grillare* indichi il verso del grillo e – per traslato – il sobbollire del vino è segnalato dai dizionari di D'Alberti di Villanuova e Cherubini: «GRILLARE [...]. Principiare a bollire, e dicesi specialmente de' liquori nella loro fermentazione; sebbene questa voce sia fatta da Grillo, e propriamente esprima Far la voce del grillo» (FRANCESCO D'ALBERTI DI VILLANUOVA, *Dizionario universale critico, enciclopedico della lingua italiana*, 6 tt, Lucca, Domenico Marescandoli, 1797-1805, III. F-L, p. 237); «Grillare e Grillettare dicesi del romore che fa nel principio del bollire» (FRANCESCO CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, 2 tt., Milano, Stamperia Reale, 1814 [d'ora in poi CHERUBINI, *Voc1*], II. P-Z, p. 108); «Bui. Bollire. Grillare. Dicesi del bollir del vino nel tino e nella botte»; «Cantà (parlandosi di grilli). Grillare. Stridere. Far cri cri» (FRANCESCO CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, 4 voll., Milano, Imperiale Regia Stamperia, 1839-1843 [d'ora in poi CHERUBINI, *Voc2*], I. A-C, pp. 164, 209); «Gri gri gri

che frinisce instancabile per ore e dunque incisivo emblema di chi non sa porre un freno alla sua logorrea, rivelandosi assai stolido. D'altronde, in un'espressione idiomatica dell'epoca di Manzoni – riportata dai vocabolari di Melchiori e Cherubini – il grillo assurge (insieme all'oca) a simbolo della stupidità: «*Aver meno cervello d'un grillo o d'un'oca*»<sup>32</sup> significa infatti essere più ottuso degli sciocchi *par excellence*.

Tra le micce che innescano il cicaleccio c'è anche Gervaso:

Gervaso, a cui non pareva vero d'essere una volta più informato degli altri, a cui non pareva piccola gloria l'aver avuta una gran paura, a cui, per aver tenuto di mano a una cosa che puzzava di criminale, pareva d'esser diventato un uomo come gli altri, crepava di voglia di vantarsene. E quantunque Tonio [...] gli comandasse, co' pugni sul viso, di non dir nulla a nessuno, pure non ci fu verso di soffogargli in bocca ogni parola<sup>33</sup>.

L'equivalenza istituita da Gervaso fra l'essere davvero uomo e il commettere un atto criminale è una vivace testimonianza della distorsione semantica insita nel conformismo della violenza e dell'anarchia: un conformismo che in prima battuta rimanda all'«anarchie féodale» del Seicento<sup>34</sup>, ma in ultima istanza affonda le radici nel lato ferino dell'animo umano, comune a ogni luogo e a ogni tempo, come dimostra l'affinità con un passo del *Decameron*: «presolo per i capelli e stracciatili tutti i panni indosso gl'incominciarono a dare delle pugna e de' calci; né pareva a colui essere uomo che a questo far non corre»<sup>35</sup>. Al pari di don Rodrigo, Gervaso palesa la propria disumanità

[...]. *Il canto del grillo. Il grillare del grillo*» (ivi, II. D-L, p. 259). Le due edizioni citate del vocabolario di Cherubini sono possedute (e postillate) da Manzoni (vd. *PIRM*, pp. 164, 165).

<sup>32</sup> Vd. GIOVANNI BATTISTA MELCHIORI, *Vocabolario bresciano-italiano*, 2 tt., Brescia, Franzoni e socio, 1817, I. A-L, p. 331: «Aiga cen savel de lægari. *Aver meno cervello d'un grillo o d'un'oca*»; CHERUBINI, *Voc2*, I. A-C, p. 271: «Avè mangiaa el giudizzi o el cervell o l'ingegn cont el cazzuu [...]. *Aver meno cervello d'un grillo o d'un'oca*». Il dizionario di Melchiori fa parte della biblioteca manzoniana (vd. *PIRM*, p. 123).

<sup>33</sup> *PS42*, cap. XI, p. 222 (nel *Fermo* Gervaso non si vanta di nulla). Anche Tonio, nonostante le minacce rivolte al fratello, si abbandona al disforico pettegolezzo, come peraltro sua moglie: «Del resto Tonio, anche lui, dopo essere stato quella notte fuor di casa in ora insolita, tornandovi, con un passo e con un sembiante insolito, e con un'agitazione d'animo che lo disponeva alla sincerità, non poté dissimulare il fatto a sua moglie; la quale non era muta» (*ibid.*).

<sup>34</sup> Vd. Lettera a Claude Fauriel del 29 maggio 1822, in ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, Con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, 3 tt., Milano, Adelphi, 1986, I, p. 270: «Les mémoires qui nous restent de cette époque présentent et font supposer une situation de la société fort extraordinaire: le gouvernement le plus arbitraire combiné avec l'anarchie féodale et l'anarchie populaire».

<sup>35</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 1980, II 1, 18 (I, p. 136). Il *Decameron* è posseduto (e postillato) da Manzoni (vd. *PIRM*, p. 190).

proprio nel momento in cui si attribuisce una patente di grande umanità: nel capitolo XI (come, peraltro, in numerosi altri luoghi del romanzo) i giochi prospettici di contrasto fra apparenza e realtà tipici del barocco sono ripresi e riscritti da Manzoni in una chiave di notevole densità semantica, con il lettore chiamato a partecipare attivamente affinché il testo sveli i suoi dop-pifondi e le sue malizie<sup>36</sup>. Il conformismo cui aderisce Gervaso non tende ad annullare l'io, ma – al contrario – celebra l'egocentrismo e la superbia, portando i suoi adepti a vantarsi delle sopraffazioni esercitate sul prossimo e ad amplificare le componenti spocchiose del loro ego. A riprova di ciò, si può allegare l'incisiva anafora del pronome relativo «a cui», che fa troneggiare l'io narcissico di Gervaso all'interno del periodo.

La prima porzione del capitolo XI dedicata al pettegolio si concentra infine sui genitori di Menico, chiudendosi con una virtuosistica assillabazione del gruppo fonico *co*:

essi medesimi poi, chiacchierando *con* la gente del paese, e senza voler mostrar di saperne più di loro, quando si veniva a quel punto oscuro della fuga de' nostri tre poveretti, e del *come*, e del perché, e del dove, aggiungevano, *come cosa* conosciuta, che s'eran rifugiati a Pescarenico. Così anche questa circostanza entrò ne' discorsi comuni<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Un'ulteriore riprova del gioco di contrasti fra apparenza e realtà è data dal fatto che Gervaso si vanta di una cosa che ai suoi occhi «puzza di criminale», ma che non è affatto criminale (né immorale): l'aver partecipato al tentativo di matrimonio per sorpresa, cui i promessi si sono risolti solo perché don Abbondio non intendeva adempiere ai suoi doveri ecclesiastici. Infatti, il narratore, dopo che il curato si è barricato in una camera, commenta: «In mezzo a questo serra serra, non possiam lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione. Renzo, che strepitava di notte in casa altrui, che vi s'era introdotto di soppiatto, e teneva il padrone assediato in una stanza, ha tutta l'apparenza d'un oppressore; eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato, mentre attendeva tranquillamente a' fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso. Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo» (PS42, cap. VIII, pp. 145-146). Lo scorcio finale (con la coloritura ironica del «così andava nel secolo decimo settimo») mostra che in ogni epoca della storia è importante non arrestarsi alla superficie degli eventi.

<sup>37</sup> Ivi, cap. XI, p. 223, corsivi miei. Pur non volendo mostrare di saperne più degli altri (per non rivelare che il figlio ha contribuito a intralciare i piani di don Rodrigo), i genitori di Menico non riescono a controllare l'istinto a mostrarsi più informati dei loro interlocutori. Il corrispondente passo del *Fermo* (in cui è Menico, e non i genitori, a spettegolare) presenta già un folto numero di *co*: «Menico il quale era pur dolente della fuga delle sue parenti, ma che almeno in questa sventura aveva avuta la felice occasione di far qualche *cosa*, non ebbe pace finché non *confidò* quello che aveva fatto a dei ragazzi suoi *coetanei*, i quali venivano a *contargli* le *congetture* che avevano intese, e ai quali egli aveva da *raccontare* qualche *cosa* di più fondato» (FL, t. II, cap. VII, p. 203, corsivi miei). Nel *Fermo* manca però la reiterazione

E la seconda sezione incentrata sul chiacchiericcio è fittamente tramata dalla medesima assillabazione:

Una delle più gran *consolazioni* di questa vita è l'amicizia; e una delle *consolazioni* dell'amicizia è quell'avere a cui *confidare* un segreto. Ora, gli amici non sono a due a due, *come* gli sposi; ognuno, generalmente parlando, ne ha più d'uno: il che forma una catena, di cui nessuno potrebbe trovar la fine. Quando dunque un amico si procura quella *consolazione* di deporre un segreto nel seno d'un altro, dà a *costui* la voglia di procurarsi la stessa *consolazione* anche lui. Lo prega, è vero, di non dir nulla a nessuno; e una tal *condizione*, chi la prendesse nel senso rigoroso delle parole, troncherebbe immediatamente il *corso* delle *consolazioni*. Ma la pratica generale ha voluto che obblighi soltanto a non *confidare* il segreto, se non a chi sia un amico ugualmente fidato, e imponendogli la stessa *condizione*. Così, d'amico fidato in amico fidato, il segreto gira e gira per quell'immensa catena, tanto che arriva all'orecchio di *colui* o di *coloro* a cui il primo che ha parlato intendeva appunto di non lasciarlo arrivar mai. Avrebbe però ordinariamente a stare un gran pezzo in cammino, se ognuno non avesse che due amici: quello che gli dice, e quello a cui ridice la *cosa* da tacersi. Ma ci son degli uomini privilegiati che li *contano* a centinaia; e quando il segreto è venuto a uno di questi uomini, i giri divengon sì rapidi e sì molteplici, che non è più possibile di seguirne la traccia. Il nostro autore non ha potuto accertarsi per quante bocche fosse passato il segreto che il Griso aveva ordine di *scovere*: il fatto sta che il buon uomo da cui erano state *scortate* le donne a Monza, tornando, verso le ventitré, *col* suo baroccio, a Pescarenico, s'abbatté, prima d'arrivare a casa, in un amico fidato, al quale raccontò, in gran *confidenza*, l'opera buona che aveva fatta, e il rimanente<sup>38</sup>; e il fatto sta che il Griso poté, due ore dopo, *correre* al palazzotto, a riferire a don Rodrigo che Lucia e sua madre s'eran *ricovrate* in un *convento* di Monza [...] <sup>39</sup>.

immediata del *co* (generata dalla contiguità delle parole «Pescarenico» e «così»), che getta una luce più intensa sull'assillabazione. Tale ripetizione è presente nella seconda minuta (vd. ALESSANDRO MANZONI, *Gli sposi promessi*, t. I, cap. XI, in Id., *Gli sposi promessi. Seconda minuta* (1823-1827), a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, 2 tt., Milano, Casa del Manzoni, 2012, I. *Testo*, p. 163: «a Pescarenico. Così») e non nella Ventisettana. Nella Quarantana l'assillabazione è resa più vibrante anche dalla presenza dell'omeoarto (giocato sulla sillaba *co*) che lega tre parole consecutive («come cosa conosciuta»).

<sup>38</sup> «Qui l'arguzia, dove meno appare, punge di più. "Non sappia la tua sinistra quello che fa la destra", dice il Vangelo (Matteo, VI, 3)» (De Michelis, in ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di Eurialo De Michelis, Bologna, Zanichelli, 1964, p. 184). Il passo evangelico citato nella *Vulgata* recita così: «Te autem faciente elemosynam, nesciat sinistra tua quid faciat dextera tua, ut sit elemosyna tua in abscondito» (*Mt*, 6, 3-4).

<sup>39</sup> *PS*42, cap. XI, p. 225, corsivi miei. Nel *Fermo* il passo corrispondente è molto più scarno, ma presenta già un cospicuo numero di *co*: «Intanto il Griso non ometteva cura per *iscoprire* il *covo* dei fuggitivi; ed *ecco* come vi riuscì. Mandava egli esploratori qua e là per le piazze e per le taverne per *raccogliere* i *discorsi* che potevano dar qualche lume su questo

La presenza di dieci *co* nel primo brano e di trentuno *co* nel secondo autorizza a riflettere sul significato fonosimbolico di tale ricorrenza. Una catena di *co* non può che far pensare all'ideofono che traduce il verso dell'oca in italiano e al nome onomatopeico del cuculo in milanese. Quanto all'oca, sappiamo che il *co co* è la trascrizione verbale del suo stridere già al tempo di Sacchetti, che afferma: «Se c'è il gallo canti cu cu ricù; | e se ci è l'oca dica pur co co»<sup>40</sup>. E in milanese il cuculo si chiama «cocô», come segnala Cherubini<sup>41</sup> e nota Manzoni stesso in una postilla a Plauto<sup>42</sup>. Il fatto che la grandine dei *co* si manifesti in concomitanza con i momenti culminanti dello spettegolare comporta l'assimilazione del chiacchierio borghigiano agli schiamazzi di uno stuolo di oche e di cuculi.

Nel capitolo XI l'oca viene esplicitamente citata come emblema della stupidità, allorché don Rodrigo pensa soddisfatto: «[...] il dottore [Azzecgarbugli] non è un'oca: qualcosa che faccia al caso mio saprà trovare, qualche garbuglio da azzeccare a quel villanaccio»<sup>43</sup>. Il legame privilegiato fra l'oca e la stoltezza è testimoniato anche da un'ingiuria proverbiale all'epoca di Manzoni: «Aver meno cervello [...] di un'oca»<sup>44</sup>. Il cuculo è invece simbolo di egocentrismo e superbia, perché l'«uccello, che si dice cuculo, sem-

avvenimento. Colui che aveva condotto il baroccio dei profughi, non tacque, e di confidenza in confidenza, il Griso venne a risapere [...]» (FL, t. II, cap. VII, p. 210, corsivi miei). La reiterazione immediata del *co* (creata dal sintagma «ecco come») è assente nella seconda minuta e nella Ventisettana. Tenendo conto anche di quanto sostenuto nella nota 37, si può dunque affermare che – nel corso delle stesure – la ripetizione consecutiva del *co* viene trasportata dal secondo al primo dei due stralci caratterizzati dall'assillabazione in questione.

<sup>40</sup> *Ballate e canzoni a ballo*, I, vv. 45-46, in *Delle rime di M. FRANCO SACCHETTI. Le ballate e canzoni a ballo, i madrigali e le cacce*, Lucca, Franchi e Maionchi, 1853, p. 5.

<sup>41</sup> Vd. CHERUBINI, *Voc1*, I. A-O, p. 94: «Cocô (con ambedue gli o stretti). Cuculo».

<sup>42</sup> La postilla vergata da Manzoni in riferimento alla parola «cuculus» (contenuta nel verso 245 del *Trinummus* plautino) è: «M[ilane]se: el cócò» (vd. DOMENICO BASSI, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e a Terenzio*, «Aevum», VI, 1932, fasc. 2/3, p. 264). Il fatto che Manzoni provveda a tradurre in milanese il termine «cuculus» implica un suo spiccato interesse nei confronti di tale uccello e del nome onomatopeico che lo caratterizza.

<sup>43</sup> PS42, cap. XI, p. 228.

<sup>44</sup> Vd. *supra*, nota 32. Cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Quarta impressione. All'Altezza Reale del Serenissimo Gio. Gastone Granduca di Toscana loro Signore*, 6 voll., Firenze, Domenico Maria Manni, 1729-1738 [d'ora in poi VC4], III. L-P, p. 377: «Cervel d'oca, o Avere meno cervello d'un'oca, o Aver cervel quanto un'oca, si dice di Chi ha poco senno» (questo vocabolario è posseduto – e postillato – da Manzoni: si veda PIRM, p. 161). L'oca stridente diviene il simbolo della logorrea stigmatizzata da Manzoni, laddove l'oca con un sasso in bocca insegna a moderarsi nella loquela: «L'Oca è molta dedita al continuo stridere, & cingottire con molta garrulità, & senza consonanza, o armonia alcuna; però tenendo il sasso in bocca, c'insegna, che non ci trovando noi atti a poter parlare in modo, che ne possiamo acqui-

pre canta il suo nome»<sup>45</sup>. Inoltre, il cuculo uscito dall'uovo (deposto dalla madre nel nido di un uccello di un'altra specie) è solito provocare la morte dei suoi presunti fratelli, come rilevano Plinio il Vecchio<sup>46</sup> e Savi<sup>47</sup>. Questo comportamento ha contribuito a renderlo una vera e propria incarnazione dell'egolatria e degli istinti malsani: non a caso, Savi lo accosta al «Vampiro d'alcuni popoli orientali». Equiparare i propalatori dei segreti di Renzo e Lucia a uno stormo di oche e cuculi significa dunque metterne in rilievo

stare lode, dobbiamo tacere più tosto» (CESARE RIPA, *Iconologia*, divisa in tre libri, ampliata dal Sig. Cav. Gio. Zaratino Castellini Romano, Venezia, Pezzana, 1669, l. III, p. 570).

<sup>45</sup> VC4, I. A-C, p. 877 (la citazione è tratta dagli *Ammaestramenti degli antichi* volgarizzati da fra Bartolomeo da san Concordio).

<sup>46</sup> Vd. CAII PLINII SECUNDII *Historiæ Naturalis Libri XXXVII, cum selectis commentariis* J. Harduini ac recentiorum interpretum novisque adnotationibus. Pars tertia continens Zoologiam GEORGII CUVIER notis et excursibus illustratam, curante Jo. B. Fr. Steph. Ajasson de Grandsagne. *Volumen quartum, colligebat* Nicolaus Eligius Lemaire, Parisiis, Didot, 1828, l. X, XI (IX), pp. 230-231: «[...] semperque parit in alienis nidis [...]. Educat ergo subditum adulterato feta nido. Ille avidus ex natura, præripit cibos reliquis pullis, itaque pinguescit, et nitidus in se nutricem convertit: illa gaudet ejus specie, miraturque sese ipsam, quod talem pepererit: suos comparisonem ejus damnat, ut alienos, absumique etiam se inspectante patitur, donec corripit ipsam quoque jam volandi potens». Quest'opera è presente nella biblioteca manzoniana (vd. *PIRM*, p. 219). Nei *Promessi sposi* gli scritti di Plinio il Vecchio sono esplicitamente citati: «Della filosofia naturale [don Ferrante] s'era fatto più un passatempo che uno studio; l'opere stesse d'Aristotile su questa materia, e quelle di Plinio le aveva piuttosto lette che studiate» (*PS*42, cap. XXVII, pp. 522-523).

<sup>47</sup> Vd. PAOLO SAVI, *Ornitologia toscana ossia descrizione e storia degli uccelli che trovansi nella Toscana. Con l'aggiunta delle descrizioni di tutti gli altri proprj al rimanente d'Italia*, 3 tt., Pisa, Nistri, 1827, I, pp. 152-153: «Quelli uccellini nel covo de' quali il Cuculo ha lasciato l'uovo, non vi fanno attenzione; come uno de' loro seguitano a covarlo, e quando è nato imboccano e custodiscono il piccolo Cuculo, con lo stesso amore, e con la cura medesima de' figli propri. Ma ben presto egli paga d'ingratitude le premure dell'amorosa sua balia: crescendo molto più de' compagni, dopo poco tempo il nido è per lui troppo stretto: allora ricorre a un barbaro espediente per procurarsi un alloggio più comodo: egli si ritira nel fondo del nido più che può, adagio adagio caccia una spalla sotto uno degli uccelletti legittimi possessori di quello, e sollevandosi a un tratto lo getta fuori. Ripete quest'operazione successivamente, in ragione che cresce, e che gli altri compagni lo incomodano, di modo che alla fine rimane solo nel nido usurpato. Così quei miseri uccelli che costruirono il nido e che han fatto da balia al Cuculo, sono da lui privati ad uno ad uno di tutti i figli. Ma qui non termina la loro trista sorte: finché quell'intruso rimane con essi, non v'è né pace né quiete: è necessario che di continuo corrano in traccia di cibo, giacché egli, corpulento e voracissimo, sempre a gola aperta altro non fa che stridere e chieder mangiare. È l'uovo del Cuculo per i poveri uccelletti a cui tocca, un vero flagello; come il fantastico Vampiro d'alcuni popoli Orientali, non porta che fatiche e desolazione nella famiglia ove si introduce». Il trattato di Savi è posseduto da Manzoni (vd. *PIRM*, p. 145) e viene menzionato in una lettera del 1856 (vd. MANZONI, *Tutte le lettere*, III, p. 111).

la disumanità, la stolidità superficiale e la tronfiezza egoistica: i locutori, infatti, sono interessati solo a ciarlare il più possibile, dandosi importanza e illudendosi di stornare la vacua monotonia delle loro esistenze, senza preoccuparsi degli effetti perniciosi della parlantina cui si abbandonano.

Nel secondo brano caratterizzato dall'assillabazione di *co*, la polemica manzoniana si appunta anche sul tema dell'amicizia, tanto più assente nella sostanza quanto più presente nella superficie lessicale. Gli «amici» continuamente nominati non sono veramente tali: ognuno si rivolge all'altro non per avanzare insieme sulla strada del progresso spirituale, ma per avere uno specchio in cui rimirarsi e ingigantire il proprio io<sup>48</sup>. La vera amicitia non è quella qui ironicamente celebrata, ma si configura come un rapporto elettivo, intenso, un intreccio che porta le persone ad arricchirsi a vicenda, accrescendone enormemente l'*humanitas*. Al contrario, la falsa amicizia è un chiaro sintomo della disumanità dei cicaloni<sup>49</sup>, che giudicano il loro successo sociale sulla base del numero di individui con cui possono vantarsi e dar fiato alla bocca (una visione affine a quella che affligge la nostra era ipertecnologica, in cui i *social networks* conducono spesso a misurare la riuscita di un'esistenza sul numero di «amici» e di *likes*). Gli «uomini privilegiati» che «contano» gli «amici» «a centinaia» sono – in realtà – individui soli, prigionieri di un egoismo frivolo e irriflessivo, che impedisce loro di relazionarsi in profondità con l'altro: la socievolezza che li contraddistingue è un simulacro esteriore, una larva inabile ad arricchirli interiormente (così come la «larva» della religione appresa in famiglia da Gertrude non può in alcun modo fecondare il suo animo)<sup>50</sup>. Agli antipodi di siffatti «uomini pri-

<sup>48</sup> L'ossessiva ripetizione di parole afferenti alle aree semantiche dell'amicizia e della fiducia («amico», «amici», «confidare», «confidenza», «fidato») rivela l'acre ironia manzoniana e sembra scimmiettare la cerimoniosità perbenistica della favella dei paesani.

<sup>49</sup> Nel capitolo XI il tema della falsa amicizia ricorre anche a proposito del rapporto superficiale e utilitaristico fra don Rodrigo e il conte Attilio e del sodalizio opportunistico fra il Griso e i «birri»: «Fidatevi una volta, che vi servirò da parente e da amico.» [...] Il conte Attilio ne parlava con disinvoltura; e, sebbene ci prendesse quella parte che richiedeva la sua amicizia per il cugino, e l'onore del nome comune, secondo le idee che aveva d'amicizia e d'onore, pure ogni tanto non poteva tenersi di non rider sotto i baffi» (PS42, cap. XI, pp. 219-220; le parole fra virgolette alte sono dette da Attilio a Rodrigo); «i birri mi portano rispetto; e anch'io... è cosa che fa poco onore, ma per viver quieto... li tratto da amici» (ivi, cap. XI, p. 226; le parole vengono pronunciate dal Griso).

<sup>50</sup> Vd. ivi, cap. IX, pp. 180-181: «la religione, come l'avevano insegnata alla nostra poveretta, e come essa l'aveva ricevuta, non bandiva l'orgoglio, anzi lo santificava e lo proponeva come un mezzo per ottenere una felicità terrena. Privata così della sua essenza, non era più la religione, ma una larva come l'altre».

vilegiati» si pongono il narratore e Tommaso Grossi, il cui rapporto amicale è illuminato dall'affettuosa ironia di una digressione:

*Leva il muso, odorando il vento infido,*

[...] quel bel verso [...] dico dove [l'ho preso], per non farmi bello della roba altrui: che qualcheduno non pensasse che sia una mia astuzia per far sapere che l'autore di quella diavoleria [*scil.* Grossi] ed io siamo come fratelli, e ch'io frugo a piacer mio ne' suoi manoscritti<sup>51</sup>.

Come osserva acutamente Nardi,

Il M[anzoni] dovette creare di proposito l'occasione d'offrire al Grossi un segno d'amicizia: di amicizia autentica, che facesse per così dire riscontro, come in un ditico, a quella, spuria, trovante sua consolazione nel confidare segreti: e anche questo è un indice di coerenza fantastica, di armonia architettonica tra parte e parte e delle parti nel tutto, così che anche le digressioni lo siano solo in apparenza<sup>52</sup>.

L'omaggio offerto a Grossi tinge la pagina di una tonalità calda e accogliente, facendo risaltare ancor di più – per contrasto – le note acide del desolante chiacchiericcio paesano.

Con il sintagma «giri [...] rapidi e [...] molteplici» Manzoni allude alla formazione di un autentico vortice di pettegolezzi, che risucchia l'umanità di chi vi aderisce. La spirale di questo gorgo rima idealmente con la spirale elicoidale della «viuzza a chiocciola» del capitolo V e con la spirale del «vortice» che «attrae» Renzo nella chiusa del capitolo XI<sup>53</sup>. La «viuzza a chiocciola» è un tocco geniale – paragonabile allo chignon spirale di Kim Novak del film *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) – ignorato dai commentatori: nell'elica spiraliforme della strada che porta al «palazzotto» del tirannello è infatti effigiata la perturbante devianza di don Rodrigo

<sup>51</sup> Ivi, cap. XI, pp. 227-228 (nel *Fermo* non compare la digressione). Vd. Nardi, in ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, con il commento di Piero Nardi. Sul testo curato da Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Edizioni scolastiche Mondadori, 1956, p. 300: «che qualcheduno non pensasse ecc.: eccola la vera ragione, ma esposta nella forma negativa, secondo una malizia cara all'ironia del M[anzoni]: erano, infatti, come fratelli, per molto tempo abitarono nella stessa casa (il Grossi in casa del Manzoni), aiutandosi e consigliandosi a vicenda nei loro lavori».

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Vd. PS42, cap. V, p. 87: «Fra Cristoforo attraversò il villaggio, salì per una viuzza a chiocciola, e pervenne su una piccola spianata, davanti al palazzotto»; ivi, cap. XI, p. 236: «Attraversò la piazzetta, si portò sull'orlo della strada, e si fermò, con le braccia incrociate sul petto, a guardare a sinistra, verso l'interno della città, dove il brulichio era più folto e più rumoroso. Il vortice attrasse lo spettatore».



(che «torce» «i passi erranti | nel sentier che a morte guida»)<sup>54</sup>, la sua vita squilibrata e priva di una salda bussola etica<sup>55</sup>. E il «vortice» che affascina Renzo emblemizza efficacemente lo sfrenarsi dei rivoltosi per le vie di Milano<sup>56</sup>. D'altro canto, la spirale è la figura geometrica che meglio rappresenta la vertigine dello spaesamento e l'esiziale malia dell'abisso<sup>57</sup>. A questo

<sup>54</sup> Vd. MANZONI, *La Risurrezione*, vv. 108-110, p. 15: «Ma che fia di chi rubello | torse, ah! stolto! i passi erranti | nel sentier che a morte guida?».

<sup>55</sup> Se un capolavoro si riconosce anche e soprattutto dai dettagli più piccoli, la pennellata della «viuzza a chiocciola» (assente nel *Fermo*) è un'ulteriore riprova della sconvolgente qualità del romanzo.

<sup>56</sup> Vd. GUIDO BALDI, *L'Eden e la storia. Lettura dei Promessi sposi*, Milano, Mursia, 2004, p. 384 nota 8: «La metafora [del vortice] compare anche nel *Fermo*, per due volte: la prima quando l'eroe viene trascinato dalla folla verso il forno delle grucce ("Queste parole diedero un momento da pensare a Fermo, ma il vortice lo trasportava"), la seconda quando è coinvolto nell'assedio a casa del vicario ("Fermo si trovava in mezzo alla calca, ma questa volta strascinato e assorbito dal vortice piuttosto che venuto di sua voglia"); però non compare nel momento decisivo della scelta iniziale, da cui dipendono tutti gli svolgimenti futuri, e in secondo luogo la metafora non ha la posizione di assoluto rilievo e la forte carica impressiva dei *Promessi sposi*: infatti non è racchiusa in una formula lapidaria e definitiva, ma è per così dire "diluata" nel fluire del racconto, per cui si presenta più che altro come immagine del parlar comune, povera di valore connotativo». Nel vortice della folla che attira Renzo, oltre al significato negativo (l'abisso della rivolta), si può rinvenire anche una testimonianza del paradosso dello spettatore in cornice, tale per cui chi contempla è contemporaneamente all'esterno e – in virtù di un vortice prospettico – all'interno di ciò che sta guardando. Per approfondire questo rilevante snodo della poetica manzoniana, rimando a SARNI, *Il segno e la cornice*, cap. 2. *Lo spettatore in cornice*, pp. 57-98.

<sup>57</sup> La valenza disforica della spirale è ripetutamente sfruttata da Virgilio, che influenza in profondità l'*imagery* manzoniano. Come esempi di spirali negative si possono citare gli spaventosi gorgi marini dell'*Eneide*: «[...] ast illam ter fluctus ibidem | torquet agens circum, et rapidus vorat aequore vortex. | Adparent rari nantes in gurgite vasto» (I 116-118); «continuo venti volvunt mare, magnaue surgunt | æquora, dispersi iactamur gurgite vasto» (III 196-197); «Dextrum Scylla latus, lævom inplacata Charybdis | obsidet, atque imo barathri ter gurgite vastos | sorbet in abruptum fluctus [...]» (III 420-422). E le immense spire dei serpenti che uccidono Laocoonte e il colubro spiralico cui è paragonato il feroce Pirro nel secondo canto dell'*Eneide*: «Ecce autem gemini à Tenedo tranquilla per alta, | (horresco referens) immensis orbibus angues | incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt: | pectora quorum inter fluctus arrecta jubæque | sanguineæ exsuperant undas: pars cetera pontum | pone legit, sinuantque immensa volumine terga» (II 203-208); «[...] Illi agmine certo | Laocoonta petunt: et primum parva duorum | corpora natorum serpens amplexus uterque | implicat, et miseros morsu depascitur artus. | Post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem | conripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam | bis medium amplexi, bis collo squamea circum | terga dati superant capite et cervicibus altis. | Ille simul manibus tendit divellere nodos» (II 212-220); «Qualis ubi in lucem coluber mala gramina pastus, | [...] | lubrica convolvit sublato pectore terga» (II 471 e 474). E anche il serpe dalle smisurate volute del secondo libro delle *Georgiche*: «nec rapit immensos orbis per humum, neque tanto | squameus in spiram tractu

proposito, è significativo che Renzo, allorché viene sedotto dal mulinello, si trovi «sull'orlo della strada», come se pencolasse pericolosamente sul ciglio di un burrone. Ovviamente, vi sono gradi molto diversi di cedimento al gorgo: da quello limitato di Renzo sino alla resa quasi incondizionata di don Rodrigo. Inoltre, la spirale rinvia – anche dal punto di vista etimologico – alle atroci spire del serpente, spesso ritratte nell'apparato iconografico della Quarantana: innanzitutto nella prima di copertina, dove compare un colubro acchiocciolato, e poi nell'intestazione comune ai capitoli III, X, XV, XIX, XXVIII, XXXII, XXXV, che mostra una colomba stretta dalle volute di una serpe. Un serpente spiraliforme è presente anche nella poesia *Ognissanti*, in cui l'«angue nemico» che «trae l'oblique rivolte»<sup>58</sup> – ossia trascina le sue torte spire – incarna il maligno. Il sostantivo «rivolte» sembra ricollegarsi allo pseudonimo assunto da Renzo nel bergamasco per sfuggire alle ricerche: «Antonio Rivolta»<sup>59</sup>. Il cognome «Rivolta», infatti, funge da monito per Renzo: un *memento* che, oltre a rimandare alla ribellione di Milano, riecheggia le spire del vortice di tale sommossa, evidenziandone icasticamente la negatività<sup>60</sup>.

La disumanità alligna anche nel terzetto familiare incontrato da Renzo all'entrata in Milano:

Erano un uomo, una donna e, qualche passo indietro, un ragazzotto; tutt'e tre con un carico addosso, che pareva superiore alle loro forze, e tutt'e tre in una figura strana.

*se conligit anguis»* (II 153-154). Le citazioni sono tratte rispettivamente dalle pp. 98, 145, 152, 123, 130 e 48 di PUBLII VIRGILII MARONIS *Opera*, Nic. Heinsius *Dan. fil. e membranis compluribus iisque antiquissimis recensuit* [...], Patavii. Excudebat Josephus Cominus, 1738 (miei i corsivi). Questo volume è posseduto (e postillato) da Manzoni (vd. *PIRM*, p. 183).

<sup>58</sup> Vd. *Ognissanti*, 49-56, in ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le opere*, I, pp. 256-257: «te sola [Maria] dall'angue nemico | non tocca né prima né poi; | dall'angue, che, appena su noi | l'indegna vittoria compié, | traendo l'oblique rivolte, | rigonfio e tremante, tra l'erba, | senti sulla testa superba | il peso del puro tuo piè».

<sup>59</sup> Vd. *PS42*, cap. XXVI, p. 507: «[...] Bortolo fu avvisato in confidenza [...] che Renzo non istava bene in quel paese, e che farebbe meglio a entrare in qualche altra fabbrica, cambiando anche nome per qualche tempo. Bortolo [...] corse a dir la cosa al cugino [...], lo condusse a un altro filatoio, discosto da quello forse quindici miglia, e lo presentò, sotto il nome d'Antonio Rivolta, al padrone». Non si sa se sia Bortolo o Renzo stesso a scegliere lo pseudonimo.

<sup>60</sup> D'altronde, anche in *Ognissanti* vi è un rapporto fra le rivolte-spire del serpente e le rivolte-ribellioni (in questo caso Manzoni allude alle rivolte del serpente contro Dio e dell'uomo contro Dio). Vd. Frattini, in ALESSANDRO MANZONI, *Poesie e tragedie*, a cura di Alberto Frattini, Brescia, La Scuola, 1981, p. 269: «*«rivolte*, termine arcaico e insueto, sembra richiamare [...] l'indotta ribellione». Nelle serpi spiraliche delle opere manzoniane vibra un'eco dei colubri spiraliformi di Virgilio (vd. *supra*, nota 57).

I vestiti o gli stracci infarinati; infarinati i visi, e di più stravolti e accesi; e andavano, non solo curvi, per il peso, ma sopra doglia, come se gli fossero state peste l'ossa<sup>61</sup>.

La disforica stranezza dei personaggi è determinata dalla deformazione espressionistica dei loro tratti, «stravolti» in una smorfia di dolorosa esaltazione e alterati da una spessa maschera di farina, che li avvolge in un'aura carnevalesca di gozzoviglie sregolate<sup>62</sup>. Il perturbante biancore che li ammantava li agguaglia all'oggetto della loro cupidigia, trasformandoli – in un grottesco contrappasso – in una sorta di pani antropomorfi<sup>63</sup>. L'uomo si muove con disarmonia, come in preda alle vertigini generate dal vortice stordente della sommossa: «reggeva a stento sulle spalle un gran sacco di farina, il quale, bucato qua e là, ne seminava un poco, a ogni intoppo, a ogni mossa disequilibrata»<sup>64</sup>. E la donna si rivela il culmine della sgradevolezza:

Ma più sconcia era la figura della donna: un pancione smisurato, che pareva tenuto a fatica da due braccia piegate: come una pentolaccia a due manichi; e di sotto a quel pancione uscivan due gambe, nude fin sopra il ginocchio, che venivano innanzi barcollando. Renzo guardò più attentamente, e vide che quel gran corpo era la sottana che la donna teneva per il lembo, con dentro farina quanta ce ne poteva stare, e un po' di più; dimodoché, quasi a ogni passo, ne volava via una ventata<sup>65</sup>.

In questa figura l'umanità si reifica drammaticamente, convertendosi in larga parte in una sordida e dozzinale «pentolaccia»<sup>66</sup>. La sconcezza della donna consiste anche nel suo inscenare una disgustosa parodia della

<sup>61</sup> PS42, cap. XI, p. 233.

<sup>62</sup> Vd. GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Il romanzo contro la storia. Studi sui Promessi Sposi*, Milano, Vita e Pensiero, 1980, pp. 186-187: «l'aspetto è deforme, come una parodia della figura umana, e deformati sono pure, rispetto alla natura, il rapporto e la condizione familiare che lega l'uomo, la donna e il ragazzotto. È, cioè, la parodia della famiglia come luogo di affetti: che sono interamente sostituiti dall'avidità e dall'interesse e dal pensiero della farina e dei pani sottratti per sé dai forni assaltati».

<sup>63</sup> Un contrappasso affine è riservato a Kurtz, lo spietato funzionario avido d'avorio di *Heart of Darkness*, il cui cranio si trasforma in una sfera eburnea: «The wilderness had patted him on the head, and [...] it was like a ball – an ivory ball» (JOSEPH CONRAD, *Heart of Darkness. Cuore di tenebre*, a cura di e con trad. it. di Ugo Mursia, con la collaborazione di Renato Prinzhofer e Mario Curreli, testo inglese a fronte, Milano, Mursia, 1978 [ed. orig. 1899], cap. II, p. 142; le parole sono dette dal narratore intradiegetico Marlow).

<sup>64</sup> PS42, cap. XI, p. 233.

<sup>65</sup> Ivi, cap. XI, pp. 233-234.

<sup>66</sup> Vd. BALDI, *L'Eden e la storia*, p. 161: «Il sovvertimento dell'ordine [...] stravolge [...] la figura umana, riducendola a forme grottesche e sconce e degradandola al livello delle cose inanimate»; de Cristofaro e Viscardi, in MANZONI, *I promessi sposi*, ed. de Cristofaro, p. 404: «grottesco è il tratteggio della popolana, [...] con quell'incrocio illegittimo tra utensili, vestiario, parti anatomiche che si consuma nel suo corpo». Nel *Fermo* la popolana non viene reificata.

maternità. Il sintagma «sopra doglia» e il «pancione» alludono infatti alla gravidanza<sup>67</sup>: la sacralità della gestazione viene distorta in un quadro nauseabondo, dove ciò che scaturisce dal ventre non è una creatura «ad imaginem Dei» (*Gn*, 1, 27), ma uno squallido sbuffo di farina. Il sobbalzare del «peso» nascosto nel grembo della «pentolaccia» è l'eco grottescamente cacofonica del «subito | balzar del pondo ascoso» della *Pentecoste*, stuporoso sintagma che effigia con grazia il mistero della vita germogliante nel seno materno<sup>68</sup>. Che la cupida arraffatrice di farina si delinei come l'anti-madre per antonomasia è confermato anche dallo scorcio in cui rimprovera brutalmente il figlio per aver fatto cadere due pani: «“Buttane via ancor un altro, buono a niente che sei,” disse la madre, digrignando i denti verso il ragazzo»<sup>69</sup>. Manzoni fa cozzare la parola «madre» con il *rictus* disumano indirizzato al giovinetto, al fine di rimarcare l'assenza di quella tenerezza e quella comprensione che una madre dovrebbe nutrire verso la prole. La tecnica sfruttata in quest'occasione è il rovescio di quella usata contro il principe: se allora il narratore negava il «titolo di padre» al principe nel momento in cui tormentava più crudelmente Gertrude<sup>70</sup>, adesso esibisce la qualifica di «madre» per svuotarla completamente di significato, riducendola a un mero orpello.

Inoltre, l'espressione «digrignando i denti» è prelevata da un'ottava dei *Lombardi alla prima crociata* di Grossi: la medesima ottava da cui Manzoni

<sup>67</sup> Vd. BARBERI SQUAROTTI, *Il romanzo contro la storia*, p. 187: «“Sconcia” è la figura della donna: nel senso che l'enorme pancione allude alla maternità, ma, invece, dipende dalla quantità sconsiderata di farina raccolta dentro la gonna, cioè dal frutto del furto, trasportato come un valore e un bene superiori a ogni altro, appunto come un figlio amato». L'espressione «sopra doglia», pur essendo riferita a tutti e tre i familiari, si carica di una connotazione particolare relativamente alla donna, rimandando all'area semantica della gravidanza (in cui si iscrive anche il termine «pancione»). Vd. VC4, II. D-I, p. 230: «DOGLIA [...]. Nel numero del più, parlandosi di donne, s'intende de' Dolori del parto»; CHERUBINI, *Voc1*, I. A-O, p. 129: «Dolor de parturì. Doglie. Dicesi di quelle che hanno le donne quando sono vicine al parto»; MELCHIORI, *Vocabolario bresciano-italiano*, I. A-L, p. 203: «Dûlûr de partori. Doglie. Diconsi quelle delle donne quando sono vicine al parto». Nel *Fermo* non c'è alcun riferimento alla «doglia».

<sup>68</sup> Vd. *La Pentecoste*, 58-59, in ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le opere*, I, p. 17: «spose cui desta il subito | balzar del pondo ascoso».

<sup>69</sup> PS42, cap. XI, p. 234. Poche righe dopo aver digrignato i denti, la popolana riversa l'astio nutrito verso il figlio nel «dimenare i pugni», palesando icasticamente la propria stolidità (dato che il gesto le fa sprecare una dose di farina maggiore di quella contenuta nei pani persi dal ragazzo): «“Ih! buon per te, che ho le mani impicciate,” riprese la donna, dimenando i pugni, come se desse una buona scossa al povero ragazzo; e, con quel movimento, fece volar via più farina, di quel che ci sarebbe voluto per farne i due pani lasciati cadere allora dal ragazzo» (*ibid.*).

<sup>70</sup> Vd. *ivi*, cap. X, p. 190: «Il principe (non ci regge il cuore di dargli in questo momento il titolo di padre) non ripose direttamente».

estrae il verso «Leva il muso, odorando il vento infido» per dipingere il Griso-lupo poche pagine addietro:

Come leena che de' figli al nido  
stormendo approssimarse oda la caccia,  
e de' veltri il latrar diffuso e il grido  
de' cacciator correnti alla sua traccia,  
leva il muso odorando il vento infido,  
soffia e di cupo fremito minaccia;  
erte le orecchie, digrignando i denti,  
ritto il pel, l'ugne stese e gli occhi ardenti<sup>71</sup>.

Laddove la leonessa di Grossi si erge minacciosa per proteggere i propri cuccioli, insidiati dall'avanzata dei veltri e dei cacciatori, la donna sfoga la sua malevolenza contro il figlio. Se digrignare i denti per la leena significa obbedire all'istinto materno<sup>72</sup>, per la popolana equivale a non ascoltare

<sup>71</sup> TOMMASO GROSSI, *I lombardi alla prima crociata. Canti quindici*, Milano, Ferrario, 1826, canto X, ottava 16, vv. 1-8 (fasc. 2, p. 123). Il lupo cui è paragonato il Griso arieggia la leonessa di Grossi non solo nel levare il muso a odorare l'aria, ma anche negli «orecchi acuti» e negli «occhi sanguigni» (consimili alle «orecchie» «erte» e agli «occhi ardenti» della leena). Vd. CORRADO VIOLA, *Citare (e non) nei Promessi Sposi. Storia e invenzione*, «Parole rubate», 11, 2015, pp. 62-63: «[Manzoni] spezia di pimenti grossiani gli immediati dintorni della citazione, come in quel “*rizza gli orecchi acuti, e gira due occhi sanguigni*, da cui traluce insieme l'ardore della preda, e il terrore della caccia”, dove s'intravede senza fatica la filigrana dei *Lombardi alla prima Crociata* [...] [...] Manzoni prende dal Grossi più di quanto dichiara. La citazione diretta emerge su una distesa di citazioni occulte, solo *ilot textuel* segnalato in un tratto di mare irto di scogli sommersi». Laddove, però, la leonessa compie quei gesti e assume quei tratti per difendere la sua prole, il lupo lo fa per vile timore e per brama di preda: «Il Griso [...] camminava come il lupo, che spinto dalla fame, col ventre raggrinzato, e con le costole che gli si potrebbero contare, scende da' suoi monti [...], s'avanza sospettosamente nel piano, si ferma ogni tanto, con una zampa sospesa, dimenando la coda spelacchiata, | Leva il muso, odorando il vento infido, | se mai gli porti odore d'uomo o di ferro, rizza gli orecchi acuti, e gira due occhi sanguigni, da cui traluce insieme l'ardore della preda e il terrore della caccia» (PS42, cap. XI, p. 227). Le affinità formali non fanno dunque che accentuare la divergenza sostanziale fra la leonessa e il lupo: tanto la prima è maestosa e coraggiosa, quanto il secondo è meschino e pavido.

<sup>72</sup> Quanto alla presenza dell'istinto materno nella leonessa, si veda anche un lacerto della *Prigione di Edimburgo* di Scott: «Selvaggia e feroce come la tigre, e la lionessa, essa [*scil.* Meg Murdokson] provava al pari di esse quell'istinto prepotente, quell'ansietà materna, che la natura ha dato anche alle bestie più crudeli» (WALTER SCOTT, *La prigione di Edimburgo, o nuovi racconti del mio ostiere, raccolti e pubblicati da Jedediah Cleisbotham, maestro di scuola, e sagrestano della parrocchia di Gandercleugh*, trad. it., 4 tt., Milano, Ferrario, 1823 [ed. orig. 1818], IV, cap. X, p. 222). Nella lettera a Fauriel del 29 gennaio 1821 è Manzoni stesso a legare i *Lombardi* di Grossi alla produzione scottiana: «Grossi, auteur d'*Ildegonda* a commencé des études pour un poème d'un genre nouveau en Italie, et dans le quel j'espère qu'il pourra développer le beau talent que vous avez sûrement apprécié dans l'essai poétique que je vous

quello stesso istinto, a conculcarlo con un ghigno demoniaco<sup>73</sup>. Così facendo, ella diviene ipoanimalesca, ponendosi al di sotto delle belve feroci nella scala assiologica manzoniana della maternità.

Il motivo dell'utopia affiora con la scoperta dei pani accoccolati sui gradini del piedistallo di una colonna:

– È pane davvero! – disse ad alta voce [Renzo]; tanta era la sua meraviglia: – così lo seminano in questo paese? in quest'anno? e non si scomodano neppure per raccogliarlo, quando cade? Che sia il paese di cuccagna questo<sup>74</sup>? –

Il fatto che i pani sostituiscano i ciottoli e la farina prenda il posto della neve<sup>75</sup> induce Renzo ad affidarsi al mitologema popolare del paese di cuccagna, un luogo favoloso dove i cibi sgorgano già pronti in quantità iperboliche e ci si può rimpinzare a volontà, guidati soltanto dagli appetiti sensuali:

Io andai giù, e 'ntrai in un bel giardino:  
con salsiccie le vigne son legate;  
un fiume v'è, ch'è d'un perfetto vino!

[ai] envoyé de lui. Son intention est de peindre une époque par le moyen d'une *fable* de son invention, à-peu-près comme dans *Ivanhoe*» (MANZONI, *Tutte le lettere*, I, p. 227).

<sup>73</sup> La demonicità della donna è stata segnalata da Barberi Squarotti: «la diabolicità della città viene così a rivelarsi immediatamente (con quell'ombra di proverbialità che nell'immagine della pentolaccia e nella farina stessa si cela, come allusione, appunto, a due concorrenti proverbi con il diavolo dentro)» (BARBERI SQUAROTTI, *Il romanzo contro la storia*, p. 188). I proverbi cui allude Barberi Squarotti sono «Il diavolo fa le pentole, ma non i coperchi» e «La farina del diavolo va tutta in crusca». La conoscenza manzoniana di queste due massime è resa ancor più probabile dalla loro presenza nei vocabolari di Cherubini e Melchiori: «La farinna del diaol la va tutta in crusca» (CHERUBINI, *Voc1*, I. A-O, p. 126); «El diaol el fa i pignatt ma minga i coverc» (CHERUBINI, *Voc2*, II. D-L, p. 36); «El diaol l'ensegna a fà le pignate e miga i coergg»; «La farina del diaol la va tœta 'n croesca» (MELCHIORI, *Vocabolario bresciano-italiano*, I. A-L, pp. 194, 247-248).

<sup>74</sup> PS42, cap. XI, p. 232. Nel *Fermo* non viene citato il paese di cuccagna.

<sup>75</sup> Vd. *ivi*, cap. XI, pp. 231, 231-232: «vide per terra certe strisce bianche e soffici, come di neve; ma neve non poteva essere; che non viene a strisce, né, per il solito, in quella stagione. Si chinò sur una di quelle, guardò, toccò, e trovò ch'era farina»; «vide sugli scalini del piedistallo certe cose sparse, che certamente non eran ciottoli, e se fossero state sul banco d'un fornaio, non si sarebbe esitato un momento a chiamarli pani. Ma Renzo non ardiva creder così presto a' suoi occhi; perché, diamine! non era luogo da pani quello. [...] andò verso la colonna, si chinò, ne raccolse uno: era veramente un pan tondo, bianchissimo, di quelli che Renzo non era solito mangiarne che nelle solennità». Il sintagma «pan tondo» affonda le radici nei dizionari della Crusca, di Cherubini e di Melchiori: «*Pan tondo*, chiamasi il *Pane migliore*, e *sopraffine*» (VC4, III. L-P, p. 475); «*Pan de semola o de micca. Pan tondo*. Dicesi comunemente a quello in forma piccola e tonda che suol essere della qualità più bianca e migliore e sopraffine, comeché fatto di fior di farina» (CHERUBINI, *Voc1*, II. P-Z, p. 11); «*Pa de scafa. Pan tondo*. Pane migliore, sopraffino» (MELCHIORI, *Vocabolario bresciano-italiano*, II. M-Z, p. 79).

Io n'ho bevuto certe corpacciate!  
 E cappon cotti van per quel confino;  
 montagne v'è di cacio grattugiate  
 [...]  
 Et in sul pal delle vite v'è un tordo  
 cotto, con una arancia sotto el piè<sup>76</sup>;  
 O quanta bella grascia, e buoni vini,  
 starne, fagiani, e carne di porcelli,  
 grechi, vernaccia, malvasia e latini!  
 [...]  
 Il grano non bisogna macinare  
 [...].  
 Ci son le spine ch'anno dignitade,  
 che di mele son cariche, e di manna,  
 di mandole, e confetti inzuccherate<sup>77</sup>.

In un mondo fortemente sclerotizzato e gerarchico come quello medievale, il paese di cuccagna nasce quale utopia degli umili, degli affamati e dei reietti, *locus amoenus* in cui poter dare sfogo agli istinti repressi e celebrare la vittoria della materialità corporea sull'ascetismo della società ufficiale: una vittoria che si realizza anche sul piano della sessualità, dato che le donne non esitano a concedersi a chiunque:

Le donne belle io vi voglio ancho dire;  
 [...].  
 Sono belle, e piacevoli all'amore;  
 ognuno l'ha alla sua libertade,  
 e ognun contentan per non dar dolore<sup>78</sup>.

Il paese di cuccagna è la terra del carnevale perpetuo, dove i potenti di un tempo sono detronizzati e parodiati, dove chi accenna al lavoro viene messo in un carcere burlesco e chi più dorme più guadagna<sup>79</sup>: tutti i valori

<sup>76</sup> *Storia di Campriano contadino*, ottave 72 (vv. 1-6) e 73 (vv. 1-2), in *Storia di Campriano contadino*, a cura di Albino Zenatti, Bologna, Romagnoli, 1884, p. 27. La *Storia di Campriano contadino* viene stesa alla fine del Quattrocento o all'inizio del Cinquecento.

<sup>77</sup> *Capitolo di cuccagna*, 10-24, in *Storia di Campriano*, pp. 55-56. Il *Capitolo di Cuccagna* risale alla fine del Cinquecento.

<sup>78</sup> *Capitolo di cuccagna*, 64-66 (ivi, p. 57).

<sup>79</sup> Vd. *Capitolo di cuccagna*, 1-6: «Son stato nel paese di Cuccagna: | o quante belle usanze son tra loro! | quello che più ci dorme più guadagna. || Io ci dormì sei mesi, o sette foro, | solo per arricchire in quel paese: | pensate io guadagnai un gran tesoro!» (ivi, p. 54); 37-45: «Là non ci parlar mai di lavorare, | che subito ti mettono in prigione, | e un anno dentro ti ci fanno stare. || Sapete di che sono le prigione? | di cacio parmigiano son le mura, | e le feriate sono

tradizionali, percepiti come gabbie imprigionanti, sono aboliti, e ogni staticità è abbandonata in favore di un rutilante, vertiginoso caleidoscopio di metamorfosi (tipico di un'ottica pagana diametralmente opposta al cristianesimo di Manzoni)<sup>80</sup>. Ciò che conta non è la progressiva crescita spirituale dell'autocoscienza, ma l'ebbrezza del non avere limiti né legami, il fluire anarchico della vitalità pulsionale, la gaudente eccitazione della mascherata<sup>81</sup>. Nel cuore del carnevalesco, sotto i lustrini di un incessante trascolorare, alligna dunque una spaventosa inerzia agapico-conoscitiva, un'esiziale tirannia dell'immoralità e della superficialità.

Con il paese di cuccagna i popolani intendono «trasportare sulla terra l'aldilà»<sup>82</sup>, incorrendo in due gravi errori: da un lato, infatti, denegano l'ontologica imperfezione della realtà mondana; dall'altro, si figurano un "para-

di cialdoni. || Vedete come son dapoche le persone, | che di quel luogo non sanno scappare, | e lì in prigion si lassano morire» (ivi, pp. 56-57); 177-180: «Ma non ci venga chi non può dormire, | che ti so dir che morirà di fame! | E questo si costuma in la Cuccagna: | quello che più ci dorme, più guadagna» (ivi, p. 62).

<sup>80</sup> Il caleidoscopio di trasformazioni della temperie carnevalesca è asemantico e ateleologico (e dunque agli antipodi del moto di conversione proprio del cristianesimo), secondo gli schemi caratteristici della metamorfosi nel paganesimo, imperniata su un movimento fine a sé stesso (e quindi infecondo, non diversamente da una stasi impaludante), in cui l'individualità è conculcata. Illuminanti, in proposito, le riflessioni di Frare e Bisi: «Metamorfosi e conversione sono due concetti (e due strutture formali) inconciliabili [...]: vettoriale e assiologica la seconda, ciclica (bidirezionale) e avalutativa la prima» (PIERANTONIO FRARE, *Trattatistica e narrativa del Seicento. Metamorfosi o conversione?*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, II. *Dal Barocco all'Illuminismo*, a cura di Fabio Cossutta, Brescia, Morcelliana, 2006, p. 48); «[...] se la metamorfosi si sviluppa in un universo chiuso che ritorna ciclicamente su sé stesso, la conversione è capace di generare novità nel contesto in cui si realizza»; «All'individuo dunque non è attribuita una particolare importanza [...]: l'universo rappresentato – che è specchio della visione dell'universo osservato e interpretato – sembra [...] un enorme sostrato in cui si muovono gli enti, da cui emergono e in cui sembrano poi sparire. Queste le condizioni per un'assoluta naturalezza della metamorfosi» (MONICA BISI, *Poetica della metamorfosi e poetica della conversione: scelte formali e modelli del divenire nella letteratura*, Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt am Main – New York – Oxford – Wien, Lang, 2012, pp. 19 e 22).

<sup>81</sup> Vd. MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979 [ed. orig. 1965], p. 47: «La maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi; la maschera è legata agli spostamenti, alle metamorfosi, alle violazioni delle barriere naturali, alla ridicolizzazione [...]; in essa è incarnato il principio giocoso della vita».

<sup>82</sup> Vd. GIUSEPPE COCCHIARA, *Il paese di cuccagna e altri studi di folklore*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980, p. 187: «[...] una serie di immagini che [...] trasportano sulla terra l'aldilà».



diso" bestiale, disumano, dove a trionfare non è l'essenza più profonda dell'uomo (permeata dall'afflato divino), ma il suo *côté* edonistico e ferino. Questi due vizi sono alla base della recisa ripulsa della cuccagna operata da Manzoni. Ai suoi occhi, ciascuna esistenza umana è un letto perennemente «scomodo»<sup>83</sup>, giacché è inserita nella scena terrena, costitutivamente imperfetta (in quanto segnata da malattie, calamità naturali, corrosione temporale e morte). E l'uomo è un «infermo» permanente, perché non gode della perfetta salute del corpo e dell'animo (imbevuto di pulsioni negative). Pensare di poter trasformare la realtà e la vita terrena in un idillio immacolato, privo di dolore, costituisce perciò un grave limite etico-gnoseologico, che rischia di condurre a spaventose violenze. Così accade in occasione della rivoluzione francese, funesto sbocco delle miopi teorie di Rousseau:

[Robespierre] aveva imparato da Giangiacomio Rousseau, degli scritti del quale era ammiratore appassionato, e lettore indefesso [...], che l'uomo nasce bono, senza alcuna inclinazione viziosa; e che la sola cagione del male che fa e del male che soffre, sono le viziose istituzioni sociali. [...] Persuaso [...] che delle istituzioni fossero l'unico ostacolo a uno stato perfetto della società, e dell'altre istituzioni il mezzo sicuro per arrivarci, adoprò il potere che la singolarità de' tempi gli aveva messo in mano, a rimover l'ostacolo, e ad effettuare il mezzo. Ma sulle istituzioni da distruggersi, e su quelle da sostituirsi, non è così facile che tutti, né che moltissimi vadano d'accordo, principalmente quando queste devano esser miracolose; sicché, in ultimo, chi metteva impedimento a quello stato perfetto erano degli uomini. Questi uomini però erano pochi, in paragone dell'umanità, alla quale si doveva procurare un bene così supremo e, per sé, così facile a realizzarsi; erano perversi, poiché s'opponavano a questo bene: bisognava assolutamente levarli di mezzo, perché la natura potesse riprendere il suo benefico impero, e la virtù e la felicità regnare sulla terra senza contrasto<sup>84</sup>.

E così avviene nei giorni della sconsiderata sommossa milanese del 1628, quando la cuccagna palesa il suo vero volto: l'anarchica barbarie. Ogni utopia terrena, per Manzoni, non può che rivelarsi una feroce distopia, in cui gli impulsi ferini vengono solleticati e issati a indiscutibile paradigma esistenziale.

<sup>83</sup> Vd. *PS42*, cap. XXXVIII, p. 744: «[...] l'uomo, fin che sta in questo mondo, è un infermo che si trova sur un letto scomodo più o meno, e vede intorno a sé altri letti, ben rifatti al di fuori, piani, a livello: e si figura che ci si deve star benone. Ma se gli riesce di cambiare, appena s'è accomodato nel nuovo, comincia, pigiando, a sentire qui una lisca che lo punge, lì un bernoccolo che lo preme: siamo in somma, a un di presso, alla storia di prima».

<sup>84</sup> *Dell'Invenzione. Dialogo*, in ALESSANDRO MANZONI, *Dell'Invenzione e altri scritti filosofici*. Premessa di Carlo Carena. Introduzione e note a cura di Umberto Muratore. Testi a cura di Massimo Castoldi. In appendice «Le Stresiane» di Ruggero Bonghi, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2004, pp. 230 e 233 (le parole sono dette da Primo).

Il carnevale rappresenta una liberazione dell'uomo meramente illusoria: lo sprigiona infatti dalle catene di una determinata società per condurlo a una schiavitù assai più atroce e pervasiva, asservendolo all'amorfa dittatura degli istinti. Di ciò Renzo non si rende conto allorché si fa abbindolare dai segni della cuccagna e del rivolgimento sociale: come nota incisivamente il narratore, il giovane «aveva così poco da lodarsi dell'andamento ordinario delle cose, che si trovava inclinato ad approvare ciò che lo mutasse in qualunque maniera»<sup>85</sup>. Invece i cambiamenti non portano necessariamente al meglio. Alla società spagnolescamente ipocrita del Seicento lombardo, fondata su un fallace senso dell'onore, su un feudalesimo anarcoide e su una burocrazia elefantiaca e inefficiente, occorre contrapporre una forte istanza etica, che si sforzi di moralizzare la vita pubblica e quella privata, estirpando il formalismo farisaico e l'impunità generalizzata dei potenti. Questo è quanto propone fra Cristoforo quando – al desco di don Rodrigo – dichiara: «il mio debole parere sarebbe che non vi fossero né sfide, né portatori, né bastonate»<sup>86</sup>. La strada da seguire è quella di una continua, instancabile evangelizzazione del mondo, nella consapevolezza dell'impossibilità di instaurare il paradiso in terra: soltanto così si potrà pervenire a una soddisfacente convivenza civile, comunque pericolante e costantemente perfettibile. Il progetto di società disegnato da Manzoni è il negativo della fotografia sociale esibita nel romanzo<sup>87</sup>, e si configura quindi come un cosmo alla rovescia: un «mondo sottosopra», come afferma sarcasticamente il conte Attilio nel corso del banchetto<sup>88</sup>. Anche l'universo carnevalesco della cuccagna è un mondo alla rovescia (contraddistinto da una trasvalutazione dei valori dal sapore nietzschiano e da un ribaltamento

<sup>85</sup> PS42, cap. XI, p. 234. Renzo si è ormai reso pienamente conto di trovarsi in «un giorno fuor dell'ordinario», diversamente da poche pagine addietro, allorché – subito dopo l'incontro con l'«agiato abitante del contorno» (ivi, cap. XI, p. 230) – «rimase stupefatto e edificato della buona maniera de' cittadini verso la gente di campagna; e non sapeva ch'era un giorno fuor dell'ordinario, un giorno in cui le cappe s'inclinavano ai farsetti» (ivi, cap. XI, p. 231).

<sup>86</sup> Ivi, cap. V, p. 93.

<sup>87</sup> Vd. BALDI, *L'Eden e la storia*, p. 26: «Le linee fondamentali di questo "progetto" di società si possono ricavare guardando controluce il quadro polemico della Lombardia spagnola tracciato nel romanzo e rovesciandolo come il negativo di una fotografia».

<sup>88</sup> Vd. PS42, cap. V, p. 94: «Ma, padre Cristoforo, padron mio colendissimo, con queste sue massime lei vorrebbe mandare il mondo sottosopra. Senza sfide! Senza bastonate! Addio il punto d'onore: impunità per tutti i mascalzoni. Per buona sorte che il supposto è impossibile». Il mondo evangelizzato visto come «mondo sottosopra» è affine al Cristo-*stultitia* di 1 Cor, 1, 23, dove Paolo proclama: «nos autem praedicamus Christum crucifixum, Iudaeis quidem scandalum, gentibus autem stultitiam». Per gli stolti e i reprobì, infatti, la profondità del vero e del giusto è pura follia.

dei rapporti di forza e delle consuetudini)<sup>89</sup>, ma in un senso radicalmente diverso: laddove, infatti, lo stravolgimento del carnevale va nella direzione di un incremento della superficialità, dell'immoralità e dell'anarchia<sup>90</sup>, il progetto di società manzoniano punta all'accrescimento della profondità, dell'etica<sup>91</sup> e della legalità illuminata. Il desiderio di Manzoni è che si arrivi a inchinarsi l'un l'altro, non per paura o per un tornaconto utilitaristico (come nel caso della cappa dell'«agiato abitante del contorno» che s'inchina al farsetto di Renzo)<sup>92</sup>, ma perché spinti da un'affabile cortesia e una solidale benevolenza.

Manzoni aborre il paese di cuccagna anche a causa del dominio incontrastato che vi esercita l'allegria impudica e gavazzante. Chi ha messo in guardia dalla «tempesta | de' tripudi inverecondi» e dalle «allegrezze turbolente»<sup>93</sup> non può che stigmatizzare «la piena liberazione da ogni serietà della vita»<sup>94</sup> tipica delle manifestazioni carnevalesche. Come rileva Federigo Borromeo, «la vita non è già destinata ad essere un peso per molti, e una festa per alcuni, ma per tutti un impiego, del quale ognuno renderà conto»<sup>95</sup>. Vivere un'esistenza matura e arricchente significa abbracciare «un'allegrezza raccolta e tranquilla», saldamente intrecciata alla serietà, e votarsi a una gravità non ossificata, ma fermentata dalla dinamicità euforica dell'ironia e dell'allegria, come mostra Lucia alla fine del romanzo<sup>96</sup>.

<sup>89</sup> Vd. *Capitolo di cuccagna*, 154-156: «Per quelli piani correr si vedeva | tante lumache, e tante tartaruche, | che mille can giogner non le poteva» (ed. cit., p. 21); BACHTIN, *L'opera di Rabelais*, p. 14: «La seconda vita, il secondo mondo della cultura popolare si viene a determinare in certo qual modo come una parodia della vita normale, cioè della vita non carnevalesca, come un "mondo alla rovescia"».

<sup>90</sup> Vd. *PS42*, cap. XI, p. 234: «[...] Renzo cominciò a raccapizzarsi ch'era arrivato in una città sollevata, e che quello era un giorno di conquista, vale a dire che ognuno pigliava, a proporzione della voglia e della forza, dando busse in pagamento».

<sup>91</sup> Etica e profondità sono indissolubilmente intrecciate, come mostrano i *Materiali Estetici*: «Toccare questo punto che la perfezione morale è la perfezione dell'arte, e che perciò Shakespear sovrasta agli altri perché è più morale. Più si va in fondo nel cuore, più si trovano i principj eterni della virtù, i quali l'uomo dimentica nelle circostanze comuni e nelle passioni più attive che profonde» (*Materiali estetici*, II, in ALESSANDRO MANZONI, *Scritti linguistici e letterari*, III. *Scritti letterari*, a cura di Carla Riccardi e Biancamaria Travi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991, p. 14).

<sup>92</sup> Vd. *supra*, nota 85. La «gentilezza» con cui l'«agiato» signore si rapporta a Renzo «è, in realtà, pura forma che nasconde la paura, è viltà e opportunismo» (Marchese, in ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Angelo Marchese, Milano, Arnoldo Mondadori, 1985, p. 242).

<sup>93</sup> Vd. *supra*, nota 8.

<sup>94</sup> BACHTIN, *L'opera di Rabelais*, p. 270.

<sup>95</sup> *PS42*, cap. XXII, pp. 414-415 (nel *Fermo* questa frase non compare).

<sup>96</sup> Vd. *supra*, nota 8.

Diversamente da Rabelais e dalla cultura popolare cui egli attinge, Manzoni non concepisce il grottesco quale energia vivificante, ma quale tragica spia di disumanità. Le immagini grottesche sono tradizionalmente caratterizzate da una falotica mescolanza di tratti umani, animali e vegetali (che si trasmutano l'uno nell'altro senza confini precisi)<sup>97</sup>, e presentano spesso un'accentuata duplicità corporea, derivante dalla compresenza di una struttura fisica vecchia e cadente, destinata a scomparire di lì a poco, e di una pancia rigogliosa, giovanile, che contiene un nuovo corpo<sup>98</sup>. Nell'ottica carnevalesca, questi aspetti sono le stimmate dell'euforica successione di morti e rinascite dell'uomo, del suo gioioso aderire al ridente flusso della vita del popolo e dell'universo<sup>99</sup>. Per Manzoni, invece, tali attributi sono i segni di un nauseante imbarbarimento, magistralmente scolpito nella donna-pentola: una figura in cui sia l'intreccio di umano e inumano<sup>100</sup>, sia la

<sup>97</sup> Vd. BACHTIN, *L'opera di Rabelais*, p. 39: «[...] il gioco insolito, fantasioso e libero delle forme vegetali, animali e umane, che passavano l'una nell'altra e quasi si trasformavano reciprocamente. Non si riscontravano quei confini netti e fissi che separano nel quadro tradizionale del mondo questi "regni della natura": nel grottesco tali confini erano audacemente superati. [...] In questo gioco ornamentale si percepisce una straordinaria libertà e leggerezza della fantasia artistica; questa libertà, inoltre, è sentita come *libertà gioiosa*, quasi *ridente*».

<sup>98</sup> Vd. *ivi*, pp. 30-31, 32: «Un [...] tratto indispensabile [dell'immagine grottesca] [...] è la sua *ambivalenza*: in essa *entrambi i poli del cambiamento* – il vecchio e il nuovo, ciò che muore e ciò che nasce, il principio e la fine della metamorfosi – vengono espressi (o abbozzati) [...]. Fra le celebri statuette di terracotta di Kerč [...], ve ne sono alcune che raffigurano delle *vecchie donne gravide*, di cui è messa in evidenza in modo grottesco la vecchiaia e la grossezza del ventre. Notiamo inoltre che queste donne gravide *ridono*. Siamo di fronte a una forma di grottesco molto caratteristica ed espressiva. È ambivalente: è la morte gravida, la morte che dà la vita [...]. Vi si uniscono il corpo decomposto e sformato dalla vecchiaia e quello ancora in embrione della nuova vita»; «Una delle tendenze principali dell'immagine grottesca del corpo consiste nel mostrare *due corpi in uno solo*: uno che dà la vita e che muore, l'altro che è concepito, portato e messo al mondo».

<sup>99</sup> Vd. *ivi*, pp. 32, 56, 58: «[...] il corpo grottesco non è separato dal resto del mondo, non è chiuso, né determinato, né dato, ma supera se stesso, esce dai propri limiti»; «Il mondo esistente si distrugge per rinascere e rinnovarsi. Il mondo, morendo, dà la vita. Nel grottesco, la relatività di tutto ciò che esiste è sempre gioiosa, ed esso è sempre pervaso dalla gioia degli avvicendamenti»; «sistema di immagini grottesche, in cui la morte non è affatto la negazione della vita nella sua accezione grottesca, cioè la vita del grande corpo di tutto il popolo. In questo caso la morte entra a far parte di tutta la vita come una sua fase necessaria, come condizione per il suo rinnovamento e ringiovanimento continuo. La morte qui è sempre messa in correlazione con la nascita».

<sup>100</sup> La mistione di umano e inumano promana dalla spessa coltre di farina che la ricopre e dal «pancione»/«pentolaccia» guarnito di «braccia»/«manichi». A causa del «pancione», della farina (che la ammantava e vola via al suo gesticolare) e del suo configurarsi come un'incarnazione corporea del pane, la popolana arieggia Gros-Guillaume (1554 ca.-1634),

coesistenza di una corporeità affaticata<sup>101</sup> e di un'epa imponente concorrono a comunicare un senso di disfacimento e depravazione.

Neppure l'apparato iconografico sfugge alla raffinata polemica intessuta da Manzoni contro l'utopica cuccagna. La vignetta di pagina 232 ritrae Renzo mentre rinviene i pani sugli scalini e menziona il «paese di cuccagna»: lo spazio riservato al contadino è assai ristretto (in termini cinematografici, l'inquadratura fornita dall'incisione è un campo lunghissimo), mentre spiccano fortemente la colonna della croce di san Dionigi e, in secondo piano, il campanile di una chiesa. Questi due elementi sono accomunati da una marcata verticalità e dal profilarsi di una croce sulla cima. Di contro alla prospettiva ingenua di Renzo, che colloca l'utopia nell'orizzontalità della scena mondana, si leva dunque l'ascensionalità dei monumenti religiosi, che indica qual è l'unica patria dell'utopia autentica: i cieli del paradiso, la trascendenza abitata da Dio, cui l'uomo spera ardentemente di giungere.

famosissimo attore francese divenuto simbolo della temperie carnevalesca: «Egli era straordinariamente grasso: “doveva fare molti passi per poter toccare il proprio ombelico”. Portava una cintura sotto il petto e una sotto il ventre, e grazie a ciò il suo corpo prendeva la forma di una botte di vino; il suo viso era abbondantemente impolverato di farina, che volava da tutte le parti quando gesticolava e si muoveva. La sua figura era l'incarnazione corporea del pane e del vino [...]». Gros-Guillaume è la personificazione dell'utopia gioiosa e universale del banchetto» (ivi, p. 319).

<sup>101</sup> L'affaticamento fisico si evince dal verbo «barcollando» e dalle espressioni «curvi», «sopra doglia» (riferite a tutti e tre i familiari) e «a fatica».



EMILIO RUSSO

## Leopardi e la tradizione letteraria tra Seicento e primo Settecento\*

### 1. Premessa

Nella vasta bibliografia disponibile la questione del rapporto tra Leopardi e la letteratura del Seicento ha un punto di snodo nelle pagine di Mario Scotti all'interno di un volume celebre, *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*<sup>1</sup>, esito di uno dei primi convegni recanatesi. Nelle pagine di Scotti, e nelle sue ampie note, si recuperano molti dei contributi relativi sia a singole letture leopardiane (Testi, Chiabrera, Marino), sia al giudizio d'insieme che Leopardi fa emergere in molte sue pagine, e anzi tutto nello *Zibaldone*, sulla tradizione letteraria del secolo XVII. Dopo quel saggio, che data del resto a quarant'anni fa, si sono registrati diversi interventi puntuali, cui qui di seguito farò riferimento, ma manca un inquadramento, simile a quello messo a punto su *Leopardi e il Cinquecento* grazie a un seminario senese curato alcuni anni fa da Paola Italia<sup>2</sup>. E sarebbe iniziativa opportuna, perché gli studi più recenti (sui *Canti*, sulle *Operette morali*, e in generale sulla lingua poetica leopardiana) consentono almeno di revocare in dubbio l'affermazione di Scotti secondo la quale rispetto al Seicento Leopardi poteva vantare una serie di conoscenze «non vasta, né

\* Il saggio rielabora una conferenza tenuta in Arcadia il 9 febbraio 2018; ringrazio la Custode dell'Accademia, Rosanna Pettinelli, e il Savio Collegio per l'invito e per le sollecitazioni di quel pomeriggio. Devo inoltre una serie di indicazioni preziose a Maurizio Campanelli, Paola Italia, María de las Nieves Muñiz Muñiz; mia ovviamente la responsabilità per errori o lacune che siano rimaste in queste pagine.

<sup>1</sup> MARIO SCOTTI, *Leopardi e il Seicento*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento. Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani. Recanati, 13-16 settembre 1976*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 339-385.

<sup>2</sup> *Leopardi e il '500*, a cura di Paola Italia, con prefazione di Stefano Carrai, Pisa, Pacini, 2010 (con recupero della bibliografia precedente).

originali»<sup>3</sup>, e tutta filtrata da una lente settecentesca, sia pure rappresentata da opere cruciali quali quelle di Gravina e Crescimbeni.

Presento qui una serie di considerazioni e di schede con l'obiettivo di offrire appunto un contributo preliminare, funzionale alla mappatura del rapporto tra Leopardi e il Seicento; minime le aperture sul secolo XVIII, e relative al suo primissimo scorcio, alle esperienze di poesia e poetica che si registrano nella prima Arcadia<sup>4</sup>. Al di là del recupero dei tanti pensieri dello *Zibaldone*, che cercherò sempre di ancorare alla stagione di pertinenza, articolerò su diversi punti le riflessioni e le eventuali riprese leopardiane, muovendo dal *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, passando per alcuni luoghi della lirica leopardiana, e infine approdando a una disamina della *Crestomazia* poetica<sup>5</sup>, operazione che mi appare relativamente passata in ombra negli ultimi anni (a mezzo secolo ormai dall'edizione Savoca), e in cui il rapporto con la tradizione dei secoli XVII-XVIII viene declinato in forme tutte implicite ma non per questo meno importanti<sup>6</sup>.

## 2. *Il Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica e Benedetto Menzini*

Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, scritto nel 1818, in risposta alle *Osservazioni* di Di Breme apparse sullo «Spettatore italiano»

<sup>3</sup> SCOTTI, *Leopardi e il Seicento*, p. 340.

<sup>4</sup> Sulla questione assai ampia del rapporto di Leopardi con la cultura settecentesca si vedano almeno EMILIO BIGI, *Il Leopardi e l'Arcadia*, in *Leopardi e il Settecento. Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani. Recanati, 13-16 settembre 1962*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 49-76, con pagine importanti anche sul *Discorso intorno alla poesia romantica*, e CARMINE DI BIASE, *Leopardi e l'Arcadia*, in ID., *La letteratura come valore. Da Tommaseo a Eco. Saggi*, Napoli, Liguori, 1993, pp. 81-97, con una rilettura delle pagine dello *Zibaldone* su Filicaia e su Guidi all'interno di una rassegna sulla ricezione ottocentesca dei maggiori poeti d'Arcadia, fino a Carducci; vd. inoltre CARLO FILOSA, *Giacomo Leopardi e la favolistica del Settecento*, Roma, Palombi, 1967, pp. 144-154, e ora LUCA MARCOZZI, *L'esordio della Ginestra e una favola del Clasio*, in *Miscellanea di studi in onore di Simona Costa*, i.c.s.

<sup>5</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*, introduzione e note di Giuseppe Savoca, Torino, Einaudi, 1968.

<sup>6</sup> Sulla doppia operazione della *Crestomazia* vd. soprattutto MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Le Crestomazie di Giacomo Leopardi: dal florilegio alla biblioteca vivente*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 ottobre 2014*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 309-341, con questa considerazione d'esordio: «Il significato delle crestomazie nell'insieme dell'opera leopardiana e nella tradizione dei florilegi resta ancora da stabilire, nonostante la sterminata bibliografia esistente sul poeta».



nel gennaio dello stesso anno<sup>7</sup>, il Seicento ricorre quale esempio negativo, dimostrazione di come «la corruzione dei gusti» (uso l'espressione leopardiana, che era già stata di Crescimbeni e che suona assai prossima al giudizio che, da Milizia in avanti, si stava consolidando sulla letteratura barocca)<sup>8</sup> possa diventare fenomeno generale in un dato periodo storico e come dunque il plauso del pubblico contemporaneo non valga a dimostrazione di eccellenza:

*E primieramente, posto che il genio alla poesia romantica sia tanto divulgato e potente in Europa, quanto fu il genio alle pazzie del seicento in Italia, e soprattutto che qualunque è diletto dai romantici non possa essere diletto dai nostri, domando che cosa debbano fare quando il gusto sia magagnato, e cattiva e torta la via tenuta dalla moltitudine, quei poeti e quegli scrittori che conoscono tutto questo, e sono immuni dalla corruzione. Sto a vedere che per iscriver cose «da contemporanei, non da bisavoli», dovranno adattarsi alla depravazione e comporre piuttosto da barbari che da vecchi, e che nel seicento, come faceva benissimo l'Achillini quando esclamava,*

Sudate, o fochi, a preparar metalli,

*così operava pessimamente il Menzini, quando e fuggiva con ogni studio quello che il suo tempo cercava, e deridendo la goffaggine di quel gusto, scriveva fra l'altre cose:*

Via cominciam; Co 'l fulmine tremendo  
mandò in pezzi di Flegra la montagna,  
e 'l baratro a' giganti aperse orrendo  
Giove, che spunta ancor con le calcagna  
dell'auree stelle i solidi adamanti  
che son cerchi a cui 'l ciel fa di lavagna.  
O che bel fraseggiare! O che galanti  
pensieri! Aspetto ancor che sien le stelle  
a forza d'armonia palei rotanti.

*Sto a vedere che si portarono pedantesamente e da sciocchi il Gravina e il Maffei e gli altri che coll'opera e cogli scritti loro cacciarono finalmente quella peste dall'Italia, ed*

<sup>7</sup> L'edizione critica del *Discorso* si deve a un gruppo di lavoro coordinato da Ottavio Besomi (Bellinzona, Casagrande, 1988); si fa qui riferimento all'edizione commentata curata da Rosita Copioli, Milano, Rizzoli, 2007. Vd. almeno, nella ricca bibliografia disponibile, l'inquadramento di PINO FASANO, *Giacomo Leopardi Discorso di un italiano sulla poesia romantica*, in ID., *L'Europa romantica*, Firenze, Le Monnier Università, 2004, pp. 268-278; GIORGIO PANIZZA, *L'illusione poetica. Sul «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica»*, in *Leopardi e l'età romantica*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 19-34; LUIGI BLASUCCI, *Dall'imitazione al rimpianto. Leopardi tra il «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica» e l'«Inno ai Patriarchi»*, in ID., *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 15-30.

<sup>8</sup> Al riguardo vd. EMILIO RUSSO, *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, in *La notion de baroque. Approches historiographiques*, fascicolo monografico della rivista «Les Dossiers du Grihl», 2012/2 (<http://dossiersgrihl.revues.org/5223>).

*operarono che si tornasse a leggere e stampare Dante e Petrarca i quali non erano né contemporanei né confacenti al gusto di quell'età*<sup>9</sup>.

Il brano è declinato in chiave ironica ma, dietro il gusto del paradosso, identifica come paradigma negativo il celebre sonetto di Achillini per Luigi XIII che di lì a poco sarebbe transitato nelle pagine di Manzoni, nella biblioteca di Don Ferrante<sup>10</sup>. Propone invece come perni positivi Gravina e Maffei, l'uno autore e l'altro destinatario di una lettera importante sulla poesia antica e moderna sulla quale occorrerà tornare; entrambi, Gravina e Maffei, comunque alla guida di una schiera di intellettuali cui si doveva l'allontanamento dall'Italia della «peste» barocca. Prima tuttavia, con una diffusa citazione, Leopardi inserisce nella sua argomentazione contro il barocco un omaggio a Benedetto Menzini, riportando uno scorcio del libro IV dell'*Arte poetica*. Entro il complesso disegno dell'opera di Menzini, apparsa per la prima volta a Firenze nel 1688 e poi diventata testo significativo per la prima stagione d'Arcadia, il libro IV era presentato con questo argomento:

*I traslati risentiti e le maniere di favellare nuove ed ardite richieder bontà di giudizio. Folle persuasione di quei, che dicono sé in sì fatta guisa imitar Pindaro. Ciampoli, e Chiabrera aver meritato applauso; non esser però da tutti il far come loro. L'ode toscana avanza di pregio ed in sublimità di argomenti i Greci ed i Latini*<sup>11</sup>.

Su questa base, Menzini sviluppava una prolungata accusa rivolta ai poeti "moderni" (quelli del secolo XVII) e agli eccessi dello stile barocco, riprendendo al suo interno, quasi a farne il verso, le iperboli e le metafore forzate, proprio nel brano citato da Leopardi nel *Discorso*. Era una modalità, quella dell'amplificazione caricaturale, che aveva tradizione antica, e dalle satire di Orazio, Persio e Giovenale era giunta fino allo Stigliani dei primi due decenni del Seicento, il quale in chiave antimarinista aveva scherzato con metafore abnormi i poeti della prima generazione barocca negli idilli studiati da Besomi<sup>12</sup>. Menzini avviava così la polemica contro i pretesi

<sup>9</sup> LEOPARDI, *Discorso di un italiano*, pp. 95-96. Sono sempre miei i corsivi, a testo e in nota, in assenza di indicazione contraria.

<sup>10</sup> Si tratta del capitolo XXVIII dei *Promessi sposi*; sul rapporto di Manzoni con Achillini vd. anche ERALDO BELLINI, *Due lettere sulla peste del 1630. Mascardi Achillini Manzoni*, «Aevum», LXXXVII, 2013, fasc. 3, pp. 875-917.

<sup>11</sup> Il testo si riprende dall'edizione presente nella biblioteca di Recanati: *Arte poetica ed Elegie di BENEDETTO MENZINI fiorentino, coll'aggiunta delle Lamentazioni di Geremia profeta, tradotte dall'istesso in verso toscano*, Edizione terza, Firenze, All'insegna del Leon d'Oro, 1728, p. 74.

<sup>12</sup> «Idillio giocoso composto nella maniera poetastrica» annuncia Stigliani nell'indirizzare a don Virginio Cesarini, poeta del circolo barberiniano, l'idillio *L'amante disperato*. Per

imitatori di Pindaro, ambiziosi nel disegno poetico, ma incapaci di levarsi alle altezze del modello greco. I versi subito successivi del libro IV dell'*Arte poetica* rispetto a quelli ripresi da Leopardi nel *Discorso* suonano infatti:

Donde imparaste mai sì vaghe e belle  
maniere? E tu rispondi: «È Pindaresco  
lo stile: or paragona e questo e quelle».  
Pindaro così parla? Io cedo ed esco  
di questo arringo, e la tropp'alta inchiesta  
lascio: ed altre parole io non ci accresco.  
Che tracotanza e che superbia è questa?  
Con un parlar spropositato e matto  
con Pindaro volere alzar la cresta!<sup>13</sup>

L'argomento del libro IV dell'*Arte poetica* che richiama Chiabrera e questa polemica sui deteriori imitatori della maniera pindarica passano, come è noto, dalla citazione nel *Discorso* sulla poesia romantica alle prime pagine dello *Zibaldone*: e la ripresa leopardiana si carica dunque di un valore marcato, per il corredo di questioni che il testo di Menzini porta con sé. E che per Menzini non si tratti di individuazione episodica, e che convenga soffermarvisi con attenzione, lo conferma un passaggio di poco successivo ancora del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*:

Non è tanta la forza della depravazione che possa formalmente opprimere la natura; e se in qualcheduno è tale, se c'è persona al mondo per cui sieno onninamente chiuse le fonti del diletto poetico vero e naturale e puro, indubitatamente, o Lettori, il numero di queste anime dannate è così scarso o più tosto impercettibile, che non è del poeta né anche del filosofo il tenerne conto. *Ma il trionfo della verità e della natura sopra la corruttela delle opinioni e de' gusti umani, s'è veduto anche nelle età più barbare; e uno stesso tempo esaltò il Marini e il Chiabrera, e nel seicento furono letti e celebrati il Menzini e il Filicaia. Ma che giova cercare esempi lontani, quando n'abbiamo in grandissima copia vicini e presenti*<sup>14</sup>?

Un brano in cui emerge da un lato che una stessa epoca aveva riservato lodi a Marino e Chiabrera, portatori di due linee poetiche profondamente

il senso di questa operazione di poesia intrecciata con critica tagliente, vd. OTTAVIO BESOMI, *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975, pp. 53-205.

<sup>13</sup> MENZINI, *Arte poetica ed Elegie*, pp. 79-80. Sulle *Satire* di Menzini si veda il classico saggio di UBERTO LIMENTANI, *Benedetto Menzini*, in ID., *La satira nel Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, pp. 283-338. Vd. anche il quadro utile, con un'ampia sezione dedicata a Menzini, che si legge in CLAUDIA TARALLO, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca. I letterati dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, Torino, Fondazione 1563, 2017.

<sup>14</sup> LEOPARDI, *Discorso di un italiano*, pp. 96-97.

diverse, l'una ammirevole, l'altra deteriore; dall'altro la celebrazione parallela di Menzini e Filicaia, da considerare eccezioni – ma eccezioni divergenti – nel clima barbaro della cultura secentesca. Ma, in realtà, si trattava di due poeti attivi nell'ultimo quarto del secolo (il primo nato nel 1646, il secondo nel 1642), quando la fiammata barocca si era raffreddata nel clima prearcadico e soprattutto arcadico. Si ricordi che Menzini venne ammesso nel 1691 in Arcadia, assumendo un ruolo importante nei primi dibattiti interni all'accademia, e a lui si deve la lezione *L'Arcadia restituita all'Arcadia*, del 1692, il cui autografo donato a Crescimbeni si conserva nel ms. 1 dell'Accademia dell'Arcadia, insieme ad altri componimenti di Menzini<sup>15</sup>.

Ancora su Menzini fa perno una delle primissime pagine dello *Zibaldone*, quando la lode della poesia di Monti passa negli appunti di Leopardi per l'accostamento di due modelli lontani:

Nelle poesie del Monti (specialmente nelle Cantiche) sono osservabili la [14] bellezza novità efficacia delle immagini, particolarmente sublimi, ma anche di ogni altro genere, la mollezza e dirò così sveltezza, agilità, disinvoltura dell'espressione; la gran felicità nell'esprimere cose e immagini difficilissime, la disinvolta e spedita nobiltà dello stile, e quella data colla scelta e collocamento delle parole (o coll'uno o l'altra separatamente) a cose e immagini per se stesse ignobili o quasi; *la sublimità e grandezza delle immaginazioni fantastiche, la grazia e forza del dipingere, la facilità e felicità di certe rime disparatissime, come di qualche nome proprio, lontanissimo dell'argomento, condottovi con mirabile franchezza e disinvoltura, (nella qual facilità ebbe il Monti gran precursore, oltre a Dante il Menzini nelle Satire)*; l'efficacia di molte espressioni acquistata colla novità ec. ec. le quali cose tutte fanno uno stile suo proprio, elegante, (la quale eleganza, la qual nobiltà ec. è anche molto spesso acquistata con acconce parole latine destrissimamente, disinvoltamente, e morbida-mente insinuate nella composizione) efficace, nobile, proprio, e un genere di poesia che si può dire originale, avendo molte tinte che non si vedono in quello di Dante sempre più feroce, e quanto allo stile, di raro così molle e pieghevole e armonioso e disinvolto e grazioso e anche delicato ec. ec.; la sicurezza e franchezza del tocco sia quanto all'espressione sia quanto al concetto alle immagini ec. (*Zibaldone*, 13-14)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Per una ricostruzione aggiornata della sua biografia vd. CARLO ALBERTO GIROTTO, *Menzini Benedetto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 73, 2009, pp. 546-552; e soprattutto ID., *Appunti per Benedetto Menzini*, «Studi secenteschi», LVI, 2015, pp. 117-144. A un'edizione commentata dell'*Arte poetica* sta lavorando Claudia Tarallo, che ringrazio per una serie di indicazioni al riguardo.

<sup>16</sup> Lo *Zibaldone* si cita dall'edizione a cura di Giuseppe Pacella (3 voll., Milano, Garzanti, 1991). Per il commento si ricordi anche la recente e ricca traduzione inglese: GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, Revised Edition, Edited by Michael Caesar and Franco D'Intino, Translated from the Italian by Kathleen Baldwin, Richard Dixon, David Gibbons, Ann Goldstein, Gerard Slowey, Martin Thom, and Pamela Williams, Revised edition, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2015, pp. 2115-2118, per le questioni affrontate qui di seguito.

Un brano nel quale, al di là della filiera di tradizione tracciata, merita di essere sottolineato quel riferimento alle *Satire* di Menzini come modello di «facilità» ed efficacia. Mentre nella biblioteca di Recanati figurano l'edizione di *Arte poetica ed Elegie* dalla quale ho ripreso le terzine sopra citate (Firenze, All'insegna del Leon d'Oro, 1728) e tre dei quattro tomi dell'edizione veneziana delle *Opere* (Venezia, Occhi, 1769)<sup>17</sup>, non risultano presenti invece le *Satire*, un testo chiave per la poetica di Menzini, per di più dal destino contrastato; lasciate inedite fino alla morte dell'autore, erano state stampate per la prima volta nel 1718 ma di lì a poco (nel 1720) subito passate all'*Indice*. Questo non aveva impedito edizioni ripetute negli anni successivi, corredate da annotazioni di Salvini, Biscioni e altri, e presentate in genere con falsi dati di stampa<sup>18</sup>. Difficile pensare che qui Leopardi faccia riferimento con *Satire* ai libri dell'*Arte poetica*, ipotizzabile che punti piuttosto proprio sul *corpus* controverso dei testi satirici. Il dato interessa anche perché nella satira IV di Menzini ricorrono, con minime variazioni, gli stessi versi sopra citati dell'*Arte poetica* contro i cattivi poeti, presuntuosi imitatori di Pindaro, in un testo ancora più esplicitamente diretto contro gli autori del primo Barocco, tanto che un commentatore come Bracci (nell'edizione apparsa a Napoli nel 1763) poteva ritenere che il bersaglio critico della satira tutta fosse appunto Giovanni Ciampoli, rappresentante di spicco dello stile metaforico nel pieno Seicento, in stagione postmariniana<sup>19</sup>. E il testo della satira IV proseguiva proponendo di contro come modelli Chiabrera e soprattutto Torquato Tasso, nelle diverse declinazioni dell'*Aminta* e, dato importante, della poesia ispirata e a matrice religiosa del *Mondo creato*<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Vd. ora *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, Nuova edizione a cura di Andrea Campana, Prefazione di Emilio Pasquini, Firenze, Olschki, 2011, p. 189: «MENZINI BENEDETTO. *Arte poetica ed Elegie*. Napoli, 1728, vol. 1, in-8; – *Opere in versi e in prosa, tomo primo, terzo e quarto*. Venezia, in-12.».

<sup>18</sup> Vd. le notizie, sulla tradizione manoscritta e su quella stampa, raccolte in GIROTTI, *Appunti su Benedetto Menzini*, pp. 123-125.

<sup>19</sup> Sulla posizione di Ciampoli nell'ambito della poesia del primo Seicento si vedano le pagine di MARIO COSTANZO, *Critica e poetica del primo Seicento. I. Inediti di Giovanni Ciampoli (1590-1643)*, Roma, Bulzoni, 1969; inoltre GIOVANNI BAFFETTI, *Un problema storiografico: tra Ciampoli e Pallavicino*, «Lettere Italiane», LVI, 2004, fasc. 4, pp. 602-617. Al riguardo vd. anche le considerazioni raccolte in EMILIO RUSSO, *La ricezione di Tasso e del Barocco nella prima Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia. 1. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo e Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, i.c.s.

<sup>20</sup> *Le satire* di BENEDETTO MENZINI, poeta fiorentino, con le note postume dell'abate Rinaldo Maria Bracci, pubblicate da un Accademico Immobile, e dal medesimo arricchite degli argomenti e di nuove annotazioni, coll'aggiunta d'un ragionamento epistolare d'Alcisto

Chiudendo per ora questa parentesi, che merita però un approfondimento, converrà intanto notare che, sia pure nel percorso accidentato fatto di diverse redazioni d'autore e di edizioni stampate alla macchia, e di erudizione pellegrina riversata nelle note dei commentatori, le *Satire* di Menzini rappresentano un interessante terreno di riflessione tra la condanna della poesia precedente e la proposta di un nuovo stile<sup>21</sup>.

### 3. Giudizi su Marino e su altro Seicento

Per tornare al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, accanto alle frasi riservate a Menzini si leggono un paio di giudizi recisi su Marino<sup>22</sup>, avvicinato in una pagina celebre a Ovidio all'insegna di una poesia come pittura, condotta per *tableaux* e con forte tensione figurativa, in una diagnosi critica ancora oggi largamente accolta<sup>23</sup>.

Sono tutte osservazioni che maturano a margine di una stagione di letture mirate, condotte in dialogo con Giordani e riflesse nelle lettere a lui indirizzate tra il 1817 e l'inizio del 1818<sup>24</sup>, e insieme riportate nella prima zona dello *Zibaldone*. Interessante, da questo punto di vista, anche per cogliere lo spirito

Solajdio P. A. [scil. Francesco Eugenio Guasco] sopra l'uso della satira contro il parere di Pier Casimiro Romolini, in Napoli, presso Gennaro Rota, 1763.

<sup>21</sup> Un'ulteriore connessione di Leopardi con Menzini emerge in una breve annotazione di ordine linguistico, a partire dal poemetto *La guerra de' topi e de' ranocchi* attribuito ad Andrea del Sarto e passato negli scambi tra Menzini e Redi. Al riguardo vd. GABRIELE BUCCHI, «*La guerra de' topi e de' ranocchi*» attribuita ad Andrea del Sarto: un falso di Francesco Redi?, «*Filologia italiana*», 4, 2007, pp. 127-172.

<sup>22</sup> Nel *Discorso*, nel commento di Rosita Copioli (ed. cit., p. 264 nota 45), si parla di un giudizio critico «molto equilibrato» e di un interesse leopardiano per i poeti barocchi in ragione della «poetica dell'immaginazione»; non viene invece percorso il filone delle letture leopardiane, recuperabile appunto dall'intreccio tra *Zibaldone* e biblioteca di Recanati.

<sup>23</sup> «*Anche il Marini imitò la natura, anche i seguaci del Marini, anche i più barbari poetastri del seicento; e per proporre un esempio determinato e piano, imitò la natura Ovidio; chi ne dubita? e le imitazioni sue paiono quadri, paiono cose vive e vere. Ma in che modo la imitò? Mostrando prima una parte e poi un'altra e dopo un'altra, disegnando colorando ritoccando, lasciando vedere molto agevolmente e chiaramente com'egli faceva colle parole quella cosa difficile e non ordinaria né propria di esse, ch'è il dipingere, manifestando l'arte e la diligenza e il proposito, che scoperto, fa tanto guasto; brevemente imitò la natura con poca naturalezza, parte per quel tristissimo vizio della intemperanza, parte perché non seppe far molto con poco, né sarebbe evidente se non fosse lungo e minuto. Con questa non efficacia ma pertinacia finalmente viene a capo di farci vedere e sentire e toccare, e forse talvolta meglio che non fanno Omero e Virgilio e Dante. Contuttociò qual uomo savio antepone Ovidio a questi poeti?*» (LEOPARDI, *Discorso di un italiano*, p. 131).

<sup>24</sup> Per i rapporti con Giordani di questi mesi vd. WILLIAM SPAGGIARI, *L'eremita degli Appennini. Leopardi e altri studi sul primo Ottocento*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 15-38.

sistematico di questa indagine, recuperare il primo indice dello *Zibaldone* (*Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*), indice che vede molte voci indirizzate appunto a una riflessione sulla lirica dei secoli precedenti. Queste le espressioni di Leopardi al momento di censire gli argomenti delle prime carte del suo scartafaccio (al termine di ogni voce l'indicazione delle pagine relative):

1. Motto arguto. Pag. 1.
2. Andamenti della letteratura in generale. 1.
3. *Andamenti della letteratura italiana ne' suoi vari secoli comparativamente.* 1-2.
4. Non il Bello assolutamente, ma il vero, cioè l'imitazione della natura qualunque, è propriamente l'oggetto delle belle arti. 2-3. e di nuovo 3.
5. Non l'utile ma il diletto è il fine della poesia e belle arti. 3.
6. Andamenti della letteratura in generale, coll'applicazione o esemplificazione particolare dell'italiana. 3-4.
7. *Dei vizi letterari in cui sono caduti gli scrittori de' buoni secoli e classici, prima che essi vizi divenissero comuni ne' secoli di corruzione.* 5.
8. Difficoltà di guardarsi oggidì dall'affettazione e vizi dello scrivere, paragonata a quella che vi provavano gli antichi e classici. 5.
- [...]
20. Sublimità poetica della Bibbia paragonata con quella de' classici poeti profani. 13.
21. L'efficacia delle espressioni sovente non è altro che la loro novità. 13.
22. *Circa lo stile, le poesie, i pregi dello scrivere del Monti.* 13-14.
23. Parallelo della ragione e della natura. 14-15.
24. *Sopra gli articoli di Lod. di Breme circa il romanticismo.* 15-20.
25. Il più difficile dell'arte è il nascondere l'arte e il conseguir la naturalezza; osservazione applicata al discorso del romanticismo. 20-21.
26. Non imita la natura chi non la imita con naturalezza; osservazione applicata al romanticismo. 21.
27. *Parallelo del modo di descrivere usato da Ovidio e da' poeti descrittivi moderni con quello di Dante.* 21.
28. Immagine poetica. 21.
29. Utile e dilettevole. 21.
- [...]
35. *Eloquenza della lirica riconosciuta nel Petrarca, anteposto per questa parte a Orazio e a tutti gli altri. Copia, semplicità e familiarità, e generalmente indole dello stile del Petrarca.* 23.
36. *Giudizio sopra la lirica del Testi.* 23-24.
37. *Affettuoso del Petrarca.* 24.
38. *Giudizio sopra la lirica del Filicaia.* 24.
39. *Giudizio sopra la lirica del Chiabrera.* 24-25.
40. Immagini ed effetti accidentali che talora nascono dalle espressioni de' poeti e degli altri scrittori, senza essere stati cercati da questi, come quel della spugna gittata da Protogene sul suo Ialiso. 25-26.

41. *Profetico dello stile del Filicaia*. 26-27.
42. *Le migliori canzoni del Chiabrera non sono che bellissimi abbozzi*. 26.
43. *Giudizio sulla lirica del Guidi*. 27-28.
44. *Il Zappi unico comparabile ad Anacreonte in Italia e fuori*. 28.
45. *Giudizio sopra la lirica del Manfredi*. 28.
46. *Giudizio comparativo sopra i lirici italiani*. 28.
47. Tutto è contento di se medesimo fuorchè l'uomo. 29.
48. Canzonette popolari in Recanati negli anni 1818-20. 29<sup>25</sup>.

Sono dunque raccolte nel giro di poche pagine delle osservazioni mirate alla tradizione lirica, per tracciare una dorsale che identifica la migliore poesia italiana, seppure rimasta lontana dai grandi precedenti classici. E in questo percorso lo studio di una certa tradizione del Seicento sembra rappresentare il terreno principale, assai più dei secoli precedenti che – Petrarca a parte – sono assenti nel prospetto. L'indice dunque stringe intorno a un asse unitario la risposta a Di Breme e le letture di poeti del XVII secolo, funzionali alla riflessione comune con Giordani.

Detto della citazione di Menzini a margine delle lodi indirizzate a Monti (*Zibaldone*, 13-14), e detto della condanna di Marino in asse con Ovidio (*Zibaldone*, 21), sono molto noti i giudizi su Chiabrera<sup>26</sup>, così come quelli relativi a Testi, l'uno e l'altro esplicitamente preferiti, in una lettera scritta a Giordani il 19 febbraio del 1819, alla coppia Filicaia-Guidi:

Quanto alla lirica, io *dopo essermi annoiato parecchi giorni colla lettura de' nostri lirici più famosi*, mi sono certificato coll'esperienza di quello che parve al Parini, e pare a voi, secondo che mi diceste a voce, e credo che oramai sia divenuta sentenza comune, se non altro, degli intelligenti, che anche questo genere capitalissimo di componimento abbia tuttavia da nascere in Italia, e convenga crearlo. *Ma fra i quattro principali che sono il Chiabrera il Testi il Filicaia il Guidi, io metto questi due molto ma molto sotto i due primi, e nominatamente del Guidi mi maraviglio come abbia potuto venire in tanta fama che anche presentemente si ristampi con diligenza e più volte. E perchè il Chiabrera con molti bellissimi pezzi, non ha solamente un'Ode che si possa lodare per ogni parte, anzi in gran parte non vada biasimata, perciò*

<sup>25</sup> Vd. GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione fotografica dell'autografo con gli indici e lo schedario a cura di Emilio Peruzzi, X. *Indici e schedario*, a cura di Silvana Acanfora, Marcello Andria, Fabiana Cacciapuoti, Silvana Gallifuoco, Paola Zito, Programma informatico di Gennaro Alifuoco, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994, pp. 145-147.

<sup>26</sup> Al riguardo vd. DANTE DELLA TERZA, *Tradizione e cultura letteraria nello «Zibaldone»*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo: composizione, edizioni, temi. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani: classici italiani, memorie di testi stranieri, Recanati-Portorecanati, 14-19 settembre 1998*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2001, I, pp. 231-247; manca tuttavia uno studio mirato su questo autore cruciale per il giudizio leopardiano sulla tradizione lirica italiana.



*non dubito di dar la palma al Testi; il quale giudico che se fosse venuto in età meno barbara, e avesse avuto agio di coltivare l'ingegno suo più che non fece, sarebbe stato senza controversia il nostro Orazio, e forse più caldo e veemente e sublime del latino.* Ma non è maraviglia che l'Italia non abbia lirica, non avendo eloquenza, la quale è necessaria alla lirica a segno che se alcuno m'interrogasse qual composizione mi paia la più eloquente fra le italiane, risponderei senza indugiare, le sole composizioni liriche italiane che si meritino questo nome, cioè le tre Canzoni del Petrarca, *O aspettata, Spirto gentil, Italia mia*<sup>27</sup>.

Una diagnosi che esclude del tutto i poeti barocchi di primo Seicento (e leggendo le pagine di Leopardi si intende bene quanto sia approssimativa l'identificazione – che ancora si legge in certi manuali – di poeti secenteschi e poeti barocchi, e la necessità di precisare questa categoria di barocco sganciandola da un'indicazione epocale): negli appunti dello *Zibaldone* ricorre appena Marino, ma non Achillini, non Bruni, non Preti e neppure Ciampoli (sul quale i giudizi della prima stagione d'*Arcadia* erano stati più possibilisti). Ancora: è una diagnosi che oblitera volutamente le ragioni della cronologia, accostando generazioni lontane (corre quasi un secolo tra gli esordi di Chiabrera e quelli di Guidi), privilegiando sul dato storico il disegno di una dorsale lirica che era rimasta estranea, perché precedente perché autonoma o perché posteriore, alla piena fioritura del primo Barocco<sup>28</sup>.

La preferenza su Testi merita un approfondimento, anche alla luce di un passaggio preciso di distinzione operato da Leopardi:

Il Testi ha dicitura competentemente poetica ed elegante, non manca d'immagini, ha anche qualche immaginetta graziosa (come dove dice di Davide: *E allor che in Oriente il dì nascea Usciva a pascere l'agne Su la costa del monte o lungo il rio*, nella Canzone *Nelle squallide spiagge ove Acheronte*) ha sufficiente grandiosità ed anche qualche eloquenza, le sentenze non sono mal collocate nè esposte, quantunque non nuove, riesce anche benino assai nelle Canzone filosofiche all'Oraziana, imita spesso e qualche volta quasi traduce Orazio, ma non ha l'animatezza la scolpitezza, e la concisa nervosità e muscolosità ed energia e lo spirito del suo stile, nè molta originalità e novità, nè proprio proprio sublimità di concetti e d'invenzioni. *Ma tutti i pregi che ho detto, salvo solamente la grandiosità e l'eloquenza risplendono massimamente nelle Canz. della*

<sup>27</sup> Si cita da GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998, I, p. 259, lett. 182. Di contro la risposta di Giordani, del 28 marzo 1819: «Circa la lirica sono al tutto nella vostra sentenza: salvo che stimo poco il Testi; e non credo che mai avesse potuto fare gran cosa» (ivi, I, p. 290, lett. 208).

<sup>28</sup> E la scelta leopardiana sarebbe arrivata fino al Carducci del *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, del 1902, come ha dimostrato ITALO PANTANI, *Giosuè Carducci e il canone dell'ode lirica*, in *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di Amedeo Quondam, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2002, II, pp. 473-487.

*prima parte che sono per la più parte filosofiche e Oraziane, dove lo stile è castigato e non manca leggiadria di maniere e di concetti, perchè nelle altre parti, quantunque s'innalzi maggiormente, e metta fuori più forza, e facondia, e più energiche immagini e in somma sia più pindarico, è difficile trovar canzone che non sia malamente e sporcamente e visibilmente e tenacem. imbrattata della pece del suo secolo, che nella prima parte appena appena si scorge qua e là come macchiuzze, e forse qualche canzona n'è libera affatto e può parere d'un altro secolo.* In oltre la dicitura diventa meno elegante e pulita e spesso le voci e le locuzioni le metafore i traslati sono prosaici. In somma si vede molto il febricitante e il mal lavorato e mal limato del seicento (*Zibaldone*, 23-24)<sup>29</sup>.

Leopardi aveva a disposizione a Recanati l'edizione delle *Poesie liriche* stampate a Venezia nel 1693, in 12°, in quattro parti, come erano state tutte le edizioni delle opere di Testi a partire dall'inizio degli anni Cinquanta, edizioni che mescolavano componimenti lirici e prove teatrali. Leopardi opponeva dunque la prima parte delle rime di Testi, commendevole, alle altre parti dove la sua poesia risultava «malamente e sporcamente e visibilmente e tenacemente imbrattata dalla pece del suo secolo»; una frase con cui questa zona iniziale dello *Zibaldone* si guadagna una posizione di primo piano nella secolare condanna del Barocco.

Sulla distinzione tra le due maniere di Testi, che era annunciata anche nell'*Istoria della volgar poesia* di Crescimbeni<sup>30</sup>, torneremo tra poco. Ma va

<sup>29</sup> Mio il secondo corsivo presente nel brano. Il passaggio dello *Zibaldone* va confrontato con un altro frammento dedicato a Filicaia, ma che ancora richiama, oltre alla «mollezza» e all'«untuosità» di Petrarca, la «varietà» di Testi: «Son propri esclusivamente del Petrarca in quanto all'affetto, non solo la copia, ma anche quei movimenti pieni τοῦ πάθους e quelle immagini affettuose (come: *E la povera gente sbigottita* ec.) e tutto quello che forma la vera e animata e calda eloquenza. E dall'influsso che ha il cuore nella poesia del Petrarca viene la mollezza e quasi untuosità come d'olio soavissimo delle sue Canzoni, (anche nominatam. quelle sull'Italia) e che le odi degli altri appetto alle sue paiano asciutte e dure e aride, non mancando a lui la sublimità degli altri e di più avendo quella morbidezza e pastosità che è cagionata dal cuore. Il Filicaia va dietro al sublime e anche l'arriva, ma parlando sempre di cose della nostra Religione ha tolto a imitare quel *sommo* sublime della scrittura, e per questo sommo sublime si fa pregiare, che del resto, quando o non lo cerca o non lo arriva, non ha quasi cosa ch'esca gran fatto dall'ordinario, non ha punto di leggiadria mai, *non ha in nessun modo la varietà del Testi* ec. ma anche dove ha quel sommo sublime di stile simile allo scritturale e profetico, non è molto piacevole per cagione della monotonia delle sue Canzoni e perchè le impressioni di quel sommo sublime essendo troppo veementi non possono durar gran tempo e si spengono, e il lettore ci si assuefa, sì che con quella monotonia, viene a rendersi il sublime inefficace, e le odi stucchevolucce» (*Zibaldone*, 24). Sulla questione delle «canzoni» filosofiche sul modello di Orazio e sulla poetica degli arditi si veda ALESSANDRO SCHIESARO, *Leopardi, Orazio e la teoria degli «arditi»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XVI, 1986, 2, pp. 569-601.

<sup>30</sup> Cfr. *L'Istoria della volgar poesia, scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario, Custode d'Arcadia* [...], in Roma, per il Chracas, 1698, p. 159.

intanto ricordato, con riguardo all'altra coppia della lettera a Giordani, quella Guidi-Filicaia, che il ridimensionamento di Guidi (classe 1650) che si legge nelle stesse pagine dello *Zibaldone*, passa per la lettura leopardiana dell'edizione delle *Poesie* apparsa a Venezia nel 1730, edizione presente nella biblioteca Leopardi e che comprende tra i materiali inseriti a corredo dei testi sia la vita di Guidi scritta da Crescimbeni, sia la lettera di Gravina a Maffei *De disciplina poetarum*<sup>31</sup>. Leopardi riprende puntualmente quest'ultimo testo nella pagina successiva dello *Zibaldone*, con riferimento al giudizio su Chiabrera:

[...] fa forza alla lingua nelle voci (come le composte alla greca: *ondisonante* ec. che la nostra lingua non ama) nelle forme trasportate dal greco e lat. infelicemente, (giacchè non sempre anzi non sovente è felice come ho detto di qualche volta) nelle locuzioni nelle costruzioni; e quel ch'è più e che l'uccide, è disugualissimo ridondante di pezzi deboli pel sentimento anzi anche di Canzoni o intere o quasi; *di stile per l'ordinario infelice lingua incolta (neglexit linguae cultum, dice il Gravina nella lettera latina al Maffei, e così è) sì che non sono se non rarissimi quei pezzi dei quali si possa dire tutto il bene*, e in cui, quando anche l'immagini e i sentimenti sieno perfetti il che non è tanto raro, l'esteriore dello stile non abbia difetti che saltano grandissimamente all'occhio e disgustano. *Che s'egli avesse avuto scelta (delectum rerum et limam amisit, dice verissimamente il Gravina l. c.) e lima (delle quali forse e massime della seconda non era capace) sarebbe il più gran lirico pindarico che abbia qualunque nazione antica e moderna, da non poterseglì paragonare nè Orazio nè verun altro eccetto lo stesso Pindaro*. Questi difetti principalmente (di scelta e di lima tanto per le cose che per le parole, giacchè gli altri accennati di sopra non son tanto gravi, e già si sa che un gran poeta deve aver grandi difetti, sì che se non fossero altro che quelli, io non dubiterei di tenerlo tuttavia per un gran lirico) fecero che siccome era nato effettivamente il suo lirico all'Italia, così anche le venne meno, giacchè non si può dire che sieno buone poesie liriche i versi del Chiabrera, ma solamente che questi fu vero poeta lirico (*Zibaldone*, 25).

Importante diagnosi storica su greci, latini e tradizione volgare, la lettera di Gravina recuperava da un lato il modello di Petrarca, dall'altro segnava i limiti delle poetiche barocche, secondo il consueto schema di pervertimento ed eccesso; inoltre appuntava gli stessi difetti della poesia di Chiabrera, mancanza di cura e di lima<sup>32</sup>, con espressioni che Leopardi riprende alla lettera

<sup>31</sup> Si tratta dell'edizione *Poesie di ALESSANDRO GUIDI non più raccolte, con la sua vita nuovamente scritta dal signor canonico Crescimbeni e con due ragionamenti di Vincenzo Gravina non più divulgati*, in Venezia, presso Giacomo Tommasini, 1730 (che riprendeva una precedente edizione pubblicata a Verona nel 1726). Sul rilievo di questa edizione vd. ancora RUSSO, *La ricezione di Tasso e del Barocco nella prima Arcadia*, con la bibliografia lì citata.

<sup>32</sup> GUIDI, *Poesie*, p. 262; anche se Leopardi parafrasa nei due frammenti citati il testo di Gravina («tamen suamet copia mersus amisit limam, delectumque neglexit rerum et linguae cultum»).

in *Zibaldone*, 25, appena prima del giudizio sulle poesie di Guidi (*Zibaldone*, 26-27)<sup>33</sup>. Si conferma insomma, da questa rete di riferimenti distribuiti su diversi piani, e che devono di necessità dialogare con i volumi identificabili delle letture leopardiane, come il grumo di riflessioni del 1818 venga da Leopardi costruito, per una porzione significativa, attraverso una rilettura mirata della poesia del Seicento e, in parallelo, attraverso il recupero delle posizioni critiche sul Seicento della primissima Arcadia, da Menzini a Gravina.

#### 4. *Il Seicento e i Canti*

Quando si passa dal piano della riflessione storica dello *Zibaldone* ai versi delle prime canzoni, e al piano di possibili legami intertestuali, il quadro si fa meno nitido, le dinamiche meno sicure. Alcune acquisizioni sembrano ormai indiscusse, come ad esempio la memoria di versi di Testi sin dall'e-

<sup>33</sup> Vd. *Zibaldone*, 26-27: «Che il Filicaja seguisse lo stile profetico (così appunto dicevano quei due che ora citerò) lo scrive anche il Redi nelle sue lettere, e similmente del Guidi dice il Crescimbeni nella sua Vita che quantunque paia come il Chiabrera, aver bevuto ai fonti greci, nondimeno molto sembra aver preso dall'Ebraico; talchè la sua apparenza ha assai più del Profetico che del Pindarico, e soggiunge che in un certo libro si dice di lui che da alcune forme di Dante, e del Chiabrera accoppiate con certi modi delle Orientali favelle ha preso il suo stile. E aggiunge egli subito: E questa senza fallo è la cagione, per la quale vien dato al carattere del Guidi il pregio di nuovo nel nostro Idioma. E finalmente riferisce l'intenzione dello stesso Guidi, intesa dalla di lui stessa bocca da esso Crescimbeni, e massime rispetto alla traduz. delle sei Omelie che il Guidi fece per lasciare a' posteri almeno in ombra l'IMITAZ. totale del carattere profetico anche rispetto agli argomenti; cioè un genere di Poesia sacra, che si vedesse trattata col gusto Davidico, e con l'entusiasmo de' Profeti. Emulo impotente di Pindaro il Guidi cercò la grandezza e per trovarla si raccomandò anche agli Orientali e tolse più forme e immagini dalla scrittura, ma gli mancò la forza sufficiente di fantasia, nè in lui trovo nessuna novità se non per rispetto al suo secolo, avendo sfuggito benchè non affatto le seicentisterie. Nudo intierissimamente d'affetto, in verità non si può dire che abbia disuguaglianze perchè tutte quante le sue canzoni sono coperte si può dire ugualmente di uno strato di perfetta e formale mediocrità, e freddezza. Io non so come si possa dire che abbia trasportato ne' suoi versi il fuoco e l'entusiasmo di Pindaro, (così la Bibl. Ital. num. 8. Bibliografia) quando io, lette tutte le sue canzoni mi trovo come un marmo: e si vede bene ch'egli cerca di grandeggiare e d'innalzarsi, ma la sua grandezza nè si comunica col lettore innalzandolo, nè lo percuote e stordisce, restando non dico gonfia (perchè in verità il suo difetto non è la turgidezza) ma vota e senza effetto [...]» (tralascio in questa ripresa i corsivi leopardiani). Su Guidi si ricordi il lontano contributo di SILVIO PASQUAZI, *Alessandro Guidi e Giacomo Leopardi* [1954], in ID., *Leopardi, Poerio, Zanella e altri scritti*, Roma, Gismondi, 1958, pp. 73-76; inoltre, sul versante metrico e per il conio della canzone libera leopardiana, vd. ANTONIO GIRARDI, *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 43-52 (in particolare pp. 43-45, ove si legge che comunque le canzoni di Guidi rappresentano per la canzone libera leopardiana il «termine di paragone primo e inevitabile»).

sordio della canzone *All'Italia*, memoria segnalata in un lungo contributo di Luigi Blasucci già nel 1961<sup>34</sup>.

Ma de l'antica Roma incenerite  
 Ch'or sian le moli, a l'età ria s'ascriva:  
 Nostra colpa ben è ch'oggi non viva  
 Chi de l'antica Roma i figli imite.  
*Ben molt'archi e colonne* in più d'un segno  
 Serban del valor prisco alta memoria;  
*Ma non si vede già, per propria gloria*  
*Chi d'archi e di colonne ora sia degno.*  
 Italia, i tuoi sì generosi spirti  
 Col dolce inganno ozio e lascivia han spenti.  
 (TESTI, *Sopra l'Italia*, 9-18)

O patria mia, *vedo le mura e gli archi*  
*E le colonne e i simulacri e l'erme*  
 Torri degli avi nostri,  
*Ma la gloria non vedo,*  
*Non vedo il lauro e il ferro ond'eran carchi*  
*I nostri padri antichi.* Or fatta inerme,  
 Nuda la fronte e nudo il petto mostri.  
 (LEOPARDI, *All'Italia*, 1-7)

Se raffronti come questi paiono solidi, anche sulla base della presenza del componimento di Testi nella scelta della *Crestomazia* (vd. oltre), va detto che altri collegamenti con la poesia del Seicento paiono meritare un supplemento di verifica. Se ne contano molti nelle più recenti edizioni commentate, e in particolare in quella curata da Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, edizioni che fanno del resto da collettore a proposte avanzate in contributi specifici<sup>35</sup>. I rimandi alla lirica di Chiabrera paiono spesso fondati; efficace quanto sorprendente un collegamento tra *Bruto minore*, 14-15, e una canzone di Menzini<sup>36</sup>, anche se il legame in rima è largamente attestato

<sup>34</sup> LUIGI BLASUCCI, *Sulle prime due canzoni leopardiane*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 138, a. 78, 1961, pp. 39-89; vd. anche FRANCESCO BARTOLI, *Testi e Leopardi*, «Rassegna nazionale», 1° novembre 1900, pp. 21-57.

<sup>35</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, Introduzione di Franco Gavazzeni, Note di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998; da questa edizione riprendo i riferimenti delle due note successive.

<sup>36</sup> Da un lato «e di più gravi note | la dolce aura percote» (*Signor, che in nobil core*, 13-14, in *Rime* di BENEDETTO MENZINI. *Tomo secondo*, in Firenze, per Michele Nestenus e Francesco Moucke, 1731, p. 72), dall'altro «e di feroci note | invan la sonnolenta aura percote» (*Bruto minore*, 14-15).

nella tradizione; meno convincente a mio avviso il nesso tra *Bruto minore*, 10 e un luogo del canto XIII dell'*Adone*<sup>37</sup>. In generale i rimandi all'*Adone* lasciano molto in dubbio, sia per la fattura dell'opera, assai lontana dalle traiettorie leopardiane, sia per l'assenza stessa del poema dalla biblioteca di Recanati. Proprio a partire dalla proposta di un antecedente mariniano si registrarono delle perplessità di Luigi Blasucci: era la prima stagione di impiego massiccio delle risorse elettroniche nella costruzione di fasce di commento, ma l'invito alla prudenza risulta ancora oggi assai valido.

Il caso di Leopardi, d'altra parte, si presenta come del tutto eccezionale: il dossier restituito dalle *Annotazioni*, recuperato e valorizzato a fondo nella recente monografia di Paola Italia<sup>38</sup>, testimonia una padronanza assoluta della tradizione lirica italiana, anche nei suoi versanti meno battuti, se si passa da Sannazaro alle rime di Castiglione, dai sonetti di Della Casa fino alle rime di Varchi<sup>39</sup>. Una padronanza, combinata alla memoria leopardiana, alla quale va ascritta la possibilità di reimpiegare – in forme di assoluta libertà – tessere e immagini provenienti dalla tradizione. Ed è in questa chiave che recupero almeno una delle proposte avanzate qualche anno fa riguardo a possibili memorie delle *Rime* di Marino già per il Leopardi della prima stagione, quello degli idilli<sup>40</sup>. Continua a sembrarmi infatti significativa la prossimità di questo scorcio delle *Rime boscherecce*, presenti nell'edizione 1625 nella biblioteca di Leopardi, con i vv. 17-21 di *La sera del dì di festa*:

Tu pur con l'altre in sì festivo giorno,  
tosto che spunti il mattutino raggio,  
a la città n'andrai, ma 'l tuo selvaggio  
qui riman, pieno di tormento e scorno.

Verran pompose schiere a comprar fiori  
d'illustri amanti, e tu superba avrai  
fasto e piacer de' cittadini amori.

(MARINO, *Rime boscherecce*, 13, 5-11)<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Da un lato «di sangue molle e di sudore asperso» di *Adone*, XIII 194, dall'altro «sudato, e molle di fraterno sangue» di *Bruto minore*, 10.

<sup>38</sup> Vd. PAOLA ITALIA, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016; alla base i materiali raccolti nell'edizione critica dei *Canti* coordinata da Franco Gavazzeni (2 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 2009).

<sup>39</sup> ITALIA, *Il metodo di Leopardi*, pp. 87-105.

<sup>40</sup> EMILIO RUSSO, *Note per il Bruto minore*, in *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di Alessandro Martini*, a cura di Christian Genetelli, con la collaborazione di Edoardo Fumagalli e Guido Pedrojetta, Novara, Interlinea, 2013, pp. 75-90.

<sup>41</sup> Si cita dall'edizione a cura di Janina Hauser-Jakubowicz, Modena, Panini – Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, 1991, p. 39 (incipit: *Diman farà col novo sol ritorno*).

In questo come in molti altri casi sull'ipotesi di una ripresa diretta grava il dubbio della declinazione parallela di una tradizione lirica che Leopardi possedeva a fondo e il cui dominio si rivela, quasi per negazione, in un frammento celebre. La dichiarazione che apre la presentazione delle *Canzoni* apparsa nel «Nuovo ricoglitore» nel settembre 1825 è da questo punto di vista un passaggio esemplare:

Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze. *Primo: di dieci Canzoni nè pur una amorosa. Secondo: non tutte e non in tutto sono di stile petrarchesco. Terzo: non sono di stile nè arcadico nè frugoniano; non hanno nè quello del Chiabrera, nè quello del Testi o del Filicaia o del Guidi o del Manfredi, nè quello delle poesie liriche del Parini o del Monti; in somma non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana*<sup>42</sup>.

Lo «stile petrarchesco» appare come codice genetico impossibile da dismettere («non in tutto [...] di stile petrarchesco», ma in parte dunque sì), anche ove non si parli di questioni amorose; e nel terzo punto vengono smentite le affiliazioni alla poesia arcadica e al modello di Frugoni<sup>43</sup>, prima che Leopardi, sempre in chiave di smentita, richiami la tetrade Chiabrera-Testi-Filicaia-Guidi, che era delle prime pagine dello *Zibaldone* e che era di diversi anni precedente, aggiungendo la figura di Manfredi, del resto già presente in *Zibaldone*, 28, ultimo tassello di quella mappatura letteraria<sup>44</sup>. E se il brano si chiude, in chiave di avvicinamento alla contemporaneità, con l'affermazione di una distanza da Parini e Monti, rimane evidente come anche in questa costruzione per esclusione, Leopardi non assuma neppure nel suo orizzonte di riferimento il Seicento più acceso e metaforico, da Marino a Ciampoli, lasciando implicitamente ancora operante il giudizio sulla «peste del secolo» fermato a chiare lettere nel 1818. Se questa esclusione prevedesse poi delle emergenze mirate, delle puntuali memorie al momento della composizione dei versi, è questione cui bisognerebbe tornare inseguendo in maniera sistematica i diversi percorsi di lettura, edizioni alla mano, di là dalle banche dati.

<sup>42</sup> Vd. le note di commento a questo brano in ITALIA, *Il metodo di Leopardi*, pp. 9-12.

<sup>43</sup> Al riguardo si ricordino almeno le note di *Zibaldone*, 206-207; minimo il rilievo nella compagine della *Crestomazia*, con la presenza di un solo componimento, *Nascondetevi, o vezzose pastorelle* (*L'amante di tutte le donne*, in LEOPARDI, *Crestomazia*, p. 223).

<sup>44</sup> «Il Manfredi non ha altro che chiarezza e facilità e gentilezza ed eleganza, senz'ombra ombra di forza in nessun luogo, sì che quando il soggetto la richiede resta veramente compassionevole e misero e impotente come nelle Quartine per Luigi XIV. Del resto la gentilezza sua ch'io dico è diversa dalla grazia e leggiadria e venustà, ch'è cosa più interiore intima nel componimento e indefinibile. Nè ha il Manfredi punto che fare coll'Anacreontico e la gentilezza sopraddeita l'ha in ogni sorta di soggetti, gravi dolci leggiadri sublimi ec.» (*Zibaldone*, 28).

## 5. *Il Seicento della Crestomazia*

Il riflesso di queste posizioni, che maturano nel corso degli anni, si avverte anche nella composizione della *Crestomazia* poetica, da sempre ritenuta meno ambiziosa e innovativa rispetto a quella della prosa. Di questa operazione, condotta da Leopardi tra il dicembre del 1827 e il giugno del 1828, ha ragionato in modo magistrale Muñiz Muñiz in un recente contributo<sup>45</sup>. Nei limiti di queste pagine conviene concentrarsi sulle dinamiche che riguardano la letteratura del XVII secolo, a partire dalla pagina di presentazione *Ai lettori*, che contiene in modo implicito alcune verità:

*Di Dante e del Petrarca, del Furioso e delle Satire dell'Ariosto, della Gerusalemme e dell'Aminta del Tasso, del Pastor fido, del Giorno del Parini, non ha tolto cosa alcuna; perché ha creduto, prima, che a voler conoscere la poesia nostra, sia necessario che quelle opere si leggano tutte intiere; poi, che il farle in pezzi, o il dire questo è il meglio che hanno, sia un profanarle.* E generalmente da tragedie o drammi di ogni sorta, non ha creduto che si potesse prender nulla, che posto fuori del luogo suo, e diviso dal corpo dell'opera, stesse bene. Né meno ha preso nulla da traduzioni, per non allargar troppo il campo. Finalmente si è astenuto dalle cose di autori viventi.

*Dell'altra moltitudine che abbiamo di versi, quasi infinita, ha scelto ciò che gli è riuscito, o più elegante, o più poetico, o anche più filosofico, e in fine, più bello; incominciando dagli autori del secolo decimoquinto, e non prima; perché de' più antichi, fuori di Dante e del Petrarca, crede egli, e crederanno forse tutti, che quantunque si trovino rime, non si trovi poesia<sup>46</sup>.*

Il canone delle opere maggiori ritaglia una zona d'ombra tra il *Pastor fido* di Guarini e il *Giorno* di Parini. Nessun capolavoro nel Seicento, nessun testo che possa essere citato per scorci senza per questo essere «profanato»: e in questa *diminutio* rientrano anche le *Stanze* di Poliziano, pure antologizzate con larghezza, modello principe di una poesia di gusto descrittivo, a tensione figurativa, snodo nell'arcata lunga che lega Ovidio a Marino. Ancora, da queste frasi si può ricavare l'impazienza dell'antologizzatore rispetto alla messe

<sup>45</sup> MUÑIZ MUÑIZ, *Le Crestomazie di Giacomo Leopardi*, pp. 312-314; vd. anche ANTONELLA MARINI, *Le letture per la Crestomazia nei testi dell'ultimo Leopardi*. 2. *La poesia didascalica*, «Rassegna della letteratura italiana», XCV, 1991, pp. 72-83; FRANCESCO DE ROSA, *La «Crestomazia poetica»*, in *Leopardi a Pisa. Catalogo della Mostra di Pisa, 14 dicembre 1997-14 giugno 1998*, a cura di Fiorenza Ceragioli, Milano, Electa, 1997, pp. 86-101; PAOLO ROTA, *Appunti zibaldoniani per la Crestomazia poetica*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo*, I, pp. 405-425; LUCIO FELICI, *Una biblioteca portatile. La «Crestomazia italiana» della prosa*, in Id., *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 185-200.

<sup>46</sup> LEOPARDI, *Crestomazia. Poesia*, pp. 3-4.



«quasi infinita», e le linee sovrapposte della sua scelta (eleganza, poesia, filosofia, in definitiva la bellezza). Assumendo questi criteri si registra però che nel suo insieme il Seicento ha quasi peso pari al secolo precedente, ed è costruito su alcune dorsali privilegiate, a partire dal dittico Chiabrera-Testi, assai più presente della coppia Guidi-Filicaia, a ribadire le gerarchie della lettera di Leopardi a Giordani del 1819. I prelievi da Marino e da Tassoni (due brani dell'*Adone* uno della *Secchia*) confermano un ridimensionamento, e puro valore di testimonianza hanno le altre emergenze dell'eroicomico (seppure Bracciolini, con lo *Schernò degli dei* ha tre ampi brani antologizzati). Significativa, invece, la presenza delle satire, con un'ampia scelta che arriva da Salvator Rosa, da Soldani e ancora da Menzini (tutti autori presenti nel tomo XL del *Parnaso italiano* di Rubbi, pubblicato a Venezia nel 1789, e ritenuto una delle basi per la selezione dei testi da parte di Leopardi)<sup>47</sup>. La sezione della satira è significativa perché accanto alla dorsale lirica, alla linea georgica e alla componente gnomico-favolistica, Leopardi ritaglia un Seicento morale e risentito, acre nei toni anche se non di grana raffinatissima, che appunto sul genere delle satire aveva insistito molto<sup>48</sup>. Alcuni minimi approfondimenti rivelano dinamiche complesse, e una serie di manovre precise messe in opera dal Leopardi antologista. Nella sezione dedicata a Menzini c'è un brano della *Satira* I, a conferma di quanto detto sull'attenzione di Leopardi per quei testi; c'è poi un lungo scorcio dal libro V dell'*Arte poetica*, e poi ancora brani dall'*Etopedia* e dalle *Rime*. E dalle *Rime* del 1731 (vol. II, p. 130) deriva un sonetto che conviene rileggere:

*Tempesta vicina*

Sento in quel fondo gracidar la rana,  
Indizio certo di *futura piovà*;  
Canta il corvo importuno; e si riprova  
La foliga a tuffarsi a la fontana.

La vaccherella in quella falda piana  
Gode di respirar de l'aria nova;  
Le nari allarga in alto, e sì le giova  
Aspettar l'acqua, che non par lontana.

<sup>47</sup> Vd. EMILIO SANTINI, *La «Crestomazia poetica» del Leopardi e il Settecento*, in *Leopardi e il Settecento*, pp. 479-495; ma vd. ora le argomentazioni aggiornate di MUÑIZ MUÑIZ, *Le Crestomazie di Giacomo Leopardi*.

<sup>48</sup> Al riguardo vd. PIETRO GIULIO RIGA, *La satira italiana del Seicento*, in *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di Giancarlo Alfano, Roma, Carocci, 2015, pp. 163-182. Ma si tratta di materia che meriterebbe un approfondimento più ampio e organico.

Veggio le lievi paglie andar volando;  
E veggio come obbliquo il turbo spira,  
E va la polve, qual pallon, rotando.

Leva le reti, o Restagnon; ritira  
Il gregge a gli stallaggi: or sai che quando  
Manda suoi segni il Ciel, vicina è l'ira?

Già Flora rileggendo il sonetto ne notava la prossimità ideale con *La quiete dopo la tempesta*, una prossimità di costruzione per quadri e per dettagli, come del resto è consueto per molta poesia didascalica tra Sei e Settecento<sup>49</sup>. Con un rovesciamento di prospettiva: dalla tempesta che si annuncia nel testo di Menzini alla tempesta appena trascorsa della *Quiete*, scritta a Recanati nel settembre del 1829, l'una e l'altra sempre effetto di un'inclemenza dei cieli. E con un ulteriore dettaglio di rilievo: l'argomento originale del sonetto di Menzini («Annuncio di giorno piovoso») viene mutato da Leopardi in «Tempesta vicina» al momento dell'inserimento nella *Crestomazia*, a una manciata di mesi dalla composizione dell'idillio. Su queste basi nel passaggio dalla *futura piovra* del v. 2 di Menzini alla *novella piovra* di *Quiete*, 14-15 («Vien fuor la femminetta a còr dell'acqua | della novella piovra»), può individuarsi una preziosa tessera di collegamento puntuale, posto che *piova* è hapax in tutta la compagine dei *Canti*, e posto ancora che al lemma Leopardi dedica una puntuale nota linguistica nei suoi spogli zibaldoniani dell'aprile 1829 (sulla base della Crusca e del Forcellini): «*Parvulus*, parvulo – pargolo. Pluvia, piova – pioggia. (*Zibaldone*, 4495)»<sup>50</sup>. Ancora poco per parlare di rapporti incisivi, ma abbastanza credo per confermare l'attenzione che merita il dossier Menzini in funzione leopardiana.

Dopo aver segnalato che tra i componimenti di Chiabrera raccolti nella *Crestomazia*, nel loro passaggio dal Chiabrera morale e pindarico a quello più lieve e cantabile, si legge un testo in morte di Fabrizio Colonna, con una

<sup>49</sup> Le note di Flora vengono richiamate nel commento di Savoca alla *Crestomazia* (ed. cit., p. 555). Per le letture leopardiane del Settecento didascalico si ricordi WALTER BINNI, *Leopardi e la poesia di secondo Settecento*, in *Leopardi e il Settecento*, pp. 77-131; e vd. anche MARINI, *Letture dell'ultimo Leopardi*, a proposito della *Coltivazione dei monti* di Bartolomeo Lorenzi.

<sup>50</sup> Del gennaio del 1828 sono un paio di note appunto linguistiche cavate dalle *Satire* di Menzini (e in particolare dalla IX), riportate in *Zibaldone*, 4300. Sulle note linguistiche leopardiane vd. GIOVANNI NENCIONI, *Giacomo Leopardi lessicologo e lessicografo*, in ID., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 261-295 (saggio già pubblicato in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento*, 2 tt., Pisa, Scuola Normale Superiore, 1981, II, pp. 579-610, e ripubblicato con ritocchi e ampliamenti in «Studi di lessicografia italiana», III, 1981, pp. 67-96).

puntata contro l'eccessivo rigore del pensiero stoico («Cruda barbara scola | ch'altrui biasma i sospiri | o s'altri i suoi martiri | col lagrimar consola») che, tralasciata alla fine del 1827, appare avvicinata alle pagine del *Plotino*<sup>51</sup>, vorrei chiudere questa indagine preliminare sui rapporti tra Leopardi e il Seicento con una riflessione su Fulvio Testi<sup>52</sup>. Nella tabella qui di seguito sono riportati i componimenti di Testi presenti nella *Crestomazia*:

TESTI, <i>Rime</i> , ed. 1691	Sequenza dei testi e relativi argomenti nella <i>Crestomazia</i>	Avvio dei componimenti nella <i>Crestomazia</i>	Incipit del componi- mento originale (ove differente)
I, 31-34	Sopra gli onori e le grandezze del mondo, e la felicità della vita privata	<i>Scioglie dal lito ispan ligure abete</i>	<i>Ne le squallide piagge ove Acheronte</i>
I, 25-27	Sopra il medesimo argomento	<i>Non aura popolar, che varia ed erra</i>	<i>Gira all'aria incostante Ercole il ciglio</i>
I, 20-24	Contro gli eccessi del lusso	<i>Poco spazio di terra</i>	
I, 46-47	Sopra l'Italia	<i>Ronchi, tu forse a piè de l'Aventino</i>	
I, 13-16	Ubaldo a Rinaldo fuggito dal palazzo di Armida	<i>Già de la maga amante</i>	
I, 63-65	La nobiltà e la virtù	<i>Superba nave a fabbricar intento</i>	
I 76-80	Caducità dell'uomo e delle opere umane	<i>Trita è la via che ne conduce a Stige</i>	<i>Ben di liquido umor stella cadente</i>
I, 369-372	Invito a un cortigiano	<i>Or che da noi, signor, partendo il maggio</i>	

Siamo di fronte a uno di quegli autori per i quali – come è stato dimostrato – Leopardi abbandona il solco rappresentato dal *Parnaso italiano*

<sup>51</sup> Al riguardo, per l'interpretazione del *Dialogo di Plotino e Porfirio* in relazione alla filosofia stoica, vd. le considerazioni proposte in EMILIO RUSSO, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 179-190.

<sup>52</sup> Per un inquadramento critico della lirica di Testi si ricordi FULVIO PEVERE, «Mirti amorosi» ed «eterni lauri»: forme del petrarchismo nella poesia di Fulvio Testi, in ID., *L'ingegnosa finzione. Studi sulla letteratura del Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 49-82.

(nel dettaglio il volume XLI dei *Lirici misti del secolo XVII*, che si apriva tra l'altro con una larghissima scelta del Marino lirico, da Leopardi del tutto trascurato), e si appoggia a un'edizione d'autore. Ho seguito, nel ricostruire una scelta, l'edizione veneziana del 1691, vicina a quella disponibile nella biblioteca di Recanati<sup>53</sup>. E sulla base dei dati raccolti alcune considerazioni paiono subito possibili: anzi tutto la costruzione da parte di Leopardi di un percorso all'interno della scelta del singolo autore, oltre che poi nella articolazione interna degli autori: Testi arriva ad esempio a larga distanza da Chiabrera, e si colloca ben dopo autori di molto successivi, come i satirici appena ricordati. Una sequenza che dunque all'interno del secolo XVII non risponde alla cronologia degli autori, e che all'interno del singolo autore modifica liberamente la sequenza dei testi rispetto all'edizione impiegata. I componimenti di Testi vengono in parte ripresi sin dall'incipit, altre volte invece ritagliati in modo mirato, e vengono poi disposti secondo un ordine che non è dunque quello delle stampe secentesche, e le cui ragioni risiedono in una sorta di scansione argomentativa che andrebbe valutata con attenzione, a partire dall'apposizione degli argomenti, che sono in larga misura coniatati da Leopardi stesso<sup>54</sup>. Guardando la seconda colonna della tabella si nota l'inversione d'ordine tra il primo e il secondo componimento, rispetto alla stampa secentesca, l'uno e l'altro antologizzati solo in misura parziale, a partire da una zona centrale del testo.

Si tratta di dinamiche che meritano un approfondimento, ma intanto altri due elementi: nella sua scelta su Testi, Leopardi sembra mantenere l'antico giudizio sulla partizione interna. Quasi tutti i componimenti arrivano dalla parte I delle *Rime*, quella più oraziana e misurata, quella indenne dalle «macchie del secolo»; fa eccezione un componimento a Girolamo Fontanella, di gusto per eccellenza oraziano, nel quale si invita un cortigiano a ritirarsi nella quiete campestre. E, secondo elemento, nella scelta figura il componimento a Giovan Battista Ronchi intitolato da Leopardi *Sopra l'Italia*, già richiamato da Blasucci per l'attacco di *All'Italia* e che viene citato nei commenti anche per un passaggio de *La ginestra*.

<sup>53</sup> *Poesie liriche del conte d. FULVIO TESTI* [...], Venetia, appresso il Miloco, 1691; l'edizione presente nella biblioteca di Recanati è invece stampata sempre a Venezia da Iseppo Prodocimo nel 1693.

<sup>54</sup> Un precedente importante per lo studio di queste dinamiche è rappresentato dal lavoro di Bollati sulla *Crestomazia* della prosa, con riferimento proprio all'azione di *collage* messa in pratica da Leopardi: vd. GIULIO BOLLATI, *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*, a cura di Giorgio Panizza, Introduzione di Luigi Blasucci, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, in particolare pp. 87-118.

Or di tante grandezze appena resta  
viva la rimembranza: e mentre insulta  
al valor morto, a la virtù sepolta,  
te barbaro rigor preme e calpesta.

(TESTI, *Sopra l'Italia*, vv. 49-52)

[...] un sotterraneo crollo  
distrugge sì, che avanza  
a gran pena di lor la rimembranza.

(LEOPARDI, *La ginestra*, 108-110)<sup>55</sup>

Uno stesso testo dunque sarebbe presente quasi ai due estremi della parabola leopardiana, nella canzone politica del 1818 e nel canto napoleotano degli anni Trenta. E la scelta della *Crestomazia* rappresenterebbe in questo caso, come forse anche in altri, un *trait d'union* entro una lunga arcata cronologica. Di qui il porsi di interrogativi di ordine generale: sul funzionamento della memoria poetica leopardiana; sulla permanenza di un'attenzione o persino di una predilezione rispetto ad alcuni testi; sulla tenacia di taluni giudizi critici nel passare degli anni. Questioni per le quali la poesia secentesca può offrire un prezioso terreno d'indagine: un perimetro relativamente ristretto e assai per tempo connotato in senso negativo da Leopardi, senza che questo tuttavia escluda un'assimilazione sicura e precoce di quel patrimonio poetico e il maturare nel tempo di relazioni che paiono ancora da approfondire.

<sup>55</sup> Per il rimando al testo leopardiano vd. *Canti*, ed. Gavazzeni-Lombardi, p. 600; prima ancora le note nell'ed. Savoca della *Crestomazia*, p. 551.



FULVIO TESSITORE

## Francesco De Sanctis e la “letteratura italiana del secolo XIX”

1. Devo iniziare con alcune precisazioni polemiche, ben consapevole di andare così contro un convenuto e condiviso carattere dell'incipit di qualsivoglia lavoro. La ragione della novità, della scelta apparentemente provocatoria sta nel convincimento di quanto distanti le mie considerazioni siano dalle prevalenti letture di De Sanctis nel nostro secondo Novecento.

Oggi, questo è il mio parere, qualsivoglia lavoro su De Sanctis può, deve tranquillamente ignorare un gruppo di domande riassunte nella *Frage* storiografica di molte interpretazioni del De Sanctis, talvolta pur sorrette da accurata documentazione e volontà di consapevolezza critica. Un siffatto esercizio critico è oggi necessaria impresa in ragione di alcune considerazioni incidenti, a partire da quella che può essere ritenuta la domanda maggiore, la questione maggiore dell'intera interpretazione di De Sanctis: che tipo di “storia” egli intese scrivere e scrisse di fronte alle tante altre storie letterarie, anche d'Italia, che lo avevano preceduto o erano intorno alla sua *Storia della letteratura italiana*. Questa è una questione certamente indispensabile per chi voglia elaborare (e qualcosa di egregio è pur stato scritto) una “storia delle storie letterarie”. Una questione certamente di non minore rilevanza rispetto a quella determinante di ciò che intendesse fare De Sanctis quando, monograficamente o nel contesto di una “storia generale” leggeva i suoi autori. A far ciò non serve, ché anzi va scartata con impegno ancora superiore a quello precedente, l'inserimento di De Sanctis in questa o quella tradizione di pensiero, così da dover prestare attenzione a palinodie, revisioni, correzioni reali o presunte. Se questa via fosse seguita, si mostrerebbe di ritenere la storia una necessariamente lineare, unitaria descrizione di questo o quell'oggetto, nel caso “la letteratura” di una nazione, di una determinata cultura. Ciò è in netta contraddizione con ciò che De Sanctis riteneva fosse la “storia generale”, ossia l'espressione di una straordinaria curiosità critica che respingeva ogni preoccupazione di

revisioni e sistemazioni nuove, perché aveva a presupposto la negazione di qualsivoglia propensione per gli “orti conclusi”. Per De Sanctis, come si sa, “letteratura” significava “cultura” nella più compiuta cognizione, sono convinto kantiana, della molteplicità e connessione dei saperi positivi alla ricerca di recondite armonie.

Ancor meno ha senso alcuno la ricognizione di quello che è stato battezzato «reazionarismo ideologico» nella «critica del mondo moderno», come si è detto<sup>1</sup> con involontaria confessione di una cosciente mistificazione ideologica, specie a proposito della complessa ultima riflessione desanctisiana, caso mai utilizzando strumentalmente il ricorrente criterio dell’“ideale di ritorno”, che è una movenza tipica del racconto storiografico di De Sanctis, sempre convinto della connessione, dialettica e fin contraddittoria, di esperienze diverse nella consistente armonia di ogni “epoca storica”. Ossia – e ciò è forse la spiegazione delle sbagliate domande tipo quelle or ora ricordate, poste a corredo della lettura critica di De Sanctis – l’incompatibilità della “storiografia epocale” desanctisiana con qualsivoglia forma di “storiografia categoriale”. Questa è negata dalla stessa struttura della *Storia della letteratura italiana*, conservata nelle lezioni della seconda scuola napoletana, che procede per grandi blocchi epocali, attraverso cui, dentro i quali individuare le “categorie”, e i “criteri” capaci di suggerire “sistemazioni” caratterizzanti questa o quella epoca storica<sup>2</sup>.

A parte la necessità, a mio credere sempre più urgente, di studiare dall’interno della “cultura” di De Sanctis il senso, il significato, la incidente presenza in lui delle esperienze del quinquennio trascorso nella Zurigo della Svizzera tedesca, in cui si deve cercare di individuare le novità dell’articolazione delle idee nutrite appunto nel quasi decennio 1849-1859 rispetto a quelle del decennio 1837-1848; a parte ciò, è sufficiente non dimenticare le conclusive pagine della *Storia*. Questa, una volta letta con piena cognizione di causa, con preoccupazione di necessaria contestualizzazione, con rifiuto di ogni pregiudiziale ipotesi interpretativa (tanto più se ideologica), anziché prova provata dell’ipotizzata contraddittorietà desanctisiana, quasi inficiante l’unitario disegno della *Storia*, mostra come quelle conclusioni siano in realtà pienamente coerenti con l’impianto etico-politico e con la motivazione *kulturgeschichtlich* di essa. La quale esprime – ed anche qui serve scrupolosa contestualizzazione delle varie fasi della riflessione desan-

<sup>1</sup> Mi riferisco a SERGIO LANDUCCI, *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Milano, Feltrinelli, 1964, per esemplificare con un libro “di parte”, tuttavia intelligente e informatissimo.

<sup>2</sup> Come dimenticare il drastico, coraggioso monito desanctisiano, nucleo e bandiera della sua *Bildung* storica: «Fatemi cose vive e battezzatele come volete».



ctisiana, dei diversi blocchi critici dei suoi interessi – una duplice istanza critica convergente anche dove appare divergente. Da un lato mostrare «in organico disegno generale» i motivi storici antichi e recenti che giustificano e chiariscono il lungo processo di riunificazione politica concluso con la rivoluzione liberale del 1848, 1860-1861, partendo da quando, con la fine del Quattro-Cinquecento, si dovette costatare il difficile accesso dell'Italia alla modernità, per usare un'espressione dello stesso De Sanctis. Dall'altro compiere la ricognizione dei problemi nuovi, riassunti gli antichi dello “Stato nazionale”, sintetizzati in un'altra idea programmatica desanctisiana: «l'assimilazione della nazione nello Stato», che significava, a valle della prima ora rilevata questione italiana, la consapevolezza, espressa dalla *Storia*, d'esser considerata quale una storia e filosofia del costume italiano, e cioè se l'Italia sia qualcosa fatta da una forte identità culturale (la lingua, la religione, la pluralità delle sue grandi culture regionali) e da una debole identità istituzionale, statale, a valle e come conseguenza della decadenza della sua coscienza civile, esempio di eleganti saperi coniugati con una spaventosa debolezza morale. Insomma, il prevalere di un regime di “caste”, quando occorreva un sistema di “classi”, dotate di un forte spirito etico, civile, sociale. Donde la decadenza politica e l'urgenza della “ricostituzione della coscienza”, che De Sanctis, nella *Storia*, aveva assegnato a compito di Machiavelli, non a caso aprendo il capitolo a lui dedicato con la famosa “interruzione”: «[...] le campane suonano a distesa, e annunziano l'entrata degl'italiani in Roma. [...] Sia gloria al Machiavelli»<sup>3</sup>. Ciò significa che la *Storia* doveva essere, volle essere anche la verifica della consistenza del risultato finalmente conseguito con la realizzazione dello Stato nazionale, lo Stato nuovo, dinanzi alle difficoltà nuove che sembravano minacciare il possibile crollo – se non altro la non meno pericolosa drammatica crisi “culturale” – della armonica costruzione conseguita, con deliberata accelerazione a compensare i ritardi accumulati rispetto agli altri paesi e nazioni europee. E ormai dinanzi alla necessità di sfidare il rischio di un rinvio, uno dei tanti, rispetto all'urgenza di prendere atto di una straordinaria trasformazione culturale e sociale della società contemporanea, che in Italia veniva a coincidere con la realizzazione del ritardato processo di riunificazione.

<sup>3</sup> Su ciò rinvio a un mio scritto del 1970, *Una “interruzione” di De Sanctis*, ora in *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, 5 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, III, pp. 93-109. La frase di De Sanctis si legge nella *Storia della Letteratura italiana*, da vedere nell'edizione a cura di Niccolò Gallo, con introduzione di Natalino Sapegno, 2 tt., Torino, Einaudi, 1958 [d'ora in poi *SLI*], II, p. 607 (vol. IX delle *Opere* di Francesco De Sanctis, a cura di Carlo Muscetta).

A conferma indiscutibile di tutto ciò, ritengo che sia sufficiente leggere, senza pregiudizi, al contrario con il gusto della libera comprensione, le pagine della *Storia*, proprio quelle che sembrano suonare come inevitabile confessione d'essere caduto in una inquietante contraddizione. «Diresti che proprio appunto, quando s'è formata l'Italia, si sia sformato il mondo intellettuale e politico da cui è nata. Parrebbe una dissoluzione, se non si disegnasse in modo vago ancora ma visibile un nuovo orizzonte»<sup>4</sup>. Quello che lascia comparire «il socialismo nell'ordine politico, il positivismo nell'ordine intellettuale»<sup>5</sup>, «il realismo nella scienza, nell'arte, nella storia» nascente «dal seno dell'idealismo». Movimenti intellettuali e politici che ormai hanno scelto per esprimersi la forma della «paziente e modesta monografia»<sup>6</sup>, la quale – utilizzando quale strumento di questa «rinnovazione», la critica, «nascente dal seno stesso dell'eclettismo»<sup>7</sup> – prende «il posto delle sintesi filosofiche e letterarie»<sup>8</sup>. Il che significa non già una palinodia, una confusa reazione ideologica, bensì la consapevolezza del nuovo che è il risultato della vita, il vivente che sostituisce il morto, a sua volta mai stato inutile e perciò da non dimenticare. Né a caso i protagonisti di queste pagine desantisiane, perché protagonisti del movimento intellettuale che essi sanno assicurare, sono Manzoni, poeta e teorico del «senso del limite e del possibile»<sup>9</sup>, e Leopardi, colui che ha invitato e insegnato a «esplorare il proprio petto»<sup>10</sup>, il mondo interno, virtù, libertà, amore, tutti gl'ideali della religione, della scienza e della poesia [...] illusioni innanzi alla [...] ragione [dell'uomo] e che pur gli scaldano il cuore, e non vogliono morire. Il mistero distrugge il [...] mondo intellettuale [del secolo che si avvia alla conclusione], lasciando inviolato il suo mondo morale. Questa vita verace di un mondo interno [...] è l'originalità di Leopardi, e dà al suo scetticismo una impronta religiosa,

perché si tratta non dello «scetticismo di un quarto d'ora». In esso vibra «un così energico sentimento del mondo morale», qual è quello che lascia sentire «lì dentro una nuova formazione»<sup>11</sup>.

È questa una palinodia, peggio una reazione? Possono dirlo, come lo hanno detto (spesso non credendovi), gli strumentalizzatori catafratti da un

<sup>4</sup> Ivi, p. 974.

<sup>5</sup> Ivi, p. 972.

<sup>6</sup> Ivi, p. 973.

<sup>7</sup> Ivi, p. 972.

<sup>8</sup> Ivi, p. 973.

<sup>9</sup> Ivi, p. 964.

<sup>10</sup> Ivi, p. 975.

<sup>11</sup> Ivi, p. 972.

ideologico ordine delle idee destinato necessariamente a prevalere sull'ordine delle cose, caso mai compiacendosi della sconfitta di queste, che lascerebbe incontaminata la presunta purezza delle prime pur se sconfitte. Non è questo il discorso mai stanco di De Sanctis, sempre disposto all'esame critico e all'autocontrollo.

Neppure è un caso la struttura pensata dei grandi corsi dell'ultima scuola napoletana. L'esame del mondo etico-politico in trasformazione è affrontato nelle lezioni sulla *Scuola liberale* (1872-1873) e sulla *Scuola democratica* (1873-1874), serrate tra le lezioni su *Manzoni* (1871-1872) e su *Leopardi* (1875-1876), vale a dire i due grandi amori dell'intera vita di pensatore, di «educatore politico»<sup>12</sup>, di lettore di poesia. Dir questo, tuttavia, non è dir tutto ciò che questo blocco di pensieri, ripensati e innovati, rappresentano. In qualche modo – e qual modo – la struttura ora richiamata dei corsi napoletani ha un'altra e più profonda valenza e significazione. Dinanzi alla rivisitazione critica del mondo che la *Storia* aveva narrato, dettando i grandi giudizi di previsione delle ultime pagine, poco più sopra ricordate, lo storico “generale” di epoche diverse studiate per esaminare e comprendere la nuova età che si apre e gli si fa dinanzi, deve ripensare le opzioni teoriche compiute nel lungo studio di una vita per saggiarle nel momento in cui deve definire i criteri del «nuovo secolo», nel quale «questa volta [noi italiani] non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti»<sup>13</sup>. E qui, ancora una volta, Manzoni e Leopardi, ora indicando un'alternativa, ora indicando una convergenza, sono da esaminare alla luce dell'originale “realismo” del loro interprete mai soddisfatto, lo storico e il teorico del “principio del limite” contro il “principio dell'assoluto” (fosse quello dell'idealismo o del positivismo o del materialismo) di cui Manzoni indicava l'oggetto (l'ideal-reale), Leopardi il criterio che aveva provocato la dissoluzione del mondo “teologico-metafisico”, inaugurando «il regno dell'arido vero, del reale»<sup>14</sup>, che è *limite* perché non è «l'enfasi e la retorica, argomento di poca serietà di studi e di vita»<sup>15</sup>, ossia il contrario di quanto serve al (ed è richiesto dal) «nuovo secolo», per non stare alla coda o anche soltanto ai secondi posti.

L'opera del Manzoni, poeta e filosofo della storia, è riletta da De Sanctis all'insegna del tema di fondo della sua pensosa intelligenza teoretica, tra le più

<sup>12</sup> Mi riferisco a un lucido giudizio di Croce, che si legge nella *Prefazione* alla sua edizione delle napoletane *Lezioni* desanctisiane, data a Napoli per l'editore Morano nel 1897, pp. V-XXXVIII.

<sup>13</sup> *SLI*, II, p. 975.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 971.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 975.

forti e originali dell'Ottocento italiano, mai chiusa, sempre aperta ai grandi movimenti dell'Ottocento europeo, dall'eclettismo all'idealismo, dal criticismo allo storicismo, com'è proprio della geniale storia comparativa di De Sanctis.

Quanto fin qui osservato, forse, senza forse, con troppo drastico esercizio di critica storiografica, fa capire perché considero assai utili le indagini che sono andate e che vanno alla ricerca dell'idea d'Italia nutrita da De Sanctis. Sono assai utili a una sola condizione, che esse intendano comprendere l'ideale scelta, l'opzione storiografica di De Sanctis sul perché scrivere una storia "generale" della letteratura italiana e poi, quando questa è stata scritta, saper ben distinguere l'occasione della scrittura e le conseguenze di essa in ragione di un diverso presente da quello narrato. Le ricostruzioni cui sto alludendo, al contrario, non sono utili quando vogliono giudicare l'opzione di De Sanctis in relazione alla propria idea, teorica o militante che sia. Certo è necessario sapere che cosa pensasse De Sanctis politicamente. Il che è del tutto ovvio per chi aveva riassunto la propria vita, come dice in una lettera del 1869, in due pagine, una politica e una scientifica, aggiungendo che non intendeva lacerare nessuna delle due. E, dunque, valutare l'azione politica e il pensiero politico dello storico, l'originalità o meno, l'utilità o meno, la nobiltà o meno. Certo può essere perfino necessario sapere se De Sanctis possa essere adoperato, come è stato adoperato, per questo o quel disegno politico di "egemonia culturale" del nostro paese in un periodo della sua storia, e sto pensando a quello della prima Italia repubblicana, dopo la tragedia del fascismo e la catastrofe della guerra. Ciò che non serve, e non va fatto, in sede di storia della cultura è proiettare sulle idee di De Sanctis, sul suo disegno di storia della letteratura italiana, sulla sua idea di storia d'Italia le preoccupazioni, le esigenze, i giudizi, i pregiudizi ideologici degli interpreti di De Sanctis. Se ciò si fa non si esercita la valutazione critica, la comprensione storiografica, si combatte una battaglia politica e, in base a questa, si stabilisce quanta "falsificazione" De Sanctis ha praticato nella sua lettura della letteratura e della cultura italiana. Ma ciò a che serve? Serve se l'indagine è di tipo processuale, quasi si trattasse d'una comparsa di accusa o di difesa nel processo alla storia d'Italia di De Sanctis. Può essere cosa utile e divertente. L'importante è che lo si dica e non si cerchi di smerciare l'esercizio ideologico con la critica storica. Perché questo significa ingannare i lettori, specie se inesperti e troppo generosi. Se, al contrario, la ricostruzione è rivolta alla penetrazione nelle idee e nei giudizi di De Sanctis, dunque non a scoprire "falsificazioni" consapevoli e nascosti disegni ideologici, bensì a capire che cosa voleva dire e perché, il discorso è diverso. Certo il Machiavelli di De Sanctis può non essere, non è il nostro, certo il Guicciardini De Sanctis è un "tipo etico" non è lo storico

d'Italia e l'autore dei *Ricordi*. E tuttavia il discorso non serve a scegliere tra il vero Machiavelli e il Machiavelli vero, tra il vero Guicciardini e il Guicciardini vero, tra il vero De Sanctis e il De Sanctis vero, per la buona e semplice ragione che sono *veri* tutte e due, perché entrambi hanno operato in diversi ambiti della nostra vita, della vita morale e della vita culturale della storia italiana. In conclusione, intendo dire che lo storico non deve ritenere di essere in possesso di una verità indiscussa e indiscutibile, che funga da vero metro di valutazione. Ciò è tutto quel che si vuole, non è ricerca scientifica. Lo storico non è un giudice, ma tutt'al più un pubblico ministero, ossia un indagatore, un ricercatore nel senso etimologico della parola, che deve, dovrebbe essere sempre accompagnato dal dubbio. E ciò si dice per quanti hanno il gusto di perdere tempo cincischiando intorno alla “tribunalizzazione della storia”, all'imbastire postumi “processi” a questo o a quel personaggio storico. Lo storico ha il solo compito, ed è nobile e difficile, di cercare di capire per cercare di far capire. Per farlo ha da esercitare un solo difficile procedimento: il tentativo di immedesimazione nel diverso con accanto la consapevolezza sempre vigile della differenza: l'immedesimazione in un “altro presente” e lo “sguardo distante” da quest'altro presente.

2. In virtù di quanto fin qui detto, l'esame delle lezioni della cosiddetta seconda scuola napoletana non può che partire dal ricordo dell'ultimo capitolo, *La nuova letteratura della Storia della letteratura italiana*. Sono pagine dominate dalla presenza di Manzoni e di Leopardi, che traducono la storia della letteratura in storia della cultura e questa, a sua volta, in una vera e propria filosofia della cultura italiana, del costume italiano, che apre alla nuova vita del Paese dopo la conseguita unificazione politica, intrecciando e concettualizzando i problemi incarnati, individuati, sviluppati dai due grandi poeti, la cui trattazione racchiudono le lezioni sulla letteratura italiana del secolo XIX. Questi sono i nuclei di queste pagine lucide, profonde, intrecciando le questioni nuove con il lungo cammino della letteratura italiana, ossia, val ripeterlo ancora una volta, della vita italiana dal Medioevo all'Ottocento, individuando con urgenza e prepotenza le nuove esigenze della «Nuova Italia», erede dell'antica pur da essa tanto diversa. Sono i due nuclei che De Sanctis definisce la «Scuola liberale» e la «Scuola democratica». Sono, a mio avviso, i problemi osservati e i concetti penetrati con sguardo kantiano, che, con ardita riflessione, De Sanctis qui proietta su Manzoni e su Leopardi, di essi fatti interpreti: il principio del *limite* e il significato della *critica*<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, pp. 964 e 972.

Nell'intelligentissima lettura di De Sanctis Manzoni e Leopardi, eponimi del secolo nuovo, quello che realizzava in idee ed effettuava nello sviluppo delle cose la «Nuova Italia», avevano alle spalle e genialmente interpretavano, con autorevole forza e forme di pensiero e di poesia, ciò che la rivoluzione e la reazione alla rivoluzione avevano rivelato al di là degli stessi fatti, diversamente grandiosi, che entrambi i due movimenti avevano costituito. «Stavano [...] di fronte due tendenze, l'una ideale, l'altra storica. Gli uni procedevano per via di categorie e di costruzioni; gli altri per via di osservazioni e d'induzioni»<sup>17</sup>.

Come si vede, come si capisce De Sanctis, la cui collocazione tra i due movimenti era ben chiara e sicura, non si ferma alle ideologie, va verso ciò che effettivamente dà senso e significato alla rivoluzione e alla controrivoluzione, sia questa la critica della rivoluzione o addirittura la negazione della rivoluzione. Perciò non manca di osservare come «spesso» le due tendenze «s'incontravano», così mostrando la forza trivellante della sua storiografia interessata a capire le «epoche» storiche con i loro intrecci e non già le categorie, presenti o presunte che le epoche storiche inglobano in astratti concetti. Con acutezza, purtroppo non sempre percepita e illustrata nelle interpretazioni datene, De Sanctis osserva che la

scuola ontologica teneva molto conto de' fatti, e proclamava che il vero ideale è storia, è l'idea realizzata. Non rimaneva perciò al di sopra della storia nel regno de' principî assoluti e immobili; anzi la sua metafisica non è altro che un progressivo divenire, la storia. Parimente la scuola storica era tutt'altro che empirica, ed usciva dalla cerchia de' fatti, ed aveva anch'essa i suoi preconcetti e le sue conietture<sup>18</sup>.

Qui De Sanctis sa andare, va aldilà dello scontro violento e sanguinoso. Ricerca il significato, le risultanze essenziali nel fatto aldilà delle parole, secondo un criterio del suo vigoroso storicismo realistico, capace di coniugare razionalismo e idealismo, direi anche «Rivoluzione» e «Restaurazione»: «La più audace speculazione si maritava con la più paziente investigazione. Le due forze unite, ora parallele, ora in urto, ora di conserva, posero in moto tutte le facoltà dello spirito, e produssero miracoli nelle teorie e nelle applicazioni. Al secolo de' lumi succedette il secolo del progresso»; «Il genio di Vico fu il genio del secolo»; «E la *Scienza nuova* fu la sua Bibbia, la sua leva intellettuale e morale»<sup>19</sup>. Anticipando – e non serve ora e qui stabilire questo precorrimiento di successive tesi crociane – De Sanctis sembra veder conflu-

<sup>17</sup> Ivi, pp. 954-955.

<sup>18</sup> Ivi, p. 955.

<sup>19</sup> *Ibid.*

ire in Vico tutto il movimento del mondo moderno (e fa i nomi di Bruno e di Campanella) e defluire da lui tutto il secolo nuovo cui la «Nuova Italia» recava, finalmente, il suo indispensabile contributo. Quasi coniugando filosofia della storia e storicismo, De Sanctis non esita a dire che «*dì là partiva quell'alta imparzialità di filosofo e di storico, quella giustizia distributiva ne' giudizi, che fu la virtù del secolo. Passato e presente si riconciliarono, pigliando ciascuno il suo posto nel corso fatale della storia. E contro al fato non val collera, non giova dar di cozzo*»<sup>20</sup>. Non è qui ripresa e svolta la possente immagine del *Cinque maggio* manzoniano: «[...] due secoli, | l'un contro l'altro armati, | sommessi a lui si volsero | come aspettando il fato» (vv. 49-52)? Non è qui formulato, com'è dimostrabile attraverso le pagine di De Sanctis su Manzoni, l'interpretazione non banale e superficiale di quei versi famosi, che, a loro volta, esprimono una possente interpretazione del cozzo e dell'incontro decisivo di due secoli; l'interpretazione debitrice della cuochiana utilità e positività della storia e della rivoluzione, quando quest'ultima sa fermarsi per consolidare i risultati delle sue rotture, così che la rivoluzione non diventi, vichianamente, turba violenta? Non mi pare che si possa di ciò dubitare quando si legga la conclusione di questo ragionamento di De Sanctis. «Il domattismo con la sua infallibilità e lo scetticismo con la sua ironia cessero il posto alla critica, quella vista superiore dello spirito consapevole, che riconosce se stesso nel mondo, non si adira contro se stesso»<sup>21</sup>. E qui a Manzoni subentra Leopardi sottinteso. Poco prima, nel capitolo su *La nuova scienza*, De Sanctis aveva scritto: «Non più dommatismo, non più scetticismo: critica. Né è altro la storia di Vico, che una critica dell'umanità, l'idea vivente, fatta storia, e nel suo eterno peregrinaggio seguita, compresa, giustificata in tutt'i momenti della sua vita»<sup>22</sup>. De Sanctis aveva così chiuso il ragionamento di queste pagine che erano un'anticipazione del lavoro futuro, che già mostrava di avere in mente come chiaro programma. «Che cosa era la rivoluzione? Era il Rinnovamento che si scioglieva da ogni involucro classico e teologico, e acquistava coscienza di sé, si sentiva tempo moderno»<sup>23</sup>.

Allora, mi par indubbio che queste pagine ultime della *Storia* sono il nucleo del *Manzoni* e del *Leopardi* delle lezioni della seconda scuola napoletana. Prima di mostrarlo criticamente v'è da fermarsi ancora su un'os-

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 834.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 836 e cfr. p. 827, che va letta con attenzione, come qui non si può.

servazione che da quanto fin qui detto scaturisce inevitabile da altri cenni specificamente dedicati a Manzoni e a Leopardi, chiudendo la *Storia*.

L'osservazione è questa. Quando ho rilevato che le pagine dense, fin ad essere turgide, che ho richiamato possono indurre a parlare di un se si vuole "ambiguo" storicismo di De Sanctis, quasi uno storicismo come tipo nuovo della filosofia della storia, ho indicato una possibile contraddizione per ricchezza di spunti da sistemare, non di una limitazione del ragionamento di De Sanctis. Ritengo di avere individuato un altro documento del suo originale hegelismo, un "hegelismo critico" perché, ben consapevole dello storicismo assoluto di Hegel rivolto alla sintesi tra filosofia e storia. Questa De Sanctis avvertiva come un'esigenza ineludibile in una filosofia *dell'assoluto* quale gli appariva la filosofia hegeliana, che, tuttavia, egli, interpretando con originale profondità Manzoni e Leopardi nella loro funzione culturale, non accettava. Però, anche grazie a questo storicismo, ancora molto idealistico piuttosto che compiutamente realistico, De Sanctis mostrava la genialità concettualizzante della sua "filosofia storica", la quale senza voler per nulla tutto giustificare, tutto, però, intendeva comprendere, grazie al giudizio, ossia all'esercizio della critica kantianamente intesa, che significa appunto selezionare e valutare per intendere la "finalità" non causalistica, non deterministica, non teleologica della vita storica secondo il criterio della kantiana *Urteilskraft*, la cui fenomenologia, anche nella sua insondabilità garantita dall'ineludibile "cosa in sé", non può essere amputata di alcuna sua forma, come, al contrario, è possibile al discorso ideologico, che non è kantiano, non è desanctisiano, non è storicistico. Lo mostrerà la lettura di Manzoni della quale le pagine dell'ultimo capitolo della *Storia*, anticipano sinteticamente alcuni tratti, i quali, ben inseriti nella struttura complessiva del primo Ottocento, lasciano capire perché, come si è detto iniziando, la *Storia della letteratura italiana* si chiude invocando una nuova stagione, non più idealistica ma realistica, quando non positivista, che prepara un'altra rivoluzione, quella della «Nuova Italia», utilizzando, non senza critiche, Manzoni e Leopardi<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> In questa occasione non posso che rinviare ai miei numerosi scritti su De Sanctis che stanno per essere pubblicati in apposito volume, dal titolo *La filosofia di F. De Sanctis*.



# Abstract

FRANCO PIGNATTI

## *Un madrigale sconosciuto di Ercole Strozzi*

L'articolo presenta un madrigale dell'umanista ferrarese Ercole Strozzi, noto per avere al suo attivo anche una contenuta produzione in volgare. Rispetto ai sette sonetti conosciuti finora, il testo offre motivi di peculiare interesse, in quanto è un esercizio sul madrigale 106 del *Canzoniere* di Petrarca che si presenta quasi nei termini di una riscrittura, in un rapporto di apprendistato con il modello verosimilmente testimone della fase aurorale della produzione in lingua di Strozzi. Il rinvenimento è altresì occasione per un riesame delle testimonianze coeve sull'adesione di Strozzi al volgare, quelle di ambiente ferrarese di Daniele Fini e Celio Malespini, e quella di Pietro Bembo, artefice dell'immagine di Strozzi rimatore, dal ritratto consegnato alle *Prose della volgar lingua* allo strambotto per la sua morte, non trascurando la copiosa produzione di epitafi ispirata dalla morte violenta cui resta consegnata la memoria di Strozzi e della donna da lui amata, Barbara Torelli.

Parole chiave: letteratura italiana; XVI secolo; poesia lirica; Ercole Strozzi; *Canzoniere* di Petrarca; Daniele Fini; Celio Malespini; *Prose della volgar lingua* di Bembo; Barbara Torelli.

## *An Unknown Madrigal by Ercole Strozzi*

This paper presents a madrigal by the humanist Ercole Strozzi from Ferrara, also known for his modest production in vernacular. Compared to the seven sonnets known to date, this text is especially interesting since it is an exercise based on madrigal 106 of Petrarch's *Canzoniere*, of which the recovered text almost seems a rewriting, embodying a relation of apprenticeship and possibly an evidence of Strozzi's early production in Italian. The discovery also provides the opportunity for a re-evaluation of the coeval testimonies of Strozzi's use of the vernacular, testified by Daniele Fini and Celio Malespini, within the Ferrara cultural milieu, as well as by Pietro Bembo, who created the image of Strozzi as a poet – both in his *Prose della volgar lingua* and in the strambotto dedicated to Strozzi's death. This paper will also consider the copious production of epitaphs inspired by Strozzi's violent death, commemorating him and the woman he loved, Barbara Torelli.

Keywords: Italian literature; Sixteenth century; Lyric poetry; Ercole Strozzi; Petrarch's *Canzoniere*; Daniele Fini; Celio Malespini; Bembo's *Prose della volgar lingua*; Barbara Torelli.

MICHELE RAK

*Psyche in Barocco.**Da Napoli a Parigi: dal racconto fiabesco al teatro di corte*

Il Modo Barocco lavora sugli aspetti drammatici e sensuali della favola di Amore e Psyche tratta dall'*Asino d'oro* di Apuleio. Sviluppa il tema dello sguardo, del sonno e del sogno. Cifra la favola come portatrice dell'essenza carnale ma mortale dell'eros e come un racconto sulle forze primordiali dell'essere. Basile scrive a Napoli l'opera modulare *Lo cunto de li cunti* anche con i materiali della favola. Luigi XIV balla a Parigi nel *Ballet de Psyché ou de la Puissance de l'Amour* il 16 gennaio 1656, al Louvre per la visita di Cristina di Svezia. L'opera è di Lully, Boësset, Benserade, Torelli. Nel 1668, nei giardini di Versailles, il luogo di formazione delle mode in Europa, passeggiano Racine, Boileau, Chapelle e La Fontaine, che ha scritto *Les Amours de Psyché et de Cupidon*. In salotti e teatri Perrault disserta sui racconti fantastici, tra i quali compare anche quello di Psyche, punto di contatto tra la tradizione del racconto da focolare e il fiabesco cortigiano e icona della cultura europea.

Parole chiave: storia della cultura europea; Psyche; icona del Mediterraneo; XVII secolo; Giambattista Basile; Barocco; Napoli; Parigi; racconto fiabesco; teatro di corte; Molière; Lully; Cristina di Svezia.

*Psyche in the Baroque.**Naples to Paris: from the Myth to Court Theatre*

The dramatic and sensual aspects of the myth of Cupid and Psyche from *The Golden Ass* by Apuleius were reworked by the Baroque mode, developing the motifs of the gaze, the sleep and the dream. It defines the fable as the bearer of the carnal but mortal essence of Eros and as a narration of the primordial forces of being. In Naples, Basile compiled the collection of tales *Lo cunto de li cunti*, including the subject of Apuleius' tale. In Paris, on 16 January 1656 Louis XIV danced in the *Ballet de Psyché ou de la Puissance de l'Amour* at the Louvre for the visit of Christine of Sweden; the work was by Lully, Boësset, Benserade and Torelli. In 1668, Racine, Boileau, Chapelle and La Fontaine – who wrote *Les Amours de Psyché et de Cupidon* – strolled in the gardens of Versailles, the place where European fashions were forged. Perrault declaimed on fairy tales in theatres and salons: his stories also included Psyche, a point of contact between the tradition of the fireside tale and the chivalric fable, icon of European culture.

Keywords: History of European culture; Psyche; Mediterranean icon; Seventeenth century; Giambattista Basile; Baroque; Naples; Paris; fairy tale; court theatre; Molière; Lully; Christine of Sweden.

ILARIA BONOMI

*Xerse da Venezia 1655 a Roma 1694:  
un esempio di riscrittura dal Barocco all'Arcadia*

Il saggio prende in esame la riscrittura del libretto di *Xerse* di Nicolò Minato, rappresentato a Venezia nel 1655 con musica di Francesco Cavalli, ad opera dell'arcade Silvio Stampiglia. Della riscrittura, messa in scena a Roma nel 1694 con musica di Giovanni Bononcini, sulla base dei cambiamenti strutturali già evidenziati dagli studi, si analizzano in particolare i cambiamenti linguistici, che mostrano una parziale distanziamento dai caratteri dell'opera barocca. Dei due autori del libretto si sottolineano la diversificazione produttiva e stilistica in rapporto ai differenti contesti in cui operano: in particolare, per Silvio Stampiglia si approfondiscono le tendenze linguistiche dei libretti delle diverse opere composte nelle sedi di Roma, Napoli, Firenze, Vienna, a documentazione di come i diversi contesti culturali e politici condizionassero anche la compagine linguistica.

Parole chiave: letteratura italiana; XVII secolo; Silvio Stampiglia; Nicolò Minato; libretto; riscrittura; analisi stilistica; Barocco; Arcadia.

*Xerse from Venice 1655 to Rome 1694:  
an Example of Rewriting from the Baroque to Arcadia*

This essay analyses the rewriting, by the Arcadian Silvio Stampiglia, of the libretto of *Xerse* by Nicolò Minato, first performed in Venice in 1655 with music by Francesco Cavalli and then in Rome, in 1694, with music by Giovanni Bononcini. Starting from the structural changes already pointed out in other studies, this paper aims to examine the linguistic changes made in the rewriting in order to reveal the partial estrangement of the new libretto from the Baroque canon. I will focus on the productive and stylistic differences between the two authors in relation to the different contexts in which they worked. More specifically, regarding Silvio Stampiglia, I will investigate the linguistic tendencies of the librettos composed in Rome, Naples, Florence and Vienna in order to document how the different cultural and political contexts also affected the linguistic aspect.

Keywords: Italian literature; Seventeenth century; Silvio Stampiglia; Nicolò Minato; libretto; rewriting; stylistic analysis; Baroque; Arcadia.

CHIARA NARDO

*Crescimbeni correttore, curatore, editore d'Arcadia*

L'intervento è incentrato sulla figura di Giovan Mario Crescimbeni, Custode generale dell'Arcadia per quasi un quarantennio, dall'anno di fondazione dell'Accademia fino alla propria morte (1690-1728). L'articolo si pone l'obiettivo di sondare la sua attività di correttore, curatore e editore di testi e di organizzatore culturale dell'accademia. A far luce su tali aspetti sono soprattutto i manoscritti dell'Arcadia conservati presso la Biblioteca Angelica di Roma: carte di diverso genere e autore, raccolte e organizzate da Crescimbeni con la duplice funzione di testimoniare quanto avveniva in Arcadia e insieme di renderla un'istituzione culturale sempre più solida.

Parole chiave: letteratura italiana; XVIII secolo; Giovan Mario Crescimbeni; Arcadia; Custode generale; accademia; manoscritti; curatore; editore.

*Crescimbeni Corrector, Editor and Publisher of Arcadia*

The paper focuses on the figure of Giovan Mario Crescimbeni, *Custode generale* of Arcadia for almost forty years, from the foundation of the Academy until his death (1690-1728). The essay aims to explore Crescimbeni's activity as a corrector, editor and publisher of texts and as the cultural organiser of the Academy. The Arcadian manuscripts conserved in the Biblioteca Angelica in Rome are the primary source to investigate these aspects: in these manuscripts Crescimbeni collected a variety of works by different authors, in order to document Arcadia's life and, at the same time, to strengthen it as a cultural institution.

Keywords: Italian literature; Eighteenth century; Giovan Mario Crescimbeni; Arcadia; *Custode generale*; Academy; manuscripts; editor; publisher.

MARCO GUARDO

*Un poeta reatino alle origini dell'Arcadia: Loreto Mattei*

Il contributo prende le mosse dalla biografia di Loreto Mattei, arcade dal 1692, scritta da Girolamo Vincentini. Emerge la figura di un letterato versatile in più generi: poesia in volgare e in vernacolo reatino, drammi in musica, oratori, trattati storici e antiquari, traduzioni dei centocinquanta salmi davidici, degli Inni del *Breviario Romano*, di Orazio. L'articolo dà poi notizia del recente ritrovamento di un codice ottocentesco (oggi conservato presso l'Accademia dell'Arcadia), il cui testo è esemplato sulla *princeps* delle *Poesie*, pubblicate postume nel 1829. Il manoscritto riveste notevole importanza, giacché riporta il testo di un sonetto matteiano inedito (un'invettiva contro Rieti, città natale di Mattei) e altri interessanti componimenti. Questi ultimi, se pur non appartengono a Mattei, riconducono infatti a lui per le tematiche affrontate, costituendo in tal modo una fonte di grande rilievo per la conoscenza del letterato reatino.

Parole chiave: Letteratura italiana; XVIII secolo; Loreto Mattei; Girolamo Vincentini; Arcadia; sonetto inedito; Rieti.

*A Rieti Poet at the Origins of Arcadia: Loreto Mattei*

The article takes its cue from the biography of Loreto Mattei, Arcadian from 1692, written by Girolamo Vincentini. The figure that emerges is that of an intellectual who was versatile in various genres: poetry in Italian and in the Rieti vernacular, musical dramas, oratorios, historic and antiquarian treatises, translations of the one hundred and fifty psalms of David, of the *Roman Breviary* hymns and of Horace. The paper also reports on the recent discovery of a nine-teenth-century codex (now conserved at the Accademia dell'Arcadia), the text of which is modelled on the *princeps* of the *Poesie*, published posthumously in 1829. The manuscript is of considerable importance, since it includes the text of an unpublished sonnet by Mattei (an invective against his native city of Rieti) as well as other interesting compositions. Although these latter works were not written by Mattei, their subject links back to him, thus offering a rich source of ulterior information about the Rieti intellectual.

Keywords: Italian literature; Eighteenth century; Loreto Mattei; Girolamo Vincentini; Arcadia; unpublished sonnet; Rieti.

ALBERTO BENISCELLI

*I silenzi di Metastasio: da Roma a Vienna*

Lo studio esamina le lettere inviate da Metastasio ai corrispondenti romani riguardanti le vicende teatrali e culturali capitoline del biennio 1728-1730. I rapporti intrattenuti dal poeta-drammaturgo con i circoli accademici prima della partenza per Vienna e la partecipazione ai riti arcadici – è già in atto da parte degli arcadi romani la prima costruzione del mito di Metastasio, che verrà rielaborato nel 1782, l'anno delle celebrazioni in morte – sono aspetti presi in considerazione e verificati su corrispondenze più tarde. In tale contesto emerge la particolare cifra intellettuale del librettista, che si manifesta nell'attenzione ai temi delle leggi e dell'esercizio della giustizia. Si ricostruisce così la linea che conduce all'ultimo periodo viennese e ai rari ma incisivi giudizi del poeta cesareo sulla durata della lezione di Gravina e sull'attività della seconda Arcadia romana.

Parole-chiave: letteratura italiana; XVIII secolo; Metastasio; epistolario; Arcadia; Roma; Gian Vincenzo Gravina.

*The Silences of Metastasio: from Rome to Vienna*

This study examines the letters sent by Metastasio to his Roman correspondents regarding the Capitoline theatrical and cultural events in the two-year period between 1728 and 1730. The aspects taken into consideration, and verified on the basis of later correspondence, are the relations of the poet-dramatist with the academic circles before his departure for Vienna and his participation in the Arcadian rituals. At the time, the Roman Arcadians were already engaged in the construction of the myth of Metastasio, re-elaborated in 1782, a year marked by the celebration for his death. From this context, and in particular from his interest in the law and in the exercise of justice, emerges the intellectual stature of the librettist. It is thus possible to reconstruct the line leading to the last Viennese period and his rare but incisive judgements on the persistence of Gravina's example and the activity of the second Roman Arcadia.

Keywords: Italian literature; Eighteenth century; Metastasio; correspondence; Arcadia; Rome; Gian Vincenzo Gravina.

PAOLA COSENTINO

*Per l'epistolario di Metastasio:  
alcuni inediti della Biblioteca Vaticana*

Nell'articolo sono pubblicate nove lettere di Pietro Metastasio conservate nella *Raccolta prima* degli *Autografi Ferrajoli* della Biblioteca Apostolica Vaticana. Si tratta di testi in parte già editi nell'*Epistolario* a cura di Bruno Brunelli (che tuttavia si rifaceva, nella trascrizione delle missive, al celebre *Copialettere* viennese) e in parte inediti. Le epistole riprodotte, indirizzate a corrispondenti toscani, come Mattia Damiani o Antonio Filippo Adami, al corcirese Stelio Mastraca, ai coniugi Gaspare e Teresa Angiolini, o ancora al milanese Gian Ambrogio Migliavacca, sono accompagnate da un breve commento utile a far luce sui singoli corrispondenti e, soprattutto, a collocare le lettere stesse, in prevalenza autografe, all'interno di quel grande affresco autobiografico che è l'*Epistolario* del Trapassi.

Parole chiave: letteratura italiana; XVIII secolo; Metastasio; epistolario; lettere inedite; *Autografi Ferrajoli*; autobiografia.

*The Correspondence of Metastasio:  
some Unpublished Letters in the Biblioteca Vaticana*

In the article are published nine letters of Pietro Metastasio conserved in the *Raccolta prima* of the *Autografi Ferrajoli* of the Biblioteca Apostolica Vaticana. Some of these have already been published in the *Epistolario* edited by Bruno Brunelli (who, nevertheless, in the transcription of the letters referred back to the famous Viennese *Copialettere*) while some are hitherto unpublished. The letters are addressed to Tuscan correspondents such as Mattia Damiani and Antonio Filippo Adami, to the Corfiote Stelio Mastraca, to the couple Gaspare and Teresa Angiolini, and to the Milanese Gian Ambrogio Migliavacca. They are accompanied by a brief commentary in order to cast light on the individual correspondents and, above all, to place the letters themselves – mostly autograph – within the large autobiographical fresco of Trapassi's *Epistolario*.

Keywords: Italian literature; Eighteenth century; Metastasio; correspondence; unpublished letters; *Autografi Ferrajoli*; autobiography.

MATTEO SARNI

*L'oca, il vortice e la cuccagna.**Disumanità e utopia nel capitolo XI dei Promessi sposi*

L'articolo analizza partitamente il capitolo XI dei *Promessi sposi*, evidenziandone la coesione e l'importanza semantico-simbolica nell'architettura del romanzo. In particolare, si rilevano due fuochi intorno a cui gravita il capitolo: il tema della disumanità e quello dell'utopia. Il primo caratterizza numerosi personaggi, dediti a un comportamento ferino ed egoistico, che li rende inabili a relazionarsi in profondità con l'altro, come rivelano anche alcune raffinate movenze stilistiche del periodare manzoniano. Il motivo dell'utopia e del carnevalesco permea capillarmente la seconda metà del capitolo, gettando una luce sinistra sulla rivolta milanese e intrecciandosi all'isotopia della disumanizzazione in un crescendo denso di risonanze folcloriche e filosofiche.

Parole chiave: letteratura italiana; XIX secolo; *Promessi sposi* di Manzoni; disumanità; utopia; comportamento ferino; carnevalesco; rivolta milanese.

*The Goose, the Vortex and the Cockaigne.**Inhumanity and Utopia in chapter XI of Promessi sposi*

This paper thoroughly analyses the chapter XI of *Promessi sposi*, underscoring its cohesion and semantic-symbolic significance within the architecture of the novel. More specifically, the two pivotal themes around which the chapter revolves are identified as inhumanity and utopia. The inhumanity is embodied by a number of characters who behave in such a brutal and selfish manner that makes it impossible for them to have close relationships with others, as brought to the fore by certain sophisticated stylistic traits of Manzoni's sentence structure. The theme of utopia and of the carnivalesque runs right through the second half of the chapter, casting a sinister light on the Milan revolt and meshing with the isotopy of dehumanisation in a crescendo dense with folklorist and philosophical harmonies.

Keywords: Italian literature; Nineteenth century; Manzoni's *Promessi sposi*; inhumanity; utopia; bestial behaviour; carnivalesque; Milan revolt.



EMILIO RUSSO

*Leopardi e la tradizione letteraria  
tra Seicento e primo Settecento*

Il saggio propone un'interpretazione delle posizioni di Leopardi sulla letteratura del primo Seicento. Esaminando alcuni pensieri dello *Zibaldone*, le pagine del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e soprattutto la scelta effettuata nella *Crestomazia* della poesia, si sostiene che l'attenzione di Leopardi rispetto ad alcuni autori del Seicento (Chiabrera, Testi, Menzini) fu continua negli anni, e tale da produrre probabilmente anche alcune riscritture all'interno della compagine dei *Canti*.

Parole chiave: letteratura italiana; XIX secolo; Leopardi; *Zibaldone*; *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*; *Crestomazia* della poesia; *Canti*; letteratura del Seicento; Gabriello Chiabrera; Fulvio Testi; Benedetto Menzini.

*Leopardi and the Literary Tradition  
between the Seventeenth and the Early Eighteenth Century*

This essay proposes an interpretation of Leopardi's point of view on the early seventeenth century literature. By examining some thoughts in the *Zibaldone*, the pages of the *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* and above all the selection made in the *Crestomazia* of poetry, I argue that Leopardi's interest in seventeenth-century writers (Chiabrera, Testi, Menzini) persisted over the years and was such as to probably generate some rewriting in the pages of the *Canti*.

Keywords: Italian literature; Nineteenth century; Leopardi; *Zibaldone*; *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*; *Crestomazia* of poetry; *Canti*; seventeenth-century literature; Gabriello Chiabrera; Fulvio Testi; Benedetto Menzini.

FULVIO TESSITORE

*Francesco De Sanctis e "la letteratura italiana del secolo XIX"*

Attraverso un articolato esame dei quattro corsi della cosiddetta seconda scuola napoletana (1872-1876) e, in particolare, della grande prolusione dell'anno accademico 1872-1873, *La Scienza e la vita*, l'articolo cerca di mettere in luce due questioni: il superamento della «strozzatura» della *Storia della letteratura italiana*; il raggiungimento dell'idea di storia del De Sanctis, anche in ragione della «Nuova Italia», che deve finalmente conseguire «l'assimilazione della nazione nello Stato», a sua volta da realizzare non solo «in carta».

Parole chiave: cultura italiana; XIX secolo; Francesco De Sanctis; *La Scienza e la vita*; idea di storia.

*Francesco De Sanctis and "Italian Nineteenth-Century Literature"*

Through an articulated examination of the four courses of the so-called second Neapolitan school (1872-1876) and, in particular, of the inaugural lecture of the academic year 1872-1873, *La Scienza e la vita*, the article aims to cast light on two questions. The first is the overcoming of the «bottleneck» of the *Storia della letteratura italiana*. The second is the achievement of De Sanctis's concept of history, thanks to the «New Italy» which must finally achieve, and not only «on paper», «the assimilation of the nation into the State».

Keywords: Italian culture; Nineteenth century; Francesco De Sanctis; *La Scienza e la vita*; concept of history.

# Indici

a cura di Pietro Petteruti Pellegrino  
con la collaborazione di Federica Puzzuoli



## Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio

### CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

*Manoscritti*

Autografi Ferrajoli, Raccolta prima

Vol. II: (nr. 226) 216-217

Vol. VI: (nr. 967) 218-219; (nr. 969)  
220-221

Vol. XVII: (nr. 2593) 223; (nr. 2599)  
224-225; (nr. 2600) 225-226; (nr.  
2601) 227-228; (nr. 2602) 219

Vol. XX: (nr. 2889) 230-231

Reginensi latini

1591: 15

Vaticani latini

2835: 22-23

2836: 24n

3352: 22 e n

3353: 22, 23n

5225, vol. I: 15

*Stampe*

Aldine

III 282: 7n

### FERRARA

Biblioteca Ariostea

*Manoscritti*

Cl. I 437: 12-13

### FIRENZE

Biblioteca Marucelliana

*Stampe*

4. a. VII. 169: 17n

4. E. VIII. 63: 17n

R. u. 718: 17n

Biblioteca Nazionale

*Manoscritti*

Palatini

221: 8, 14

*Stampe*

Rari, Landau Finaly Mus.

11.3: 16n

### MANTOVA

Archivio di Stato

Archivio Capilupi, Eredi di Mantova

b. 27, fasc. 38: 24

b. 27, fasc. 62: 24 e n

### MILANO

Biblioteca Nazionale Braidense

*Stampe*

Raccolta Drammatica Corniani Algarotti

776: 91n

### MODENA

Biblioteca Estense Universitaria

*Manoscritti*

Raccolta Sorbelli

140: 156 e n

### PADOVA

Biblioteca del Seminario

*Manoscritti*

91: 14

163: 14

### PARIS

Bibliothèque nationale de France

- Stampe*  
 RES F-535 (A-E): 49n  
 RES VMF-36: 16n
- PARMA  
 Biblioteca Palatina  
*Manoscritti*  
 Parmensi  
 121: 14n
- PESARO  
 Biblioteca Oliveriana  
*Manoscritti*  
 1396: 156 e n
- PIACENZA  
 Biblioteca Comunale  
*Manoscritti*  
 Pallastrelli  
 230: 8, 15
- ROMA  
 Biblioteca Angelica  
 Archivio dell'Arcadia  
 Ms. 1: 109-110, 114, 118, 266  
 Ms. 2: 110n, 117, 125-134  
 Ms. 3: 110n, 118
- Ms. 4: 115n  
 Ms. 5: 113, 115n, 118  
 Ms. 7: 121-124  
 Ms. 9: 109, 116  
 Ms. 10: 116 e n  
 Ms. 13: 110n, 111-112, 116n  
 Ms. 17: 113n, 114n  
 Ms. 18: 118-120  
 Ms. Cabassi: 150-152, 155-156, 158-161
- Biblioteca Nazionale Centrale  
*Stampe*  
 35.5.L.26.4: 226n
- VENEZIA  
 Biblioteca nazionale Marciana  
*Manoscritti*  
 Marciani latini  
 IX 203 (6757): 14
- WIEN  
 Österreichische Nationalbibliothek  
*Manoscritti*  
 10272: (nr. 792) 224n  
 10273: (nr. 814) 224n; (nr. 816) 217n  
 Mus. Hs. 18236: 183n

## Indice dei nomi e delle opere\*

- Abbondanza (Abondance), personaggio (*Ballet de Psyché*), 50 e n  
 Abbondio, don, personaggio (*Promessi sposi*), 237n, 241n  
 Académie Royale de Peinture et de Sculpture (Parigi), 53n  
 Acanfora, Silvana, 270n  
 Accademia de' Tizzoni (Rieti), 144  
 Accademia degli Apatisti (Firenze), 217n  
 Accademia degli Imperfetti (Venezia), 88  
 Accademia degli Infecondi (Roma), 213n  
 Accademia dei Catenati (Macerata), 113  
 Accademia dei Concordi (Rovigo)  
     Biblioteca, 229n  
 Accademia dei Discordanti (Venezia), 88  
 Accademia dei Filodossi (Milano), 221  
 Accademia dei Georgofili (Firenze), 217n  
 Accademia dei Ricovrati (Padova), 228  
 Accademia dei Sepolti (Volterra), 213n  
 Accademia del Disegno (Roma), 112 e n  
 Accademia dell'Arcadia, 94-96, 98, 110-113, 115, 117, 119-120, 126n, 127n, 135-136, 143-144, 150 e n, 178, 180, 190, 192, 194-199, 202, 206, 209, 213n, 217n, 261n, 262 e n, 264, 266, 271, 274  
 Archivio e Biblioteca (Serbatoio), 107-108, 110n, 116n, 118, 125-126, 134, 193; (*Atti arcadici*) 108, 125; (*Catalogo dei Pastori Arcadi*) 108  
 Bosco Parrasio, 108n, 109n, 122, 125, 127, 134  
 Accademia della Crusca (Firenze), 149  
 Accademia di San Luca (Roma), 177, 181  
 Accademia Latina, 193  
 Acheronte, fiume, 77  
 Achillini, Claudio, 264n, 271  
     *Sudate, o fochi, a preparar metalli*, 263-264  
 Adami, Andrea (*Caricle Piseo*)  
     *Osservazioni per ben regolare il coro*, 119 e n  
 Adami, Antonio Filippo, 213n, 217-220  
     *Della educazione di un gentiluomo*, 217n  
     *Poesie, con una dissertazione*, 217n  
     *Poesie scelte di vario genere*, 217n  
     *Prospetto di una nuova compilazione della Storia fiorentina* [*Dissertazioni critiche*], 220n  
     *Saggio di prose e poesie*, 217n  
     Trad. it. di Pope, *Essay on Man*, 217n  
     Trad. it. di Racine, *Britannicus*, 217n  
 Ade vd. Inferi  
 Aegiale (Aglaia), una delle Grazie, 53-54; vd. anche Grazie  
 Africa, 185

\* L'indice registra tutte le occorrenze, anche indirette, sia dei nomi di persona, personaggi, divinità, luoghi e istituzioni, tranne quelle presenti nei titoli e negli incipit, sia delle opere. I numeri fra parentesi tonde si riferiscono alle partizioni interne delle opere. Il nome arcadico è riportato in corsivo, di seguito a quello civile, soltanto se citato nel volume.

- Agapiou, Natalia, 29n  
 Agénor, personaggio (*Psyché*), 53, 56  
 Aglaure, personaggio (*Psyché*), 53, 56-57, 65-66, 76  
 Agnese Mondella, personaggio (*Promessi sposi*), 238  
 Agostini, Feliciano, 151  
 Agostino, Aurelio, santo  
     *De civitate Dei*, (XVIII) 36  
 Aguirre, Francesco d', 199-200, 205n, 206-209  
 Aix-la-Chapelle, 54  
 Ajasson de Grandsagne, Jean Baptiste  
     François Stéphane, 244n  
 Ajello, Raffaele, 188n  
 Alaleona, Giuseppe Coluccio, 118n  
 Albano Laziale, 134 e n  
 Albrizzi, Giambattista, 230  
 Alciato, Andrea, 208  
 Alcina (Aline), personaggio cavalleresco, 50 e n  
 Alessandrini, Rinaldo, 176n  
 Alessandro, personaggio (Miniato, *Lanterna di Diogene*), 89  
 Alfano, Giancarlo, 233n, 279n  
 Alfieri, Vittorio, 211n  
 Alfonso I d'Este, duca di Ferrara, Modena e Reggio, 13n  
 Alfonzetti, Beatrice, 107n, 177n, 181n, 182n, 192n, 197 e n, 200n  
 Algarotti, Francesco, 201  
 Alibert, Giacomo d', 171, 173, 179  
 Alicarnasso, 23  
 Alifuoco, Gennaro, 270n  
 Allegria (Ris), personaggio (*Ballet de Psyché*), 50 e n  
 Altieri Pallavicini, Vittoria (*Rosilda Talami-de*), 195 e n  
 Amanio, Niccolò, 15  
 Amastre, personaggio (*Xerse*), 93-94  
 Amazoni (Amazones), personaggi mitologici, 50 e n  
 Amor Divino, personificazione, 190  
 Amore (Amour; Cupido; Eros), dio, 23, 25-26, 28-29, 34-35, 37-42, 44-45, 48, 49n, 50-51, 52n, 53-55, 60-72, 76-77, 80-81, 100, 114  
 Amorini, personaggi mitologici, 64  
 Amsterdam  
     Rijksmuseum, 34, 38, 80  
 Ancioni, Giovan (Giovanni) Battista  
     *Ragionamenti*, 182n  
 Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo)  
     *Guerra de' topi e de' ranocchi*, 268n  
 Andria, Marcello, 270n  
 Angiolini, Gaspere, 213n, 224-226  
     *Didon abandonnée*, 224-226  
 Antico, Andrea, 16  
 Antonelli, Giuseppe, 13n, 87n  
 Antonio Rivolta vd. Renzo Tramaglino  
 Antonucci, Fausta, 91n, 95n  
 Apollo (Febo), dio, 40, 71-72, 92, 113, 180, 184-185, 230  
 Apolloni, Giovanni Filippo  
     *Giasone*, 95n  
 Appetecchi, Elisabetta, 125n  
 Apuleio, Lucio, 48n  
     *Carmina Priapea*, 48n  
     *De deo Socratis*, 48n  
     *De mundo*, 48n  
     *Metamorphoses (Asinus Aureus)*, 33-39, 41-42, 44-47, 48n, 65  
 Aquino, Carlo d' (*Alcone Sirio*), 109n  
 Arato, Franco, 218n  
 Archinto, Maria, 226n  
 Arieti, Cesare, 240n  
 Ariosto, Ludovico, 7, 23-24, 31, 211n  
     *Carmina, (Qui patriae est olim iuvenis moderatus habenas)* 21-22  
     *Orlando furioso*, 15, 278; (XLVI) 19  
     *Satire*, 278  
 Aristotele, 201, 244n  
 Armellini, Mario, 17n  
 Armida (Armide), personaggio cavalleresco, 50 e n, 281  
 Arnaud, Antoine, 201  
 Arno, fiume, 10  
 Arteaga, Stefano  
     *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, 97-98  
 Artemisia di Caria, 23  
 Asburgo d'Austria, famiglia, 192, 210, 215  
 Asburgo-Lorena, Maria Giuseppina d', arciduchessa d'Austria, 215 e n, 217  
 Ascarelli, Fernanda, 16n  
 Astrea, dea, 180, 184-186, 188-189, 209



- Attems, Sigismondo d', 201n  
 Attilio, conte, personaggio (*Promessi sposi*), 245n, 256  
 Aubert, Giuseppe, 226  
 Auger, Louis-Simon, 52n  
 Augusta, 39  
 Aureli, Aurelio, 88  
 Austro, divinità, 100-101  
 Averno vd. Inferi  
 Azzecca-garbugli, personaggio (*Promessi sposi*), 243
- Baccanti (Bacchantes), personaggi mitologici, 50 e n  
 Bacco (Bacchus), dio, 49n, 50, 72-73  
 Bachtin, Michail, 254n, 257n, 258n  
 Badini Confalonieri, Luca, 234n  
 Badolato, Nicola, 74n, 88n  
 Baffetti, Giovanni, 267  
 Bagatta, Francesco  
     *Ercole Strozzi*, 23n  
 Baldad, personaggio biblico, 238-239  
 Baldassarri, Guido, 177n  
 Baldi, Guido, 247n, 249n, 256n  
 Balducci, Maria Giacinta, 149n  
 Baldwin, Kathleen, 266n  
 Bandello, Matteo, 15  
 Baragetti, Stefania, 198n  
 Baraillon, Jean, 53  
 Barberi Squarotti, Giorgio, 248n, 250n, 252n  
 Baretti, Giuseppe, 223n  
 Baricchi, Walter, 52n  
 Barignano, Pietro, 15, 24  
 Baron (Boyron), Michel, 52n, 53, 60  
 Barotti, Giovanni Andrea, 13n  
 Bartoli, Domenico, 146  
 Bartoli, Francesco, 275n  
 Bartolomeo da san Concordio  
     *Ammaestramenti degli antichi*, 244n  
 Baruffaldi, Girolamo, 8 e n  
     *Spenta è d'Amor la face, il dardo è rotto*, 23-24  
 Basile, Adriana, 41  
 Basile, Giambattista, 40  
     *Cunto*, 40-41; (1.10. *La vecchia scorticata*) 41-44; (2.9. *Il catenaccio*) 41-42; (5.4. *Il tronco d'oro*), 41, 44-46
- Bassetti, Marcantonio, 47 e n  
 Bassi, Domenico, 243n  
 Battro, fiume, 117  
 Beauchamp, Pierre, 54, 74  
 Beauval, Jeanne Bourguignon Olivier Pitel de, 53  
 Beghelli, Mario, 91n  
 Béjart, Armande, 53  
 Bellezza (Beauté), personaggio (*Ballet de Psyché*), 50 e n  
 Belli, Giuseppe Gioacchino, 150  
 Bellina, Anna Laura, 91n  
 Bellini, Erardo, 264n  
 Bembo, Bernardo, 9  
 Bembo, Carlo, 10  
 Bembo, Pietro, 7, 16n, 21-24, 27-29  
     *Asolani*, 9  
     *Carmina*, (*Te ripa natum Eridani Permessus alebat*), 20 e n  
     *De Virgilii Culice et Terentii fabulis*, 9, 11, 20  
     *Prose della volgar lingua*, 10n, 13, 20, 31; (Libro II) 10-11  
     *Rime*, 10n, 17n, 18n; (67) 18; (70) 17-18, 30; (79) 18-19; (87) 19; (95) 9; (118) 19; (157) 18; (158) 18; (159) 18; (160) 18; (176) 19; (212) 19  
     *Rime* (1530), 19-20  
     *Rime* (1535), 19  
 Benedetti, Stefano, 197n  
 Benedetto XIII (Pierfrancesco Orsini), papa, 180n, 192, 194  
 Beniscelli, Alberto, 97n, 98n, 211n  
 Benserade, Isaac de, 74, 78  
     *Ballet de l'Amour Malade*, 49n  
     *Ballet de Psyché*, 49-51  
     *Saisons*, 79n  
 Benti Bulgarelli, Marianna, 171-175, 179 e n, 182, 192n, 199, 202, 210  
 Bentivoglio, famiglia, 19  
 Bentivoglio, Costanza, 19  
 Bentivoglio, Ercole, 19  
 Bergamo, 88, 237  
 Bergerotti, Anna, 49n  
 Bernardi, Marco, 22n  
 Berni, Francesco, 150  
 Bertini Malgarini, Patrizia, 146n, 148n  
 Besomi, Ottavio, 263n, 264 e n, 265n

- Betri, Maria Luisa, 223n  
 Bettarini, Rosanna, 25n, 29 e n  
 Bettinelli, Giuseppe, 213n, 228, 230  
 Bettoni, Fabio, 151n  
 Bianco, Monica, 14n  
 Bianconi, Lorenzo, 87n, 88n, 90, 91n, 94n, 95n, 99n  
*Bibbia (Biblia sacra vulgata)*, 236n, 269  
   *Genesis*, (1) 237n, 250  
   *Exodus*, (3) 236  
   *Iob*, (32) 238 e n; (33) 238 e n; (34) 238 e n; (36) 238n, 239n; (42) 239 e n  
   *Evangelium secundum Matthaeum*, (6) 242n; (9) 239n  
   *Evangelium secundum Marcus*, (2) 239n  
   *Evangelium secundum Lucam*, (5) 239n  
   *Epistula I ad Corinthios*, 256n  
 Bigi, Emilio, 262n  
 Binni, Walter, 280n  
 Biscioni, Antonio Maria, 267  
 Bisi, Monica, 254n  
 Blasis, Carlo, 224n  
 Blasucci, Luigi, 263n, 275-276, 282 e n  
 Bloemaert, Abraham  
   *Cupidon aux côtés de Psyché endormie*, 34, 38, 80  
 Boccaccio, Giovanni, 129n  
   *Decameron*, 127-128; (II 1) 240 e n; (II 3) 130-131; (II 8) 131; (II 10) 131; (VII 7) 133; (VIII 10) 130  
   *Decameron* (1527), 128-133  
   *Decameron* (1573), 128-133  
   *Decameron* (1574), 131n  
   *Decameron* (1665), 129-135  
 Bodin, Jean, 209  
 Boësset, Jean-Baptiste, 49  
   *Ballet de Psyché*, 49-51  
 Boiardo, Matteo Maria, 47, 90  
   *Amorum libri*, 31  
 Bollati, Giulio, 282n  
 Bologna, 21, 90  
   Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, 229n  
   Biblioteca di Discipline umanistiche, 150n  
 Bologna, Corrado, 22n  
 Bonazza, Mirna, 13n  
 Bonazzi, Gianni, 107n  
 Bonghi, Ruggero,  
   *Stesiane*, 255n  
 Bonomi, Ilaria, 87n, 88n  
 Bononcini, Giovanni  
   *Muzio Scevola*, 96  
   *Tullio Ostilio*, 96  
   *Xerse*, 87, 90, 94-95, 98-103  
 Borel, Antoine, 47n  
 Borghi, Renato, 91n  
 Borso d'Este, duca di Modena, Reggio e Ferrara, 12 e n  
 Bortolo Castagneri, personaggio (*Promessi sposi*), 248n  
 Bosch, Hieronymus  
   *Tentazioni di sant'Antonio*, 39  
 Botta Adorno, Antonio, 220  
 Bottacin, Annalisa, 149n  
 Bottari, Giovanni, 204  
 Bötter, Friedrich, 75n  
 Bottoni, Luciano, 234n, 236n  
 Bracci, Rinaldo Maria, 267n, 268n  
 Bracciolini, Francesco  
   *Scherzo degli dei*, 279  
 Branca, Vittore, 240n  
 Brevio, Giovanni, 24  
 Brie, Mademoiselle de (Catherine Leclerc du Rosé), 53  
 Brioschi, Franco, 271n  
 Bruegel, Pieter, il Vecchio  
   *Tentazioni di sant'Antonio*, 39  
 Brumana, Biancamaria, 179n  
 Brunelli, Bruno, 171n, 180n, 205n, 212-213, 215n, 216n, 217 e n, 219-220, 222 e n, 224n, 225n, 226-227, 229 e n  
 Bruni, Antonio, 271  
 Bruno, Giordano, 293  
   *Spaccio de la bestia trionfante*, 185  
 Bruxelles, 54n  
 Bucchi, Gabriele, 152n, 268n  
 Buda, 150  
 Bulgarelli, Domenico, 171, 173, 199  
 Buonaccorsi, Giacomo (*Astilo Fezzoneo*)  
   *Stanco di più soffrir lo strazio*, 117 e n  
 Buonaccorso da Montemagno, 15  
 Burchiello (Domenico di Giovanni), 150  
 Burnacini, Ottavio Ludovico, 89  
 Buroni, Edoardo, 87n, 88n  
 Busenello, Gian Francesco, 88 e n

- Bussotti, Alviera, 177n, 194n, 202n  
 Buti, Francesco  
     *Ballet de l'Amour Malade*, 49n  
     *Ercole amante*, 51-52
- Cabassi, Alessandra, 150n  
 Cabassi, Nicoletta, 150n  
 Cabassi, Sergio, 150 e n  
 Cacciapuoti, Fabiana, 270n  
 Caesar, Michael, 266n  
 Caira Lumetti, Rossana, 210n  
 Calcagnini, Celio  
     Orazione funebre per Ercole Strozzi, 13-14  
 Caldara, Antonio, 95  
     *Contesa de' numi*, 183 e n, 186  
 Calderon de la Barca, Pedro  
     *La vida es sueño*, 40  
 Callimaco, 230  
 Callot, Jacques  
     *Tentazioni di sant'Antonio*, 39  
 Caloprese, Gregorio,  
     *Origine dell'imperii*, 188n  
 Calzecchi Onesti, Rosa, 230n, 231n  
 Cambert, Robert, 78, 79  
     *Pomone*, 75, 79n  
 Campana, Andrea, 267n  
 Campanella, Tommaso, 293  
 Campanelli, Maurizio, 10n, 125n, 261n, 267n  
 Campi Elisi, 21  
 Campiani, Mario Agostino, 208n  
 Campochiaro, Simona, 148n  
 Candiani, Rosy, 176n, 212n  
 Cannata Salamone, Nadia, 22 e n  
 Canneto, Salvatore, 107n  
*Canzoni sonetti strambotti et frottole (Libro tertio)*, 16-17  
 Capasso, Nicola, 157 e n  
 Capilupi, famiglia, 24  
 Capovilla, Guido, 26n, 27n  
 Cara, Marchetto, 16  
 Caracciolo, Alberto, 202n, 203n, 204n  
 Carducci, Giosue, 146, 262n  
     *La gioventù di Ludovico Ariosto*, 8 e n, 13 e n, 23 e n  
     *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, 271n  
 Carena, Carlo, 255n
- Carestini, Giovanni, 184  
 Caretti, Lanfranco, 239n  
 Cariddi, personaggio mitologico, 247n  
 Carlo Magno, imperatore, 182-183  
 Carlo VI d'Asburgo, imperatore, 178, 182-184, 186, 194-195, 200, 203n  
 Carlo VII di Baviera, imperatore, 221n  
 Carlo VIII di Valois, re di Francia, 7  
 Caronte, personaggio mitologico, 69  
 Carpanetto, Dino, 208n  
 Carrai, Stefano, 9n, 261n  
 Carranza, Nicola, 217n, 220n  
 Carrara, Francesco, 229  
 Casini, Tommaso, 152n  
 Castagnari, Giancarlo, 151n  
 Castiglione, Baldassarre, 15, 276  
     *Rime*, 8 e n  
 Castoldi, Massimo, 255n  
 Catalano, Michele, 21 e n, 23-24  
 Cavalieri, Emilio de'  
     *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, 79n  
 Cavalli, Francesco, 78-79  
     *Calisto*, 74n  
     *Ercole amante*, 51-52  
     *Giasone*, 74n, 95n  
     *Muzio Scevola*, 96  
     *Xerse*, 74, 87-94, 99-103  
 Cavallini, Giorgio, 233n  
 Cavallini, Ivano, 89n  
 Cavallo, Marco, 15  
 Cavanna, Francesco, 171-172  
 Cavoni, Francesco (*Erasto Mesobeo*), 109n  
 Cazzola, Claudio, 29n  
 Cecilia, personaggio (*Promessi sposi*), 235  
 Celani, Enrico, 179n  
 Cenni, Iacopo Maria (*Ameto Ninfadio*), 125, 127-128, 134-135  
     *Sonetto Platonico*, 114-115  
 Ceragioli, Fiorenza, 278n  
 Cerbero, personaggio mitologico, 46  
 Cerere (Cérès), dea, 49n, 50  
 Cernusco sul Naviglio, 223n  
 Cerroni, Porzia, 144-145  
 Certaldo, 127  
 Cesarini, Virginio, don, 264n  
 Champenon, cantante, 53  
 Champmeslé, Marie Desmares de, 52n, 80n

- Chantilly, 73  
     Château, 47; (Cabinet des Peintres) 73  
 Charlet-Mesdjian, Béatrice, 7n, 29n  
 Charpentier, Marc-Antoine  
     *Comtesse d'Escarbagnas* (ouverture, 75  
     *Mariage forcé* (intermezzi), 75  
 Chegai, Andrea, 87n, 189n  
 Cherubini, Francesco, 236n  
     *Vocabolario milanese-italiano* (1814), 239n,  
     240 e n, 243 e n, 250n, 252n  
     *Vocabolario milanese-italiano* (1839-1843),  
     239n, 240 e n, 252n  
 Chiabrera, Gabriello, 261, 264-265, 267, 269-  
     271, 273, 274n, 275, 277, 279-280, 282  
 Chiappelli, Fredi, 233n  
 Chiari, Alberto, 246n  
 Chigi, Agostino, 80  
 Chiosi, Elvira, 204n, 205n  
 Choiseul, Etienne-François de, 221 e n  
 Chracas, famiglia, 174  
 Ciampoli, Giovanni, 264, 267 e n, 271, 277  
 Ciaralli, Antonio, 22n  
 Ciclopi, personaggi mitologici, 78  
 Cicognini, Giacinto Andrea, 88n, 95n  
     *Giasone*, 95 e n  
 Cidippe, personaggio (*Psyché*), 53, 55-57,  
     65-66, 76  
 Cipriani, Angela, 177n  
 Circe (Circé), personaggio mitologico, 50  
     e n  
*Circo Agonale di Roma*, 174, 175n, 177 e  
     n, 179  
 Città del Vaticano  
     Archivio Segreto Vaticano, (Fondo  
     Bolognetti), 99n  
     Basilica di San Pietro, 181  
     Biblioteca Apostolica Vaticana, 107,  
     211, 219; (Archivio di Santa Maria in  
     Cosmedin), 107; (Autografi Ferrajo-  
     li), (Raccolta Menozzi) 211, (Raccolta  
     Minervini) 211, (Raccolta prima) 211-  
     213, 216-231, (Raccolta Odorici) 211,  
     (Raccolta Visconti) 211  
     Cappella Pontificia, 119n  
     vd. Inquisizione  
     vd. Santa Sede  
 Claretie, Jules, 47n  
 Clelia, leggendaria eroina romana, 183  
 Clemente IX (Giulio Rospigliosi), papa, 88  
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani),  
     papa, 112, 115, 181  
 Clemente XII (Lorenzo Corsini), papa, 193  
 Cléomène, personaggio (*Psyché*), 53, 56-57  
 Cleopatra (Cléopâtre), regina d'Egitto, 50  
     e n  
 Clerici, Anton Giorgio, 226 e n  
 Clito, personaggio (*Xerse*), 100  
 Clüver (Cluverius), Philipp, 48n  
 Cocchiara, Giuseppe, 254n  
 Colarieti, Nicola  
     *Degli uomini più distinti di Rieti*, 143n,  
     145 e n  
 Colbert, Jean-Baptiste, 75  
 Coletti, Vittorio, 87n  
 Colli, Barbara, 235n, 242n  
 Colocci, Angelo, 22  
 Colonelli Sciarra, Salvatore, 179  
 Colonna, famiglia, 19  
 Colonna, Fabrizio I, duca di Paliano, 280  
 Colonna, Fabrizio IV, il Connestabile, 171-  
     172, 175  
 Colonna, Filippo, 96, 99n  
 Colpani, famiglia, 24  
 Colpano Veronese, 24  
 Coltellini, Marco, 213n, 225  
     *Almeria*, 226 e n, 227  
     *Armida*, 227  
     *Finta semplice*, 227  
     *Ifigenia*, 226  
     *Telemaco*, 226  
 Colturato, Annarita, 189n  
 Colvius, Petrus, 48n  
 Comacchio, 12, 15  
 Como (Comus), personaggio mitologico,  
     50 e n  
 Compagnia di Gesù, 200-201  
*Componimenti dei Quirini per il principe di  
 Savoia*, 182n  
*Componimenti per l'esaltazione del principe*  
     Antonio Saverio Gentili, 193 e n  
*Con il tabacco l'uom contenta il naso*, 156-157  
*Con il tabacco l'uom governa il naso*, 155,  
     157  
 Condé, Luigi II di Borbone, principe di, 73  
 Conrad, Joseph  
     *Heart of Darkness*, 249n

- Contarini, Giovanni Battista, 157 e n  
 Conte di Casale, 226  
 Contini, Alessandra, 221n  
 Contini, Gianfranco, 26, 26n  
 Copioli, Rosita, 263n, 268n  
 Corfù, 228  
 Corneille, Pierre  
     *Andromède*, 53  
     *Edipe*, 78  
     *Psyché* (1671), 51-53, 54n, 74-75, 78, 81; (Prologo) 54-55; (Atto I) 55-57; (Intermezzo I) 57-58; (Atto II) 58-60; (Intermezzo II) 60; (Atto III) 60-64; (Intermezzo III) 64; (Atto IV) 64-68; (Intermezzo IV) 68-69; (Atto V) 69-72; (Intermezzo V) 72, 73  
 Corneille, Thomas  
     *Bellérophon*, 79n  
 Corona poetica in lode di Papa Clemente XI, 111n  
 Correa, Sebastiano Maria  
     *Vita di Giuseppe Paolucci (Vite degli Arcadi illustri V)*, 97  
 «Corriere della Sera» (II), 150n  
 Coscia, Niccolò, 192  
 Cosimo I de' Medici, duca di Firenze, granduca di Toscana, 128 e n  
 Cossutta, Fabio, 254n  
 Costa, Antonio, 206-207  
 Costantini, Danilo, 96n  
 Costanzi, Giovanni  
     *Carlo Magno*, 181-183  
     *Per la festività del S. S. Natale*, 178, 182, 190-192  
 Costanzo, Mario, 267n  
 Cottignoli, Alfredo, 97n  
 Cousin, Jean, il Vecchio  
     *Eva prima di Pandora*, 47  
 Cousin, Jean, il Giovane, 47  
 Couton, George, 52n  
 Crescimbeni, Giovan Mario (*Alfesiabeo Caro*), 95 e n, 97, 107-114, 117, 119-120, 125-129, 134-136, 192, 195-196, 198, 209, 262-263, 266  
     *Arcadia*, 194; (I) 117n; (IV) 110n; (VII) 121-122  
     *Bellezza della volgar poesia*, 115n  
     *Censure d'opere altrui*, 118  
     *Comentarj all'Istoria della volgar poesia*, (I) 116 e n; (III) 114n  
     *Elvio*, 110n  
     *Istoria della volgar poesia*, 272 e n  
     *Ordine de' Giuochi Olimpici* (1697), 121-124; (*Amor, che vuoi da me, che più pretendi*) 123-124; (*Girasoli vivaci*) 124; (*Tant'è il desio di fare al mondo note*) 124  
     *Rime*, 118 e n; (lib. I, ecloga VI, trad. it. di Postello, *Quando fu Troia del Palladio priva*) 115-116; (lib. VI, son. XL, trad. it. di De Miro, *O Pastoral Muse*,) 115 e n; vd. anche *Ordine de' Giuochi Olimpici* e *Istoria della volgar poesia*  
     *Storia dell'Accademia degli Arcadi*, 108n  
     *Vita di Alessandro Guidi* (in Guidi, *Poesie*), 273 e n, 274n  
 Crimi, Giuseppe, 212n, 224n  
 Cristina di Svezia (Cristina Vasa), regina (Basilissa), 49 e n, 111n  
     *Io sono il Tempo alato*, 110-111  
 Cristofaro, Francesco de, 233n, 249n  
 Cristoforo, frate, personaggio (*Promessi sposi*), 234n, 237n, 246n, 256 e n  
 Crivelli, Tatiana, 15n  
 Croce, Benedetto, 289n  
 Cujas, Jacques, 208-209  
     *Opera omnia*, 208  
 Cupido vd. Amore  
 Curnis, Michele, 88n  
 Curreli, Mario, 249n  
 Cuvier, Georges  
     *Zoologia*, 244n  
 D'Afflitto, Chiara, 95n  
 D'Aiuto, Francesco, 212n  
 D'Alberti di Villanuova, Francesco  
     *Dizionario universale critico*, 239n  
 D'Amico, Silvio, 95n  
 D'Intino, Franco, 266n  
 Da Porto, Luigi, 18  
 Damiani, Francesco, 223 e n  
 Damiani, Mattia, 211, 213 e n, 216  
     *Componimento pastorale filosofico*, 213n  
     *Giacobbe in Egitto*, 215 e n, 217  
     *Muse fisiche*, 213n, 214  
     *Poesie liriche*, 214, (*Il sogno*), 214  
     *Raccolta di poesie diverse*, 216n

- Damiani, Vincenzo, 215, 217  
 Dante Alighieri, 264, 266, 268n, 269, 274n, 278  
 Danubio (Istro), fiume, 194  
 Danzi, Massimo, 15n, 17n  
 Davide, personaggio biblico, 146, 272  
 De Blasi, Nicola, 233n  
 De Brosses, Charles, 173  
 De Gubernatis, Angelo, 205n  
 De Majo, Francesco  
     *Almeria*, 226 e n, 227  
 De Michelis, Eurialo, 242n  
 De Miro, Giovanni Battista (*Meone Lasio-  
nio*), 115 e n  
 De Rosa, Francesco, 278n  
 De Sanctis, Francesco, 294n  
     *Leopardi*, 289, 293  
     *Manzoni*, 289, 293  
     *Scuola democratica*, 289  
     *Scuola liberale*, 289  
     *Storia della letteratura italiana*, 285-286, 294; (II) 287-293  
 De Tipaldo, Emilio, 224n  
 Del Negro, Paolo Antonio (*Siringo Reteo*), 126 e n  
 Del Pesco, Daniela, 52n  
 Del Piombo, Sebastiano, 80  
 Del Teglia, Francesco (*Elenco Bocalide*)  
     *Alta Donna, che in pace e in mezzo all'ar-  
mi*, 112  
     *Odi qual per noi parla, e qual n'affida*, 111  
 Delfino di Francia vd. Luigi Ferdinando di Borbone  
 Della Casa, Giovanni, 276  
 Della Corte, Andrea, 90-91, 103n  
 Della Guardia, Anita, 11n  
 Della Libera, Luca, 89n  
 Della Porta, Giovanni Battista, 41  
 Della Seta, Fabrizio, 179n  
 Della Stufa, Paolo (*Silenio Perrasio*), 110n  
 Della Terza, Dante, 270n  
 Delorge, Nicolas, 54  
 Desbrosses, Antoine, 54  
 Descartes, René, 201  
 Destino (Fato), divinità, 53, 55, 67, 71-72, 110-111  
 Di Benedetto, Renato, 94n  
 Di Biase, Carmine, 262n  
 Di Breme, Ludovico  
     *Osservazioni*, 262-263, 269-270  
 Di Nicola, Andrea, 149n, 150n  
 Di Ricco, Alessandra, 194 e n, 197n  
 Diana, dea, 35, 100  
 «Diario ordinario», 174, 175n  
 Dio (Signore), 114, 115n, 133, 158, 160-161, 236-239, 248n, 250, 259  
 Diodati, Domenico, 205n  
 Diogene, personaggio (Miniato, *Lanterna di Diogene*), 89  
 Dionisotti, Carlo, 10n, 17, 18n, 19  
 Discordia (Discorde), personaggio (*Ballet de Psyché*), 49n, 50; personificazione, 185  
 Discrezione (Discretion), personaggio (*Ballet de Psyché*), 50 e n  
 Disperazione (Sfiducia; Désespoir), personaggio (*Ballet de Psyché*), 50 e n  
*Distinta relazione delle feste celebrate in Roma*, 174-175, 179-181; (trad. fr., *Relation de Fêtes donnée a Rome*), 175n  
 Dixon, Richard, 266n  
 Dolce, Ludovico, 16  
 Domenichi, Ludovico, 16  
 Domínguez, José María, 96n, 99n  
 Donado, Giovanni, 228  
 Donato, Maria Pia, 107n  
 Donnini, Andrea, 18 e n  
 Dorati Da Empoli, Maria Cristina, 177n, 203n  
 Draghi, Antonio, 89  
 Dresda, 176, 222 e n, 223n  
 Driadi, personaggi mitologici, 54  
 Dubowy, Norbert, 89n, 96n  
 Dunkerque  
     *Baston Royale*, 73  
 Durazzo, Giacomo, 222n  
 Dyck, Antoon van  
     *Cupido e Psiche*, 35, 80  
 Einstein, Alfred, 17n  
 Eleonora del Palatinato-Neuburg, imperatrice, 89  
 Eliphaz, personaggio biblico, 238-239  
 Elisabetta Cristina d'Asburgo, imperatrice, 182-183, 203  
 Eliu, personaggio biblico, 238-239  
 Elviro, personaggio (*Xerse*), 93-94, 100-102

- Endimione (Endymion), personaggio mitologico, 50 e n  
 Enea, personaggio (*Eneide*), 226  
 Enrico IV, re di Francia, 179  
 Epitteto, 225  
 Ercolini, Giuseppe, 212n  
 Erizzo, Niccolò, 228  
 Erodoto  
     *Storie*, 90, 101  
 Eros vd. Amore  
 Esiodo  
     *Le opere e i giorni*, 185  
 Etruschi, 13  
 Europa, 33, 37, 47, 54, 175, 190, 225, 263  
  
 Fabbri, Paolo, 87n, 94n, 99n, 102n  
 Fabroni, Angelo, 205, 215  
     *Vite degli uomini illustri del secolo*, 213  
 Fagioli Vercellone, Guido, 211n  
 Fanzino, Gismondo, 15  
 Farfallino vd. Fontana, Giacinto  
 Fasano, Pino, 263n  
 Fate, personaggi (*Cunto*), 42  
 Fatica, personificazione, 185-186  
 Fatini, Giuseppe, 22n, 24  
 Fato vd. Destino  
 Fauriel, Claude, 240n, 251n  
 Faustini, Giovanni, 88  
     *Calisto*, 74n  
 Fazio, frate, personaggio (*Promessi sposi*), 237n  
 Febo vd. Apollo  
 Fede, personificazione, 190  
 Fedeli, compagnia teatrale, 78  
 Federico Borromeo, personaggio (*Promessi sposi*), 237n, 257  
 Felici, Lucio, 278n  
 Fenlon, Iain, 17n  
 Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli, 215n  
 Ferrajoli, famiglia, 211  
 Ferrajoli, Alessandro, 211  
 Ferrajoli, Gaetano, 211  
 Ferrajoli, Giuseppe, 211  
 Ferrante, don, personaggio (*Promessi sposi*), 244n, 264  
 Ferrara  
     Santa Maria in Vado, 21  
 Ferrari, Daniela, 24n  
 Ferrari, Francesco, 145-146  
 Ferrero, Giuseppe Maria, conte di Lauriano  
     Trad. it. di Pope, *Essay on Man*, 218 e n  
 Ferroni, Giulio, 188n  
 Fiandre, 73  
 Ficorilli, Giovanni Battista, 149n  
 Filicaia, Vincenzo, 262n, 265-266, 269-270, 272n, 273, 277, 279  
 Filippo II, re di Francia, 179  
 Filippini, Tommaso, 210, 218, 227  
 Filosa, Carlo, 262n  
 Fini, Daniele  
     *Magna sed hunc nimium retinent molimina rerum*, 11-14  
 Fiorilli, Silvio, 74  
 Fiorilli, Tiberio, 74-75  
 Firenze, 77n, 98, 104, 203, 215, 216n, 219-220  
     Biblioteca Riccardiana, 213n  
     Villa Demidoff (Villa di Pratolino), 96, 105  
 Firenzuola, Agnolo  
     Volgarizzamento di Apuleio, *Metamorphoses*, 47n  
 Fleck, Stephen H., 76n  
 Flegra, 263  
 Flora (Flore), dea, 49n, 50, 54  
 Flora, Francesco, 280 e n  
 Foggini, Pier Francesco, 202, 204  
 Fogliazzi Angiolini, Teresa, 213n, 224-226  
 Folena, Gianfranco, 96n, 190n  
 Foligno, 151  
 Folletto, personaggio (*Ballet de Psyché*), 49  
 Fontana, Giacinto, detto il Farfallino, 173, 179  
 Fontanella, Girolamo, 282  
 Forestier, cantante, 53  
 Forlì  
     Archivio Piancastelli, 205n  
 Formichetti, Gianfranco, 143n, 146n, 147n, 148n, 149n, 150 e n  
 Forni, Pier Massimo, 233n  
 Fortezza, personificazione, 181, 183  
 Fortier, Claude, 53  
 Fortuna, divinità, 180, 184, 188-189, 223  
 Foscari, Marco, 231  
 Fossa dei Morti, luogo immaginario (*Cunto*), 45  
 Francesco, santo, 223  
 Francesco I (Francesco Stefano) di Lorena, imperatore, 203, 220-221

- Franchi, Saverio, 96n, 97n, 144n, 173n, 179n, 186 e n, 194n  
 Francia, 47, 49-50, 54, 74, 77, 174, 177-179, 221  
 Frare, Pierantonio, 254n  
 Frascati, 172, 195, 203-204  
 Frattini, Alberto, 248n  
 Fregoso, Federico, 10  
 Frugoni, Carlo Innocenzo, 277  
     *Nascondetevi, o vezzose pastorelle*, 277n  
 Fucilla, Joseph G., 212n  
 Fumagalli, Edoardo, 276n  
 Furie, personaggi mitologici, 53, 68, 185  
 Furiesi, Alessandro, 213n
- Gabriel, Trifone, 19  
 Gabrielli, Mario, 171, 175  
 Gaffuri, Valeria Marina, 88n  
 Galasso, Giuseppe, 188n  
 Gallarati, Paolo, 222n  
 Galletti, Pier Luigi  
     *Memorie per servire alla storia della vita del cardinale Domenico Passionei*, 202n  
 Gallifuoco, Silvana, 270n  
 Gallo, Niccolò, 287n  
 Gallo, Valentina, 111n, 192n  
 Galloti, Carla Federica, 225n  
 Gareffi, Andrea, 147n  
 Gasparini, Francesco, 179n  
 Gasparini, Rosalia, 179n  
 Gaultier, Léonard, 47 e n  
 Gavazzeni, Franco, 275 e n, 276n  
 Gaviglia, Amilcare Quirino, 176n, 178n, 179n  
 Gelosi, compagnia teatrale, 78  
 Gelosia (Jalousie), personaggio (*Ballet de Psyché*), 49n, 50 e n  
 Genetelli, Christian, 276n  
 Gennari, Giuseppe, 228n  
 Genova, 90  
     Università, 211n  
 Gensini, Stefano, 188n  
 Gentileschi, Orazio  
     *Cupido e Psiche*, 34, 80  
 Gentili, Antonio Saverio, 192-193, 199  
 Germania, 194  
 Gertrude, personaggio (*Promessi sposi*), 245, 250 e n  
 Gervaso, personaggio (*Promessi sposi*), 240-241
- Gesù Cristo, 161, 239n, 256n  
 Getto, Giovanni, 234 e n, 235n  
 Ghezzi, Giuseppe, 177 e n, 181  
     *Pompe dell'Accademia del Disegno*, 112 e n  
 Ghezzi, Pier Leone, 173, 176-179, 184, 193, 203 e n  
 Ghisalberti, Fausto, 234n, 246n  
 Giarrizzo, Giuseppe, 188n  
 Giasone (Jason), personaggio mitologico, 50 e n  
 Gibbons, David, 266n  
 Gibellini, Pietro, 150n, 254n  
 Gier, Albert, 91-92, 101n  
 Gigault, Nicolas, 77n  
 Gigliucci, Roberto, 183 e n, 191n  
 Gillio, Pier Giuseppe, 104 e n  
 Giobbe, personaggio biblico, 238 e n  
 Gioco (Jeux), personaggio (*Ballet de Psyché*), 50 e n  
 Gioia (Joie), personaggio (*Ballet de Psyché*), 50 e n  
 Giordani, Pietro, 268 e n, 270, 271n, 273, 279  
 Giordano, Luca  
     *Genitori di Psiche offrono sacrifici ad Apollo*, 34, 80  
     *Psyche onorata dal popolo*, 34, 80  
     *Psyche servita da spiriti invisibili*, 34, 80-81  
     *Venere punisce Psiche con un compito difficile*, 35, 81  
 Giorgetti Vichi, Anna Maria, 109n  
 Giove (Jupiter), dio, 35, 45, 53, 71-72, 76n, 77, 180-181, 184-186, 209, 231n, 263  
 Giovenale Decimo, Giunio, 264  
 Gioventù (Jeunesse), personaggio (*Ballet de Psyché*), 50 e n  
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista  
     *Discorso intorno al comporre*, 15 e n  
 Girardi, Antonio, 274n  
 Girardi, Enzo Noè, 233n  
 Girardi, Maria, 89n, 90n  
 Giroto, Carlo Alberto, 266n, 267n  
 Gisse, Germain, 53 e n  
 Giulio Romano (Giulio Pippi), 47  
 Giunone (Juno), dea, 35, 76n, 184  
*Giuochi Olimpici*, 121n, 196; vd. anche Crescimbeni  
 Giustiniani, Tommaso, 24



- Giustiniano, imperatore, 182n  
 Giustizia, divinità, 181, 183  
 Gloria (Glorie), personaggio (*Ballet de Psyché*), 50 e n  
 Gluck, Christoph Willibald  
     *Telemaco*, 226  
 Goldstein, Ann, 266n  
 Gonzaga, Cesare, 8n  
 Gorizia, 228  
 Gorni, Guglielmo, 17-18, 19n  
 Gozzi, Gasparo  
     *Lettere*, 228n  
 Graglia, Giuseppe, 172n  
 Granapré, cantante, 53  
 Grasso Caprioli, Leonella, 221n  
 Gravina, Gian Vincenzo (*Bione Crateo; Opico Erimanteo* in *Arcadia*), 95, 179, 187, 191-192, 196-200, 202, 204-206, 208, 262-264, 274  
     *De disciplina poetarum*, 273 e n  
     *De iurisprudentia*, 209  
     *Delle antiche favole*, 111n  
     *Della division d'Arcadia*, 209 e n  
     *Discorso sopra l'Endimione*, 111n, 185  
     *Egloghe*, 185  
     *Hydra mistica*, 201, 204n, 205n  
     *Institutiones canonicae*, 207  
     *Origines iuris civilis*, 186; (II) 188n  
     *Pro Romanis legibus*, 188n  
 Graziani, Michela, 91n  
 Grazie (Grâces), personaggi mitologici, 44, 50 e n, 53-55, 225  
 Grecia, antica, 125n, 191  
 Greppi, Antonio, 223 e n  
 Grimaldi, Girolamo, 202  
 Griso, personaggio (*Promessi sposi*), 234n, 236, 242 e n, 243n, 245n, 251 e n  
 Gronda, Giovanna, 94n, 102n  
 Gros-Guillaume (Robert Guérin), 258n, 259n  
 Grossi, Tommaso, 246 e n  
     *Ildegonda*, 251n  
     *Lombardi alla prima crociata*, (X 16) 246, 250-251  
 Guarini, Battista  
     *Pastor Fido*, 278  
 Guasco, Francesco Eugenio (*Alcisto Solaidio*), 267n-268n  
 Guassardo, Giada, 8n, 14n  
 Guglielmi, Gregorio, 210  
 Guibert, Albert-Jean, 75n  
 Guicciardini, Francesco, 290  
     *Ricordi*, 291  
 Guidi, Alessandro (*Erilo Cleoneo*), 110n, 111, 262n, 270-271, 277, 279  
     *Endimione*, 111n, 185  
     *Poesie*, 273-274  
 Guidubaldo I da Montefeltro, duca d'Urbino, 18  
 Guisa, Roger de Lorraine, cavaliere di, 77n  
 Hager, Manuela, 90n  
 Händel, Georg Friedrich  
     *Serse*, 87, 100-101  
 Harduinus, Joannes (Jean Hardouin), 244n  
 Hasse, Johan Adolf, 176, 215n  
 Hauser-Jakubowicz, Janina, 276n  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 294  
 Heinsius, Nicolas (Nicolaus), il Vecchio, 248n  
 Heintz, Joseph, il Vecchio, 39  
 Heintz, Joseph, il Giovane, 39  
 Herczog, Johann, 190n  
 Herr, Corinna, 90n  
 Hilverding, Franz Anton, 224n  
 Hitchcock, Alfred, 246  
 Hutton, James, 11n  
 Ialiso, 269  
 Ifigenia, personaggio mitologico, 229n  
 Imene (Hymen), dio, 50n, 51  
 Inferi (Ade; Averno; Oltretomba; Sottoterra), 35-37, 39, 45-46, 67-69, 77  
 Innominato, personaggio (*Promessi Sposi*), 235  
 Inquisizione vd. Santa Sede  
 Io, personaggio mitologico, 76n  
 Irace, Erminia, 107n  
 Isella, Dante, 235n, 240n  
 Issione, personaggio mitologico, 69  
 Italia, 7, 16, 45, 90n, 97, 113, 130, 175, 182, 194, 210, 215, 221 e n, 224n, 251n, 263-264, 270-271, 272n, 273, 275, 285, 287-288, 290-291  
 Italia, Paola, 235n, 261 e n, 276 e n, 277n  
 Jefte, personaggio biblico, 229n  
 Joly, Jacques, 176n, 182 e n, 189  
 Jommelli, Niccolò, 176

- Jones, David Wyn, 184n  
 Joslowitz (Jaroslavice), 230  
 Jupiter vd. Giove  
 Juarra, Filippo, 182, 210
- Kanduth, Erica, 97n, 98 e n, 188n  
 Kerč, 258n  
 Klaper, Michael, 90n  
 Kurtz, personaggio (*Heart of Darkness*), 248n
- L'uomo governa col tabacco il naso*, 157  
 La Fontaine, Jean de, 78  
     *Amours de Psyché et Cupidon*, 47n, 52  
 La Gorce, Jérôme de, 51n, 52n  
 La Grange (Charles Varlet), 74  
 La Thorillière, Pierre Le Noir de, 55  
 La Via, Stefano, 177n  
 Lagorio, Lelio, 213n  
 Lama, Bernardo Andrea, 208n  
 Lambert, Michel, 77n  
 Lamberto Agolanti, personaggio (*Decameron*), 130  
 Landi, Patrizia, 271n  
 Landucci, Sergio, 286n  
 Lanuvio, 94  
 Lanzola, Andrea, 222n  
 Laoconte, personaggio mitologico, 247n  
 Lascaris Guarini, Roberto  
     *Elogio storico della Principessa D. Vittoria Altieri Pallavicini*, 197n  
 Laugier, Alessandro Lodovico, 221n  
 Laura, donna amata da Petrarca, 19, 28, 198  
 Laurentius, Frans, 151n  
 Laurentius, Theo, 151n  
 Le Blanc, Charles, 47n  
 Le Preste, Sebastien, marchese di Vauban, 73  
 Lecco  
     Pescarenico, 236, 241-242  
 Leers, Filippo (*Siralgo Ninfasio*), 126 e n  
 Legrenzi, Giovanni, 88  
 Lemaire, Nicolas Eloisius, 244n  
 Leone III, papa, 181  
 Leone X (Giovanni de' Medici), papa, 16n  
 Leopardi, Giacomo, 288-289, 291-294  
     *Annotazioni alle dieci Canzoni*, 276-277  
     *Canti*, 261, 275n, 283n; (1. *All'Italia*) 275, 282; (6. *Bruto minore*) 275-276; (13. *La sera del dì di festa*) 276; (24. *La quiete dopo la tempesta*) 280; (34. *La ginestra*) 282-283  
     *Crestomazia della poesia*, 262 e n, 275, 277n, 278-283  
     *Crestomazia della prosa*, 282n  
     *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, 262-265, 268 e n  
     *Lettere*, 268, 270-271, 279  
     *Operette morali*, 261; (22. *Dialogo di Plotino e Porfirio*) 281 e n  
     *Zibaldone*, 261-262, 265, 266n, 268 e n; (13) 266-267, 270; (14) 266-267, 270; (21) 270; (23) 271-272; (24) 271-272; (25) 273-274; (26) 274 e n; (27) 274 e n; (28) 277 e n; (206) 277n; (207) 277n; (4300) 280; (4495) 280; (Indice dei *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*) 269-270  
 Leopoldo I d'Asburgo, imperatore, 89  
 Leopoldo II d'Asburgo-Lorena, arciduca di Toscana, 215, 217n  
 Lérís, Antoine de, 52n  
 Lesure, François, 16n  
*Lettere di XII illustri scrittori italiani* (1854), 228n  
 Lidi, 13  
 Lille, 73  
 Limentani, Uberto, 265n  
 Lindenbrog (Linden-Bruch), Friedrich, 48n  
 Lindgren, Lowell, 96n, 97-98  
 Lint, Pieter van  
     *Venere e Cupido*, 34, 80  
 Linz, 182  
 Lione, 7, 74  
     Musée des Beaux-Arts, 35, 80  
 Lisbona, 221n  
 Lisle (Lislée), personaggio (*Ballet de Psyché*), 49n, 50  
 Livorno, 217n, 226  
 Lloret, Ernest, 50n  
 Lo Bianco, Anna, 177n  
 Lombardi, Maria Maddalena, 275 e n  
 Lomonaco, Fabrizio, 188n, 204n, 205n, 208n, 209n  
 Londra, 87  
     Hampton Court, 35, 80  
     National Gallery, 34, 80  
 Longhi, Silvia, 17n  
 Lora, Francesco, 96n, 105 e n

- Lorenzetti, Roberto, 149n  
 Lorenzi, Bartolomeo  
     *Coltivazione dei monti*, 280n  
 Lorenzini, Francesco Maria, 192-193, 195-200  
 Loreto  
     Santuario, 147  
 Loreto Aprutino  
     Santa Maria in Piano, 45  
 Loreto Tozzi, Anna Maria, 228n  
 Lorrain, Claude  
     *Paesaggio con Psyche fuori del Palazzo di Cupido*, 34, 80  
 Los Angeles  
     Getti Center, 34, 80  
 Louis II de Bourbon-Condé, vd. Condé  
 Lucia Mondella, personaggio (*Promessi sposi*), 234-235, 238-239, 242, 244, 257  
 Luciella, personaggio (*Cunto*), 42  
 Lucio, personaggio (Apuleio, *Metamorphoses*), 36  
 Luciolli, Francesco, 197n  
 Lucrezia Borgia, duchessa di Ferrara, 9, 24, 27-28  
 Lucrezio Caro, Tito, 201  
 Ludovico il Pio, re dei Franchi e imperatore, 183  
 Ludovico XIV vd. Luigi XIV  
 Ludres, Marie-Elisabeth de, 76n  
 Ludwig, Walther, 12n  
 Luigi IX, re di Francia (san Lodovico), 179  
 Luigi XIII di Borbone, re di Francia, 264  
 Luigi XIV di Borbone, re di Francia, 33, 48-49, 51-52, 73, 77n, 79 e n, 179, 277n  
 Luigi XV di Borbone, re di Francia, 178, 180n  
 Borbone, Luigi Ferdinando di, Delfino di Francia, 177-179, 180n, 187  
 Lully, Jean-Baptiste (Giovanni Battista Lulli), 77n, 80n  
     *Acis et Galathée*, 79  
     *Alcidiane*, 79n  
     *Amadis de Gaule*, 79  
     *Armide*, 79, 222n  
     *Athis*, 79n  
     *Ballet des ballets*, 75  
     *Ballet de Psyché*, 49-51, 74, 78  
     *Bellérophon*, 79n  
     *Bourgeois gentilhomme*, 75, 78  
     *De profundis*, 38, 79  
     *Fâcheux*, 74  
     *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, 54n, 75  
     *Grotte de Versailles*, 78  
     *Idylle de la Paix*, 78  
     *Isis*, 76 e n, 79n  
     *Mariage forcé*, 75  
     *Motets à deux choeurs pour la chapelle du Roy*, 79  
     *Psyché. Tragédie-Ballet* (1671), 51-53, 54n, 74-75, 78, 81; (Prologo) 54-55; (Atto I) 55-57; (Intermezzo I) 57-58; (Atto II) 58-60; (Intermezzo II) 60; (Atto III) 60-64; (Intermezzo III) 64; (Atto IV) 64-68; (Intermezzo IV) 68-69; (Atto V) 69-72; (Intermezzo V) 72, 73  
     *Psychè* (1678), 74, 76, 77  
     *Raillerie*, 79n  
     *Rolland*, 79  
     *Saisons*, 79n  
     *Xerses*, 74, 90  
 Lussemburgo, 202  
 Luzzio, Alessandro, 24n  
 Luzzatto, Sergio, 107n  
 Lychas, personaggio (*Psyché*), 53, 57, 76  
 Machiavelli, Niccolò, 189, 287, 290-291  
 Madaura, 36  
 Madrid, 152, 215  
     Museo del Prado, 34-35, 80-81  
 Maffei, Scipione, 197, 208, 263-264  
 Magaudo, Ausilia, 96n  
 Maggi, Giuseppe Antonio (*Lavillo Elicese*)  
     *Se ben tu cingi il dotto crin gentile*, 116-117  
 Magistris de, canonico, 171-172  
 Magnani, Giovanni Antonio (*Saliunco Feneio*)  
     *Del bel Parrasio*, 109-110  
 Maintenon, Françoise d'Aubigné, marchesa di, 79  
 Maioli d'Avitabile, Biagio, 118n  
 Maione, Paologiovanni, 89n  
 Malabaila, Luigi, conte di Canale, 189 e n, 210 e n  
 Malato, Enrico, 262n  
 Maldini Chiarito, Daniela, 223n  
 Mancini, Olympe, 49, 49n  
 Mancurti, Francesco  
     *Vita di Giovan Mario Crescimbeni*, 112 e n, 114n

- Manfredi, Eustachio, 270, 277 e n  
 Mani, divinità, 20-21  
 Manica, Raffaele, 147n  
 Mantova, 16, 40  
 Manuzio, Aldo, 7, 9, 11 e n, 12n, 24n  
 Manzoni, Alessandro, 254, 258, 288-289, 291-292, 294  
   *Dell'Invenzione*, 255 e n  
   *Fermo e Lucia*, 235n, 236n, 237n, 238n, 240n, 246n, 247n, 249n, 252n, 257n; (t. II, cap. VII) 241n, 242n, 243n  
   *Inni sacri*, (Ognissanti), 248 e n; (*Pentecoste*), 250 e n; (*Risurrezione*), 234n, 247 e n  
   *Lettere*, 240n, 244n, 251n, 252n  
   *Materiali estetici*, 257n  
   *Odi*, (*Cinque maggio*), 293  
   *Promessi sposi* (1827), 242n, 243n  
   *Promessi sposi* (1840-1842), 233n, 247 e n, 259; (III) 248; (V) 246 e n, 256 e n; (VIII) 234 e n, 237n, 239, 241n; (IX) 245 e n; (X) 250 e n; (XI) 233-238, 240-243, 245n, 246 e n, 248-252, 256-257; (XIX) 248; (XXI) 235n; (XXII) 257n; (XXIII) 235 e n; (XXVI) 237n, 248 e n; (XXVII) 244n; (XXVIII) 248, 264 e n; (XXXI) 239 e n; (XXXII) 248; (XXXIII) 237n, 238 e n; (XXXIV) 235 e n; (XXXV) 248; (XXXVI) 234n; (XXXVIII) 234n, 236n, 237n, 255 e n  
   *Sposi promessi* ("seconda minuta"), (t. I, cap. XI) 242n, 243n  
   *Storia della colonna infame*, 233n  
 Maragoni, Gian Piero, 215n  
 Maras, Alessandro, 87n  
 Marco Antonio (Marc-Antoine), politico romano, 50 e n  
 Marchese, Angelo, 257n  
 Marcheselli, Filippo, 118n  
 Marcozzi, Luca, 262n  
 Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, regina di Napoli e di Sicilia, 215n  
 Maria Leszczyńska, regina di Francia, 180n, 181  
 Maria Teresa d'Asburgo, imperatrice, 203, 218, 226n, 227  
 Maria Vergine, 248n  
 Mariani Borroni, Fernanda, 224n  
 Marini, Antonella, 278n, 280n  
 Marino, Domizio, 24  
   *Carmina*, 24n  
 Marino, Giovan Battista o Giambattista, 150, 261, 265, 268, 270-271, 277-278, 282  
   *Adone*, 279; (XIII) 276 e n  
   *Rime boscherecce*, (*Diman farà col novo sol ritorno*) 276 e n  
 Marino, Ippolito, 24  
 Marlow, personaggio (*Heart of darkness*) 249n  
 Marrucci, Angelo, 213n  
 Marte, dio, 20, 73, 184-185  
 Martello (Martelli), Pier Jacopo, 95 e n  
   *Della tragedia*, 97 e n  
 Martinelli, Giuseppe, 118n  
 Martinez, Giuseppe, 212n  
 Martorana, Vincenzo, 88n  
 Marullo, Michele, 7  
 Mastraca, Stelio, 203, 211, 213n, 228-230  
 Matham, Jacob  
   *Cupidon aux côtés de Psyché endormie*, 34, 38, 80  
 Mattaccini (Matassins), maschere, 73  
 Mattei, famiglia, 144  
 Mattei, Loreto (*Laurindo Acidonio*), 143-144  
   *Arte poetica d'Horatio parafrasata*, 146 e n  
   *Erario reatino*, 147 e n, 154-155  
   *Hinnodia sacra*, 146 e n  
   *Metamorfosi lirica d'Horatio parafrasato*, 146 e n  
   *Patria difesa dalle ingiurie del tempo*, 145, 146n, 147, 153-154  
   *Poesie*, 145 e n, 148-149, 150 e n, 153 e n, 155, 156; (*Mercé che d'anni quattro volte venti*) 147 e n  
   *Poesie inedite*, (*Freddo nel ciel, suol fangoso, acque nocenti*) 151-153  
   *Salmista toscano*, 146 e n, 151 e n, 161 e n  
   *Teorica del verso volgare*, 147 e n  
   Trad. it. degli Inni del *Breviario romano*, 146  
 Mattei, Saverio, 196  
 Maugin, Jean  
   *Amour de Cupido et de Psyché* (trad. fr. da Apuleio), 47n  
 Mauro, Alfredo, 43n  
 Mausolo, 23  
 Mazouer, Charles, 75n, 76n

- Mazzarino, Giulio Raimondo (Jules Raymond Mazarin), 49 e n, 79, 90
- Mazzucchi, Andrea, 262n
- Medea (Médée), personaggio mitologico, 50 e n
- Medici, Ferdinando de', figlio di Cosimo III granduca di Toscana, 96, 105
- Medici, Giuliano de', duca di Nemours, 10
- Medinaceli, Luis Francisco de la Cerda duca di, 96
- Melatello, cavallo, 175
- Melchiori, Giovanni Battista  
*Vocabolario bresciano-italiano*, 240 e n, 250n, 252n
- Meleagro (Méléagre), personaggio mitologico, 50 e n
- Mellace, Raffaele, 94n, 222n
- Menico, personaggio (*Promessi sposi*), 241 e n
- Menzini, Benedetto (*Euganio Libade*), 110n, 274  
*Accademia Tuscolana*, 194, 197n  
*Arte poetica*, 266n, 267 e n; (IV) 264-265; (V) 279  
*Elegie*, 264n, 267 e n  
*Etlopedia*, 279  
*Rime*, (*Sento in quel fondo gracidar la rana*) 279-280; (*Signor, che in nobil core*) 275 e n; (*Via cominciam; co'l fulmine tremendo*) 263  
*Satire*, 266-268, 270; (I) 279; (IV) 267; (IX) 280n
- Mercier (Mercerus), Josias, 48n
- Merlotti, Andrea, 189n
- Mésenguy, François Philippe, 204
- Mesola  
 Ariano Ferrarese, 13n
- Metastasio (Trapassi), Pietro (*Artino Corasio*), 87, 97, 104, 146, 195n, 196, 210 e n, 213 e n
- Azioni e feste teatrali  
*Alcide al bivio*, 183  
*Asilo d'Amore*, 182  
*Astrea placata*, 189 e n  
*Contesa de' numi*, 175 e n, 176n, 178-185, 187-191, 209  
*Egeria*, 214  
*Parnaso confuso*, 215  
*Partenope*, 215 e n, 217n, 218-219  
*Sogno di Scipione*, 189
- Azioni teatrali sacre  
*Betulia liberata*, 213  
*Gioas re di Giuda*, 213  
*Giuseppe riconosciuto*, 215, 217  
*Maria lebbrosa*, 229n  
*Per la festività del S. S. Natale*, 178, 182, 190-192  
*Lettere*, 211-213, 217 e n, 219-222, 224n, 227-231; (5) 205n, 206 e n; (7) 200 e n, 207 e n; (9) 206n, (15) 203n, 208 e n; (23) 206 e n, 208 e n; (31) 171 e n, 175; (32) 192 e n, 202 e n; (34) 173 e n; (36) 192 e n; (38) 173 e n; (43) 179n; (50) 182 e n; (68) 172-173; (78) 173 e n; (88) 174 e n; (106) 199 e n; (128) 203 e n; (129) 214 e n; (131) 203 e n; (132) 229n; (152), 229n; (157) 229n; (162) 228n; (207) 207 e n; (209) 193 e n; (265) 201 e n; (288) 172 e n, 195n, 196n; (348) 176 e n; (363) 176 e n; (479) 226n; (529) 201 e n; (566) 222n; (585) 222n; (588) 189n; (592) 225 e n; (608) 222n; (747) 219 e n; (963) 204 e n, 205n, 206 e n; (851) 214 e n; (969) 205n; (994) 218 e n; (1214) 203-204; (1224) 227n; (1490) 199 e n; (1550) 224-225; (1566) 218 e n; (1606) 215n; (1609) 224-226; (1610) 215 e n, 217n, 219 e n; (1705) 205 e n; (1719) 222n; (1720) 193 e n, 198 e n; (1734) 205n; (1840) 218 e n; (1882) 216 e n; (1947) 223 e n; (2039) 216 e n; (2055) 199 e n; (2093) 216n; (2130) 216 e n; (2191) 216 e n
- Melodrammi  
*Achille in Sciro*, 225  
*Artaserse*, 195  
*Attilio Regolo*, 176-177  
*Catone in Utica*, 192  
*Clemenza di Tito*, 213  
*Demofonte*, 174  
*Didone abbandonata*, 226  
*Ezio*, 192  
*Olimpiade*, 174  
*Trionfo di Clelia*, 214
- Prose  
*Estratto della Poetica di Aristotele*, 216  
*Osservazioni* indirizzate a Fabroni, 205 e n
- Rime  
*Convito degli dei*, 182 e n, 186-188, 193, 200

- Inno a San Giulio*, 201  
*Origine delle leggi*, 186-188  
*Pubblica felicità*, 215 e n, 217-219  
 Traduzioni  
     Orazio, *Ars poetica* (*Lettera ai Pisani*), 216  
 Tragedie  
     *Giustino*, 182, 186 e n, 193  
 Métru, Nicolas, 77n  
 Michel, Olivier, 182n  
 Michelassi, Nicola, 90n, 104 e n  
 Michele, arcangelo, 45  
 Michetti, Niccolò, 182  
 Migliavacca, Gian Ambrogio, 211, 213n, 221, 223 e n  
     *Armida placata*, 222 e n  
     *Artemisia*, 222 e n  
     *Solimano*, 222 e n  
 Miglietta, Goffredo, 218n  
 Milano, 90, 222-223, 225, 247  
     Archivio Arrivabene, 224  
     Archivio Toscanini Fornaroli, 224n  
     Croce di san Dionigi, 259  
 Milizia, Francesco, 263  
 Minato Nicolò, 89  
     *Lanterna di Diogene*, 89  
     *Mutio Scevola*, 96 e n  
     *Orimonte*, 88n  
     *Xerse*, 87-94, 99-103  
 Modena  
     Autografoteca Campori, 224  
 Mola di Nomaglio, Gustavo, 207n, 208n  
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 52n, 76n, 79n  
     *Bourgeois gentilhomme*, 75, 78  
     *Comtesse d'Escarbagnas*, 75  
     *Fâcheux*, 74  
     *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, 54n, 75  
     *Mariage forcé*, 75  
     *Psyché. Tragédie-Ballet* (1671), 51-53, 54n, 74-75, 78, 81; (Prologo) 54-55; (Atto I) 55-57; (Intermezzo I) 57-58; (Atto II) 58-60; (Intermezzo II) 60; (Atto III) 60-64; (Intermezzo III) 64; (Atto IV) 64-68; (Intermezzo IV) 68-69; (Atto V) 69-72; (Intermezzo V) 72, 73  
 Molza, Francesco Maria, 15, 24  
 Momo (Momus), personaggio mitologico, 50 e n, 72-73  
 Monaldini, Sergio, 88n  
 Mondolfi, Anna, 95n, 98 e n  
 Monteforte, Carmelo, 8 e n, 13n, 17n  
 Montespan, Françoise-Athenais de Rochecouart, marchesa di, 75, 76n  
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, 173  
     *Esprit des lois*, 210  
 Monti, Vincenzo, 266, 269, 277  
 Montyard, Jean de, 48n  
 Montmorency, Anne de, duca, 47  
 Monza, 242  
 Morace, Rosanna, 146n  
 Moravia, 230  
 Morei, Michel o Michele Giuseppe (*Mireo Rofeatico*), 192-193, 202n  
     *Autunno Tiburtino*, 194-197  
     *Carmina*, (*Petro Metastasio*) 193-194 e n  
     *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*, 197-199  
     *Temistocle*, 194  
     *Vita di Giovan Mario Crescimbeni* (*Vite degli Arcadi illustri* V), 136 e n  
 Morozzo della Rocca, Francesco Lodovico, 210n  
 Morselli, Adriano  
     *Tullio Ostilio*, 96  
 Morte, divinità, 36, 38, 40, 70-71  
 Mosè, personaggio biblico, 235  
 Mosnier, cantante, 53  
 Motolese, Matteo, 22n, 87n  
 Mozart, Wolfgang Amadeus  
     *Finta semplice*, 227  
 Muftì, personaggio (Lully, *Bourgeois gentilhomme*), 78  
 Munafò, Paola, 151n  
 Munier Saint-Helme, Claude, 49n  
 Muñoz Muñoz, María de las Nieves, 261n, 262n, 278 e n, 279n  
 Muraro, Maria Teresa, 89n, 90n, 96n, 190n  
 Muratore, Nicoletta, 151n  
 Muratore, Umberto, 255n  
 Muratori, Ludovico Antonio, 95, 208, 210, 220n  
     *Perfetta poesia*, 97 e n  
 Murdokson, Meg, personaggio (Scott, *Prigione di Edimburgo*), 251n  
 Mursia, Ugo, 249n  
 Muscetta, Carlo, 287n

- Muse, personaggi mitologici, 10, 72, 214, 216, 219, 230  
 Muzio, Michele Luigi, 208  
 Muzzarelli, Giovanni, 15
- Nacinovich, Annalisa, 194n, 195n, 196-197, 199n  
 Napoli, 33, 40, 46, 90, 94, 96-98, 104, 179n, 199, 203n, 209, 215n  
   Posillipo, 43  
 Nardi, Piero, 246 e n  
 Navagero, Andrea, 15, 18, 24  
 Nencioni, Giovanni, 280n  
 Nettuno (Neptune), dio, 50 e n  
 Niccolò da Correggio, 31  
 Ninfe (Nymphes), personaggi mitologici, 49-50  
 Noce, Hannibal S., 95n  
 Noe, Alfred, 88n, 90n, 101n  
*Notizie storiche degli Arcadi morti*, 113 e n  
 Novak, Kim (Marylin Pauline Novak), 246
- Olimpo, monte, 35-36, 48, 80, 175, 180, 184, 187  
 Oliva, Carlo, 9n  
 Olivato, Loredana, 228n  
 Oltretomba vd. Inferi  
 Omero, 14, 268n  
 Onorati, Franco, 173n  
 Oracolo, 34, 57, 59, 62, 69, 76  
 Orazio Flacco, Quinto, 34-35, 80, 264, 269, 271-273  
   *Ars poetica (Lettera ai Pisoni)*, 146, 216  
 Orca-sorella, personaggio (*Cunto*), 45-46  
 Orca, personaggio (*Cunto*), 41, 45-46  
 Orcheria, luogo immaginario (*Cunto*), 45  
 Ore, personaggi mitologici, 50n, 51  
 Orfeo (Orphée), personaggio mitologico, 50-51, 230  
 Origo, Curzio, 195n  
 Orléans, Anna Maria Luisa d', duchessa di Montpensier, detta la *Grande Mademoiselle*, 77n  
 Orléans, Gaston, duca d', 77n  
 Orléans, Jean Louveau d', 48n  
 Ostellato, 9  
 Ottoboni, Pietro, 119n, 178, 184, 209  
   *Carlo Magno*, 181-183  
   *San Filippo Neri*, 190-191  
 Overbeck, Anja, 91 e n  
 Ovidio, Nasone Publio, 268-270, 278  
   *Ars amandi*, (I) 28; (III) 28  
   *Remedia Amoris*, 28  
 Ozio, personificazione, 185
- Pace, personificazione, 180, 181, 183-185, 186n, 188  
 Pacella, Giuseppe, 266n  
 Padova, 228, 230  
 Palafox y Mendoza, Juan de, 203-204  
 Palemone, dio, 54  
 Palermo, 90, 215n  
 Pallade, dea, 184  
 Palloni, Michelangelo  
   *Sogno stigio di Psyche*, 35, 81  
 Palumbo, Matteo, 233n  
 Paniconi, Felice, 147n, 148n  
 Panini, Gian Paolo, 175  
 Panizza, Giorgio, 263n, 282n  
 Pantani, Italo, 271n  
 Paolucci, Giuseppe (*Alessi Cillenio*), 97, 110n  
 Parche, divinità, 45  
 Pariati, Pietro Giovanni (*Clealbo Mirtilio*), 87  
 Paride, personaggio mitologico, 55  
 Parigi, 33, 78-79, 90, 222n  
   Château d'Ecouen, 47  
   Conciergerie, 78  
   Musée du Louvre, 47n, 49 e n, 74  
   Palais Royal, 52, 73, 75  
   Théâtre des Tuileries, 51-52, 53n, 73, 77n  
 Parini, Giuseppe, 146, 211n, 223n, 270, 277  
   *Giorno*, 278  
 Parma, 225  
 Parmetella, personaggio (*Cunto*), 44-45  
 Parnaso, monte, 181, 218, 230  
 Parracciani, Rutilio (*Acarinto Oressio*)  
   *Odi, qual per noi parla, e qual n'affida*, 112n  
 Parrino, Domenico Antonio, 208  
 Pascal, Blaise, 201  
 Pasquazi, Silvio, 274n  
 Pasquini, Emilio, 267n  
 Passionei, Domenico, 202, 204 e n, 210  
   *Orazione in morte di Eugenio Francesco Principe di Savoia*, 203 e n  
 Pavan, Alberto, 7n, 8n

- Pecquet, Antoine  
*Discours sur l'art de negocier*, 189n
- Pedrojetta, Guido, 276n
- Pedullà, Gabriele, 107n
- Pellisson Fontanier, Paul  
*Grotte de Versailles*, 78
- Perfetti, Bernardino, 198
- Peri, Jacopo  
*Rappresentatione di Anima e di Corpo*, 79n
- Peroni, Giuseppe, 173-174, 177, 193n
- Peroni Ghezzi, Caterina (Maria Caterina), 176-177
- Perpetua, personaggio (*Promessi sposi*), 238 e n
- Perrin, Pierre, 78-79  
*Pomone*, 75, 79n
- Persio Flacco, Aulo, 264
- Perti, Giacomo Antonio  
*Lucio Vero*, 105
- Peruzzi, Baldassarre, 80
- Peruzzi, Emilio, 270n
- Pesci, Giovanni Battista, 113
- Pescia, 213n
- Pestelli, Giorgio, 94n
- Pestoni, Cesarina, 236n
- Petrarca, Francesco, 9n, 146, 264, 269-270, 272n, 273, 278  
*Rerum vulgarium fragmenta*, 25n, 26n, 31; (8) 26; (10) 19, 29n; (23) 25-26; (28) 271; (30) 18; (53) 271; (54) 29; (58) 19; (59) 28; (61) 26; (62) 25; (69) 28; (76) 26; (78) 27; (88) 26; (89) 26; (90) 18; (103) 19; (106) 25-26, 29-30; (121) 26; (126) 29; (128) 271; (129) 29n; (149) 25; (157) 27; (175) 26; (176) 29n; (181) 25; (192) 29n; (197) 26, 28; (198) 26; (201) 28; (204) 27; (208) 29n; (214) 28; (239) 25; (242) 26; (265) 25, 27; (266) 19, 26; (270) 28; (271) 25, 28; (281) 27; (284) 26; (289) 25; (294) 27; (323) 25, 28; (341) 19, 26; (360) 25, 28  
*Triumphus Cupidinis*, (II) 26  
*Triumphus Mortis*, (II) 25
- Petteruti Pellegrino, Pietro, 146n, 197n, 267n
- Pettinelli Alhaique, Rosanna, 146n, 261n
- Pevere, Fulvio, 281n
- Phaëne (Faenna), una delle Grazie, 53-54; vd. anche vd. Grazie
- Philidor, André Danican (*Atelier Philidor*), 49n, 51n
- Piacere (Voluptas; Plaisir), divinità, 35, 50n, 51
- Piermarini, Giuseppe, 223n
- Piersanti, Giuliano, abate, 202
- Pietà, personificazione, 181, 183
- Pietrantoni, Laura, 179n
- Pietrasanta, Francesco Ippolito, 15
- Pietro, apostolo, santo, 144, 196
- Pignatti, Franco, 24
- Pindaro, 264-265, 267, 273, 274n
- Piperno, Franco, 87n, 177n, 179n, 190n
- Pirro, 247n
- Pirrotta, Nino, 89n
- Pisa, 213n  
 Collegio della Sapienza, 215
- Pistofilo, Bonaventura, 12
- Pitarresi, Gaetano, 96n
- Pittorio (Bigi), Ludovico, 21  
*In coelestes procures hymnorum epitaphiorumque liber*, (*Herculis hic Strozae cinis est, thus urite vates*) 21n; (*Herculis hic Strozae dum conderet ossa mariti*) 21; (*Stare diu summos apices non posse sepulti*) 21n; (*Terra nimis supraque modum crudelia nostra*) 21
- Pizzi, Gioacchino, 199
- Planelli, Antonio, 74n
- Plauto, Tito Maccio  
*Trinummus*, 243 e n
- Plinio il Vecchio (Caio Plinio Secondo)  
*Historia naturalis*, 244 e n
- Plutone (Pluton), dio, 49-50, 68-69
- Po (Eridano), fiume, 10, 20
- Polesine, 13n
- Polignac, Melchior de, cardinale, 174, 175n, 177-179, 182-184, 188
- Poliziano, Angelo Ambrogini, detto,  
*Stanze per la giostra*, 31, 278
- Pollarolo, Carlo Francesco  
*Lucio Vero*, 105
- Polvini Falliconti, Giuseppe, 173
- Pomona (Pomone), dea, 49n, 50
- Pontano, Giovanni, 7
- Ponte del capello, luogo immaginario (*Cunto*), 45
- Pope, Alexander  
*Essay on Man*, 217n, 218



- Porpora, Nicola Antonio, 95, 179n  
 Port-Royal, 201  
 Portogallo, 221n  
 Postello, Cristiano Enrico, 115-116  
 Postigliola, Alberto, 107n  
 Potenziani, famiglia, 149n  
 Potenziani, Lodovico, marchese, 148-149  
 Potere vd. Giove  
 Poussin, cantante, 53  
 Powell, John S., 76n  
 Powers, Harold S., 96n, 99n  
 Pradon, Jacques, 177n  
 Praga, 183 e n  
     Museo del Castello, 35, 80  
 Prescimonio, Giuseppe  
     *Contesa de' numi*, 183 e n  
 Preti, Girolamo, 271  
 Pricaeus, Johannis, 48n  
 Primavera (Printemps), personaggio (*Ballet de Psyché*), 49-50  
 Primo, personaggio (Manzoni, *Dell'Invenzione*), 255 e n  
 Prinzhofer, Renato, 249n  
 Prizer, William Flaville, 17n  
 Procaccioli, Paolo, 22n, 267n  
 Profeti, Maria Grazia, 90n  
 Properzio, Sesto,  
     *Elegiae*, (II) 28  
 Proserpina, dea, 35, 39, 45-46, 51, 69-70, 77  
 Protogene, 269  
 Psyche (Psyché), personaggio mitologico, 33-40, 42-43, 45-50, 52n, 53, 55-65, 67-72, 77, 80-81  
 Puccinelli, Elena, 223n  
 Pulcinella, maschera, 73  
 Puliatto, Pietro, 152n  
 Pulizia (Propreté), personaggio (*Ballet de Psyché*), 50 e n  
  
 Quadrio, Francesco Saverio (*Ornisco Ippocreneo*)  
     *Della storia e della ragione di ogni poesia*, 97, 144n  
 Quattro Venti (Quatre Vents), personaggi (*Ballet de Psyché*) 49n, 50  
 Querini, Vincenzo, 24  
 Quilici, Giovan Leonardo (*Melisso Liceo*), 110n  
  
 Quinault, Philippe  
     *Armide*, 79, 222n  
     *Fêtes de l'amour et de Bacchus*, 54n, 75  
     *Grotte de Versaille*, 78  
     *Isis* 76 e n, 79n  
     *Psyché. Tragédie-Ballet* (1671), 51-53, 54n, 74-75, 78, 81; (Prologo) 54-55; (Atto I) 55-57; (Intermezzo I) 57-58; (Atto II) 58-60; (Intermezzo II) 60; (Atto III) 60-64; (Intermezzo III) 64; (Atto IV) 64-68; (Intermezzo IV) 68-69; (Atto V) 69-72; (Intermezzo V) 72, 73  
 Quondam, Amedeo, 107n, 188n, 271n  
  
 Rabelais, François, 258  
 Raboni, Giulia, 235n, 242n  
 Racine, Jean, 51  
     *Britannicus*, 217n  
     *Idylle de la Paix*, 78  
     *Ifigenie*, 229n  
 Raffaello Sanzio  
     *Loggia di Amore e Psiche* (Villa Farnesina), 34, 47, 80  
 Raimondi, Ezio, 234n, 236n  
 Rak, Michele, 41n  
 Ranieri, Concetta, 107n  
 Rao, Anna Maria, 107n  
 Recanati, 270, 280  
     Biblioteca Leopardi, 264n, 267, 268n, 276, 282 e n  
 Redi, Francesco, 268n, 274n  
 Regolotti, Paolo, 208n  
 Renouard, Antoine-Augustin, 7n  
 Renzo Tramaglino (Fermo; Antonio Rivolta), personaggio (*Promessi sposi*), 237n, 238-239, 241n, 244, 246-249, 252 e n, 256-257, 259  
 Repossi, Cesare, 233n  
 Restagnone, personaggio (*Decameron*), 280  
 «Resto del Carlino» (II), 150n  
 Ribou, cantante, 53  
 Riccardi, Carla, 257n  
 Ricci, Angelo Maria, 148  
 Ricci, Gregorio (*Gillo Porinio*)  
     *Sebben la fama in celebrar l'impresa*, 112-113  
 Richecourt, Emmanuel de, 220  
 Ricuperati, Giuseppe, 188n, 207n, 208n

- Rieti, 143, 145, 147, 151-152, 154  
     Archivio di Stato, 148-149  
 Rieux, cantante, 53  
 Riga, Pietro Giulio, 279n  
 Rigoni, Mario Andrea, 263n  
*Rime degli Arcadi*, 108, 110n; (II) 97; (IX) 111n, 112n, 117n  
*Rime di diversi I* (1545), 15-16  
*Rime di diversi II* (1547), 16  
*Rime di diversi III* (1550), 16  
*Rime di diversi IV* (1551), 14n, 15-16  
*Rime scelte de' poeti ferraresi*, 8 e n, 24n  
 Rinaldo (Renaud), personaggio cavalleresco, 50 e n, 281  
 Ripa, Cesare  
     *Iconologia*, 244n  
 Riva, Giuseppe, 209-210  
 Roberday, François, 77n  
 Roda y Arieta, Manuel de, 204  
 Rodrigo, don (*Promessi sposi*), 234-236, 238, 240, 241n, 242-243, 245n, 246, 248, 256  
 Rolli, Paolo, 202  
     *A Monsignor Domenico Passionei*, 202n  
 Roma, 16, 46, 88, 96-98, 104, 113, 145, 181, 191-193, 195, 199, 202, 210, 213n, 221n, 275, 287  
     Ateneo Romano, 208  
     Banca Romana, 149  
     Biblioteca Angelica, 107, 150n  
     Camera di Commercio, 149  
     Campidoglio, 112 e n, 198  
     Chiesa di Santa Maria ai Monti (Madonna dei Monti), 172  
     Palazzo Altemps, 178, 180, 186  
     Palazzo della Cancelleria, 182, 190  
     Piazza Navona, 174, 180  
     Seminario Romano, 200, 202n  
     Teatro d'Alibert (o delle Dame) 172-173, 177  
     Teatro Argentina, 173  
     Teatro Tordinona, 94, 96, 173  
     Via del Corso, 171, 174-175  
     Villa Farnesina, 47, 80  
 Romagnoli, Angela, 98 e n  
 Romano, Mili, 254n  
 Romei, Danilo, 95n  
 Romilda, personaggio (*Xerse*), 102  
 Ronchi, Giovanni Battista, 282  
 Rosa, Mario, 202n, 204n, 220n  
 Rosa, Salvatore, 279  
 Rosand, Ellen, 87n, 88n, 91n, 95n, 101 e n  
 Rosenberg, Francesco Orsini conte di, 215, 217  
 Rospigliosi, Giulio vd. Clemente IX  
 Rossi, Fabio, 87n  
 Rossi, Luigi  
     *Orfeo*, 77  
 Rostagno, Antonio, 87n  
 Rostirolla, Giancarlo, 119n, 177n  
 Rota, Paolo, 278n  
 Rousseau, Jean-Jacques, 255  
 Ruata, Ada, 210n  
 Rubbi, Andrea  
     *Parnaso italiano*, (XL) 279, (XLI) 281-282  
 Rubens, Pieter Paul  
     *Nozze di Amore e Psyche sull'Olimpo*, 35, 80  
 Ruggiero (Roger), personaggio cavalleresco, 50 e n  
 Ruisecco, Gregorio, 175  
 Ruschioni, Ada, 97n  
 Ruspoli, Francesco Maria, principe, 177n  
 Russia, 226  
 Russo, Emilio, 22n, 263n, 267n, 273n, 276n, 281n  
 Sabbatini, Giuliano (in religione Giuliano di Sant'Agata), vescovo di Apollonia, 209, 210n  
 Sacchetti Sassetti, Angelo, 149n  
 Sacchetti, Franco  
     *Ballate e canzoni a ballo, i madrigali e le cacce*, 243 e n  
 Saino, Stefano, 88n  
 Sala Di Felice, Elena, 188n  
 Salandri, Francesco, 148n  
 Salieri, Antonio  
     *Armida*, 227  
*Salmo Miserere tratto alla Napolitana*, 158-161  
 Salvi, Antonio  
     *Lucio Vero*, 105  
 Salvi, Giovanni, 205n  
 Salvini, Antonio Maria (*Aristeo Cratio*), 267  
     *Odi, qual per noi parla, e qual n'affida*, 112n  
 San Mauro, Carla, 209n

- San Pietroburgo, 224 e n, 227  
 The State Hermitage Museum, 34, 80
- Sanna, Manuela, 185n
- Sannazaro, Iacopo o Iacobo (*Azio Sincero*), 15, 24, 126, 276  
*Arcadia*, (VI) 43 e n
- Sant'Uffizio vd. Santa Sede
- Santa Sede, 204  
 Congregazione per la dottrina della fede, (Inquisizione) 129, (Sant'Uffizio) 175
- Santagata, Marco, 29 e n
- Santangelo, Giorgio, 214n
- Santini, Emilio, 279n
- Sapegno, Natalino, 287n
- Sara, Cristina, 51n
- Sarni, Matteo, 234n, 236n, 247n
- Sartori, Claudio, 16n
- Sartori, Orietta, 96n, 144n, 173n
- Sartorio, Antonio, 88
- Sassonia, 221n, 222 e n
- Satana, 146
- Savi, Paolo  
*Ornitologia toscana*, 244 e n
- Savoca, Giuseppe, 262 e n, 280n, 283n
- Savoia, Eugenio di, 182n, 193, 202-203
- Savoia, Luigi Pio di, 209
- Savorgnan, Maria, 18
- Scaligero, Giuseppe Giusto, 48n
- Scalzi, Carlo, 173
- Scano, Gaetana, 172n
- Scaramouche (Scaramuzza), maschera, 74
- Scarlatti, Alessandro, 95-96, 98  
*Caduta de' decemviri*, 97  
*San Filippo Neri*, 190-191
- Schiesaro, Alessandro, 272n
- Schneider, Herbert, 51n
- Schoppe, Caspar, 48n
- Schrevelius, Theodorus, 40
- Schulze, Hendrik, 90
- Scitalce, personaggio (*Xerse*), 99
- Scoppola, Francesco, 176n
- Scott, Walter  
*Prigione di Edimburgo*, 251n
- Scotti, Mario, 261-262
- Sdegno, personificazione, 185
- Secchi Tarugi, Luisa, 7n
- Segreto (Secret), personaggio (*Ballet de Psyché*), 50 e n
- Seifert, Herbert, 90n
- Seneca, Lucio Anneo  
*De constantia sapientis*, 188n
- Senici, Emanuele, 87n
- Sergardi, Lodovico (*Quinto Settano*)  
*Satyre*, 205n
- Serianni, Luca, 147n
- Serpente, personaggio (*Amore e Psyche*) 34; (*Psyché*) 59
- Serrao, Andrea  
*De Vita et scriptis Jani Vincentii Gravinæ*, 204-207
- Sertoli, Giuseppe, 218n
- Sesostre, personaggio (*Xerse*), 99
- Severoli, Marcello (*Elcinio Calidio*), 127 e n, 129 e n
- Shakespeare, William, 257n
- Signorelli, Giuseppe Amidei, 118n
- Silenzio (Silence), personaggio (*Ballet de Psyché*), 50 e n
- Silvestri, Guido Postumo, 22
- Sinzendorf, Luigi Filippo, 202n, 203n
- Sinzendorf, Philip Ludwig Wenzel von, 202 e n, 203n
- Slowey, Gerard, 266n
- Sodoma (Bazzi), Giovanni Antonio, 80
- Soldani, Iacopo, 279
- Soldini, Fabio, 228n
- Sommer-Mathis, Andrea, 90n
- Sonetti ed orazione in lode delle nobili Arti*, 112n
- Sonno, divinità, 34-36, 38-40
- Sophar, personaggio biblico, 238-239
- Sorbelli, Albano, 156n
- Sorga, fiume, 29
- Sospetto (Soupçon), personaggio (*Ballet de Psyché*), 49n, 50 e n
- Sottoterra vd. Inferi
- Spadolini, Giovanni, 150n
- Spaggiari, William, 268n
- Spagna, 54, 96, 204
- Spannagel, Gottfried Philipp von, 209, 210n
- Speranza, personificazione, 190
- Spinola, Giovan Battista, governatore, 171
- Staffieri, Gloria, 87n, 90n, 91n, 96n, 97n
- Stampiglia, Silvio (*Palemone Licurio*), 98n, 104  
*Caduta de' decemviri*, 97  
*Gare dell'amore heroico*, 96n

- Mutio Scevola, 96 e n  
 Partenope, 96  
 Tullio Ostilio, 96  
 Xerse, 87, 90, 94-95, 98-103  
 Stangalino, Sara Elisa, 90-91, 92n, 102n, 103n  
 Stanizzi (Stanesio), Antonio Maria, 171-172, 195n, 196n  
 Statira, personaggio (Miniato, *Lanterna di Diogene*), 89  
 Stella, Angelo, 233n  
 Stige, fiume, 18, 35, 46, 67, 80  
 Stigliani, Tommaso, 264  
     *Amante disperato*, 264n, 265n  
 Stoccarda, 224n  
 Storia di Campriano contadino, (*Capitolo di cuccagna*) 252-253, 257n  
 Strada, Elena, 14n  
 Stradella, Alessandro  
     *Gare dell'amore heroico*, 96n  
     *Giasone*, 95n  
 Strohm, Reinhard, 90n  
 Stromboli, Pietro, 14n  
 Strozzi, Ercole, 10-12, 14n, 15n, 17-19, 21, 22-24, 31  
     Carmina, 7 e n, 11n, 12n, 22n; (*Ad divam Lucretiam*) 27 e n; (*De diva Lucretia Borgia*) 27 e n; (*De diva Lucretia canente*) 27 e n; (*Gigantomachia*), 9, 13-14, 20; (*Hic quem cernitis ore turbinato*) 24n; (*Venatio*), 9, 12n, 20;  
     Rime, (*Euro gentil, che gli aurei crespi nodi* [*Lascivo Euro, che gli aurei crespi nodi*]) 8, 14-15, 28; (*Felice fior che in vil crespo pur dianzi*) 8, 14; (*Fiume che 'n mar dal bel poggio derivi*) 8, 15; (*L'alma mia diva angelica figura*), 25-30; (*O beato pensier, ch'a ogni tua voglia*) 8, 16, 23n; (*Qual di Ceice la peitosa moglie*) 8, 15; (*Sonno, che gli animali, homini e dei*) 8, 14-16; (*Triumphal, gloriosa e lieta barca*) 8, 15  
 Strozzi, Filippo, 14n  
 Strozzi, Giovanni Battista (*Floralbo Licosurio*), marchese di Forana, 127 e n  
 Strozzi, Giulia, 19  
 Strozzi, Giulio, 88  
     *Finta pazza*, 104  
 Strozzi, Guido, 7  
 Strozzi, Lorenzo di Filippo  
     Commentario a *Le vite degli uomini illustri di casa Strozzi*, 14n  
 Strozzi, Lorenzo di Tito Vespasiano, 7, 19  
 Strozzi, Tito Vespasiano, 8, 11  
     Carmina, 7 e n, 11n, 12n, 22n; (*Borsias*), 12 e n; (*Si mutatur in X. C. tertia nominis huius*) 23n, 28-29  
 Stuart, famiglia, 180  
 Sylvani, personaggi mitologici, 54  
 Tagliavacca, Gian Francesco, 49n  
 Talestris, personaggio mitologico, 50 e n  
 Tantalo, personaggio mitologico, 69  
 Tarabotti, Elena Cassandra *Arcangela*, 36  
 Tarallo, Claudia, 265n, 266n  
 Tasso, Torquato, 93  
     *Aminta*, 267, 278  
     *Gerusalemme liberata*, 278  
     *Mondo creato*, 267  
 Tassoni, Alessandro, 150, 152  
     *Filippiche*, 153  
     Rime, (*Masse di fango e monti di pitagli*) 152-153; (*Stemprato ciel, ambiziose genti*) 152-153  
     *Secchia rapita*, 152n, 279  
 Tassoni, Giuseppe Maria Estense Persiani, 118n  
 Tatti, Silvia, 121n, 176n, 181n, 188n, 198n  
 Tauro, Raffaele  
     *Ingelosite speranze*, 91 e n  
 Tebaldeo Antonio, 7, 13, 22, 31  
     Carmina, (*Herculis hic Strozae tumulus, quem condidit uxor*) 23; (*Hunc lapidem frusta, Alcide, tibi, Strozza, dedisset*) 23  
 Tedesco, Anna, 91n  
 Tellini Santoni, Barbara, 108n, 111  
 Temi (Thémis), personaggio mitologico, 50n, 51  
 Teodora, santa, 144  
 Testi, Fulvio, 261  
     *Poesie liriche*, 269-272, 274, 277, 279, 281-282; (*Ben di liquido umor stella cadente*) 281; (*Già de la maga amante*) 281, (*Gira all'aria incostante Ercole il ciglio*) 281; (*Ne le squallide spiagge ove Acheronte*), 271, 281; (*Or che da noi, signor, partendo il maggio*) 281, 282;

- (*Poco spazio di terra*) 281, (*Ronchi, tu forse a piè de l'Aventino*) 275, 281-283; (*Superba nave a fabbricar intento*) 281
- Tevere (Tebro), fiume, 10, 176, 194
- Thibault, Geneviève, 16n
- Thom, Martin, 266
- Tibullo, Albio  
*Elegiae*, (I) 28
- Tiepolo, Niccolò, 24
- Tile, fiume, 117
- Timore (Incertezza; Crainte), personaggio (*Ballet de Psyché*), 49n, 50 e n
- Tirolo, 228
- Tirreno, mare, 185
- Tissoni Benvenuti, Antonia, 9n, 24 e n
- Tivoli  
 Acque Albule, 195
- Tomasi, Franco, 177n
- Tomasin, Lorenzo, 87n
- Tomeo, Niccolò Leonico, 18
- Tondi, attrice, 49n
- Tonio, personaggio (*Promessi sposi*), 240 e n
- Torelli, Barbara, 13, 19-23
- Torelli, Giacomo, 49 e n
- Torino, 90, 199, 207-209
- Torrente, Àlvaro, 74n
- Toscana, 217
- Traetta, Tommaso  
*Armida placata*, 222 e n  
*Ifigenia*, 226
- Trapassi, Leopoldo, 173, 176 e n, 193 e n, 198, 199n, 201, 203, 204n, 205 e n, 206n, 207 e n
- Travi, Biancamaria, 239n, 257n
- Trento, 129
- Trissino, Gian Giorgio, 15
- Tristezza (Tristesse), personaggio (*Ballet de Psyché*), 49n, 50
- Tritoni (Tritons), personaggi mitologici, 50 e n
- Trittolemo (Triptolime), personaggio mitologico, 49n, 50
- Trivelli, Marianna, 228n
- Trivulzio, Antonio Tolomeo, 225-226
- Troia, 39, 88
- Trovato, Paolo, 91n
- Tufano, Lucio, 212n
- Tuoni-e-lampi, personaggio (*Cunto*), 45-46
- Turpin, cantante, 53
- Ubaldo, personaggio cavalleresco, 281
- Ugo Capeto, re di Francia, 179
- Ulisse (Ulysse), personaggio mitologico, 50 e n
- Usula, Nicola, 95n
- Vagni, Giacomo, 8-10, 14-15, 30-31
- Valente, Mario, 176n, 188n
- Valentini, Egidio, 148
- Valesio, Francesco  
*Diario di Roma*, 172n, 174, 175n
- Valletta, Nicola, 161, 161n
- Vanvitelli, Luigi, 223n
- Varchi, Benedetto, 276
- Varsavia  
 The Wilanow Palace Museum, 35, 81
- Vasconi, Filippo, 179 e n, 182
- Vatel, François (Fritz Karl Watel), 73
- Vauban vd. Le Preste, Sebastien
- Veen, Otto van, 34-35, 80
- Vega Carpio, Félix Lope de  
*Cierto por lo dudoso*, 90-91
- Venere (Venus), dea, 14, 20, 34-35, 40, 43-45, 53-55, 60-61, 68-72, 76-77, 80, 115
- Venezia, 11n, 12 e n, 21, 39-40, 52, 96-97, 105, 224n, 228, 230  
 Biblioteca Marciana, 89  
 Calle della Madonna, 228n  
 Teatro San Luca (San Salvatore), 88  
 Teatro Santi Giovanni e Paolo, 90-91
- Venus vd. Venere
- Verazi, Mattia, 222n
- Verità, Girolamo, 15
- Verona, 47, 90
- Veronese, Fabiana, 209n
- Veronesi, Brandalisio, 118n
- Versailles, 61, 66
- Vertumno (Vertumne), dio, 49n, 50, 54
- Vian, Paolo, 212 e n, 231n
- Vico, Giambattista  
*De constantia jurisprudentis*, 208  
*Scienza nuova*, 185n, 292; (*Cosmografia poetica*) 185
- Vienna, 88-89, 96-98, 104-105, 171-174, 184, 190, 192, 199, 202, 208, 215n, 216-227
- Piazza dei Gesuiti, 171

- Vigarani Gaspare, 52  
 Vigarani, Carlo, 52  
 Vigna-Vignerone, 47n  
 Vignuzzi, Ugo, 146n, 148n  
 Villari, Susanna, 15n  
 Vincentini, Girolamo (*Geresto Creteo*)  
     *Vita di Loreto Mattei (Vite degli Arcadi illustri II)*, 143-148  
 Vinci, Leonardo, 95, 173  
     *Contesa de' numi*, 175 e n, 176n, 178-185, 187-191, 209  
 Vinciguerra, Antonio, 91n  
 Vincioli, Giacinto, 118n  
 Viola, Corrado, 212n, 251n, 267n  
 Violante Beatrice di Baviera, principessa, 190, 192, 198  
 Virgilio Marone, Publio, 268n  
     *Eneide*, (I) 247n; (II) 247n; (III) 247n; (X) 230 e n, 231n  
     *Georgiche*, (II) 247n, 248n  
 Viscardi, Marco, 233n, 249n  
 Visconti, Fulvia, 226n  
*Vite degli Arcadi illustri II* (1710) vd. Vincentini  
*Vite degli Arcadi illustri V* (1751) vd. Correa e Morei  
*Vite degli uomini illustri della casa Strozzi*, 14n  
 Vitiello, Vincenzo, 185n  
 Vittorio Amedeo II di Savoia, duca, 207  
 Vivaldi, Antonio, 95  
 Vizani, Pompeo, 48n  
 Vlad, Roman, 176n  
*Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1729-1738), 243 e n, 250n, 252n  
 Vogel, Emil, 17n  
 Voisin, Dominique, 7n  
 Volterra, 213n, 216 e n  
 Voluptas vd. Piacere  
*Voti per la successione dell'Augustissima casa d'Austria* (1729), 200 e n  
 Vouet, Simon  
     *Psyche vede Cupido*, 35, 80  
 Vuelta García, Salomé, 90n, 91n  
 Vulcano, dio, 76  
 Weigert, Roger-Armand, 47n  
 Weiss, Piero, 94n  
 Williams, Pamela, 266n  
 Wirtz, Maria, 8-9  
 Xerse, personaggio (*Xerse*), 91n, 100-101  
 Zanetti, Emilia, 179n  
 Zappalà, Pietro, 91n  
 Zappi, Giovanni Battista Felice (*Tirsi Leucasio*), 110n, 270  
 Zaratino Castellini Romani, Giovanni, 244n  
 Zeffi, Francesco, 14n  
 Zefiro, personaggio mitologico, 34, 48, 49n, 50, 53, 60-61, 63-66, 69, 71  
 Zenatti, Albino, 253n, 254n  
 Zeno, Apostolo (*Ermario Simbolico*), 87, 89, 97, 209  
     *Lettere*, 210 e n  
     *Lucio Vero*, 105  
 Zeno, Margherita, 209  
 Zeno, Pietro, 209  
 Ziani, Marco Antonio,  
     *Tullio Ostilio*, 96  
 Zito, Paola, 270n  
 Zorić, Mate, 212n, 228n, 229 e n  
 Zucchi, Enrico, 115n  
 Zurigo, 286