

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA

Studi e testi

8



Canoni d'Arcadia

Il custodiato di Crescimbeni

a cura di

Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino,
Paolo Procaccioli, Emilio Russo e Corrado Viola



ROMA 2019

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Studi e testi

8

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA

Studi e testi

Direttore

Rosanna Pettinelli

Comitato scientifico

Savio Collegio dell'Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procuratore, Maurizio Dardano, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Simonetta Bonito, 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

«Studi e testi» è una collana con revisione paritaria

«Studi e testi» is a Peer-Reviewed Series

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA

Studi e testi

8



Canoni d'Arcadia

Il custodiato di Crescimbeni

a cura di

Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino,
Paolo Procaccioli, Emilio Russo e Corrado Viola



ROMA 2019

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: dicembre 2019

ISBN 978-88-9359-305-2

eISBN 978-88-9359-306-9

© Accademia dell’Arcadia, 2019

È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata

Ogni riproduzione che eviti l’acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38

Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50

e-mail: redazione@storiaeletteratura.it

www.storiaeletteratura.it

INDICE

<i>Introduzione</i>	9
MAURIZIO CAMPANELLI <i>«Per l'avanzamento del nostro Comune».</i> <i>Diritto e filosofia alle origini dell'Arcadia</i>	11
PAOLO PROCACCIOLI <i>Tra entusiasmi e tiepidezze. Il Dante della prima Arcadia</i>	33
ANDREA BATTISTINI <i>Il Petrarca a chiaroscuro di Gian Vincenzo Gravina</i>	49
FABIO FORNER <i>L'Umanesimo latino negli scritti teorici della prima Arcadia</i>	63
ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI <i>La tradizione cavalleresca in Crescimbeni e Gravina</i>	79
TATIANA CRIVELLI <i>«e del valor femineo segnale al mondo offrì»:</i> <i>Vittoria Colonna in Arcadia</i>	91
PIETRO PETTERUTI PELLEGRINO <i>L'«idea di ben sonettare». Le rime di Angelo Di Costanzo</i> <i>negli scritti critici e teorici di Crescimbeni</i>	109
EMILIO RUSSO <i>La ricezione di Tasso e del Barocco nella prima Arcadia</i>	129
CLIZIA CARMINATI <i>Fortuna critica del classicismo barocco in Arcadia</i> <i>(Crescimbeni, Maffei, Muratori, Martello, Gravina)</i>	145

CARLO ALBERTO GIROTTI <i>Benedetto Menzini e la prima stagione dell'Arcadia</i>	163
FRANCO ARATO <i>Crescimbeni e la nascita della storiografia letteraria</i>	177
CORRADO VIOLA <i>Il canone di Muratori</i>	193
MAURO SARNELLI <i>«Nascondendola dentro una favola»: modelli strutturali, intenti enciclopedici e canoni letterari nell'Arcadia di Crescimbeni</i>	209
ENRICO ZUCCHI <i>Storia di una canonizzazione precoce. Poeti e drammaturghi arcadi nella Bellezza della volgar poesia di Crescimbeni</i>	223
SILVIA TATTI <i>Crescimbeni autore ed editore: dediche e premesse al lettore</i>	237
CONCETTA RANIERI <i>La biblioteca di Crescimbeni</i>	255
VALENTINA GALLO <i>Lettere arcadiche. Il contributo dell'Arcadia di Crescimbeni al genere epistolare</i>	267
ALVIERA BUSSOTTI <i>La tragedia nell'Arcadia del primo Settecento: Gravina e Martello tra lettura e rappresentazione</i>	283
EMILIANO PICCHIORRI <i>Costanti lessicali e sintattiche nella poesia della prima Arcadia</i>	299
LUCA BETTARINI <i>I carmi greci della prima Arcadia: forme, fonti, modelli</i>	313
MARCO GUARDO <i>Memoria e reinvenzione dell'antico negli Arcadum carmina: arte e natura in Leone Strozzi</i>	331
VALERIO SANZOTTA <i>Sant'Ignazio in Arcadia</i>	349

CARLO CARUSO

Paolo Rolli dentro e fuori l'Arcadia

367

Indici a cura di Pietro Petteruti Pellegrino

379

Introduzione

Una delle istanze fondative dell'Accademia dell'Arcadia fu il recupero del classicismo rinascimentale, in opposizione alle poetiche barocche della prima parte del Seicento. Il ritorno ai classici latini e volgari, e in particolare alle teorie e alle pratiche del Cinquecento, fu una risposta non soltanto alle opere di Marino e Achillini, di Preti e Lubrano, ma anche all'attacco nei confronti dell'intera tradizione culturale, che era soprattutto quella italiana, sferrato dalla Francia all'interno della *Querelle des Anciens et des Modernes*. Il rinnovato classicismo proposto dall'Arcadia di fine Seicento e inizio Settecento assunse però diverse fisionomie, in rapporto sia ai generi letterari privilegiati sia alle scelte culturali e politiche compiute dai protagonisti della nuova accademia. Appare infatti essenziale anche in questo campo la distinzione tra la linea incentrata sulla lirica amorosa promossa da Crescimbeni e quella che guardava soprattutto alla filosofia e al teatro tragico cara a Gravina, promotore di un più intransigente ritorno alla lezione dei classici.

In una fase di vivace ripresa degli studi sull'Arcadia, il convegno di cui qui si pubblicano gli esiti ha inteso verificare, partendo da un riesame dei canoni proposti nelle opere teoriche ed esegetiche più rappresentative, quali autori e quali testi furono assunti a modello dall'accademia nella sua prima, decisiva stagione, analizzandone le modalità di riuso e di risemantizzazione. In particolare, si è cercato di approfondire la relazione instaurata, al di là delle dichiarazioni di principio, con la tradizione rinascimentale e con lo sperimentalismo barocco.

Le questioni essenziali affrontate e da affrontare appaiono articolate su diversi piani: il progetto culturale; i principi estetici e di teoria letteraria; la selezione, e la canonizzazione conseguente, di autori e opere del passato; il riflesso di quella canonizzazione nella lingua e nella prassi poetica degli autori contemporanei; le edizioni integrali e antologiche promosse o patrociniate dall'Arcadia. Con l'obiettivo generale di ragionare sulle distinzioni, sulle soluzioni di continuità, e insieme sulla complessità irriducibile, sulle mescolanze, oltre che sulle permanenze.

Il convegno è parte di un progetto più ampio che si propone lo studio dei modelli proposti o discussi in Arcadia nei primi centotrenta anni di vita dell'accademia. A questo primo, incentrato sul custodiato di Crescimbeni (1690-1728), seguiranno, a distanza di tre anni l'uno dall'altro, un secondo, dedicato ai custodiati di Lorenzini (1728-1743) e Morei (1743-1766), e un terzo, che si farà carico di quelli di Brogi (1766-1772), Pizzi (1772-1790) e Godard (1790-1824).

MAURIZIO CAMPANELLI

«Per l'avanzamento del nostro Commune»

Diritto e filosofia alle origini dell'Arcadia

1. *Leggi nuove, procedura antica*

Domenica 20 maggio 1696 fu un giorno di festa in Arcadia. Il *Commune* o *confederatione*¹ degli Arcadi, giunto al sesto anno di vita, si raccolse nel Bosco Parrasio per l'approvazione delle nuove leggi destinate a regolare la futura vita dell'Arcadia. Fin dal giorno della fondazione, il Bosco Parrasio non era solo il quartier generale, ovvero il luogo in cui si tenevano le Ragunanze generali, ma anche, e soprattutto, il territorio pubblico del *Commune*. La qualità del Bosco Parrasio era stata precisata all'inizio del verbale di fondazione, il 5 ottobre del 1690: «Noi Pastori Arcadi ragunati nel <mezzo del Bosco Parrasio, che eleggiamo per luogo di nostra Ragunanza immutabile, volendo conservar la pace fra noi, dichiariamo Commune questo nostro dominio d'Arcadia, tuttoché le possessioni a ciaschedun di noi sian per consegnarsi separatamente»². Poco oltre, nella pagina in cui si stabilivano le modalità di divisione dei territori, la natura pubblica del Bosco era stata chiaramente ribadita: «[...] la nostra piena Ragunanza, per la quale e per lo Commune d'Arcadia lasciammo tutto il Bosco Parrasio co' rimanenti territorij de' luoghi e delle ragioni posti intorno ad esso Bosco per mezzo stadio [...]»³.

¹ *Commune* è la forma ricorrente nei verbali dei primi anni, a partire dalla fondazione. *Confederatione* è invece la parola usata in un solenne documento del 1691, sottoscritto da un gran numero di Pastori, fra i quali quasi tutti i fondatori, le cui ragioni non sono ancora chiare: «Noi infrascritti detti Pastori Arcadi [...] siamo venuti alla presente convention e protesta, nella quale ci obblighiamo e positivamente promettiamo, sotto vincolo di quell'honore che professiamo, di voler stare perpetuamente uniti e stretti in una perpetua e sincera confederatione» (Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, ms. 15, c. 171r); questo documento è stato segnalato da CORRADO PECORELLA, *Gravina legislatore: note sull'ordinamento arcadico*, in *Studi in memoria di Guido Donatuti*, 3 voll., Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973, II, pp. 900-901.

² Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, *Atti Arcadici* 1, p. 2.

³ Ivi, p. 4.

Il verbale dell'assemblea del 20 maggio fornisce un'accurata, e a tratti perfino briosa, descrizione dell'evento⁴. Se i verbali degli anni precedenti erano stati quasi tutti vergati da Crescimbeni di proprio pugno (sostituito da Leonio nelle sue rare assenze da Roma), questo è opera di una mano molto posata, con tratti calligrafici. Il verbale racconta che Crescimbeni aveva curato una raccolta e compendio degli «Avvertimenti e Costumanze» approvati dagli Arcadi nel corso degli anni per il governo del loro *Commune*. Come sovente accade nelle legislazioni, anche quella arcadica si era stratificata fino a divenire un intrico, in cui solo la prassi aveva distinto l'utile dal meno utile. Lo si evince chiaramente dalla prosa del verbale:

I quali Avvertimenti e Costumanze più volte ampliati, ristretti, variati, rinnovati, accresciuti e sminuiti stati sono, come nell'antecedente Codice de' nostri Fatti apparisce, infintanto che l'universale osservanza ha mostrato quali siano quelli che devono restare per fondamento di nostra vita e governo⁵.

I verbali dell'odierno ms. *Atti Arcadici* 1 sono punteggiati di Avvertimenti, tutti approvati «in piena Ragunanza». I primi diciotto furono stabiliti il giorno della fondazione; in seguito ne furono via via proposti e approvati altri venticinque, per un totale di quarantatré. In realtà, stando a quanto si legge all'inizio del compendio degli Avvertimenti conservato nel ms. arcadico 15 (*Scritture originali d'Arcadia. Tomo primo*), c. 432r (di mano di Crescimbeni), redatto con ogni evidenza in funzione della stesura delle leggi, non fu il solo Custode, ma l'intero Collegio d'Arcadia (ovvero i dodici che di lì a poco avrebbero avuto il titolo di Colleghi, ma che al momento avevano ancora quello di Vicecustodi) a «rivedere e rassettare» i testi (significativo che il più forte «raggiustare e riformare», che seguiva nella frase, sia stato depennato). Il corpus degli Avvertimenti, tutti stesi in italiano, fu infine ridotto a dieci *Leges* e a una *Sanctio* articolata in due parti. Questa nuova legislazione doveva servire non solo a governare l'Arcadia, ma anche a rappresentare l'Arcadia fuori dell'Arcadia.

Torniamo ora al racconto del verbale del 20 maggio 1696: per rendere più autorevoli e venerande le nuove leggi, il Custode le fece scrivere ad Opico Erimanteo, ovvero a Gravina, «in antichissima lingua Latina, ed appunto con quella brevità e con quelle formule e con quei modi che gli antichi

⁴ Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, *Atti Arcadici* 2, pp. 1-15. Il verbale, il cui testo, con ogni probabilità, fu steso dal Custode, è la fonte di quanto si legge in *L'Arcadia del Can. GIO. MARIO CRESCIMBENI, Custode della medesima Arcadia, e Accademico Fiorentino* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1708, pp. 13-15.

⁵ Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, *Atti Arcadici* 2, pp. 1-2.

Romani Legislatori del Mondo praticarono nelle loro». Il lavoro di Gravina fu non solo esaminato a più riprese dai Vicecustodi, vale a dire da quello che a partire dall'approvazione delle leggi sarebbe divenuto il Collegio d'Arcadia, ma anche da «molti saggi ed eruditi pastori». Finalmente il Custode propose alla Ragunanza di rogare le leggi, adoperando per questo la formula usata dai legislatori romani per la *rogatio*.

Pronunciata la formula latina, che nel verbale è inserita di pugno del Custode in uno spazio lasciato originariamente bianco, le nuove leggi furono lette ad alta voce da Palemone Licurio, ovvero Silvio Stampiglia. *Leges* e *Sanctio* vennero quindi esposte alla vista dei convenuti «in ampie tavole di finissimo marmo», dono di Antonio Farnese. Quindi Opico Erimanteo «ragionò lungamente sopra di esse [...], persuadendo la Ragunanza ad approvare e confermare le dette Leggi e Stanziamenti». Terminata l'orazione, furono distribuite ai Pastori le schede per votare. Il voto fu a scrutinio segreto; le leggi furono approvate all'unanimità e la Ragunanza diede mandato al Custode di scrivere la formula di rogazione: «Alphesiboeus Carius Custos Coetum Universum sic rogavit Coetusque Universus sic scivit». Conclusasi la *rogatio*, Crescimbeni notò che le leggi erano troppo succinte per essere osservate con lo scrupolo necessario e quindi «di commun consentimento» propose alla Ragunanza un *corpus* di *Institutiones*, «cavate in parte dalle Costumanze già tra noi praticate ed in parte oggi dalla stessa piena Ragunanza ordinate». Le *Institutiones* sono un testo assai dettagliato, che effettivamente metabolizza, razionalizza e aggiorna il contenuto dei quarantatré Avvertimenti stabiliti negli anni precedenti. Come le *Leges*, le *Institutiones* sono scritte in latino, ma un latino ordinario, che non ha nulla a che spartire col solenne latino delle *Leges*. Le *Institutiones* sono divise nei seguenti capitoli: *De officio Custodis*; *De officio Vicarii*; *De Collegis et Collegio*; *De Administris et Viatore*; *De recipiendis Pastoribus et suffragiis et Coloniis*; *De more Pastoritio*; *De stylo Arcadico et disserendi more*; *De librorum et scripturarum editione*; *De ritibus Arcadicis et diebus faustis et infaustis*; *De ratione temporum*. Crescimbeni aveva così creato un dittico, in cui le *Leges* contenevano i principi e le norme generali, mentre le *Institutiones* erano destinate a regolare ogni aspetto della vita della repubblica degli Arcadi.

2. Un manifesto latino per una nuova repubblica

L'assemblea del 20 maggio 1696 era modellata sulla procedura di presentazione, discussione e rogazione delle leggi seguita a Roma in età repubblicana, secondo lo studio che ne avrebbe fatto Gravina nel suo *De ortu et progressu juris civilis* (1701), destinato a divenire il primo libro delle *Origines juris civilis* (1708). Crescimbeni da parte sua non sembra aver mai dubitato che l'Arcadia

fosse una repubblica. Nel 1700 scriverà: «[...] fu da alcuni [...] istituita in Roma l'anno 1690 a' 5 d'Ottobre una Conversazione Letteraria in forma di Repubblica», e quindi: «Il Governo di questa Conversazione è Democratico o Popolare»⁶. Ancora nel 1719 ripeterà: «[...] fecero poi a' 5 d'Ottobre dello stesso anno, nell'amena Selvetta esistente dentro l'Orto de' Padri Minori Osservanti Riformati in S. Pietro in Montorio, la loro fondazione in forma di Repubblica democratica o popolare»⁷. Questa «fondazione» era stato un evento nuovo nella cultura italiana, e forse europea, ma quando gli Arcadi decisero di dare alla loro repubblica di un solido e definitivo assetto istituzionale, seguirono il modello dell'antica repubblica romana. Diedero dunque una forma antica a un contenuto moderno, in sintonia col loro sogno di ricreare «il secolo di Leone X», ovvero il Rinascimento, e, in fondo, in piena armonia con la cifra più profonda della cultura rinascimentale. La perfetta coesistenza di forma antica e contenuto moderno anima anche l'orazione che Gravina pronunciò per la *rogatio* di quelle *Leges* che egli aveva scritto basandosi sulla compilazione e il compendio degli Avvertimenti preparato dal Collegio d'Arcadia sotto la supervisione di Crescimbeni⁸.

⁶ *All'Illustriss. e Reverendiss. Sig. Padron Colendiss. il Sig. Sigismondo Leopoldo, Conte di Colloniz, Canonico della Chiesa di Strigonia, in La bellezza della volgar poesia spiegata in otto dialoghi* da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, *Custode d'Arcadia, con varie Notizie e col Catalogo degli Arcadi [...]*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1700, pp. 217-222: 217-218.

⁷ *Stato della Basilica Diaconale, Collegiata e Parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX. Descritto da* GIO. MARIO CRESCIMBENI, *Arciprete della medesima, con varie giunte e correzioni dell'Istoria di essa basilica, scritta e pubblicata dallo stesso autore [...]*, Roma, Antonio de' Rossi, 1719, p. 111. Sull'Arcadia come Stato vd. ANGELANDREA ZOTTOLI, *Rousseau e l'Arcadia*, «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», s. VIII, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, I-II, 1953, pp. 3-20: 3-7, e GIOVANNI INCORVATI, *Diritti politici e tragedia da Gian Vincenzo Gravina a Jean-Jacques Rousseau*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», VII, 2012, 1-2, pp. 75-94: 77-80.

⁸ Su Gravina e le *Leges Arcadum* vd. PECORELLA, *Gravina legislatore*, pp. 897-924, e INCORVATI, *Diritti politici e tragedia*, pp. 75-94. Su Gravina giurista e filosofo del diritto vd. CARLO GHISALBERTI, *Gian Vincenzo Gravina giurista e storico*, Milano, Giuffrè, 1962; FABRIZIO LOMONACO, *Le Orationes di G. Gravina: scienza, sapienza e diritto*, Napoli, La Città del sole, 1997; CARLA SAN MAURO, *Stato e Libertà in Gian Vincenzo Gravina*, in *Stato, Autorità, Libertà. Studi in onore di Mario d'Addio*, a cura di Luigi Gambino, Roma, Aracne, 1999, pp. 549-566; EAD., *Gianvincenzo Gravina e il De Romano Imperio liber secundus*, Napoli, Guida, 2004; FABRIZIO LOMONACO, *Filosofia, Diritto e Storia in Gianvincenzo Gravina*, Presentazione di Paolo Rossi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006; GAETANO ANTONIO GUALTIERI, *Preoccupazioni culturali e concezione giuridica in Gianvincenzo Gravina*, «Montesquieu.it», 10, 2018, <<https://montesquieu.unibo.it/article/view/7582>>. Sul suo ruolo in Arcadia vd. GIAN VINCENZO GRAVINA, *Delle antiche favole*. In appendice *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di Valentina Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012.

La *Pro legibus Arcadum oratio* è il manifesto ideologico della prima fase della storia dell'Arcadia. Il testo è un capolavoro di prosa oratoria, che esprime un contenuto giuridico e filosofico perfettamente moderno in un magnifico stile ciceroniano. L'orazione risponde a una domanda: «Perché l'Arcadia deve darsi un corpo di leggi?». Gravina inizia esponendo ai *Pastores* raccolti in assemblea plenaria (il *Coetus*) i fondamenti filosofici e giuridici del *Commune*. Le leggi degli Arcadi appaiono del tutto atipiche, non perché siano le leggi di un'accademia letteraria, ma perché esse non hanno quella componente coercitiva che è necessaria quando si rogano leggi concepite per governare una moltitudine di gente ignorante e senza guida, né sono leggi che possano essere sospettate di celare interessi privati o cupidigie di dominio: queste ansie riguardano chi vive nella città, ovvero in un ambiente in cui parole carezzevoli, abilità oratoria e artifici verbali sono imprescindibili. Noi Arcadi – dice Gravina – non abbiamo bisogno di tutto questo, perché, quando sei anni fa decidemmo di lasciare la città, ci siamo liberati della superbia, della faziosità, dell'avarizia, così come del fasto della città. È qui esplicitato un primo fatto: gli Arcadi si sono separati dal corpo sociale di provenienza. Questa separazione non è una secessione, non è una contrapposizione; è un recupero, un ritorno:

Neque huc aliud adduximus praeter cultum literarum et innocuum laudis amorem, cui alia coniunximus animi bona, quae mersa jam civilis vitae fluctibus pleno atque optimo jure hisce in agris recuperavimus. Unde postquam ad simplicitatem naturae, à qua penè desciveramus, tanquam ab exsilio redivimus, cupiditates, quae faces animorum sunt, tandem subsiderunt⁹.

Il ritorno alla *simplicitas naturae* era non solo il fondamento teorico della comune battaglia per la restaurazione del buon gusto, ma anche la categoria filosofica che legittimava la superiorità riconosciuta al genere pastorale nella poesia degli Arcadi. Una categoria filosofica che diviene categoria politica, poiché è il ritorno allo stato di natura che fa degli Arcadi un nuovo corpo sociale, perfettamente convergente «in unum eundemque sensum [...] ut cum plures simus, una tamen mente universi ducamur». Il nuovo corpo sociale ha messo in comune *jus* e *voluntas*, ovvero ogni membro ha affidato al nuovo corpo la porzione di *jus* che egli possedeva nello stato di natura in cui tutti erano appena tornati. Così facendo, il nuovo corpo sociale si è già posto come corpo politico. Ma, dal momento che la *voluntas communis*

⁹ Cito da J. VINCENTII GRAVINAE *Opuscula*, Romae, ex typographia Antonii de Rubeis, 1696, pp. 196-197, collazionato con il ms. arcadico 6, cc. 3r-11v, e con J. VINCENTII GRAVINAE *J. C. et antecessoris Romani Orationes*, Neapoli, apud de Bonis, 1712, pp. 298-311.

non può esplicarsi tramite i singoli individui e i singoli, dal canto loro, non possono dedicarsi con la necessaria costanza a tutti i *negotia* del *Commune*, il *Coetus* elegge un *Custos*, destinato a durare in carica per quattro anni, che è affiancato da dodici *Collegae*, ovvero un esecutivo, con i quali forma un *Collegium* che governi la *res communis*. Per evitare però che l'*auctoritas* degli individui e gli *jura* appartenenti a tutti i membri del *Commune* vengano trasferiti a singole figure per periodi troppo lunghi, si è adottato un sistema per cui quella *facultas* che è stata attribuita a pochi ritorni a tutti coloro ai quali appartiene e i *gesta* e i *decreta* del *Collegium* siano sottoposti al giudizio del *Coetus universus*. La terminologia giuridica usata da Gravina descrive un governo che deve domandare l'approvazione del suo operato all'assemblea che gli ha dato la fiducia:

Ideo quae a Custode atque Duodecim-viris acta fuerint, non aliter rata perpetuaque habentur quam postquam iussa scitaque sunt ab universo Coetu, qui relationum audiendarum causa bis saltem hyeme convocatur. Ita quod quisque tribuit alteri juris sui certo tempore repetit ac paucorum administratio ad iudicium revolvitur universorum¹⁰.

Ognuno rimane in possesso della porzione di *jus* che ha messo in comune e torna a esercitarla nell'assemblea, in cui l'amministrazione di pochi è sottoposta al giudizio di tutti, in maniera tale che ogni decreto emanato a nome del *Commune* d'Arcadia sia sempre espressione dello *jus* e della *voluntas* di tutti i membri. Deporre la *persona civilis* per assumere la *persona pastoritia* ed eliminare ogni segno di appartenenza ad altri corpi politici o sociali crea un nuovo corpo politico. Il porsi degli Arcadi come un nuovo corpo politico comporta tre corollari: 1) poiché la società degli Arcadi è autosufficiente e basata sulla *probitas* e sul *labor* degli individui, le leggi proibiscono il *potentiorum patrocinium*, che spesso si trasforma in *imperium*; 2) per mantenere la concordia degli intenti, eliminare ogni contesa verbale, evitare le dispute dovute alla ristrettezza dei confini, il numero dei pastori coincide con quello dei territori, in maniera che ogni pastore abbia il suo territorio; 3) dopo quelle in approvazione, non sarà possibile promulgare nuove leggi, per non dar adito a quella «*juris ambiguitas*» per cui nelle città (ovvero negli altri Stati) «*miserrime conflictatur*».

Il secondo corollario ha una particolare importanza. Esso implica che lo *jus* politico che ogni membro del *Commune* possiede e mette in comune, rinunciandovi per un certo tempo onde consentire la formazione dello *jus* del *Coetus*, formalmente non venga da fama letteraria, ma dal possesso di

¹⁰ GRAVINAE *Opuscula*, pp. 198-199.

una proprietà: non c'è arcade senza terra; infrangere questa regola crea povertà; la povertà crea una disparità che mina l'ordine sociale, così come lo minano la proliferazione delle leggi e l'instaurarsi di un *imperium* che non soggiaccia ai *mandata* del *Coetus*.

Gravina sottolinea come i costumi degli Arcadi siano conformi a quella norma di natura a cui essi sono tornati e da cui sono derivate le leggi: una lunga tradizione di onestà ha reso le leggi operanti nel corpo sociale degli Arcadi prima ancora che esse fossero approvate. Le leggi non contengono alcunché di straniero o esterno al *Commune*; esse sono anzi una rappresentazione della *virtus* e della *tranquillitas* del *Commune*, offerta a coloro che vivono in funzione di ricchezze ed onori, così che possano comprendere quanto sia sbagliata la loro scelta di vita e quanto siano nel giusto coloro che hanno anteposto la *literarum laus* ai beni effimeri che la sorte può regalare all'uomo. Fuori del *Commune* c'è un mondo in cui regna la *cupiditas*, una sorta di mostro che divora sé stesso, poiché l'ambizione senza limiti è destinata a rimanere frustrata. L'individuo che vive immerso nella cupidigia, anche qualora riesca a raggiungere i suoi obiettivi, sente costantemente in pericolo quello che ha conseguito, perché può perderlo in ogni momento, in ogni momento può essere superato da qualcuno che fino ad un attimo prima era stato al di sotto di lui. In conclusione, afferma Gravina, quegli *honores* con tanta pena acquisiti divengono una «jactura sui ipsius».

Il ritratto graviniano di una società che non si conforma alla *naturae norma* ricorda da vicino la descrizione hobbesiana dell'epoca in cui il consorzio umano era caratterizzato dal *bellum omnium contra omnes*. Gravina descrive una società siffatta come una malattia, perché un corpo sociale dominato da ambizioni sregolate è un corpo malato: in questo punto dell'*Oratio* Gravina utilizza una terminologia schiettamente medica. Gli Arcadi però si sono separati da questo corpo degenerato e le loro leggi, tutte derivate da una costante pratica di *aequalitas* e *innocentia*, erano in Arcadia già dal principio, poiché esse sono espressione della *natura* alla quale gli Arcadi si sono ricongiunti fin dal giorno della fondazione. A questo punto Gravina può chiudere invitando l'assemblea ad approvare le leggi come una conferma della scelta di fondare un nuovo corpo politico fatta sei anni prima.

Una lettura non cursoria dell'*Oratio* solleva alcune questioni. La prima è la relazione del testo con il pensiero giuridico e filosofico dell'autore. La *Pro legibus Arcadum oratio* è l'ultimo testo nell'edizione degli *Opuscula* che Gravina pubblicò a Roma nel 1696 (l'approvazione del libro è datata al 14 marzo). Gli *Opuscula* si aprono con lo *Specimen prisci juris*, il primo nucleo delle *Origines juris civilis*, il capolavoro di Gravina, pubblicate per la prima volta nel 1708, ma precedute dal *De ortu et progressu juris civilis liber, qui*

est Originum primus (1701; II ed., 1704). Il problema che Gravina affronta nelle prime pagine dello *Specimen* è quello della nascita della legge. L'uomo non può attribuirsi da solo alcuna facoltà, ma soltanto esplicitare o mettere a frutto quello che Dio ha riposto nelle facoltà che ha attribuito all'uomo. Gli *jura cupiditatis* si estendono fin dove arriva la *facultas* dell'individuo, dal momento che nessuno può essere per natura superiore ad un altro nel diritto di esercitare la propria *facultas*. Ma poiché le *facultates* degli individui sono diverse e finite, mentre la *cupiditas* è infinita, il concorrere delle *cupiditates* di tutti eccita al tempo stesso le *facultates*, in modo tale che o i minori vengano oppressi dai maggiori o i pari si scontrino l'uno con l'altro. Questa *animorum conflictationem* (quindi non solo situazione di scontro reale, ma anche, hobbesianamente, costante disposizione allo scontro, che già configura il *bellum*) produce il caos: «rapinae, jurgia et mutuae caedes et tumultus et rerum omnium perturbatio». Ma la *ratio* interviene a reprimere l'impeto delle *cupiditates* tramite il «rectus usus libertatis». La *libertas* è piuttosto espressione della *ratio* che non della *cupiditas*; la *ratio* emerge infatti dalla «potestas cujusque naturae», mentre la *cupiditas* è irrimediabilmente soggetta all'arbitrio di *res externae*, al punto che quanto più essa ampiamente si estende, tanto più la libertà è pesantemente conculcata. Sollevando la *cupiditas* al di sopra di quel che consente la *naturae facultas*, l'uomo si separa da quella stessa natura che desidera in sommo grado potenziare, poiché si fissa nell'animo cose che sono governate piuttosto da *res externae* che dalle *naturae facultates* e viene quindi espropriato di sé stesso, consegnando il proprio benessere alla «potentia externarum caussarum» e finendo così per incorrere in una «miserior servitus» proprio per il fatto di ambire ad una «major potestas». Perché ognuno dunque riscatti sé stesso, la *cupiditas* va equiparata alla *naturae potestas* e regolata dalla *ratio*, che altro non è che una *voluntas* circoscritta dalla «propriae naturae potestas». Questa *voluntas* può essere definita un «honestatis initium, vel ipsam potiùs honestatem»¹¹.

Non è difficile riconoscere in tutto questo brano l'influenza di Hobbes, di cui, se occorresse, si potrebbero trovare anche alcune spie testuali, nonostante la cospicua differenza che corre tra la qualità stilistica del latino di Gravina e quello di Hobbes. La condizione in cui l'individuo è dominato dalla *cupiditas*, ovvero dal desiderio di estendere i suoi *jura* all'infinito, esponendosi a rischi di ogni sorta, corrisponde perfettamente al «bellum omnium contra omnes» di Hobbes (il *De cive* fu pubblicato nel 1642; nel 1668 il testo latino del *Leviathan* fu stampato ad Amsterdam). Ma a Hobbes si affianca il neostoi-

¹¹ Ivi, pp. 11-13.

cismo di matrice umanistico-rinascimentale, come mostra chiaramente la *pars construens* dell'argomentazione di Gravina. La virtù, che non soggiace ad alcuna «res extra se posita», ma si esplica attraverso le «propriae naturae vires», è la suprema realizzazione della *libertas*, e perciò il *sapiens*, che pone ogni bene nella virtù, raggiunge il massimo grado di libertà concessa agli uomini. Gli altri individui, che non hanno il dominio sui loro animi, che sono mossi più dal desiderio delle ricchezze altrui che da quello della loro tranquillità, e che mettono sé stessi e gli altri in enormi pericoli a causa delle *cupiditates* e delle *voluptates*, da cui sono dominati, decisero perciò di affidare ai *sapientes* il loro governo. Poiché l'esperienza insegna e la ragione conferma che gli uomini, se ciascuno valutasse il proprio *jus* in base alla propria *utilitas* e alla propria *facultas*, finirebbero in balia delle loro *cupiditates* creando una situazione di perenne conflitto («perpetuo conflictatum iri»), la «sapientia, sive adulta ratio», dopo aver attribuito a ciascuno la spettante *portio rerum*, mise insieme la *societas* e, per garantirne la durata nel tempo, definì il *civile bonum* sulla base dell'*utilitas* dei singoli e della collettività. Affinché questa sinergia di «singulorum et commune bonum» fosse stretta da vincoli perpetui, ciascuno fece confluire la propria *voluntas* nello stabilimento di solidi patti e tutti posero *in medium* le loro *facultates*, in maniera tale che dalla confluenza delle volontà e delle facoltà di tutti scaturissero la *publica voluntas* e la *summa potestas*, di cui una fu chiamata «lex [...] sive communis ratio vel civilis sapientia et publica philosophia», l'altra fu detta «imperium sive virtus et facultas universorum». Tutto ciò non è stabilito per i *sapientes*, i quali hanno nella *ratio* la loro *lex* e il loro *imperium*, ma per tenere a freno coloro i cui animi non si lasciano guidare dalla *ratio*, in maniera tale che quella *perturbatio*, che la *ratio* dei singoli non vale a reprimere, venga repressa dalla «ratio ac potestas publica» e da un'«alia major perturbatio», ovvero dal timore delle pene e della morte. Gravina propone a questo punto lo stesso paragone con la medicina che usa nell'orazione per le leggi degli Arcadi. La legge raccoglie dunque le *universorum voluntates* e conserva perennemente in sé stessa la *ratio* e la *potestas* dei singoli, al punto che chi è vincolato dalla legge, non è stretto da una forza esterna ma piuttosto dalla sua *imperii portio*, e perciò è interesse di tutti tutelare le leggi, come un «vinculum publicae salutis», in cui ognuno riconosce la propria *salus*. Stabilite dunque le leggi e costituito l'*imperium*, si dovè escogitare una *ratio* per il governo della cosa pubblica. La *publica potestas* fu perciò articolata secondo le tre forme classiche di governo, democrazia, oligarchia, principato, a cui se ne può affiancare una quarta, in cui il potere sia di comune accordo diviso tra i singoli ordini. Ma la *potestas* stabilita dalla *publica voluntas* per la *communis utilitas* torna alla fonte, ovvero ai singoli, qualora venga usata contro la *publica salus*, per opprimere i singoli o per vantaggio di pochi o di uno solo. La libertà

– conclude Gravina – è una «res [...] sacrosancta et [...] divini juris», perché è stata insita da Dio nella natura umana, al punto che «eam tentare scelus sit, impium circumvenire, occupare nefarium»¹².

Questa parte dello *Specimen prisci juris* passerà con poche varianti formali nel *De jure naturali, gentium et XII tabularum*, che è il libro secondo delle *Origines juris civilis*¹³. Gravina si era già tacitamente servito di Hobbes nel libro I, il *De ortu et progressu juris civilis*, quando aveva affermato che nello stato di natura, nel quale tutti i singoli erano uguali e potenzialmente godevano degli stessi diritti, la guerra di tutti contro tutti era inevitabile. Gli uomini richiamarono allora, come da un esilio, la *ratio*, che insegnò loro a valutare i diritti in base alla *securitas* piuttosto che alla grandezza delle loro forze. Così i singoli, per il sereno vivere di tutti, sottomisero le loro cupidigie e le loro forze alla volontà comune e al potere pubblico, stabilirono alleanze e strinsero patti su cui basarono una *societas vitae*, alla quale affidarono sé stessi e tutte le loro cose, e per il governo di questa società crearono l'«imperium sive vim summam undique contractam, animis omnium atque corporibus dominantem». La condizione umana è retta da due facoltà, la naturale e la civile; la prima coincide con uno «status corruptus hominum», libero e solitario, la seconda corrisponde invece a quella società e comunione di vita che prende il nome di *civitas*¹⁴. Sulla posizione dei *sapientes* Gravina torna nel libro III delle *Origines*, il *De legibus et senatusconsultis*, in cui si distinguono tre tipi di *civitas*: la *simplex*, la *mixta* e la *perturbata*. Se gli uomini, proteggendosi reciprocamente, si servissero delle loro risorse per respingere gli attacchi esterni e non dovessero reprimere con la forza, dei singoli o della collettività, i dissidi interni, ma spegnessero ogni favilla di discordia col solo *consilium* e col «publicus privatusque usus perfectae virtutis», mantenendo, col contributo di tutti, la pace generale, si avrebbe la «civitas beatissima atque omnium praestantissima», presidiata dalla sola *ratio* e fondata sulle virtù dei privati anziché su pubbliche leggi. La *ratio* dà vita alla *scientia*, che è semplice e unica, perché non proviene dal mondo creato, ma scende negli animi umani dalle nozioni eterne ed incorrotte della natura divina e immortale, e induce alla *mentium simplicitas* e alla *concordia* coloro che ne partecipano, i quali, se si unissero in una *civilis societas*,

¹² Ivi, pp. 13-17.

¹³ JANI VINCENTII GRAVINAE J. C. et Antecessoris Romani *Origines Juris Civilis, quibus ortus et progressus Juris Civilis, Jus Naturale, Gentium et XII Tabb. Legesque ac SCta explicantur* [...], Lipsiae, apud Jo. Fridericum Gleditsch, 1708, pp. 256-258.

¹⁴ GRAVINAE *Origines*, pp. 129-130; già in J. VINCENTII GRAVINAE *De ortu et progressu Juris Civilis liber, qui est Originum primus* [...], Neapoli, ex officina Bulifoniana, 1701, pp. 156-157.

si farebbero guidare dalla sola mente, «quia unus idemque sensus atque consilium in omnes effunderetur». Gravina dubita che sia mai esistita tra gli uomini una tale *civitas*, ma, se esistesse, a buon diritto sarebbe chiamata *civitas simplex*, vale a dire la *civitas* dei *sapientes*, i soli che potrebbero dar vita ad essa¹⁵. Dunque, nella filosofia graviniana, i *sapientes* sono i soli che potrebbero tornare allo stato di natura senza regredire allo stato ferino dello scontro e della sopraffazione, perché non hanno bisogno della legge, dal momento che le loro azioni sono dettate dalla *ratio*, che produce *virtus*, il solo bene al quale essi aspirano. Adottando la prospettiva delle *Origines*, gli Arcadi nel 1690 avrebbero fondato una *civitas simplex*, che nel 1696 dotarono di un corpus di *Leges* e *Institutiones*: solo in una *civitas simplex* le leggi potevano essere innate e non avere scopi coercitivi, ma servire unicamente come un manifesto ideologico della nuova *civitas* o *societas*.

3. Una paternità controversa

Esaminiamo brevemente le *Leges Arcadum*. Qual era il tenore delle leggi che Gravina chiese agli Arcadi di approvare, quelle leggi sulle quali era basata la società descritta nell'*Oratio*? Le leggi delineano con precisione geometrica il profilo del nuovo corpo politico. La *summa potestas* è tutta nel *Commune*; ogni membro del *Commune* ha il diritto di appellarsi ad esso. Ogni quattro anni il *Commune* elegge un magistrato, il *Custos*, che lo governa, ma può rimuoverlo durante il mandato, se si rivelasse non più adatto all'ufficio. Il *Custos* nomina il suo esecutivo, composto da un *Vicarius* e dodici *Collegae*, che rimangono in carica per due anni con un meccanismo di rotazione: ogni anno, «consulto universo Coetu», il *Custos* ne conferma a turno sei vecchi e ne nomina sei nuovi. Non sono ammesse altre magistrature, né il *Commune* può essere sottoposto alla tutela di un'autorità ad esso esterna. I voti sono segreti, e per eleggere il *Custos* occorre una maggioranza di due terzi, cioè una maggioranza qualificata, mentre in tutti gli altri casi si procede a maggioranza semplice, con prescrizione, in caso di parità, di ripetere la votazione una seconda volta e di procedere quindi al sorteggio, se la parità permanesse. Gli atti di governo che l'esecutivo pone in essere nei confronti della cosa pubblica acquisiscono validità permanente solo dopo che il *Custos* li abbia sottoposti all'approvazione del *Commune*. Si stabiliscono un calendario e una sede per le attività dell'assemblea plenaria, il *Coetus universus*. Si mettono al bando «mala carmina et famosa», ovvero tutti gli scritti che possano creare turbative all'ordine pubblico o cerchino di regolare le controversie al di

¹⁵ GRAVINAE *Origines*, pp. 481-482.

fuori del quadro istituzionale del *Commune*. Si determina che nell'assemblea e negli affari dell'Arcadia si osservi inderogabilmente il «mos pastortius», ovvero che nel *Commune* non vi siano distinzioni o gerarchie importate dall'esterno (è significativo che la legge renda questa prescrizione assoluta solo per la sfera politica, non per quella letteraria). Si stabilisce un inderogabile controllo del *Commune* sulle pubblicazioni che portino il nome di esso. Si prescrive che non vi siano membri del *Commune* senza possesso di terra, il che, in prospettiva giuridica, equivale a dire che non può esserci un membro del *Commune* che non abbia assicurati i diritti di cui godono tutti gli altri. Non meno importante è la *Sanctio*, che disciplina la revoca dei diritti in caso di infrazione delle leggi (naturalmente fatto salvo il diritto alla *provocatio* sancito dalla prima legge) e le possibili future interpretazioni o integrazioni delle leggi. Fondamentale è la prescrizione che quanto eventualmente deliberato per risolvere controversie sorte su una legge non possa trasformarsi in legge, e che al corpus di leggi così approvato nessuno possa aggiungere nuove leggi.

Nelle sue *Memorie storiche*, scritte verso il 1759, Michel Giuseppe Morei racconta lo scontro sulle leggi che oppose Crescimbeni e i Collegi a Gravina, servendosi dei documenti conservati nel Serbatoio, ma certo anche di quanto aveva appreso direttamente dai principali attori della vicenda¹⁶. Nell'*Oratio* Gravina si era presentato come l'autore delle leggi; quando sottopose il testo a Crescimbeni, questi, d'intesa col Collegio, gli mutò o eliminò tutte le espressioni che potessero far credere che «egli fosse autore non solo della versione Latina, ma della compilazione medesima delle leggi»¹⁷. Tuttavia Gravina al Bosco Parrasio lesse l'*Oratio* nella versione originale, senza le revisioni volute da Crescimbeni e dal Collegio, e quasi contemporaneamente fece circolare i suoi *Opuscula* freschi di stampa, con l'orazione preceduta dalle leggi, senza le modifiche che gli si erano volute imporre. Il seguito della storia lo si può leggere in Morei, il quale ricorda anche il fallito tentativo di pubblicare *Leges* e *Oratio* a cura dell'Arcadia, edizione di cui rimangono tutti i materiali nel ms. arcadico 15. Gravina ristamperà le leggi insieme alla sua orazione nella raccolta di *Orationes* edita a Napoli nel 1712, e continuerà sempre a presentarsi come l'autore delle leggi, mentre Crescimbeni continuerà a ripetere che Gravina aveva solo messo nel suo latino, per mandato della Ragunanza, ciò che nel 1696 rimaneva vitale degli Avvertimenti stabiliti a partire dal giorno di fondazione dell'Arcadia.

¹⁶ [MICHEL GIUSEPPE MOREI], *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1761, pp. 47-51.

¹⁷ Ivi, p. 47.

Una collazione delle *Leges* con gli Avvertimenti, o piuttosto col citato compendio degli Avvertimenti, evidenzia che non c'è quasi passo delle prime che non derivi direttamente, o abbia almeno un precedente, nei secondi. L'eccezione di gran lunga più rilevante è la prescrizione della durata quadriennale della carica del Custode, con possibilità di rimuoverlo, se *minus idoneus*, laddove il quinto Avvertimento recitava: «[...] duri il suo Ufficio a beneplacito della medesima piena Ragunanza». Mi pare che la legge qui rinforzi la figura del Custode, garantendogli un periodo certo di esercizio delle sue funzioni, e stabilendo che occorra una ragione per sfiduciarlo, mentre gli Avvertimenti avevano lasciato il tutto in arbitrio della Ragunanza. Questa variazione dunque non sfavoriva Crescimbeni, e potrebbe anche esser stata voluta più da lui che da Gravina. Ma lasciamo da parte il Custode, e dedichiamo qualche attenzione alla prima legge, che è la più importante dal punto di vista politico e filosofico: «Penes Commune summa potestas esto. Ad idem cuilibet provocare ius esto» ('Il potere supremo sia nelle mani della Comunità. Ognuno abbia il diritto di appellarsi ad essa'). Questa legge non ha un precedente formale negli Avvertimenti; è dunque probabile che sia stata dettata da Gravina, e rappresenti anzi il suo maggior contributo all'elaborazione concettuale delle *Leges*. D'altra parte fin dal giorno della fondazione era stato stabilito per via di Avvertimenti che l'Arcadia non sarebbe stata sottoposta ad alcuna autorità esterna al *Commune* e che la Ragunanza sarebbe stata la sola istituzione preposta a regolare le controversie tra i membri del *Commune*. Ma ciò non toglie nulla alla grandezza della formulazione graviniana. La prima frase della legge presuppone il dibattito sulla sovranità che aveva animato la migliore filosofia politica del Seicento. Gravina certamente conosceva l'opera di Altusio, che, polemizzando con Bodin, aveva considerato la *summa potestas* indivisibile e l'aveva fatta consistere nel consenso e nella concordia dei *corpora consociata*, per attribuirla infine, in via esclusiva, al *corpus universalis consociationis*, ovvero alla repubblica o al regno in quanto collettività dei singoli che lo componevano¹⁸.

La seconda parte della prima legge stabilisce un diritto fondamentale dell'individuo nei confronti della comunità a cui appartiene. Gravina non garantì questo diritto per via di *jus naturale*, ma diede piuttosto nuova vita ad uno dei più importanti istituti del diritto della repubblica romana, la *provocatio ad populum*¹⁹. Secondo il suo abituale costume, Gravina esprese

¹⁸ JOHAN. ALTHUSII *Politica methodicè digesta atque exemplis sacris et profanis illustrata* [...]. Editio tertia, duabus prioribus multo auctior, Herbornae Nassoviorum, [Christophorus Corvinus], 1614, cap. IX, 19 e 22, pp. 176 e 178.

¹⁹ Gravina la cita nel *De ortu et progressu Juris Civilis*, ed. 1708, p. 63 (ed. 1701, p. 76).

un contenuto moderno in una forma antica, o piuttosto attualizzò l'antico istituto giuridico, trasformando in un embrione di riconoscimento dei diritti individuali quello che nell'antichità era sovente stato uno strumento di lotta politica: de iure, e sperabilmente de facto, la seconda parte della prima legge avrebbe dovuto tutelare nella maniera più ampia il singolo contro le decisioni assunte nei suoi confronti dal potere esecutivo. Gravina si sarebbe dunque potuto vantare di aver espresso in sole undici parole l'essenza filosoficamente più ricca di futuro della repubblica arcadica. Ma non c'erano solo le leggi.

Nella prospettiva di Crescimbeni, le *Leges* e le *Institutiones* avrebbero dovuto formare un dittico indissolubile: come si è già detto, le prime formulano principi fondamentali e norme generali, le seconde contengono le regole operative della repubblica arcadica. Le *Institutiones* sono opera di Crescimbeni: una serie di fascicoli scrupolosamente conservati dal Custode, oggi raccolti nel ms. arcadico 15 (cc. 420r-460r), permettono di ripercorrere la preistoria e poi la storia del testo prima della versione definitiva, contenuta nel verbale della Ragunanza del 20 maggio 1696. Crescimbeni inoltre aveva in mente un'edizione, per i tipi dell'Arcadia, delle *Leges* e dell'*Oratio* con le correzioni da lui volute e disposte dal Collegio. Il volumetto avrebbe contenuto anche una lettera prefatoria in latino di Tirreno Lecheatico, ovvero il napoletano Gennaro Antonio Cappellari (che la scrisse, ma piena di errori e favorevole a Gravina), e soprattutto una lettera premessa all'*Oratio*, scritta per ordine del Collegio, in cui Gravina affermava a chiare lettere di non essere stato altro che il traduttore delle leggi per conto della Ragunanza e ritrattava il testo dell'orazione pubblicato negli *Opuscula*²⁰. Crescimbeni avrebbe voluto inserire nel volumetto anche le *Institutiones*. Di questo progetto rimane traccia in alcuni ordini del giorno e verbali di Collegi tra la fine di aprile e l'inizio di luglio del 1696; leggendo tra le righe, si intuisce che il Collegio frenò gli ardori del Custode, soprattutto non autorizzandolo a far stampare le *Institutiones*, ma anche evitando che a Gravina fosse chiesto di fare altre ammende e che del fatto rimanesse traccia nel volume dei verbali²¹. Gravina però, dopo questi fatti, inevitabilmente si allontanò dall'Arcadia, sentendo che ormai stava diventando altra cosa da quella che egli aveva immaginato; lo conferma Crescimbeni nel *Disinganno* scritto per la «scissura» del 1711: «[...] da che egli diede le leggi, si nascose e mai più non è capitato alle nostre adunanze». Ma dopo tutto questo soqquadro, come spesso accade nelle cose dei letterati, non se ne fece nulla. Torniamo a leggere l'ecumenico Morei:

²⁰ L'autografo della lettera è inserito nel ms. arcadico 15, c. 178r-v, da cui il testo fu pubblicato in MOREI, *Memorie istoriche*, pp. 49-50.

²¹ Ms. arcadico 15, cc. 114r-117v e 127r-129v.

Appagaronsi il Custode e il Collegio della prontezza di *Opico*, ma o fosse involontaria trascuraggine, o fosse effetto di determinata prudenza, parve che su tale affare alcuno più non pensasse, ed *Opico* non diede mano a far ristampare l'Orazione fino a che, unendola alle altre, la pubblicò in Napoli nell'anno 1712, anzi continuamente discorrendo delle medesime Leggi ne' famigliari colloquj mostrava sempre d'essere stato delle medesime autore [...]²².

L'ultima parola fu dunque, di fatto, quella di Gravina, ed anzi, a guardar bene, fuori dell'*Arcadia* non ci fu altra parola che la sua. È tuttavia significativo che Gravina non abbia mai, neppure quando riespose la polemica, rivendicato, sia pure incidentalmente, un ruolo di spicco nella stesura degli *Avvertimenti*: sebbene nella sua prospettiva dovessero apparire come un testo minore, superato e rimasto inedito, rivendicare di aver avuto un ruolo importante in quella fase avrebbe potuto condizionare fortemente la partita sulla paternità delle leggi. In definitiva, nessuno mise mai in dubbio che gli *Avvertimenti* fossero espressione unanime della volontà del Commune arcadico raccolto in assemblea plenaria, e quindi non avessero uno specifico autore. Una notizia interessante sulla vicenda testuale degli *Avvertimenti* si legge nella biografia del gesuita Niccolò Maria Pallavicino, scritta dal confratello Paolo Antonio Appiani:

Mentre il Canonico Crescimbeni, Custode Generale di *Arcadia*, si trattenea col P. Carlo di Aquino, detto fra gli Arcadi Alcone Sirio, e col P. Alessandro Pollioni, nomato Anfriso Petromio, ciascuno di chiaro grido per Letterarie fatiche, ebbe comodo di abboccarsi col P. Pallavicino, cui non solo conobbe affezionato all'*Arcadia*, non così bene stabilita in quella stagione, ma oltre modo opportuno, non meno per procurarne gli assodamenti colla maturità del consiglio che per promuoverne i crescimmenti coll'applicazione della mano. Comunicò pertanto col P. Pallavicino gli *Avvertimenti* co' quali si regolava e quasi con leggi si restringea l'Adunanza degli Arcadi, quando ancora era in culla, bambina d'un anno solo. E ascoltati similmente i pareri di due principali Pastori, Eneto ed Uranio, cioè del Principe D. Antonio Ottoboni e di Vincenzio Leonio, allora Procustode, egli insieme con esso Padre li rassettò, li compilò e li trascrisse in bellissimo libro, coperto tutto di sopraffino ricamo d'oro, che per questo preciso fine donò l'accennato Alcone, aumentando il prezzo di quel volume col valore di questo Distico, che vi pose nel frontispizio:

*Auro nunc fulges et Serum vellere, tradent
sed tibi nobilius Nomina scripta jubar*²³.

²² MOREI, *Memorie storiche*, p. 50.

²³ *Vita del Padre Niccolò Maria Pallavicino genovese, della Compagnia di Gesù, detto Salicio Boreo, scritta dal Padre PAOLO ANTONIO APPIANI [...]*, in *Le vite degli Arcadi illustri scritte da diversi autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovanni Mario Crescimbeni [...]. Parte seconda*, Roma, Antonio de' Rossi, 1710, pp. 99-100.

Non posso escludere che l'Appiani qui abbia in qualche misura enfatizzato il ruolo del Pallavicino, soprattutto nel brano che segue quello citato, in cui arriva ad omaggiarlo del titolo di cofondatore; certamente questa è, a mia conoscenza, la testimonianza diretta più importante che finora possediamo sul ruolo dei Gesuiti nella prima Arcadia. Va detto però che il verbale della XVII Ragunanza (3 I 1692) conferma che furono i quattro personaggi citati dall'Appiani a redigere il «Codice intitolato Ampissimo Scritto degli Arcadi»²⁴, purtroppo a tutt'oggi perduto, che fu il vero punto di riferimento legislativo dell'Arcadia prima della rogazione delle *Leges*.

4. *Fondare una repubblica*

È venuto il momento di aprire il ms. *Atti Arcadici* 1 e leggere il verbale della fondazione dell'Arcadia. Nella prima pagina Crescimbeni spiega la scelta del nome, che non ebbe molto a che fare con la letteratura:

Io Alfesibeo Cario, Pastore Arcade, Custode d'Arcadia, eletto di commun consentimento dalla nostra piena Ragunanza, dovendo raccontare i fatti di essa, dico che parecchi gentili e valorosi uomini insieme con me, li quali per loacquisto del bel Paese d'Arcadia, fattosi dalla Serenissima Repubblica di Vinegia, lasciate le nostre Patrie ci siamo qua portati a condurci tranquilla vita e gl'antichi Arcadi Pastori rappresentare, ragunammoci il dì sudetto nell'amena e sempre verdeggiante pianura posta nel mezzo del Bosco Parrasio, e per lo sito comodo e per l'amenità del luogo sopra ogn'altro alla bisogna adattato, come quello che, occupando quasi il cuor dell'Arcadia, vien quinci e quindi difeso dai monti Cerausio e Liceo, fra' quali intrapponsi di vaga rusticana struttura facendo pompa l'antico tempio di Pan, e bagnato a settentrione dal favoloso Alfeo.

Tra il 1684 e il 1690 l'esercito veneziano al comando di Francesco Morosini aveva effettivamente conquistato il Peloponneso. L'Arcadia del verbale è dunque la regione della Grecia, trasfigurata in una colonia di «gentili e valorosi uomini», e il Bosco Parrasio è parte costitutiva di essa, è un pezzo di Arcadia fuori dell'Arcadia, fisicamente è collocato in Roma, ma giuridicamente è extraterritoriale. Il Bosco Parrasio però non è solo una *res* giuridica, ma anche un luogo morale, coincidente con la comunità degli Arcadi raccolti in Ragunanza; traducendo il tutto in una vecchia formula, si potrebbe dire *ubi Coetus, ibi Nemus*. Crescimbeni prosegue la cronaca della fondazione, spiegando come gli Arcadi avessero preso possesso del nuovo territorio e come si fossero organizzati. Riuniti nel Bosco Parrasio («che eleggiamo per luogo di nostra Ragunanza immutabile»), gli Arcadi dichiarano «Commune»

²⁴ Ms. *Atti Arcadici* 1, pp. 111-112.

il loro dominio d'Arcadia, pur riservando ad ognuno il possesso privato di una porzione di territorio. Non potendo tuttavia attendere a tempo pieno al «governo [...] del nostro Commun Pastorale», per la necessità di curare i loro affari privati (si tratta dunque di un ceto di persone che vivono del proprio lavoro e non della munificenza di un principe), affidano ad Alfesibeo il governo d'Arcadia, da esercitarsi in stretta ottemperanza alle leggi che si stabiliranno quello stesso giorno. Seguono le firme autografe di tredici fondatori, con i loro nuovi nomi pastorali, ovvero con la nuova identità che hanno assunto trasferendosi in Arcadia, e quindi, preceduta da «Accetto il sudetto carico», la firma di Alfesibeo. «Compiuta la sudetta bisogna passammo alla divisione delle Campagne d'Arcadia, acciocché ciascun de' Pastori, sì presenti come da annoverarsi, non men dall'ambizione si dovesse guardare che dalla povertà, le quali ambedue egualmente e de' begli studj e de' buoni costumi sono distruggitrici». È questo un nuovo riferimento agli aspetti economici del contratto che si sta sottoscrivendo, unito ad una considerazione sui requisiti di una buona *societas* o *civitas*. La divisione dei territori avviene per sorteggio, e l'estensione delle «campagne» affidate ai singoli è fissa (cinquanta iugeri): si esprime in questo un principio di egualitarismo, confermato dall'obbligo di pagare un fitto al *Commune* da parte di quel membro che venisse temporaneamente a possedere una porzione più estesa del territorio, la cui titolarità resta intatta al *Commune*. Pubblico rimane il Bosco Parrasio, con i territori che lo circondano fino a mezzo stadio. Il tenore di legge fondativa, che questa parte del verbale chiaramente rivela, si respira anche nella prescrizione di seguire la stessa regola per tutti i futuri membri del *Commune*.

Avvenuta l'estrazione dei primi quattordici territori, disposto che gli assegnatari non possano venderli né passarli in eredità (la proprietà dunque rimane del *Commune*, il membro ne ha solo il possesso), e stabilito il numero delle Ragunanze generali da tenersi in un anno, in occasione delle quali i singoli membri avrebbero potuto occupare le campagne del *Commune*, si pubblicano «gli Avvertimenti e le Costumanze sotto le quali la Ragunanza e l'Arcadia tutta dovranno governarsi e mantenersi felicemente». Si tratta di diciotto articoli, che stabiliscono subito la territorialità del *Commune*. La Ragunanza infatti può essere convocata solo nel Bosco Parrasio; fuori di esso non si dà Ragunanza (Avv. II). La Ragunanza non è soggetta ad alcun potere esterno (Avv. III). Ogni controversia o dissidio tra i membri del *Commune* deve essere sottoposta al giudizio della Ragunanza, che appare insindacabile (Avv. IV). Unico ministro della Ragunanza è il Custode, a cui ogni arcade è legato da un vincolo di lealtà (Avv. III). Il Custode è eletto dalla Ragunanza con due terzi dei voti e, una volta eletto, deve giurare davanti ad essa «di fedelmente essercitar l'incarico, e promover l'utile e l'avanzamento della

nostra Arcadia»; la durata del suo incarico è «a beneplacito» della medesima Ragunanza (Avv. VI). I doveri e i poteri del Custode sono descritti in dettaglio negli Avvertimenti VII-XII e XVI, con la premessa che, salvo quanto disposto dagli Avvertimenti, egli non può fare o decidere alcunché senza il consenso della piena Ragunanza. Il Custode è innanzitutto custode degli Avvertimenti; per adempiere a questo compito consulta la piena Ragunanza o i singoli membri, ne richiede il voto registrandone gli esiti, fa osservare quanto deciso dalla maggioranza, ovvero dal «commun consentimento e comando universale» (Avv. IX). Il Custode non è tenuto a render ragione del suo operato se non alla Ragunanza, quando essa glielo richieda (Avv. XI). Il Custode non ha alcun potere personale sopra i singoli membri, ma solo quello che gli viene conferito dagli Avvertimenti o che gli sarà eventualmente attribuito in futuro dalla Ragunanza (Avv. XII). Tutti i pastori d'Arcadia, anche gli assenti e i futuri, sono vincolati all'osservanza degli Avvertimenti (Avv. XIV). Chi, dopo essere stato avvertito, contravverrà agli Avvertimenti, sia presenti che futuri, perderà *ipso facto* la cittadinanza e le proprietà in Arcadia; il provvedimento sarà eseguito dal Custode (Avv. XV). Viene menzionato un nuovo calendario, diverso da quello civile, che scandirà la vita dell'Arcadia (Avv. XVII). Si stabilisce che la Ragunanza sia sempre piena, ovvero che ogniquale volta si riunisca, sia sempre nella pienezza dei suoi poteri legislativi (Avv. XVIII). Al termine si ribadisce che tutti i cittadini d'Arcadia, anche futuri, dovranno osservare in perpetuo gli Avvertimenti, secondo quanto in essi prescritto, in particolare il I, il II, il III, il IV, l'XI, il XIV, il XV e il XVIII, che vengono dichiarati «immutabili ed invariabili», ovvero non passibili di revisione.

I primi diciotto Avvertimenti hanno dunque tutto l'aspetto di un corpus di leggi di fondazione, con le quali una comunità appena insediata in un territorio precedentemente disabitato delinea il proprio assetto istituzionale e il proprio governo, stabilendo diritti, doveri, rapporti delle figure istituzionali e dei singoli individui. Come già si è detto, gli Avvertimenti non hanno un autore: neppure Crescimbeni se ne arrogò mai la paternità (né in verità avrebbe potuto farlo, se non delegittimando l'istituzione a cui aveva dedicato tanta parte della sua vita), ma anzi li presentò sempre come pura espressione della volontà collettiva del *Commune* arcadico. Un'informazione interessante ci viene data da Morei, che non aveva vissuto la fondazione, ma, essendo entrato in Arcadia nel 1711, aveva conosciuto quasi tutti i fondatori e gli Arcadi della prima ora. Dopo aver ricostruito in poche, illuminanti paginette le relazioni tra l'accademia di Cristina di Svezia e la conversazione di Vincenzo Leonio, Morei racconta l'origine dell'Arcadia, a partire da quell'incontro dei sodali di Leonio nei prati di Castel Sant'Angelo, non

lontano dal Tevere, in cui era venuta fuori per la prima volta la parola. Fu Crescimbeni a proporre a Leonio, già sulla via del ritorno a casa, di fondare un'accademia con quel nome:

Fu inesplicabile il piacere che provò il Leonio nell'ascoltare la proposizione del Crescimbeni, e discorrendo di proposito su tale affare, stabilirono di parlarne ai loro Compagni e vedere che in ogni conto si dovesse formare un'Accademia che Arcadia si appellasse e che gli Accademici Pastori Arcadi venissero denominati. L'affare passò fra di loro in segreto, fintantoché andarono per molti giorni disponendo tutta la macchina, ora aggiungendo, ora togliendo all'abbozzo dell'ideata Republica²⁵.

È significativo che Morei slitti da *Accademia* a *Repubblica*. A questo punto bisogna chiedersi cosa significhi tutto ciò. Era necessario mettere in campo un siffatto armamentario giuridico-filosofico per fondare un'accademia? Nulla di simile si legge negli statuti accademici cronologicamente più vicini all'Arcadia, ovvero il primo statuto (1656) e le *Constituzioni* (1680) dell'accademia di Cristina di Svezia e le leggi degli Infecondi (1685). Maggiori sono le affinità tra gli Avvertimenti e le leggi degli Umoristi, che pure risalivano ai primissimi anni del Seicento (prima del 1608)²⁶. Per quanto l'attività degli Umoristi tra gli anni '70 e gli anni '80 fosse divenuta quanto meno discontinua, almeno quelli fra i primi Arcadi che erano anche Umoristi, a partire da Leonio, avranno avuto occasione di consultare le leggi (e di sottoscriverle, come richiedeva un documento del 1608) ed anche di vederle messe in atto. Ma le analogie tra le leggi degli Umoristi e gli Avvertimenti d'Arcadia, su cui mi soffermerò in un più ampio contributo, servono solo ad enfatizzare le differenze sostanziali: gli Umoristi non riconoscono alcun reale ruolo alla loro assemblea, la figura del loro Principe è lontanissima dallo statuto giuridico di quella del Custode, non prevedono territori, non hanno alcuna proiezione verso l'esterno; in definitiva, non hanno alcunché – né ovviamente avrebbero potuto averlo, all'inizio del Seicento – dei contenuti politici, giuridici e filosofici che sorreggono i testi statutari dell'Arcadia, siano essi gli Avvertimenti, le *Leges*, le *Institutiones*. In quei contenuti sta la novità dell'Arcadia, che non si limitava ad innestare il giusnaturalismo del Seicento

²⁵ MOREI, *Memorie istoriche*, p. 20.

²⁶ Le leggi sono state ritrovate e pubblicate da PIERA RUSSO, *L'Accademia degli Umoristi. Fondazione, strutture e leggi: il primo decennio di attività*, «Esperienze letterarie», IV, 1979, 4, pp. 47-61. Sugli Umoristi mi limito a rinviare a JEAN-LUC NARDONE, *La Miscellanea dell'Accademia degli Umoristi (ms. San Pantaleo 44) de la Bibliothèque Nationale de Rome: sur les notions d'oeuvre collective et d'oeuvre collectif au XVII^e siècle*, pubblicato in *Cornucopia, Le Verger – Bouquet XIII, octobre 2018*, all'indirizzo <<http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2018/11/l'article-de-Jean-Luc-Nardone.pdf>>, in cui è raccolta tutta la bibliografia precedente.

europeo sul tronco stagionato dell'accademismo italico, rinnovando così sia la *facies* che lo statuto, ma anche in buona parte la natura, delle accademie tradizionali, che più di una volta, tra la seconda metà del Cinque e il Seicento, si erano volute presentare come repubbliche dei dotti, senza alcun reale significato politico, com'è ovvio, ma solo per poter meglio difendere il sempre traballante prestigio sociale degli intellettuali, e dei letterati in particolare. Nell'edificio teorico ed operativo della neonata Arcadia c'era invece l'anticipazione di qualcosa che in Europa ancora non si conosceva.

Proprio nel 1690 John Locke aveva pubblicato i *Two Treatises of Government*. Come è noto, il secondo trattato contiene la più matura espressione del giusnaturalismo seicentesco. Locke afferma con parole chiarissime che la società politica esiste solo per difendere il diritto alla proprietà; per formare tale società, ogni membro si è spogliato del proprio diritto di natura e lo ha conferito alla comunità, fermo restando il suo diritto a difendersi facendo appello alla legge stabilita dalla comunità medesima²⁷. La comunità costituitasi in società politica obbedisce alle regole che essa medesima si è data, che ne garantiscono l'imparzialità rispetto agli individui, ed attribuisce a singoli l'autorità di porre in atto quelle regole, fino a comminare pene, purché siano stabilite dalla legge. Quando finalmente teorizza la necessità di una distinzione tra il potere legislativo e quello esecutivo, ed è il primo a farlo nell'Europa moderna, Locke designa la società che sta immaginando come un *well ordered commonwealth*, in cui tutti sempre siano tenuti all'osservanza delle leggi, a partire da coloro che sono stati chiamati ad elaborarle, i quali, sapendo che il vincolo che stanno creando varrà anche per loro, saranno specialmente attenti a legiferare avendo sempre presente quello che Gravina avrebbe chiamato il *commune bonum*:

Therefore in well ordered commonwealths, where the good of the whole is so considered, as it ought, the legislative power is put into the hands of divers persons, who duly assembled, have by themselves, or jointly with others, a power to make laws, which when they have done, being separated again, they are themselves subject to the laws they have made; which is a new and near tie upon them, to take care, that they make them for the public good.

But because the laws, that are at once, and in a short time made, have a constant and lasting force, and need a perpetual execution, or an attendance thereunto; therefore it is necessary there should be a power always in being, which should see to the execution of the laws that are made, and remain in force. And thus the legislative and executive power come often to be separated²⁸.

²⁷ JOHN LOCKE, *Two Treatises of Government*, edited by Peter Laslett, Cambridge, Cambridge University Press, 1960 (II ed., 1967; III ed., 1988), *Second Treatise*, VII 87.

²⁸ Ivi, *Second Treatise*, XII 143-144.

La divisione del potere esecutivo da quello legislativo in un corpo sociale nato dalla confluenza delle libere volontà dei singoli membri, i quali avevano posto in comune la quota di inalienabili diritti ricevuti dalla natura, obbligandosi ad obbedire alle leggi da loro stessi stabilite, e costituendo così un *commonwealth*, legittimato ad esistere come corpo politico dal possesso di un territorio, diviso tra spazi privati e uno spazio pubblico, è esattamente quanto troviamo non filosoficamente teorizzato, ma messo in atto prima negli Avvertimenti del 1690 e poi nelle *Leges*, o meglio nel combinato di *Leges* ed *Institutiones* del 1696. Noterò in modo del tutto cursorio che Locke afferma anche che è la proprietà (della terra) a conferire il diritto alla cittadinanza, al punto che quando la proprietà cessa, anche gli obblighi che legano l'individuo allo Stato vengono meno. Non serve dire che nessuno dei fondatori dell'Arcadia aveva letto il *Second Treatise of Government*; semplicemente, partendo dalle stesse premesse, erano giunti, su un piano diverso, alle medesime conclusioni. Non serve neppure ricordare che il quadro si completerà quasi sessanta anni dopo con la teoria della tripartizione dei poteri quale fondamento dello Stato moderno formulata da Montesquieu nell'*Esprit des Lois* (1748). Ma perché la teoria si traducesse in pratica bisognerà attendere altri quaranta anni, ovvero giungere verso la fine del secolo dei Lumi, quando quella teoria fu usata come base delle prime costituzioni del mondo moderno, a partire dalla costituzione degli Stati Uniti d'America (1787).

PAOLO PROCACCIOLI

Tra entusiasmi e tiepidezze

Il Dante della prima Arcadia

1. A guardare alle cose della letteratura e in particolare a quelle della poesia dalla prospettiva ampia dei discrimini epocali, che era quella nella quale si collocavano tanto Gravina quanto Crescimbeni, e con loro l'*Arcadia*, la presa di posizione su Dante era d'obbligo. Resa tale dalla funzione che Dante era venuto acquisendo nei secoli. Come per ogni altra stagione a partire dal Trecento, anche nel crinale che segnò il passaggio dal Sei al Settecento e poi nel corso del nuovo secolo, Dante non è stato mai solo la sua parola e la sua poesia. Lo si celebrasse o lo si censurasse, è stato sempre l'incarnazione di una poetica. Lo è stato fino al Novecento dei distinguo di Croce. Di secolo in secolo ogni "riforma" ha comportato inevitabilmente una presa di posizione a proposito della sua poesia. Successe nelle schermaglie dantesche Boccaccio-Petrarca; in quelle degli umanisti del Quattrocento come in quelle dei classicisti cinquecenteschi alla Bembo; nelle polemiche seicentesche. Successe naturalmente in *Arcadia*, il che ora qui, nel momento in cui ci interroghiamo sui canoni della prima *Arcadia*, rende legittimo chiedersi quale sia stato il destino di Dante con Crescimbeni e quale quello con Gravina.

Il punto di partenza è obbligato, e scontato, connesso al proposito dichiarato dei due corifei: la restaurazione del buon gusto. Proposito nitido e condiviso nella parte *destruens* ma problematico in quella complementare, cioè nel momento in cui si dovette mettere mano alla proposta di una letteratura nuova, in particolare di una poesia nuova.

Altrettanto scontata la constatazione che per una buona parte il secolo che si apriva era destinato a rimanere ancora ben dentro l'argine della civiltà dell'imitazione, il che voleva dire che quella del buon gusto doveva passare attraverso un dibattito che sanzionasse un'altra restaurazione, quella dei modelli.

Come già in altre occasioni, in ballo non c'era solo l'interpretazione di Dante e Petrarca e della loro funzione. Attraverso quelle prese di posizione venivano svolti importanti dibattiti di poetica. Non era la prima volta che i letterati italiani erano chiamati a schierarsi sotto il vessillo dell'una o dell'altra corona. Ma sappiamo bene che sarebbe stata una delle ultime, dal

momento che col procedere del secolo e col prendere piede di poetiche nuove e nuovissime si sarebbero prima ridotti e poi prosciugati del tutto i bacini che alimentavano quella cultura. In tempi di «rinunzie avanti notaio» avrebbe perso senso quella e ogni altra cultura che considerasse vitale il rapporto con la tradizione e che in nome di quella invocasse una scelta tra i modelli disponibili – tra quelli canonizzati o tra altri precedentemente negletti – e sulle cui orme imponesse di muovere. Questo non vuol dire che sugli *auctores* dovesse cadere il silenzio, solo che stava cambiando la loro funzione, che passava da quella di vessilli da seguire all'altra di trofei da esibire.

Semplifico, naturalmente, ma mi pare che le dinamiche di fondo siano grosso modo queste.

Dante in particolare arrivava alla fine del Seicento con tutta la problematicità con la quale in passato si era guardato alla sua figura, quando il poeta e la sua opera erano stati discussi e fatti oggetto di riserve anche radicali. Così, per esempio, nella lunga stagione che si era aperta con i *Dialogi ad Petrum Histrum* e si sarebbe chiusa con le *Lettere virgiliane* passando per le gerarchizzazioni delle *Prose della volgar lingua* e le sferzate del Castravilla. Stagione che comprende anche i decenni della fondazione dell'Arcadia e del custodito di Crescimbeni.

La materia è vasta e ripercorsa più volte, il che mi esime dal darne conto nel dettaglio¹. Ricordo solo che riguarda una serie di prese di posizione che hanno a che fare con questioni non solo di poetica e di retorica, di metrica e di lingua, ma anche di filosofia e di diritto, con sottili implicazioni etiche e civili. Dato però che il convegno ci chiede di riflettere sui canoni, quella sarà la prospettiva di analisi privilegiata.

Un buon punto di partenza mi pare possano essere le due lettere del 1711-1712 nelle quali Gravina dava la sua versione della «division d'Arcadia». Vi si richiamavano due tipi di ragioni: una di natura tecnico-giuridica, un'altra propriamente letteraria. Naturalmente qui si rifletterà solo sugli argomenti addotti a proposito della seconda.

Comincio col selezionare e riproporre alcuni dei passi che svolgono quelle argomentazioni. Il primo è tratto dalla lettera «ad un amico» (1711), e vi

¹ Da ultimi da Andrea Battistini (prima in *Rozzo poeta o genio sublime? L'alterna fortuna di Dante nel Settecento*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Mario Anselmi, Bruno Bentivogli, Alfredo Cottignoli, Fabio Marri, Vittorio Roda, Gino Ruozi, Paola Vecchi Galli, Bologna, Gedit, 2005, pp. 491-504, e poi nel saggio che introduce alla silloge critica *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII)*, a cura di Bruno Capaci, Roma, Carocci, 2008, pp. 11-31) e da Davide Colombo (*Dante a Roma tra Sei e Settecento*, «Rivista di studi danteschi», IX, 2009, pp. 114-153).

si parla dell'accademia come di un'istituzione che già prima di quell'anno era scissa nei fatti, con «molti» Arcadi insofferenti delle scelte riduttive dei «regolatori». Dal punto di vista di Gravina infatti un'altra

cagione di questa segregazione è stata che cercando molti ridurre quella ragunanza dalle cicalate pastorali e dai sonettini e canzoncine a qualche più solida e più profittevole applicazione, particolarmente all'esposizione delle antichità greche e latine tanto storiche quanto favolose, ed altri nobili argomenti da scrivere, sempre questa proposizione è stata rigettata dai regolatori, li quali non han voluto concedere agli altri maggior campo di quello coltivato da loro².

Dove l'argomento di maggiore peso non è tanto la contrapposizione di «cicalate pastorali» e «sonettini e canzoncine» a «qualche più solida e profittevole occupazione», quanto piuttosto l'appello a un «maggior campo».

In una seconda lettera, indirizzata l'anno successivo a Scipione Maffei, si avvia una riflessione sulle ragioni della degenerazione dell'Arcadia. In particolare, si precisa che nel passaggio da «semplice conversazion letteraria» a Stato l'accademia non ha saputo imboccare la strada nuova indicata dallo stesso Gravina, che mirava a una poesia svincolata dal culto di Petrarca:

Era in sul principio l'Arcadia né repubblica né regno, come la vecchia ragunanza è divenuta, ma semplice conversazion letteraria [...] fu in quella conversazione chi contra me prese sdegno; e sopra tutto per la lode che io dava al signor Alessandro Guidi, che il primo nella lirica, senza interpolare il Petrarca, si è saputo dalla corruttela dello stil moderno liberare; col qual esempio di generoso ardimento la nostra *Ragion poetica* più agevolmente a più d'un ingegno da me coltivato ha potuto discioglier l'ale³.

E dunque «senza interpolare il Petrarca», e cioè senza frammetterlo indebitamente, ma anche, a prendere il verbo nella sua accezione giuridica, senza alterarlo e falsificarlo. Del tutto naturale quindi che nel momento in cui l'affermazione della propria autonomia rispetto tanto all'Arcadia quanto alla nuova accademia sarà tradotta in scelte di stile, i nomi saranno Dante, ovviamente e in primo luogo, e anche Petrarca, ma il secondo depurato delle «provenzalate» e delle superfetazioni dei petrarchismi successivi:

[...] io che dalla vecchia ragunanza sono uscito, non ho voluto in altra mai, né in questa novella entrare, e son contento solamente godere del nobile e leggiadro stile, sì latino come italiano, che veggo da questa germogliare: ove lo spirito de' Greci e Latini comparisce vestito della solidità dantesca ed eleganza e candor petrarche-

² GIANVINCENZO GRAVINA, *Della division d'Arcadia. Lettera ad un amico*, in ID., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 469-477: 472.

³ GIANVINCENZO GRAVINA, *Della divisione d'Arcadia. Al marchese Scipione Maffei*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 479-490: 483.

sco, senza provenzalate, e senza il platonismo spurio di quell'arabo secolo: il qual platonismo veramente insulso tanto, quanto vano, con l'imitazion del Petrarca in tutta l'italiana lirica penetrando, ha la poesia dal teatro popolare, a cui fu destinata, con istrano cangiamento di sorte e tedio tanto degli ignoranti quanto dei più dotti trasportata alle scuole, nelle cui spine e chimere s'involge⁴.

Chiude la breve serie l'attacco diretto a pratiche e istituti metrici che segnavano la poesia diventata egemone in Arcadia:

[...] ben veramente è noto quante fucine fervano nella nuova ragunanza di latina e volgar poesia e quanti aurei torrenti ne sgorgino all'improvviso per giornate intiere. Non si prova in esse l'affanno del tessere il sonettuccio, componimento il quale nella poesia è figura del letto di Procuste [...]. Questo avviene a qualche povero sentimento che sia condannato ad entrare in un sonetto, poiché a potere adeguatamente empire il giro di quattordici versi, dee o mutilato o stiracchiato rimanere, onde nel Petrarca medesimo raro è quel sonetto dove non manchino o non abbondino le parole⁵.

La contrapposizione insomma è tra visioni della letteratura che nonostante l'evidenza delle divergenze in origine erano state percepite come complementari per farsi poi sempre più distanti. Al punto che anche in assenza di un confronto esplicito nel giro di un ventennio si sono radicalizzate fino a diventare antagonistiche e dunque inconciliabili. Di questa incompatibilità la diversa interpretazione di Dante non è stata naturalmente la causa e neanche, accidentalmente, la pietra d'inciampo, ma si può vedere in essa uno dei riflessi più nitidi. E siamo legittimati a farlo sulla base di passi come quelli appena richiamati, dai quali risulta che tale appariva già agli occhi di uno dei contendenti.

Nel momento in cui, e siamo all'inizio degli anni Novanta, Gravina legge in Arcadia le sue riflessioni filosofiche e letterarie consegnate alle otto *Egloghe*⁶, e non sarà un caso che tre di esse siano in terzine, lo fa raccogliendo la serie dei testi all'insegna del lucreziano «iuvat integros accedere fontes» (IV 2). Dove quel *fontes* si conferma parola e concetto del più grande interesse. Proprio in relazione all'argomento specifico che mi e vi propongo, nessun dubbio che per Gravina *fons* fosse Omero e *fons* fosse Dante, che andavano recuperati nell'integrità della loro poesia, il che voleva dire prima di tutto nell'ampiezza del loro sguardo. Certo, *fons* era anche Petrarca, ma lo era in senso diverso⁷, considerato che nella *Ragion poetica* Gravina avrebbe

⁴ Ivi, p. 484.

⁵ Ivi, p. 488.

⁶ Il testimone più autorevole delle quali, il Vat. Lat. 8220, è del 1692.

⁷ Tanto che nelle *Egloghe* si è colto un antipetrarchismo di fondo (lo notava Quondam nello studio premesso all'edizione: *Filosofia della luce e luminosi nelle egloghe del Gravina*, Napoli, Guida, 1970, pp. 11-42: 23).

lamentato con forza il restringimento «in molto minore spazio» cui Petrarca e Boccaccio avevano condannato la lingua volgare:

Or questa lingua comune, che il nostro Dante prese, per così dire, sin dalle fasce ad allevare e nutrire, sarebbe molto più abbondante e varia, se 'l Petrarca e 'l Boccaccio ed altri di quei tempi ai quali fu da Dante lasciata in braccio, l'avessero del medesimo sugo e col medesimo artificio educata, e non l'avessero dall'ampio giro, che per opera di Dante occupava, in molto minore spazio ridotta.

Si parla di lingua ma, e è nesso decisivo, si intende oltre che letteratura anche, e direi soprattutto, «mente» e «umani concetti»: «[...] essendo la lingua prole ed immagine della mente e nuncia degli umani concetti, quanto più largamente il concetto si distende, più la lingua liberamente cresce ed abbonda»⁸. Insomma, il lessico è inequivoco: «spazio», «campo», «fons», e attraverso Lucrezio l'appello a una poesia «magnis [...] de rebus» (IV 6) che consenta di penetrare «omnem | naturam rerum» (IV 24-25). Ovvio che a vedere le cose secondo questa prospettiva Dante risulti un'arma di straordinaria efficacia a disposizione di chiunque fosse intenzionato a combattere oltre che la corruzione del gusto anche la degenerazione del sodalizio arcade. Non tutti però in Arcadia dividevano quel punto di vista; per gli altri, a cominciare dai «regolatori» e dal loro corifeo, Crescimbeni, quell'arma non era la sola e soprattutto non era quella che si proponevano di impugnare.

In questo senso la divaricazione non poteva essere più grande. Chi ha familiarità con il succedersi delle epoche della *fortuna Dantis* riconosce nelle due posizioni due momenti ricorrenti in quella storia. La visione di Gravina segna un ritorno della visione di Dante come «sapiente» che aveva caratterizzato molte delle letture prodotte fra Tre e Quattrocento; quella di Crescimbeni invece è sulla linea degli esiti soprattutto cinquecenteschi, in particolare di Bembo, che nelle *Prose* senza negare la grandezza della *Commedia* ne aveva condannato il mancato *labor limae* («non potata vite», *Prose*, II 20), la «niuna regola» (III 48) e gli eccessi di «libertà» e di «ardire» (III 59), cose che nel momento dell'elezione dei modelli si erano tradotte nella sua subordinazione a Petrarca.

Entriamo un po' più nel dettaglio, a cominciare dal dettaglio bibliografico. Tra le strade che si possono legittimamente imboccare per procedere nell'analisi a me risulta non solo più agevole ma anche più sensata quella materiale, relativa cioè al modificarsi della fortuna editoriale degli autori considerati. Per quanto riguarda Dante, i dati che essa ci consegna sono

⁸ GIANVINCENZO GRAVINA, *Della ragion poetica. Libri due*, in Id., *Scritti critici e teorici*, pp. 195-327: 292.

nitidissimi e per quanto notori vale la pena richiamarli. A fronte delle 38 edizioni del Cinquecento (29 del poema, con e senza commenti, e 9 delle altre opere), dal 1600 al 1690 il poema era stato proposto solo tre volte, tutte entro il primo trentennio e sempre con minimi apparati: due volte con il titolo inedito *La visione* (Vicenza 1613 e Padova 1629) e una con quello dolciano *Divina commedia* (Venezia 1629). Si aggiungano l'edizione napoletana 1602 del *Rimario di tutte le disinenze della Commedia* di Carlo Noci e, in fine secolo, quella veneziana del *Compendio della Commedia* di Giovanni Palazzi (1696) e si avrà l'intera offerta editoriale secentesca relativa a Dante. Questo, va detto, di contro alle oltre 20 edizioni di Petrarca prodotte negli stessi anni in Italia.

Numeri non da minore ma da comparsa della scena letteraria che dicono come il poeta e la sua opera alla fine del Seicento non costituissero un'urgenza per nessuno. Le parole con le quali la regina Cristina dava come dato di fatto l'eclisse di Dante sono senz'altro eccessive⁹, ma appare legittimo concludere che la società letteraria e la società in generale potevano fare a meno di un loro Dante. Sia chiaro, non voglio dire che Dante non fosse letto, ma che chi lo cercava lo trovava proposto all'antica. Il lettore contemporaneo non aveva a disposizione un Dante che poteva sentire come suo; suo materialmente, perché allestito secondo gli standard editoriali a lui familiari, e suo idealmente, perché proposto secondo i parametri retorici e di poetica da lui condivisi e non presi in prestito da letture vecchie più di un secolo.

Vero dunque che alla fine del Seicento Dante è materia oggettivamente lontana¹⁰. Altrettanto vero che il recupero della sua voce rientra nei programmi tanto di Gravina quanto di Crescimbeni. Con la differenza che se per il primo il recupero era finalizzato alla promozione di una poesia nuova che si faceva luogo ideale di un dibattito altissimo corroborato dalla filoso-

⁹ Alludo a quanto si legge in una lettera al cardinal Decio Azzolini a proposito di Leonardo Di Capua, che nel 1683 le aveva dedicato le *Lezioni intorno alla natura delle mofete*. Nella lettera lamentava la pedanteria filotoscana del filosofo e precisava che «vive, e scrive in un secolo, nel quale Boccaccio e Dante non si leggono, né s'intendono quasi più in Italia» (Archivio Segreto Vaticano, *Instr. Misc.*, 8162, cc. 172v-173r; riporto il luogo da CLAUDIA TARALLO, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca. I letterati dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, Torino, Fondazione 1563, 2017, p. 20).

¹⁰ Il che non vuol dire assente. Marco Arnaudo ha recuperato i luoghi e i termini della sua presenza (*Dante barocco. L'influenza della Divina commedia su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna, Longo, 2013), ma anche se il bottino alla fine non è esile le testimonianze documentano una familiarità non paragonabile a quella che si riscontra nelle stagioni precedenti.

fia, per il secondo Dante andava lasciato nel ruolo che gli aveva destinato il classicismo cinquecentesco di osservanza bembiana.

Si aggiunga che se la centralità di Dante in quelle polemiche è fuori discussione, le prese di posizione che ne conseguirono non furono in tutti ugualmente esplicite. Lo sono state in Gravina, che non ha mancato di dichiarare il proprio pensiero su Dante e sulla sua poesia, ma non lo furono in Crescimbeni. Per quanto a me noto da parte sua non si diede nessuna controversia dichiarata sul suo nome, e quindi gli argomenti in ballo vanno desunti più dagli effetti che dalle ragioni a monte delle prese di posizioni.

2. Per Gravina Dante era uno dei punti fermi. Insieme a Omero. Ai suoi occhi era uno dei vertici della poesia di ogni tempo e segnava, si è visto nell'opposizione dell'«ampio giro» di Dante al «minore spazio» di Petrarca e Boccaccio, il luogo di massima espansione della lingua e del mondo poetico volgare¹¹. In quanto tale rappresentava un modello di grande richiamo per chiunque avesse un'idea della militanza letteraria che non fosse limitata alle priorità dello stile ma che si facesse carico di altre urgenze, soprattutto filosofico-giuridiche e scientifiche, in ultima istanza morali¹².

Una constatazione che pone una serie di problemi in ordine ai tempi (quando, e fino a quando, Dante ha occupato lo spazio poi ridotto da Petrarca e Boccaccio?); agli spazi e, diciamo così, alla loro topografia (si tratta di spazi ideali, legati all'estensione della materia del canto, o anche, più concretamente, di quelli della sua diffusione?); alla gerarchizzazione dei generi connessi (epica/lirica). E che sollecita poi a una verifica, e cioè allo studio dei rapporti reciproci tra gli *auctores* una volta che siano stati riletti in Arcadia.

Di Petrarca e Boccaccio in ogni caso Gravina non avrebbe potuto affermare con altrettanta sicurezza che avessero «non solamente le umane e le civili cose, ma le divine e le spirituali mirabilmente comprese»¹³.

Da una visione di Dante e della poesia marcata con tanta forza non poteva che discendere una visione dell'Arcadia come cenacolo investito di una missio-

¹¹ Per un'analisi ravvicinata della discussione graviniana in materia di lingua rinvio a ANNARITA PLACELLA, *Gravina e l'universo dantesco*. Introduzione di Fabrizio Lomonaco, Napoli, Guida, 2003, in particolare al cap. III, *Gravina e il problema della lingua in Dante (la lingua della Comedia e le teorie del De vulgari eloquentia)*, pp. 113-182.

¹² E basti richiamare l'influsso esercitato da Gravina sul Vico della *Scienza nuova* prima (GIAMBATTISTA VICO, *La scoperta del vero Omero' seguita dal 'Giudizio sopra Dante'*, a cura di Paolo Cristofolini, Pisa, ETS, 2006, p. 13).

¹³ GIANVINCENZO GRAVINA, *Discorso sopra l'Endimione*, in Id., *Scritti critici e teorici*, pp. 49-73: 59.

ne etica e civile che non era facile conciliare con la concezione che dell'accademia aveva Crescimbeni¹⁴. Facile concludere, naturalmente per via di semplificazione e approssimazione, che nei loro propositi di restauratori tanto Gravina quanto Crescimbeni si sono fatti carico soprattutto del Dante del Cinquecento; ma per il primo era quello di Campanella, per il secondo quello di Bembo.

Nessun dubbio infatti che, come già per Campanella e per il suo Dante «profeta» e «galeone», degno di «orecchie purgate filosofiche» e non «pedantesche»¹⁵, anche per Gravina la lingua e la poesia si connettano al «vero» prima e più che al «bello» e al «corretto» (al grammaticalmente corretto), e su quella base diventi inevitabile prendere atto della sua funzione critica e del prevalere delle finalità conoscitive su quelle esornative. Legittimando, appunto, il prevalere di Dante su Petrarca; se si vuole, di Napoli e dei suoi filosofi su Roma e i suoi prelati; anche, delle forme poetiche distese e dalle forti potenzialità argomentative su quelle costrette in giri brevi o brevissimi.

A vedere bene si trattava di una storia già letta. Vi si narrava della funzionalità piena di Dante al dispiegamento del verbo filosofico, in particolare di quello platonico. Il capitolo più glorioso di quella storia era quattrocentesco e aveva come oggetto il neoplatonismo fiorentino e come luogo di dibattito il commento di Landino; nel passaggio dal Cinque al Seicento il luogo del confronto sul tema sarebbe stato, lo si è appena visto, la parola dantesca di Campanella.

Naturale che nel momento in cui la diversa visione ideale si tradusse nella diversa valutazione dei fatti di lingua e di stile il divario diventasse evidente. Fatti solo in apparenza di dettaglio come la scelta dell'una o dell'altra forma metrica si caricarono di una significazione inequivoca. A cominciare dall'opposto credito concesso alla forma sonetto. Che era già tale, e cioè difficilmente conciliabile, in tempi non sospetti, dal momento che per il Crescimbeni dell'*Istoria della volgar poesia* era quanto di più perfetto si desse («per mio avviso, è il più vago, e leggiadro componimento, che in nostra lingua annoveriamo»)¹⁶, mentre per Gravina era da sempre

¹⁴ E questo, lo notava lucidamente Quondam quasi cinquant'anni fa, in linea con le esperienze accademiche napoletane nelle quali si era elaborata «un'ideologia del ruolo e della funzione dell'intellettuale non automaticamente e passivamente organico all'ordine del potere» (AMEDEO QUONDAM, *Nota critica*, in GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, pp. 593-605: 600).

¹⁵ «[...] a petto di Dante, tutti sono poetucci e differenti quanto la gondola dal galeone per la grandezza della materia e per lo molto utile e gusto che da lui ricevono l'orecchie purgate filosofiche, non le pedantesche» (TOMMASO CAMPANELLA, *Poetica italiana*, in ID., *Opere letterarie*, a cura di Lina Bolzoni, Torino, Utet, 1977, pp. 335-456: 369).

¹⁶ *L'istoria della volgar poesia scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI* [...], Roma, Chracas, 1698, p. 2.

una forma minore che nelle scritture prodotte all'epoca della scissione era destinata a diventare, si è visto sopra, un vero e proprio letto di Procuste¹⁷. Una scelta di modi – di ritmi, di lessico, di immagini, di modelli – che era diventata progressivamente espressione di una scelta di temi e di concetti e, più in generale, oltre che di poetiche anche di mondi. Di mondi contrapposti all'insegna del grande e del piccolo.

3. Guardare alle cose dal punto di vista di Crescimbeni, dicevo, è meno agevole. A causa di un suo atteggiamento di resistenza al «confronto teorico»¹⁸, certo, ma anche perché su un letterato che ha segnato come nessun altro un'istituzione come l'Accademia dell'Arcadia, e attraverso di essa buona parte del Settecento italiano, mancano ancora lavori d'insieme che, come quelli di Quondam per Gravina, consentano di ripercorrerne con sicurezza carriera e pensiero. Un disinteresse effettivo che è reso con la massima evidenza dallo stato dei testi, per i quali per gli ultimi due secoli vanno registrate solo un'edizione del 1804 (la ristampa londinese della *Storia dell'Accademia degli Arcadi*); l'edizione Quondam, nel 1973, del *Disinganno* e delle altre scritture polemiche prodotte in occasione della scissione¹⁹; la trascrizione, nel 2001, di una biografia che era rimasta manoscritta (*La vita di Bernardino Baldi abate di Guastalla*, a cura di Ilaria Filograsso); l'anastatica, nel 2008, di un'edizione del 1716 (quella delle *Memorie storiche della miracolosa immagine di S. Maria della Grazie*). Una situazione paradossale, che dichiara il sacrificio della parola dell'autore, sia di quella storico-critica sia di quella poetica, e che si riflette nella mancanza di una monografia che ne ricostruisca e restituisca il profilo. Il che se non impedisce il recupero dei pronunciamenti relativi a Dante rende poco agevole il loro inserimento all'interno di un percorso critico più generale.

Per avere un'idea di quei pronunciamenti si possono mettere a frutto alcuni passaggi dell'*Istoria della volgar poesia* (1698) e della *Bellezza della*

¹⁷ Immagine che avrà un'eco vicinissima, nello stesso 1711, nel Muratori lettore di Petrarca: «[...] il Sonetto è una spezie di stinche, e talora si scorge simile al letto di Procuste» (*Le rime di FRANCESCO PETRARCA. Riscontrate co i testi a penna della Libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale d'esso poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'ALESSANDRO TASSONI, le Annotazioni di GIROLAMO MUZIO, e le Osservazioni di LODOVICO ANTONIO MURATORI [...]*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1711, p. 52).

¹⁸ Molto opportunamente si è parlato di un'«emarginazione netta da parte del Crescimbeni del confronto teorico» (AMEDEO QUONDAM, *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, VI, 1, 1973, pp. 105-228: 112).

¹⁹ Ivi, alle pp. 145-185.

volgar poesia (1700) per la fase pre-scissione, altri del *Disinganno* (1711) per quella più critica, mentre per una più ampia e particolareggiata riconsiderazione del poeta a valle delle discussioni connesse al trauma della separazione si può ricorrere all'edizione 1731 dell'*Istoria*.

Nell'*Istoria* del '98 il giudizio su Dante è sì positivo ma con una generale riserva che sancisce il primato di Petrarca: con Dante infatti la lingua volgare e la poesia toscana «per poco [...] non ebbe la total perfezione», mentre Petrarca «alla Toscana diede quella perfezione, che non le fa avere invidia né alla Latina, né alla Greca». La *Commedia*, in particolare, «a non poche note, benché leggiere, può esser suggetta»²⁰.

Nei *Comentarj*, e dunque tornando sulla materia dell'*Istoria* dopo i fatti del 1711, la componente filosofica della lirica diventa esplicitamente oggetto di censura («nelle Rime adoperò con moltissima Filosofia, di modo che ben sovente per ciò si riconosce alquanto aspro, ed oscuro») e la stessa invenzione della terzina è messa in discussione in forza dell'erronea attribuzione a Brunetto Latini del *Pataffio* sacchettiano²¹.

Prese di posizione che giustificano a pieno la conclusione di Roberto Tissoni, che per Crescimbeni parlò di «sostanziale indifferenza» rispetto a Dante²².

Non vorrei sopravvalutare il dato, ma credo non si possa neanche passare del tutto sotto silenzio il fatto che tra i 377 libri dichiarati nell'*Inventarium* della raccolta domestica crescimbeniana redatto il 26 aprile 1728 figurano Petrarca e i suoi commentatori, naturalmente, e addirittura Boccaccio (mediato dal Salviati degli *Avvertimenti*), ma non Dante²³.

4. Ragionando della scissione nelle due lettere del 1711 e del 1712 Gravina non contrappone mai Dante a Petrarca. Ma nella prima, quella all'amico, accanto alle ragioni giuridiche indica come un limite la dilatazione abnorme della materia amorosa in accezione petrarchesca e invoca una riduzione dello spazio a quella concesso; nella seconda, a Maffei, si è visto come lamentasse

²⁰ CRESCIMBENI, *L'istoria*, ed. 1698, rispettivamente alle pp. 86, 88, 301-302.

²¹ *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 [...]*, 6 voll., Venezia, Lorenzo Basegio, 1730-1731, I, pp. 118 e 162.

²² ROBERTO TISSONI, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*. Edizione riveduta, Padova, Antenore, 1993, p. 53.

²³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio S. Maria in Cosmedin, XIII 5, cc. 31v-55v; sul documento vd. CONCETTA RANIERI, *Giovan Mario Crescimbeni e la sua «Libreria»*. *Un'Accademia in una biblioteca*, «Roma moderna e contemporanea», IV, 1996, 3, pp. 577-594.

che «fu [...] chi contra me prese sdegno; e sopra tutto per la lode che io dava al signor Alessandro Guidi, che il primo nella lirica, senza interpolare il Petrarca, si è saputo dalla corruttela dello stil moderno liberare»²⁴. Dove i due *loci* concordano nell'indicare all'origine della scissione un reato di lesa maestà petrarchesca. Con la messa in discussione nell'11 della materia, nel '12 dell'uso delle parole stesse del *Canzoniere*.

Per il primo argomento vale ricordare che la materia era oggetto di discussione da qualche tempo. Da parte di Muratori, per esempio, che aveva preso posizione nei *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia* (testo che, ricordo, è datato «Napoli, 2 aprile 1703», e venne diffuso l'anno successivo), dove sosteneva che la ragione

vorrebbe che codeste adunanze fossero più utili e sode e richiederebbe la riputazione degli accademici e il bisogno delle lettere che quivi si trattassero materie più luminose e vi si facesse traffico ancor delle scienze e dell'arti erudite. Noi vorremmo pertanto le accademie non già sbandite, ma migliorate; noi le brameremmo non solamente dilettevoli alle orecchie, ma utili ancora agl'ingegni, sì di chi parla, come di chi ascolta²⁵.

In termini non dissimili e pressoché nello stesso tempo doveva averne trattato nella prima stesura della *Perfetta poesia*, se scrivendo a Anton Maria Salvini nell'agosto dello stesso 1704 si diceva disposto a parlare «con più rispetto dell'uso delle accademie intorno al recitarvi poesie amorose»²⁶.

Evidente la consonanza con il Gravina che si è visto ironizzare sul «sonettuccio» interpretato come un «letto di Procuste», col risultato che «qualche povero sentimento che sia condannato ad entrare in un sonetto [...] dee o mutilato o stiracchiato rimanere».

Se dunque è vero che né da una parte né dall'altra si arriva a una contrapposizione esplicita Dante-Petrarca, non è meno vero che in ballo ci sono i valori rappresentati o associati ai due poeti. Quello cui guarda Gravina è un Dante irriducibile alla misura del novello Procuste e invece pienamente funzionale a una letteratura aperta al dibattito politico e alla problematizzazione del ruolo del letterato. Esattamente l'opposto di quanto sostenuto da Crescimbeni, che nelle *Postille* alla lettera dell'11 ribatteva che le «accade-

²⁴ GRAVINA, *Della divisione d'Arcadia. Al marchese Scipione Maffei*, p. 483.

²⁵ [LODOVICO ANTONIO MURATORI], *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia esposti al pubblico da LAMINDO PRITANIO*, in ID., *Opere*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, 2 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, I, 1964, pp. 177-197: 179.

²⁶ Lettera ad Anton Maria Salvini in Firenze, Modena, 1° agosto 1704, ivi, II, pp. 1816-1818: 1816.

mie di belle lettere» sono «institute nelle città da' privati»²⁷, e di conseguenza privati e non pubblici devono essere i temi da loro dibattuti.

È un punto capitale. Quello sul quale credo si debba ancora riflettere a fondo. Le parole appena lette delle *Postille* sembrerebbero conseguire a una visione “edonistica” dell'accademia, e così, contrapposte a quelle “impegnate” di Gravina, legittimare gli stereotipi successivi. Stereotipi inizialmente antiarcadici e poi, più in generale, antiaccademici. Ma forse la catena degli argomenti non è così lineare. O almeno non lo è perché non tiene nella giusta considerazione altri fattori ugualmente in gioco anche se non dichiarati.

Va da sé che non mi riferisco all'esclusione dei «mala carmina» e dei «famosa obscoena superstitiosa impiave scripta», esclusione condivisa da Gravina e dichiaratissima nella settima delle *Leges Arcadum*, quanto piuttosto al fatto che la scelta dei predicabili accademici era materia delicata, sulla quale si discuteva da sempre e in ogni accademia, da quando l'istituto era stato rifondato. Se ne era discusso nella Roma dei Pomponiani, nella Firenze degli Umidi e degli Accademici Fiorentini, nella Napoli di don Pedro de Toledo e di pressoché tutti gli altri viceré che gli erano succeduti. Se ne era discusso tra i Lincei, che nel *Lynceographum* erano arrivati a vietare ai sodali le discussioni politiche.

Quello insomma il retroterra ideale che rendeva naturale, perché più controllabile e quindi più sicura, l'elezione della materia amorosa rispetto alle altre. E con essa di Petrarca rispetto a Dante. In particolare, al Dante di Gravina, incarnazione di una poesia che mal tollerava i vincoli formali (a cominciare dalla rima) e ambiva invece a «“riscaldare” i concetti per farli penetrare più profondamente nell'animo legando gli uomini gli uni agli altri in una serie di cerchi concentrici»²⁸.

A vederle da questo punto di vista mi pare che le cose prendano – potrebbero prendere – una piega un po' diversa. Dove non c'è più da una parte un'interpretazione ristretta e dall'altra una invece allargata, quanto piuttosto una, quella di Crescimbeni, in linea con gli standard romani e forse nazionali, e l'altra, quella di Gravina, che rispetto a quegli standard appariva di fatto un'anomalia.

Le parole del *Disinganno* sono del resto limpide: in risposta all'affermazione graviniana secondo la quale le accademie sono «ceti letterari, collegi e qualunque altre società pubbliche *de regalibus principis et quidem de majoribus*», Crescimbeni chiosava che «*de regalibus principis* sono le uni-

²⁷ QUONDAM, *Nuovi documenti*, p. 137.

²⁸ ANNALISA NACINOVICH, “Nel laberinto delle idee confuse”. *La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012, p. 119.

versità pubbliche, o sieno accademie, ove s'insegna, e non le accademie per ornamento o per erudizione e diletto instituite nelle città da' privati, quali son quelle di belle lettere, e per conseguenza l'*Arcadia*»²⁹. Se la differenza corre sul filo dell'insegnamento e dell'ornamento/erudizione/diletto, nessun dubbio che Dante possa essere di casa più nell'una che nell'altra. Come proclama la storia stessa della sua fortuna critica e editoriale.

5. E dunque anche se ufficialmente in *Arcadia* non si è mai data una questione dantesca, resta indubbio che anche lì, come in molte altre occasioni, è stato sull'interpretazione di Dante, del suo ruolo e della sua poesia, che si sono giocate partite tra le più significative. Con risultati non univoci. Come infatti l'accademia non è stata solo Crescimbeni e Gravina, così il Dante degli Arcadi non è stato solo quello implicato nelle polemiche connesse alla scissione. È stato, altrettanto legittimamente, quello di Metastasio e di Vico e, più tardi e con segno opposto, quello di Diodoro Delfico, cioè Saverio Bettinelli, e anche, passato ancora un secolo e cambiato ancora segno, quello di un Agostino Bartolini, cui si deve l'istituzione di una cattedra dantesca romana³⁰. A dire che come già all'inizio anche poi in seguito la mancata concordia sul nome di Dante né impose né precluse agli Arcadi la via al poeta. Evidentemente il fine condiviso del restauro del buon gusto non inibiva le inclinazioni individuali e per il giudizio su Dante riteneva ammissibili tanto il *sic* quanto il *non*.

Per cui nel momento di concludere sulla presenza di Dante in *Arcadia* e nel suo canone va preso atto del fatto che nessuno gli ha mai negato il visto d'ingresso. Che gli venne naturalmente concesso, anche se a certe condizioni. Che riguardavano luoghi e modi. E cioè la posizione che gli doveva essere riconosciuta e le modalità nelle quali doveva essere letto, per cui legittimamente Davide Colombo ha potuto concludere una sua inchiesta sulla presenza di Dante nella Roma barocca e arcade sostenendo che «nell'*Arcadia* crescimbeniana per esser considerati buoni poeti, e quindi per godere dei vantaggi che ciò implica in termini di promozione sociale, è indispensabile conoscere Dante attraverso la mediazione dell'accademia»³¹.

Non era la prima volta che il suo nome suscitava discussioni del genere e ovviamente non sarebbe stata l'ultima. Nel contendere di Gravina e Crescimbeni e nella loro diversa visione della *Commedia* e del suo autore

²⁹ QUONDAM, *Nuovi documenti*, p. 137.

³⁰ Cfr. MARIA TERESA ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991, p. 55.

³¹ COLOMBO, *Dante a Roma tra Sei e Settecento*, pp. 142-143.

è facile riconoscere una distinzione antica destinata a ripresentarsi periodicamente come uno dei passaggi di fondo del dibattito letterario e ideale italiano, la distinzione che il Berni del *Capitolo a fra Bastian dal Piombo* aveva fissato nella differenza tra poesia delle «cose» e poesia delle «parole». In quest'ottica l'eterna contrapposizione tra Dante e Petrarca è rimasta a lungo una delle modalità non solo di leggere ma anche di vivere la poesia e in generale la letteratura. A quella si rifaceva ancora, proprio come a un crinale che distingue – e oppone – due bacini destinati a convogliare acque che sembrerebbero non potersi mescolare, il Pirandello del discorso per gli ottant'anni di Verga (Catania 1920, poi, come è noto, replicato nel 1931 all'Accademia d'Italia). Lì l'opposizione era dichiarata in tutta la sua evidenza, al punto di farsi vera e propria funzione civile espressa nella distinzione nettissima di due linee nella vicenda letteraria italiana, quella che discendeva da Dante e che nella circostanza venne battezzata «gusto delle cose», e quella che discendeva da Petrarca e che sembrò naturale chiamare «gusto delle parole».

Non vorrei essere semplicisticamente categorico, ma mi pare di poter riconoscere nella scissione del 1711 uno dei momenti di quella dialettica di gusti e di poter affermare che la predilezione per la “poesia delle parole” avrebbe contribuito a condannare la lingua e la stessa tradizione letteraria italiana a un destino non vorrei dire di estraneità o addirittura di sordità, ma di evidente difficoltà rispetto alle “cose”. A cominciare dalle cose della filosofia e del diritto, quelle che stavano a cuore a Gravina e che nel *Discorso sopra l'Endimione* lo avevano indotto a concludere che della *Commedia* non si può «formar sano concetto per mezzo della pura erudizione e delle dottrine volgari, ed a sì gran fondo può solamente giungere chi per altra strada che per quella de' poeti si pone in cammino»³².

Per noi, a valle dei dibattiti qui ricordati, le cose non stanno più così. Per noi cose e parole non sono più in un rapporto di alterità, ma ciò non toglie che per stagioni lunghissime la scelta per l'una o per l'altra sia stata una bussola e una concreta ragione di vita (s'intende di vita poetica e ideale). È quella che ritroviamo incarnata nelle parole di Gravina e di Crescimbeni, quella che ne ha reso legittime le prese di posizione e la reciproca estraneità, e che rende la scissione non un effetto dell'ansia di sopraffazione di una parte sull'altra ma l'approdo inevitabile di un percorso epocale per il quale la sottoscrizione di un esito concorde era ancora prematura.

A essere prematuro non era solo un giudizio partecipe su Dante, lo era anche l'ipotesi di una “poesia delle cose”, come dimostra impietosamente il

³² GRAVINA, *Discorso sopra l'Endimione*, p. 58.

fallimento dei Quirini. All'orizzonte, almeno di quello che si apriva al di qua delle Alpi, non si vedeva nessun Lucrezio.

La conclusione, scontata al pari della premessa, mi pare d'obbligo: nel momento in cui, vinta la battaglia contro quello che allora si chiamava il cattivo gusto, si doveva mettere mano alla scelta dei modelli della nuova poesia (delle sue parole, dei suoi ritmi, della materia stessa del poetabile), la distanza tra l'entusiasmo filodantesco del filosofo e la tiepidezza del letterato dice che nella serra italiana l'innesto delle cose nelle parole era ancora cosa ardua, per qualcuno addirittura da comprendere tra gli *impossibilia*.

ANDREA BATTISTINI

Il Petrarca a chiaroscuro di Gian Vincenzo Gravina

Quando, a fine Seicento, le reazioni al Barocco trovano la loro codificazione accademica nell'*Arcadia*, diventa quasi inevitabile che nell'ambito della lirica ci si rifaccia in primo luogo all'inamidata trasparenza delle tarsie unilinguistiche di Petrarca, non a caso già poco amato nel Seicento proprio per la presunta, eccessiva semplicità del suo dettato, povero di metafore e di acuttezze, sia pure con l'eccezione di qualche isolata arguzia di cui prontamente si appropriarono i poeti concettisti. Della svolta è pienamente consapevole Muratori, il quale nella sintesi storiografica della *Perfetta poesia italiana* ricorda che nel Seicento, dopo Marino, «potevano promettersi pochissima lode, e ben rado lettore quegli, che avessero allora calcate le vie del Petrarca», di cui allora quasi si smarrì, «non che il Gusto, la memoria»¹. A far sì che si riaprisse la sua «Scuola» fu poi in parte, conclude lo storiografo, «Cristina Reina di Svezia», che ridiede «coraggio in Roma alle Muse Italiane»². La riabilitazione però non significa automaticamente un ritorno al culto che fu nel Rinascimento, perché nelle poetiche di primo Settecento intervengono, oltre alle pronunce antibarocche, altre ragioni di diffidenza che complicano il quadro letterario e culturale e i modi della ripresa petrarchesca.

Intanto, per il carattere confederale dell'*Arcadia*, non sono da trascurare le diverse fisionomie delle circoscrizioni regionali. Secondo questa logica, si nota che a Napoli, dove agiva una delle colonie meno allineate, il rifiuto del marinismo, per essere sentito solidale con la scolastica aristotelica e con una cultura gesuitica troppo corriva all'esibizionismo e all'iperbole scenografica, appare l'espressione di un nascente ceto civile che, mentre decade il fasto

Riprendo in parte considerazioni svolte nel saggio *La scienza degli affetti nel petrarchismo degli eruditi* (Gravina, Muratori, Vico), in *Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, a cura di Sandro Gentili e Luigi Trenti, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 9-30.

¹ LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ada Ruschioni, 2 voll., Milano, Marzorati, 1971, I, p. 69.

² Ivi, p. 70.

altezzoso dell'influenza spagnola, ricerca forme più convenienti a un'ideologia borghese e laica dal costume più sobrio, connotato da una semplicità non meno mistificata dell'artificio secentesco ma propenso comunque a espressioni che ripudiano la vacuità dell'ornato per contenuti più severi. Il ritorno a Petrarca si coniuga allora con il purismo di Leonardo di Capua, medico antigalenico, fautore della nuova scienza e per niente provinciale, ma difensore oltranzista di un purismo che si rifà ai modelli trecenteschi toscani. E in un contesto in cui in seno all'accademia degli Investiganti e poi in quella di Medinacoeli ci si sforza di introdurre nella ricerca scientifica il metodo sperimentale e l'epistemologia trasmessa con il *Discours de la méthode*, quegli esempi diventano un naturale riferimento euristico per gli intellettuali "novatori", che condividono tanto la lezione nitida e lineare di Petrarca quanto le raccomandazioni di Cartesio a coltivare le idee chiare e distinte e gli appelli di Bacone a favore delle indagini empiriche.

L'abito scientifico e filosofico, sommandosi a quello giuridico avvezzo al rigore terminologico e all'interpretazione delle leggi, favorisce le riflessioni sulla natura della poesia e sulle istituzioni letterarie, ossia a livello di discorsi di poetica. Per quanto nessuno dei maggiori intellettuali di primo Settecento abbia potuto sottrarsi al rito sociale di scrivere poesie d'occasione, al punto che perfino l'austero Gravina lo ha fatto, il netto divario qualitativo che si instaura tra *rhetorica docens* e *rhetorica utens*, ovvero tra teoria e pratica, l'una di buon livello speculativo, proprio perché irrobustita dall'apporto di competenze filosofiche, l'altra dagli esiti molto modesti, perché raramente capace di sollevarsi al di sopra del compito di meri esercizi di scuola, induce in questa sede a privilegiare i giudizi su Petrarca ospitati nei trattati e a sacrificare la sua presenza nelle liriche. L'avallo a questa scelta proviene da Melchiorre Cesarotti, il quale, anticipando di un secolo un identico giudizio di Carducci, considera Gravina «prosator tanto nobile, quanto sgraziato verseggiatore»³.

Vero è che il principio d'autorità e la precettistica da cui la nuova scienza di ascendenza galileiana riesce a liberarsi nonostante le veementi opposizioni da parte dei peripatetici sono ancora molto cogenti in poesia, dove in ogni verso della produzione arcadica ci si imbatte in stilemi petrarcheschi. Già da questo punto di vista si ha la conferma che invece in sede di poetica, pur non rinnegando mai la mimesi, come si conviene a tutte le pronunce classiciste, i teorici hanno le mani più libere, emancipandosi dal dirigismo precettistico e normativo dopo che, con la rinuncia alla pretesa di insegnare a fare poesia,

³ MELCHIORRE CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, a cura di Romana Bassi, Venezia, Marsilio, 2010, p. 82.

ci si volge all'intento di fare piuttosto della critica letteraria, giudicando senza troppi timori reverenziali i testi. Ai «praecepta mortuorum», tra cui i più cogenti provenivano proprio da Petrarca, Gravina invita a preferire i «viva exempla», da leggere senza dogmi. La sua poetica si forma sulla lettura diretta delle poesie, con un'estensione al campo letterario del metodo sperimentale appreso frequentando a Napoli le tornate dell'accademia degli Investiganti. Sotto l'impulso della ricerca scientifica, che aspira a scoprire verità inedite, l'apparato della topica, che estrae dal guardaroba dei *loci communes* abiti preconfezionati in ossequio alla logica del *prêt-à-porter*, non può più godere dell'antico credito. In questo modo Petrarca, ancorché ammirato per la sua eleganza, non è più, almeno in linea di principio, un modello da imitare o una pietra di paragone su cui valutare ogni altro autore, ma l'esempio di uno stile dotato di caratteristiche sue proprie, diverse da quelle non meno degne di altri poeti. Evidentemente l'alternativa alla crisi dell'aristotelismo può essere solo un pluralismo che, in teoria, dovrebbe vanificare ogni tentativo di confronti.

In un *milieu* in cui erano fioriti i paragoni che nel campo della lirica avevano visto di fronte Petrarca e Della Casa – esemplare in questo senso il *Paralello* di Orazio Marta⁴ –, il cugino e maestro di Gravina, Gregorio Caloprese, si duole che non si avverta l'incommensurabile diversità di questi due poeti, dovuta ad «affetti» specifici e quindi a psicologie parimenti legittime, tra le quali non è lecito stabilire una gerarchia o una priorità di valori culminanti nella fissazione di modelli⁵. Non per nulla nelle *Sposizioni* alle *Rime* del Casa (1694) stese da Caloprese il consueto approccio retorico e grammaticale esce quasi soverchiato da una critica psicologica fondata in primo luogo sulle analisi del *Traité des passions de l'âme* di Cartesio. Non mancano, è vero, i riferimenti alla *Poetica* e alla *Retorica* di Aristotele, ma forse diventano ancora più significative le integrazioni di Demetrio, Ermogene, Platone, Lucrezio, e anche di Castelvetro (un maestro molto

⁴ Il *Paralello tra Francesco Petrarca et Mons. Gio. Della Casa* è compreso in *Rime et prose del signor HORATIO MARTA* [...], Napoli, Lazaro Scoriggio, 1616, pp. 117-122.

⁵ *Opere di Monsignor GIOVANNI DELLA CASA* [...], *Tomo secondo*, contenente le *Sposizioni* di Sertorio Quattromani e quelle di Marco Aurelio Severino e di Gregorio Caloprese, Venezia, Angiolo Pasinello, 1728, p. 183. Il commento di Caloprese è oggi disponibile in un'edizione anastatica che riproduce quella uscita nel 1694 presso il napoletano Antonio Bulifon (GREGORIO CALOPRESE, *Opere*, a cura di Fabrizio Lomonaco e Alfonso Mirto, Napoli, Giannini, 2004, pp. 167-482). Il passo di Caloprese è opportunamente segnalato anche da RENA A. SYSKA-LAMPARSKA, *Gregorio Caloprese e il Petrarca*, in *Studies for Dante. Essays in Honor of Dante Della Terza*, edited by Franco Fido, Rena A. Syska-Lamparska, Pamela D. Stewart, Fiesole (Firenze), Cadmo, 1998, pp. 165-197: 192.

importante pure per Gravina), di Gassendi, dei logici e moralisti di Port-Royal, di Bossuet, del pensiero meridionale. Il metodo di Caloprese non pretende più di insegnare come fare versi, ma, ponendosi dalla parte del lettore, vuole spiegare geneticamente e in via sperimentale la nascita del fatto letterario, con l'obiettivo di una «scienza poetica» in grado di cogliere, con un'impalcatura filosofica, la natura della poesia, i suoi attributi, i fini, le possibilità conoscitive, le leggi di comportamento.

Pur avendo l'obiettivo di perseguire una «scienza degli affetti» di tipo cartesiano e razionalistico, Caloprese non mira però alla loro decantazione. Il suo obiettivo sembra piuttosto quello di vedere come la psicologia del poeta venga assunta ed espressa dalle tecniche retoriche. Per questo forse non si volge a Petrarca, dove si assiste semmai al magistrale rasserenamento espressivo delle passioni, ma a Della Casa, al quale si deve anzi una sottolineatura oratoria dei sentimenti, secondo una poetica della *gravitas* che ricerca la magnificenza, l'«ampiezza del dire», dal «suono più tosto pieno che debole, sollevando alquanto la schiettezza e semplicità» del suo incedere⁶.

Nonostante l'avversione alla produzione troppo complicata del Barocco, anche Gravina, attestato su questo punto sulle posizioni del suo maestro, lamenta nel trattato *Della ragion poetica* l'impoverimento subito dalla lingua italiana a opera di Petrarca, responsabile insieme con Boccaccio di non avere seguito la poetica inclusiva e plurilinguistica di Dante, viceversa lodato per la molteplicità dei suoi registri espressivi:

[...] questa lingua comune, che il nostro Dante prese, per così dire, sin dalle fasce ad allevare e nutrire, sarebbe molto più abbondante e varia, se 'l Petrarca e 'l Boccaccio ed altri di quei tempi ai quali fu da Dante lasciata in braccio, l'avessero del medesimo sugo e col medesimo artificio educata, e non l'avessero dall'ampio giro, che per opera di Dante occupava, in molto minore spazio ridotta⁷.

Non si può non rilevare la posizione affatto divergente di Crescimbeni, il quale, riutilizzando proprio la stessa metafora di Gravina, ascrive viceversa a Petrarca il merito di avere evitato che la «toscana poesia» morisse «in fasce», sanando «colle sue nobilissime *Rime*» il «disordine» dei poeti duecenteschi, che si resero «non meno sgraditi e dispiacenti che incomprensibili»⁸.

⁶ CALOPRESE, *Sposizioni*, ed. 1728, p. 66.

⁷ GIANVINCENZO GRAVINA, *Della ragion poetica. Libri due*, in ID., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 195-327: 292. D'ora in poi le citazioni da quest'opera saranno indicate direttamente nel testo, con la sigla RP.

⁸ *La bellezza della volgar poesia* di GIO. 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

Evidentemente quello che per Gravina rappresentava un eccesso di semplificazione, per Crescimbeni era un motivo di ordine. A differenza di Dante – continua la requisitoria gravinana – Petrarca e Boccaccio, per trattare degli argomenti delle «scienze» e delle «materie gravi», scelsero di scrivere in latino «e la volgar lingua non applicarono senonché alle materie amorose». La conseguenza fu che

le parole introdotte dal Dante, le quali sono le più proprie e più espressive, rimasero abbandonate dall'uso, con danno della nostra lingua e con oscurità di quel poema, nel quale era lecito a Dante, sì per la grandezza del suo ingegno, sì per l'infanzia della nostra lingua, di cui egli è padre, sì per l'ampiezza e novità della materia, inventar parole nuove, usar dell'antiche, ed introdurre delle forestiere, siccome Omero veggiamo aver fatto (*RP*, p. 293).

Il paradosso è che, se in séguito la *Commedia* dantesca fu tacciata di barbarie e oscurità, la colpa di averla resa quasi incomprensibile non è del suo autore, ma delle altre due “corone” che, venute immediatamente dopo, non fecero entrare nell'uso il lessico dantesco, in modo che questo finì per diventare quasi impenetrabile⁹.

Nonostante questa reprimenda, che ricorda considerazioni analoghe di Muratori¹⁰, Gravina non intende tuttavia bandire la materia amorosa, ma darle «minor luogo» per lasciarlo piuttosto «ai soggetti eroici dell'antica erudizione», in linea con le spiccate predilezioni di un uomo di studio intenzionato a fare rivivere l'antica cultura greca e latina¹¹. Anche quando fa emergere l'interesse personale per argomenti filosofici e dottrinali, crede che la

de' Rossi, 1712, ora in GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019, da cui cito (p. 93).

⁹ Con molta abilità dialettica, Gravina assolve Dante dall'accusa di oscurità che per altro era topica in un secolo quale quello dei Lumi, dove la taccia suonava particolarmente negativa. Sulla funzione catalizzatrice che il pensiero di Dante ebbe nel formare il pensiero linguistico di Gravina, oltre che sulla sua visione filosofica e intorno al concetto di allegoria, cfr. ANNARITA PLACELLA, *Gravina e l'universo dantesco*, Introduzione di Fabrizio Lomonaco, Napoli, Guida, 2003.

¹⁰ Muratori, in riferimento alla lingua italiana, rileva che nel Trecento, «secolo riputato d'oro, ella non ebbe Autori eccellenti, se non Dante, il Petrarca e il Boccaccio, i quali pure non trattarono materie gravi, né Scienze, e ristrinsero i lor felici Ingegni ad argomenti leggieri» (*Della perfetta poesia italiana*, II, p. 631). Difficile pensare che anche di Dante, malgrado la freddezza che Muratori nutre per lui, si possa legittimamente affermare che abbia trattato soltanto di «argomenti leggieri».

¹¹ GIANVINCENZO GRAVINA, *Della division d'Arcadia. Lettera ad un amico*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 469-477: 472.

lirica amorosa sia comunque da salvaguardare, perché altrimenti «si sottrarrebbe alle menti umane la cognizione filosofica del più potente e dominante affetto»¹². Essa forma «gran parte della scienza morale, alla quale suggeriscono larga luce i poeti coi lamenti ed espressioni loro». Però non deve la passione «esser l'elemento della poesia e posseder tanto campo quanto ne ha sempre tenuto nella lirica volgare»¹³. Sono, queste ultime, considerazioni che appartengono allo scritto *Della division d'Arcadia*, risalente a quando, nel 1711, diventò esplicita la rottura già foriera da tempo con Crescimbeni, causa di un'aumentata diffidenza per la lirica e le rime di Petrarca, dal cui esempio discese la moda facile e leziosa delle «cicalate pastorali» adagate entro insulsi «sonettini e canzoncine», la cui invasiva produzione è andata a danno di «qualche più solida e più profittevole applicazione» e di più «nobili argomenti»¹⁴. Una volta di più Gravina è in sintonia con Muratori, il quale, anziché indugiare sui «mille bassi amori, mille intrighi amorosi» che perfino nel genere tragico coinvolgono con le loro «gelosie, le paure, le languidezze» i «poveri Eroi, sì malconci da Cupido», raccomanda di volgersi alle «Massime del Vangelo» perseguite nelle poesie sacre e morali, prendendo a modello Carlo Maria Maggi¹⁵, secondo l'indirizzo assunto dal petrarchismo primosettecentesco in area lombarda e tra Modena e Bologna.

Per quanto non si indulga a esiti devoti e religiosi, declinati piuttosto nella direzione di una morale laica, non diverso è il limite individuato da Gravina, connaturato a un genere troppo poco irrobustito di motivi filosofici. A parte questa riserva, intrinseca alla scelta della materia amorosa, per lui Petrarca è comunque, per motivi formali e retorici, il «padre della lirica italiana», con esiti superiori alla «gravità delle canzoni di Dante», all'«acume di Guido Cavalcanti», alla «gentilezza di Cino», al punto che «tra tanti a lui simili non è mai sorto l'uguale» (*RP*, p. 321)¹⁶ – un giudizio emesso avendo forse nelle orecchie un verso dantesco («a veder tanto non surse il secondo», *Par.* X 114). E le ragioni di questa supremazia risiedono nella varietà degli stili, che vanno dall'elegiaco, degno di Tibullo e Propertio, all'anacreontico e al catulliano, per non dire dei suoi registri oraziani e quasi pindarici. Una gamma tanto ricca consente a Petrarca la rappresentazione di ogni passione, non solo, spiega Gravina, «in morte della sua donna, ove sì dolcemente si

¹² Ivi, pp. 472-473.

¹³ Ivi, p. 473.

¹⁴ Ivi, p. 472.

¹⁵ MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, II, pp. 592-593 e 597.

¹⁶ Secondo PLACELLA, *Gravina e l'universo dantesco*, p. 133 nota 438, per questo passo Gravina aveva presente un luogo preciso del *De vulgari eloquentia* (I 13, 3).

lagna del rio destino, ma in vita ancora, ove passioni sì di speranza come di timore, sì di desiderio come di disperazione, racchiude» (RP, p. 321). Emerge in queste considerazioni un atteggiamento antistoico condiviso da altri intellettuali napoletani, da Caloprese a Vico, per il quale compito della filosofia è quello di «sollevar e reggere l'uomo caduto e debole, non convellergli la natura», come pretendono appunto gli stoici che «vogliono l'ammortimento de' sensi»¹⁷. Gravina è ancora più diffuso nel respingere l'"apatia", sia nelle sue egloghe, sia nella *Ragion poetica*:

[...] quei ch'espongono gli animi fissi sempre in un punto, o che scolpiscono l'eccesso e la perseveranza costante della virtù o del vizio sulle persone introdotte in tutti i casi e in tutte l'occasioni, non rassomigliano il vero e non incantano la fantasia [...]. Gli uomini, o buoni o cattivi, non sono interamente, né sempre dalla bontà o dalla malizia occupati. S'aggira l'animo dell'uomo per entro il turbine degli affetti e delle varie impressioni, qual nave in tempesta; e gli affetti si placano, s'eccitano e si cangiano secondo l'impeto, impressione e varietà degli oggetti che si volgono attorno all'animo. Onde la natura degli uomini si vede vestita di vari e talvolta di contrari colori, in modo che il grande talora cade in viltà, il crudele talvolta si piega a compassione e 'l pietoso inchina al rigore [...] (RP, p. 206).

Gravina, sempre copioso nell'esemplificazione, continua ancora con tanti altri casi di uomini che rapidamente, davvero «qual nave in tempesta», sono trascinati da una passione a quella opposta, ma per intendere il ruolo positivo di Petrarca indagatore dell'ondivaga psicologia dell'uomo è sufficiente ricordare la massima finale, secondo la quale, ancora con una diagnosi antistoica, «l'uomo non dura sempre in un essere» (RP, p. 207). Ecco allora che i *Rerum vulgarium fragmenta* riescono opportuni per la sottigliezza analitica e la precisione del lessico, unendo insieme l'efficacia delle auscultazioni psicologiche nelle loro minime e contraddittorie oscillazioni e la qualità dello stile. Nella sua poesia, commenta Gravina, che in queste osservazioni mette a frutto la lezione del *Traité des passions de l'âme* cartesiano, «osserviamo tante guerre e tante varietà, anzi contrarietà, d'affetti e sentimenti, che tra di loro combattono, li quali egli sì vivamente espone, che sembra scolpire i pensieri e l'incorporea natura render visibile» (RP, p. 324). Per una significativa coincidenza, il linguaggio critico di Gravina, nel fare risaltare in Petrarca la figura dell'ipotiposi, anticipa la metafora con cui Leopardi avrebbe poi illustrato la peculiarità dello stile di Redi e di Galileo, fatta consistere appunto

¹⁷ GIAMBATTISTA VICO, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), in ID., *Opere*, a cura di Andrea Battistini, IV ed., Milano, Mondadori, 2007, pp. 411-971: lib. I, p. 496. L'enunciato è tratto dalla degnità V.

in una «scolpitezza *evidente*» che, necessaria alla terminologia denotativa della scienza, combina in sé una «efficacia» encomiabile anche «per l'eloquenza e la poesia» (*Zib.* 30)¹⁸.

La dote della massima precisione è per Gravina un'acquisizione tutta moderna che fa di Petrarca un anatomista del cuore umano «tanto in ciò più fino dei Latini, quanto che a coloro, da volgar amore occupati, di tai sentimenti la conoscenza o mancava affatto, o dai platonici discorsi come filosofica favola compariva» (*RP*, p. 324). Il processo di decantazione espressiva procede parallelo alla purificazione delle pulsioni sensuali con cui la poesia acquista un rilievo morale parimenti sconosciuto agli antichi e già sottolineato nel Seicento da Sforza Pallavicino nel trattato *Del bene*. E nel ricusare «gli atti esterni della passione ed i piaceri sensibili» Petrarca, respinta ogni forma di grossolanità, «delineò e trasse fuori quel che nel fondo dell'animo suo nascea, e che nascer solamente suole in quello dei saggi», dove gli affetti si riducono a virtù, con la temperanza che presiede «al buon uso dei beni umani» (*RP*, p. 323)¹⁹. Sono concetti che, ispirati all'amore platonico, erano stati anticipati da Gravina in uno scritto precedente, il *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna*, steso con il proposito di delineare il canone della letteratura italiana e di segnalare gli aspetti positivi degli autori selezionati. In questa rassegna, Petrarca è già il «poeta gentile ugualmente e sublime, il quale ha portato nella poesia un affetto novello, il quale è l'amore onesto, separato dal senso e dalla materia: passione ignota agli antichi, eccettone i filosofi platonici»²⁰. Ma la delicatezza dei sentimenti non è il solo pregio delle sue rime: «per esser rivolo dell'onestà», interviene ancora una volta la magistrale «divinità di stile», in modo che la rappresentazione dell'«amore prodotto dalle comuni virtù che scambievolmente dall'amante nell'amato si trasfondono» «ha tolto a' posteri la speranza di gloria eguale»²¹.

¹⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991, I, p. 41.

¹⁹ La tesi è topica, e ricorre anche in Muratori, per il quale l'amore cantato da Petrarca, malgrado la pericolosità morale del genere lirico, è «onestissimo», espresso in «pudica forma», «cotanto differente dalla sensuale de' Greci, e Latini» (*Della perfetta poesia italiana*, II, p. 563). Costoro oltre tutto del tema amoroso toccarono solo la superficie, «laddove i nostri Italiani mercé dell'Ingegno Filosofico scopersero tutte le midolle di tal passione, e ne trassero mille verità, ed Immagini vaghissime, e gentili, che indarno si cercano fra le Poesie de gli antichi» (ivi, I, p. 401). Come si sente, anche in Muratori il giudizio morale trascorre rapidamente in giudizio artistico ed estetico.

²⁰ GIANVINCENZO GRAVINA, *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna*, in Id., *Scritti critici e teorici*, pp. 177-194: 191.

²¹ Ivi, pp. 191-192.

Evidentemente è già in Gravina l'iconografia dei *Sepolcri* foscoliani che individuano in Petrarca

[...] quel dolce di Calliope labbro
che Amore in Grecia nudo e nudo in Roma
d'un velo candidissimo adornando,
rende nel grembo a Venere Celeste²².

Né la connessione è fortuita, dal momento che Foscolo ebbe di Gravina un'altissima stima, in quanto a suo dire nessuno meglio di lui «sviscerò i principi morali e politici della poesia degli antichi, né penetrò quanto lui nei gentili misteri dell'amore del Petrarca», come ebbe a confidare a Isabella Teotochi Albrizzi²³. Anche per Gravina quell'estremo processo di affinamento spirituale è il prodotto di una disamina intellettualistica che solo un poeta «eruditus atque disertus»²⁴ poteva portare a compimento, non meno di Dante capace di mantenere la poesia congiunta alla filosofia²⁵. Forse, per il favore con cui Gravina saluta questa simbiosi tra poesia e filosofia, non è del tutto vero che, quando nel trattato *Della ragion poetica* si prende atto che Petrarca «raccolge applausi» soltanto «dai dotti e filosofi», laddove il canto esplicito delle passioni e dei piaceri sensibili aveva reso i poeti latini «cari e piacevoli al volgo» (RP, p. 323), si voglia realmente denunciare l'esperienza dei *Rerum vulgarium fragmenta* come «artificiosa e libresca, non “viva”, [...] chiusa ad

²² UGO FOSCOLO, *Dei Sepolcri*, in ID., *Poesie e carmi. Poesie – Dei Sepolcri – Poesie postume – Le Grazie*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985, pp. 117-140: 130, vv. 176-179.

²³ UGO FOSCOLO, *Epistolario*, III. 1809-1811, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 162.

²⁴ Il ritratto di Petrarca «poeta doctus» si trova nell'opuscolo *De conversione doctrinarum*, del 1696, dove a lui si attribuisce la rinascita della cultura classica, allorché «emerserat [...] quatuor fere ab hinc saeculis prisca dignitas, auctore potissimum ac vindice Francisco Petrarcha, homine supra quam tempora ferebant erudito atque diserto, qui bonarum artium institutionem Italia jam abactam atque depulsam a veteribus fontibus arcessivit, bonaque studia longo jam tempore intermissa revocavit» (GIANVINCENZO GRAVINA, *De conversione doctrinarum*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 145-153: 145).

²⁵ Nell'orazione *De instauratione studiorum*, edita nella raccolta del 1712, per quanto non sia più Petrarca il restauratore della classicità, resta comunque, insieme con Boccaccio, uno di coloro che tennero unite la poesia e la filosofia, in quanto «a Dante Aligherio philosophiam cum poësi conjunctam et per Petrarcham et Boccacium aliosque sub eodem foedere conservatam accepimus» (GIANVINCENZO GRAVINA, *De instauratione studiorum*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 335-364: 355). Pertanto, fino a quel momento «poësis vero numquam a philosophia discessit, nisi posterioribus temporibus, cum flos graecae ac latinae sapientiae jam emarcesceret» (*ibid.*).

una diretta esperienza della vita»²⁶. È pur vero che per la sottile analisi degli affetti «questo poeta in buona parte rimane ascoso alla cognizione anche dei letterati», ma se costoro non ne sanno riconoscere «la vivezza e verità della rappresentazione», il demerito non è dell'artefice, ossia di Petrarca, ma di chi non ha familiarità con i sentimenti da lui cantati (*RP*, p. 323).

L'esempio fatto, dei «fisici e democritici filosofi», riporta il dibattito nel contesto della cultura napoletana tra fine Seicento e primo Settecento dove l'atomismo materialista, per citare direttamente il giudizio severo di Gravina, si accontentava di esplorare «si attentamente l'azioni del corpo», ma trascurava del tutto i moti intimi dell'animo, dai quali, se regolati, nasce la virtù. Si direbbe che il Gravina della *Ragion poetica*, ponendosi per tempo in disaccordo con la lirica arcadica che aveva inteso l'abilità poetica come un *atout* buono per la socializzazione, le contrapponesse il valore dell'interiorità in nome del principio oraziano del «si vis me flere, dolendum est l' primum ipsi tibi» (*Ars poetica*, 102-103). Se dunque a qualcuno sembra che quelle di Petrarca siano «invenzioni sottili più che vere, ed essagerazioni pompose più che naturali», è solo perché non coltiva in sé quegli stessi affetti (*RP*, p. 323). Sotto il controllo dell'intelletto, il *pathos* di Petrarca si fa *ethos* e Gravina diventa l'ideale *trait d'union* tra il cartesiano Caloprese e l'allievo Metastasio, il quale non per caso teneva insieme sul suo scrittoio l'*Ars poetica* di Orazio e le *Passions de l'âme*. Per quanto il fine dei poeti sia in ultima istanza quello universale e democratico di rendere tutti gli uomini «eloquenti nella prosa e nei discorsi familiari, per giovare tanto alle private cose quanto alle pubbliche» (*RP*, p. 327), la poetica graviniana è nel fondo aristocratica e non può che compiacersi del carattere elitario della ricezione di Petrarca.

Semmai il disappunto nasce paradossalmente dalla perfezione della sua lirica volgare, a causa della quale «avviene ch'ella ha il suo principio e fine nel solo Petrarca»²⁷, come significativamente si legge nell'intervento *Della division d'Arcadia*, scritto con l'intento polemico di denunciare l'angustia delle soluzioni di Crescimbeni. Il modello unico, per quanto in sé vario, desta in Gravina un senso claustrofobico di asfissia che va a detrimento dei grandi temi filosofici che avrebbe voluto affidare alla poesia. È un limite intrinseco alla stessa forma metrica più frequentata nel canzoniere petrarchesco, ossia del sonetto. Se per Crescimbeni questo genere di componimento, a differenza di chi lo «vorrebbe bandir dal commercio umano, non che poetico», è senza dubbio «il più bello il più nobile e il più perfetto poema che abbia la lirica italiana e direi la poesia

²⁶ AMEDEO QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, p. 270.

²⁷ GRAVINA, *Della division d'Arcadia. Lettera ad un amico*, p. 473.

tutta»²⁸, per Gravina il «sonettuccio», come lo chiama lui spregiativamente, è ridicibile a un letto di Procuste, perché la sua misura ineludibile diventa il supplizio subito da «qualche povero sentimento che sia condannato ad entrare in un sonetto, poiché a potere adeguatamente empirne il giro di quattordici versi, dee o mutilato o stiracchiato rimanere, onde nel Petrarca medesimo raro è quel sonetto dove non manchino o non abbondino le parole»²⁹.

Gravina prende quindi posizione critica nel dibattito su una forma metrica che invece a suo tempo fu difesa da Tasso, per il quale, nella lezione sopra il sonetto dellacasiano *Questa vita mortal*, a questo genere, se impiegato da Petrarca, è «convenevole la magnificenza dello stile», in tutto e per tutto degno di trattare «concetti [...] nobili»³⁰. Ma l'età di Gravina, subissata dalla sonetteria sottoscritta da Crescimbeni, è molto diversa dall'età di Tasso e per reazione rafforza la convinzione che già era evidente nella stesura giovanile delle *Egloghe* e con la decisione di privilegiare l'esempio di Alessandro Guidi, un poeta incline a un gusto coreografico e a una più grandiosa evidenza scenografica che si esprime, piuttosto che nel sonetto, nelle canzoni, dove ha modo di distendersi il suo stile grave e austero, modulato sul modello pindarico e soprattutto davidico. Una volta di più con l'esigenza di Gravina si troverà d'accordo, ormai nell'Ottocento, Ugo Foscolo, che dalla stagione dei sonetti approderà a strutture più aperte, inseguendo «un'onda lunga e libera del respiro poetico», verso la dimensione del carne e del poema³¹.

Dell'*Endimione* di Guidi Gravina apprezza il tono epicamente solenne, quanto mai distante dai ritmi cantabili e leggeri della maggior parte degli altri poeti. Malgrado la persistenza del luogo topico che vuole Gravina risoluto avversario della poetica barocca, i meriti da lui ascritti all'*Endimione*, componimento dalla tessitura «gagliardamente annodata», in grado di esprimere la «smisurata forza d'Amore, fabbro di maraviglie e d'incredibili stranezze e novità produttore»³², non sembrano troppo distanti dalla magnificenza e

²⁸ CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, IX 22, p. 333.

²⁹ GRAVINA, *Della divisione d'Arcadia. Al marchese Scipione Maffei*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 481-490: 488.

³⁰ TORQUATO TASSO, *Lezione [...] sopra il sonetto Questa vita mortal, ec. di Monsignor della Casa*, in ID., *Le prose diverse*, nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti, 2 voll., Firenze, Successori Le Monnier, 1875, II, pp. 115-134: 120. Già nel Seicento, tuttavia, si erano alzate riserve sul sonetto con Tassoni e con il Meninini autore del *Ritratto del sonetto e della canzone*.

³¹ Disegna questo percorso SILVANA GHIAZZA, *Note sulla diacronia di macro e microstrutture metriche nei Sonetti del Foscolo*, «La nuova ricerca», XII, 12 (*Studi in onore di Michele Dell'Aquila*, 2), 2003, pp. 25-50: 50.

³² GIANVINCENZO GRAVINA, *Discorso sopra l'Endimione*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 49-73: 63 e 65. Sul convergente interesse per Guidi dei teorici d'Arcadia (da Crescimbeni a

dall'energia perseguite dall'estetica secentesca. Anche solo da questi enunciati orientati verso il sublime si può intendere la distanza che intercorre tra il severo platonismo filosofico perseguito da Gravina e le blande versioni che ne diedero Petrarca e ancor più i petrarchisti, i quali dal modello prelevavano proprio l'aspetto più caduco, ossia quello libresco e retorico, quanto mai distante dalla vita vera. Sembra quasi che le colpe degli emuli, chiamati «blaterones», dediti «ad unius Petrarcae imitationem, tamquam ad aram maximam, securitatis causa»³³, si riversassero sull'oggetto della loro venerazione, in quanto la facilità del suo dettato ne favorì la scimmiettatura senza il filtro di un autentico spirito critico. E che il suo vero bersaglio fossero i petrarchisti è confermato da una tarda testimonianza di Metastasio, il quale ricordava che

il dottissimo mio maestro Gravina, che adorava il grande del Petrarca, non lo accusava di quella ruvidezza che, a dispetto del delicato gusto di quell'insigne poeta, pur comparisce di tratto in tratto negli ammirabili scritti suoi, per colpa, come già dissi, del secolo; ma si scatenava contro coloro che unicamente a quella appunto ne imitano³⁴.

Da questo punto di vista Petrarca, di cui si riconosce il ruolo primario nella storia letteraria proprio per i tanti proseliti, è per un verso stimato per il suo nitore, ma per un altro verso la sua apparente semplicità, troppo corriva, non appaga pienamente Gravina, che certe volte sembra lodarlo piuttosto per gli aspetti, per così dire, baroccheggianti *ante litteram*. Arriva perfino ad accettare e a esaltare i giochi concettisti che nel canzoniere intrecciano Laura al lauro, ammessi in nome della dottrina pitagorica della metempsicosi. «Sensata» gli pare l'allusione con cui Petrarca «scherza non di rado sopra il nome di Laura dal lauro, che Dafne in greca lingua s'appella, col quale significa la persona di quella ninfa, nella vita della sua donna risorta» (*RP*, p. 325). Perfino le iperboli, tanto vituperate nella poesia barocca, sono lecite se riferite alle bellezze di Laura perché, per quanto sembrino «di trapassar il naturale» nell'andare

Martello, oltre a Gravina), dettato però da diverse strategie, vd. FRANCESCO TATEO, *La retorica del petrarchismo in Arcadia* [1991], in ID., «Per dire d'amore». *Reimpiego della retorica antica da Dante agli Arcadi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 221-242.

³³ GIANVINCENZO GRAVINA, *De poesi*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 491-501: 501.

³⁴ Lettera a Giuseppe Barbieri del 3 ottobre 1763, in 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*), IV, lett. 1328, p. 311. Da questo punto di vista Gravina non differiva da Crescimbeni, il quale accusa di «affettata imitazione» i petrarchisti che fecero fare alle sentenze di Petrarca «quella comparsa che dicono che fan le gemme incastrate nelle negre guance delle donne etiopiche ed indiane» (*La bellezza della volgar poesia*, IX 8, p. 323).

oltre il limite umano della bellezza e della virtù, rispecchiano, *a parte subiecti*, «l'opinion dell'amante, che a proporzione della sua mente e passione l'accresce e l'innalza sin presso il confine della divinità» (*RP*, p. 324).

Dopo averne fatto, grazie alla limpidezza della sua scrittura, il vindice degli abusi barocchi, Petrarca può anche, con il pensiero rivolto alla *querelle des anciens et des modernes*, insegnare ai letterati francesi l'esercizio dell'ingegno. L'ambivalenza dei giudizi emessi da Gravina, in cui abbondano i chiaroscuri, non è che il riflesso di una feconda ambiguità di fondo della poetica arcadica che, dovendo combattere su due fronti, quello del passato secentista e quello presente della *querelle*, ha trovato in Petrarca quella straordinaria ricchezza di motivi e di aspetti che ha contribuito a fare del suo paradigma un punto di riferimento imprescindibile, tanto nell'adesione quanto nella dissidenza.

FABIO FORNER

L'Umanesimo latino negli scritti teorici della prima Arcadia

Gli studiosi che si sono occupati dell'Arcadia hanno finora messo in luce la scarsa o del tutto assente attenzione per gli scritti dell'Umanesimo latino nelle pubblicazioni dell'Accademia o dei suoi esponenti e, d'altro canto, la poca considerazione riservata dalla critica alla produzione latina degli autori legati all'Arcadia¹. Intendo soffermarmi sul primo aspetto e cioè, in realtà, su una mancanza o forse, ma si tratta dell'ipotesi che metto in discussione, su una voluta censura: lo spazio riservato nella prima Arcadia all'Umanesimo e ai suoi scritti latini può essere infatti considerato relativamente scarso, o, quanto meno, mi pare si possa affermare che la letteratura umanistica latina non rappresentasse un tema centrale nell'orizzonte culturale arcadico. Premetto che in queste pagine con "Umanesimo latino" considero tutta la produzione latina che va da Petrarca fino a tutto il XVI secolo, incluso dunque lo spartiacque storico e culturale rappresentato dalla Riforma luterana, seguendo così la

Ringrazio i curatori del volume per le correzioni e i suggerimenti generosamente elargiti e Amedeo Quondam per le indicazioni che mi ha dato dopo la lettura di una versione di questo saggio.

¹ Si tratta certamente di due fenomeni molto diversi che, tuttavia, insieme possono dare una percezione più chiara di quale fosse l'atteggiamento verso la letteratura in latino, la poesia in particolare, dentro e fuori l'Arcadia. Sulla produzione latina si vedano, per altro, gli studi di MAURIZIO CAMPANELLI – ALESSANDRO OTTAVIANI, *Settecento latino I*, «L'Ellisse», II, 2007, pp. 169-203; MAURIZIO CAMPANELLI, *Settecento Latino III. L'inflazione dei poeti e il monte di Testaccio in un'epistola di Contuccio Contucci*, «L'Ellisse», VIII, 2013, pp. 159-195; ID., *Settecento Latino IV. Due frammenti della preistoria poetica di G.B. Casti*, «L'Ellisse», IX, 2014, 1, pp. 101-114; ID., «*Hoc tu videris, o bone custos*»: un autoritratto in Arcadia di G.B. Casti, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Albaladejo Pettinelli*, a cura di Stefano Benedetti, Francesco Lucio, Pietro Petteruti Pellegriano, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 139-157; VALERIO SANZOTTA, *Giuseppe Enrico Carpani e il teatro gesuitico in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, 2014, pp. 243-274. Si veda inoltre il contributo di Marco Guardo pubblicato in questo volume. Fa eccezione, ovviamente, il caso di Gian Vincenzo Gravina, i cui scritti anche latini sono stati oggetto di maggiori attenzioni, a cominciare dai pionieristici studi di Amedeo Quondam, ricordati più sotto.

periodizzazione introdotta dall'ormai classico studio di Anthony Grafton e Lisa Jardine².

Se la situazione è quella descritta, quali sono le ragioni di questo atteggiamento degli esponenti della prima Arcadia? Alcune possono apparire ovvie: l'Umanesimo latino, alla fine del Seicento e nei primi anni del Settecento, è indubbiamente considerato solo come un momento di passaggio, nel quale incomincia la rinascita e il recupero del latino classico, grazie in particolare a rinnovate prassi ecdotiche; matura è la coscienza che quel recupero non è il frutto di un processo veloce, ma la conclusione di un percorso che tocca i suoi apici ai tempi di Leone X; il latino di Petrarca non è certo quello di Valla o quello di Erasmo, e la produzione latina dell'Umanesimo trecentesco non può certo essere assunta come modello, anche solo linguistico, all'inizio del Settecento³.

Eloquenti sono a questo riguardo alcuni passi delle opere di Crescimbeni e Gravina. Faccio solo un cenno a Crescimbeni, per ribadire quanto già di per sé evidente, e cioè che il centro dell'interesse del primo Custode d'Arcadia è la poesia volgare. Trattando di questi temi sia nell'*Istoria della volgar poesia* che nella *Bellezza della volgar poesia* Crescimbeni ricorda, in quest'ultima opera, come agli italiani convenga senza alcun dubbio scrivere e soprattutto poetare in volgare⁴. E però pone a modello per la poesia addirittura i greci, così

² *From Humanism to the humanities: education and the liberal arts in fifteenth-and sixteenth-century Europe*, London, Duckworth, 1986.

³ Sul problema del ruolo del latino nel Settecento rimando solo al citato contributo di CAMPANELLI – OTTAVIANI, *Settecento latino I*, pp. 169-181. Sulla considerazione di Petrarca da parte di Erasmo cfr. *Dialogus Ciceronianus*, édité par Pierre Mesnard, in DESIDERII ERASMI ROTERODAMI *Opera omnia*. Recognita ed adnotatione critica instructa notisque illustrata, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1971, I/2, pp. 581-710: 661: «[...] Franciscus Petrarcha, sua aetate celebris ac magnus, nunc vix est in manibus, ingenium ardens, magna rerum cognitio, nec mediocris eloquendi vis». Si veda anche la recente edizione italiana: DESIDERIO ERASMO DA ROTTERDAM, *Il Ciceroniano*. Testo, introduzione, note, indici, traduzione a cura di Francesco Bausi e Davide Canfora, con la collaborazione di Elisa Tinelli, Torino, Loescher, 2016.

⁴ *La bellezza della volgar poesia spiegata in otto dialoghi* da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI [...], Roma, Francesco Buagni, 1700, pp. 69-70: «[...] richiede ogni dovere che gl'italiani, siccome la lor lingua coltivano, così nel natio modo componano, senza cattarne da altrui». E poco sotto, citando le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, ricordava: «[...] essendo la nostra lingua viva, bella, nobile e stimata, doveva riputarsi poco savio quell'Italiano che, tralasciatala, con altra lingua scriveva: il che non fece alcun'altra nazione; e in particolare (parlando generalmente) gli ebrei, i greci e i latini scrissero nel loro idioma, comeché possedessero pienamente gli altrui». Vd. ora GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019, p. 160.

saltando dunque tutta la mediazione umanistica⁵. Nell'*Istoria*, nel brevissimo capitoletto introduttivo al libro II, Crescimbeni tratta della storia della poesia in tutte le lingue colte, passando da quella ebraica a quella greca e latina, menzionando i periodi della loro nascita e decadenza, e in tutto questo senza nominare l'Umanesimo come periodo di rinascita del greco o del latino⁶. Anzi, il Quattrocento è considerato come secolo di decadenza della poesia volgare, che è giunta al suo apice proprio con Dante e soprattutto Petrarca⁷. Degli scrittori di opere sia in volgare sia in latino nel primo e nel secondo libro dell'*Istoria* si ricorda in particolare la produzione volgare, sulla quale si concentra il giudizio critico, citando solo genericamente gli scritti latini, e mettendo tuttavia in luce per ogni singolo autore l'importanza della conoscenza del mondo classico: bastino gli esempi di Petrarca e Bembo⁸. Va invece sottolineata la grande attenzione riservata da Crescimbeni proprio ai poeti e alle poetesse del Cinquecento in particolare⁹.

Ruolo centrale viene riconosciuto a Lorenzo de' Medici, restauratore, dopo Petrarca, della poesia volgare¹⁰. Ma, senza dilungarmi troppo, basta leggere la prefazione proprio agli *Arcadum carmina* del 1721: la stampa dei carmi latini è presentata quasi come un'anomalia, un atto compiuto in deroga allo scopo principale degli Arcadi, cioè quello di dedicarsi a componimenti in volgare,

⁵ Ivi, p. 155: «[...] vedrem dunque adesso se la greca maniera con la quale poetarono gli ultimi mentovati possiamo noi toscanamente imitare, e come il possiamo».

⁶ *L'istoria della volgar poesia scritta da* GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI [...], Roma, Chracas, 1698, lib. II, pp. 83-84.

⁷ Ivi, p. 91: «La toscana poesia cotanto crebbe e innalzossi sotto il Petrarca che, non potendo più crescer, come tutte le terrene cose fanno, che felicemente incamminansi, cominciò da quell'ora a scemare, ed in poco tempo abbassossi a tale, che per poco non ritornò alla primiera barbarie, la quale nel principio del secol del '400 risorta, non so per qual fato, non pur le toscane, ma le latine cose, e le scienze tutte ebbe nuovamente a confondere ed atterrare».

⁸ Ecco cosa vi si legge di Petrarca (ivi, p. 88): «Ma ben distenderommi nella considerazione che egli di tutte le scienze più nobili talmente fu possessore che reputasi il principale ingegno del suo secolo, e l'unico a cui quello dovesse il totale sbandimento della barbarie, tanto dai rilassati costumi, quanto dalle cadute scienze, e culto di scriverle, di che fan fede i diciotto volumi ch'or latinamente or toscanamente, ora in versi ora in prosa, diede alla luce. Ma sopra il tutto la poesia fu da lui favorita: mentre alla latina affatto perduta restituì la vita e l'onore, perché meritò d'esser coronato nel romano Campidoglio, e alla toscana diede quella perfezione che non le fa avere invidia né alla latina né alla greca». E poi si soffermava a trattare del *Canzoniere*. Di Bembo si ricordava la dedizione non solo alla lingua e alla letteratura latina, ma anche alla greca, che imparò sotto la guida di Costantino Lascaris; «Ma la toscana lingua amò e favorì sopra tutte le cose, e per madre la riconobbe [...]» (ivi, p. 98).

⁹ In particolare, Vittoria Colonna (ivi, pp. 101-102) e Veronica Gambara (ivi, pp. 103-104).

¹⁰ Ivi, pp. 91-92.

sia in prosa sia in poesia¹¹. Gli studi sulla letteratura dell'Umanesimo latino appaiono assenti nelle *Prose degli Arcadi*, ma occorrerebbe una schedatura più precisa di tutte le prose, con un'analisi delle fonti; e le orazioni latine degli Arcadi non sono pubblicate né durante il custodiato di Crescimbeni né dopo.

La situazione diventa più interessante se si passa a trattare di Gravina, che parte da presupposti culturali e da interessi letterari che lo portano almeno a considerare con maggior cura la letteratura latina dell'Umanesimo; ben altre sono, inoltre, le attitudini critiche e teoretiche di Gravina rispetto a Crescimbeni. Le opere di Gravina e la sua figura sono state per fortuna oggetto di ampi studi, a partire da quelli fondamentali di Amedeo Quondam, che nel suo ritratto graviniano ricorda: «l'ideologia del Gravina mirò a ricollegarsi alla tradizione filosofica e culturale del Rinascimento», superando il Seicento¹². E Quondam ancora sottolinea come in Gravina non siano avvertite particolari cesure tra Umanesimo e Rinascimento¹³. Non poco è lo spazio dedicato nella *Ragion poetica* ai «novelli poeti latini» che, coerentemente con la poetica prima tratteggiata, fecero

quasi vive risorgere l'immagini dei Catulli, Tibulli, Properzi, e direi anche degli Ovidi, Virgili, Lucrezi, co' quali nella poetica frase ed artificio confinano, se Ovidio, con la felice varietà e copia de' suoi spaziosi favoleggiamenti, e Virgilio e Lucrezio, con le singolarità dei poemi loro, non tenesser da sé lontana ogni comparazione; conciosiaché niun dei maggiori tra i novelli latini ad uno intero poema eroico ed a tutto un filosofico sistema lo stile abbia volto¹⁴.

Come è già stato osservato, Gravina ha modificato, a quest'altezza cronologica, la sua posizione sui poeti dell'Umanesimo rispetto ai primi scritti, rendendola notevolmente più critica¹⁵. Se non nei risultati, che sono dunque deludenti, gli umanisti sono però un esempio da seguire, perché proprio loro ci hanno mostrato come

¹¹ *Arcadum carmina. Pars prior* [...], Romae, Antonius de Rubeis, 1721, *Ad lectorem*, p. n.n.: «Sed quemadmodum in publicis recitationibus, quamvis vernaculae linguae primario et ex instituto incumbere soleant Arcades, latinam tamen, hac etiam probe instructi, exercent; ita Hetrusca opera excudentes, Latina praetermittere omnino non debuerant».

¹² AMEDEO QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, p. 136. Fra i contributi più recenti su Gravina: ANNARITA PLACELLA, «Se Giove, ch'è verace, ed infallibile, / Voi date per autor dei vostri oracoli». *La censura ecclesiastica e Gravina*, «Entymema», XIX, 2017, pp. 109-144; GIAN VINCENZO GRAVINA, *Delle antiche favole*. In appendice *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di Valentina Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012.

¹³ Cfr. QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, p. 136.

¹⁴ GIANVINCENZO GRAVINA, *Della ragion poetica. Libri due*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 195-327: 259.

¹⁵ Cfr. QUONDAM, *Cultura e ideologia*, pp. 238-244.

con segreto incantesimo, quantunque nati nei tempi presenti, pur l'uso dei greci e latini vocaboli e 'l commercio di quei grandi autori ci rinvoca all'età loro, nella quale mutiamo natura e, lasciando per così dire l'animo proprio, pigliamo insensibilmente l'animo che nei loro libri han deposto i nostri precettori¹⁶.

L'apice di questo periodo, pur sempre solo di rinascita, è identificato negli anni di Leone X, che fece risorgere tutte le arti, premiando coloro che si dedicavano alla poesia greca e latina e soprattutto spianando la strada al trionfo del platonismo, vera conquista dell'Umanesimo¹⁷. Fra gli umanisti, e anche questo è un indizio importante, grande spazio è lasciato a Girolamo Vida, perché, sottolinea lo stesso Gravina, usò la latina lingua per esaltare nella *Cristeide* la storia di Cristo e della sua dottrina¹⁸. E per la bontà della dottrina è esaltato anche Bembo, mentre per il motivo contrario, cioè per le pessime dottrine, non pochi sono censurati¹⁹. Gli umanisti sono dunque esemplari per l'attenzione all'antichità romana e greca. Gli stessi concetti sono espressi anche nelle poco più tarde orazioni, per esempio nel *De instauratione studiorum*. Non pochi sono anche gli stranieri lodati, in particolare per le opere grammaticali, che diventano le vie più accessibili attraverso le quali i «pueri» possono avvicinarsi ai testi originali, alle fonti e quindi perseguire lo scopo dell'educazione umanistica di conoscere i contenuti e gli oggetti, cioè i testi di Omero e Virgilio, perché da lì arrivino poi copiose le parole, «verba ipsa de re ultro se offerent»: cadono qui i nomi di Vossio, Scaligero e Vives²⁰. Così, verso la fine dell'orazione, Gravina ribadisce che «staccandosi dagli antichi si finisce per allontanarsi non poco dalla vera sapienza perché ciascuno degli antichi storici, poeti, filosofi, oratori sia che descrivano la natura oppure qualcosa di inventato da loro, comprendono i concetti che sono fondamentali per il sapiente»²¹.

E fra gli antichi Omero è il più importante, «cuius poetica imitatio nativam reddit rerum veritatem»²². Secondo Gravina, gli abitanti della Penisola sono stati per più secoli vittime della barbarie e solo con l'avvento di un nuovo Omero, cioè Dante Alighieri, la Provvidenza ha ridato all'Italia l'an-

¹⁶ GRAVINA, *Della ragion poetica*, pp. 259-260.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, pp. 265-267.

¹⁹ *Ivi*, pp. 267-268.

²⁰ GIANVINCENTO GRAVINA, *De instauratione studiorum*, in GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, pp. 335-364: 341.

²¹ Ecco il testo latino: «Unde recedentes a veteribus, procul auferimur a vera sapientia: quoniam singuli veterum, qui vel inter historicos vel inter poëtas, vel inter philosophos, vel inter oratores excelluerunt, sive vera sive ab se conficta describant, institutionem sapientis vitæ complectuntur» (*ivi*, p. 363).

²² *Ibid.*

tica luce della dottrina e dell'eloquenza, che è rinata nella lingua volgare del divino poema dalle ceneri dei latini e dei greci, permettendo così in seguito l'avvento delle opere di Petrarca, soprattutto, e di Boccaccio. Grazie poi alla munificenza di Lorenzo de' Medici e Leone X si sono avuti grandi poeti e oratori, ma, terminata questa contingenza, «italica dictio statum inhorruit»; «ineptiarum atque argutiarum seges adolevit», e questa marea crescente di sciocchezze è stata per i giovani peggiore della rozzezza dei goti o dei vandali²³. Gravina chiude così l'orazione, invitando Clemente XI a porre fine a quello stato di arretratezza culturale, per far sì che gli italiani, che per primi portarono le buone lettere oltre le Alpi, non si rendano ridicoli. Se dunque l'Umanesimo è stato un momento di rinnovamento dell'antico per quanto riguarda la ripresa della lingua latina, è solo con il volgare di Dante, certo innestato nel grembo dell'eredità classica, che gli italiani hanno avuto un nuovo Omero in lingua volgare.

Le parole di Gravina esplicano un orientamento culturale non completamente, certo, ma ampiamente condiviso nella sostanza anche dalle correnti crescimbeniane, un orientamento che avrebbe lasciato tracce profonde nella vita stessa dell'Arcadia. Ciò appare chiaro nel discorso di Baldassarre Odescalchi (Pelide Livio) del 9 giugno 1791 per il primo centenario della fondazione dell'Arcadia: in questa orazione i festeggiamenti per la nascita dell'accademia sono connessi al concetto di rinascita della città di Roma. Un passo è riservato al Quattrocento e cioè al «risorgimento delle lettere e de' buoni studi», ma solo come punto di partenza, dopo il quale a Roma nacquero quelle accademie che tanto sviluppo portarono alle conoscenze umane: in questo contesto sono ricordate le figure del cardinal Bessarione e di Pomponio Leto, con i numerosi partecipanti alle loro adunanze²⁴. Ma non altro fine si propone l'Arcadia, in sostanza, che quello di correggere gli errori che dopo il fiorire di quelle accademie si sono diffusi in Italia e a Roma; questo si vuole: «che in Italia si scriva bene in prosa ed in versi, con quella vera eleganza che propria è della nostra nobilissima favella, e corrisponde agli ottimi esemplari dagli antichi scrittori lasciatici»²⁵. Ecco dunque le finalità che dalla fondazione hanno animato l'agire dell'Arcadia: illustrare la verità con semplici parole, rifacendosi ai modelli degli antichi scrittori, quelli della Roma antica per il latino e quelli del Trecento per il volgare, e questo si ribadisce a cento anni dalla sua nascita.

²³ Ivi, p. 364.

²⁴ BALDASSARE ODESCALCHI, *Discorso*, in *L'anno secolare d'Arcadia celebrato nella sala del Serbatoio il dì 9 Giugno 1791*, Roma, Luigi Perego Salvioni, pp. 1-27: 4.

²⁵ Ivi, p. 10.

Ma, tornando agli inizi, un altro aspetto appare con rilievo già nelle *Leges Arcadum*, ed è quello della distanza che gli scritti arcadici devono avere dalle opere secentesche, in particolare da tutti gli scritti osceni, superstiziosi ed empi. Così recita la settima legge: «Mala carmina et famosa obscoena superstitiosa impiave scripta ne pronunciator». E segue subito l'ottava legge: «In Coetu et rebus Arcadicis pastoritius mos perpetuo in carminibus autem et in orationibus, quantum res fert, adhibetor»²⁶. Certamente è palese qui un diretto riferimento alla poesia satirica secentesca e a Salvator Rosa²⁷; ma forse non si può escludere una condanna di una parte consistente della produzione umanistica, fatta anche di versi osceni, polemici ed empi. La bruttezza dei testi e l'allontanamento dai modelli classicistici e pre-secenteschi rende immorale la letteratura. Lo scopo morale della promozione di tutte le scienze che portano progresso alla vita degli uomini è poi annesso in particolar modo alla poesia, che, attraverso semplici e proporzionate parole, muove gli uomini all'agire moralmente retto. «Tant'è, Arcadi» – sono sempre le parole di Odescalchi –, «quasi un peccato commette, e ai divini non che agli umani voleri quasi contravviene colui che con rozzi ed incolti versi questo sacro linguaggio, che da Dio stesso ispirato si crede, e che unicamente a cantar le sue lodi da principio si consacrò, avviliisce e deturpa»²⁸. Appare allora verosimile ritenere che almeno una parte della produzione umanistica non si potesse prendere a modello, e non solo per i ben noti e prima ricordati motivi stilistici, ma anche per ragioni di carattere morale; certo ciò non vale indistintamente per tutti gli autori e per tutti i loro scritti.

Alcune opere dell'Umanesimo latino non possono essere proposte come letture modello nemmeno per Gravina, perché una serie di errori minano la loro credibilità; in esse l'incompletezza stilistica si rispecchia nel contenuto, che risulta diventare premessa di numerosi errori anche di carattere religioso. Quali siano questi peccati umanistici è presto detto. Nell'*In auspicatione studiorum Oratio de sapientia universa* Gravina tesse le lodi di Lorenzo Valla e di tutto l'Umanesimo filologico, del quale Valla è visto come l'apice, fino ai grandi dotti europei del XVI secolo, fra i quali Giuseppe Scaligero, calvinista, già lodato nella *Ragion poetica*, e chiude con queste parole:

E quorum operibus ingens illa librorum sacram et profanam historiam emendantium copia aetate nostra proseminatur, inveterata jamdiu corrigendi libertate, quae

²⁶ *Leges Arcadum*, in MARIA TERESA ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Fratelli Palombi, 1991, pp. 73-74: 73.

²⁷ Cfr. 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, e ALESSANDRA DI RICCO, *La satira italiana del Settecento*, ivi, pp. 197-216: 201-204.

²⁸ ODESCALCHI, *Discorso*, p. 12.

ab optimis quidem orta initiis, nunc (proh nephas!) ad eam processit audaciam ut ne sacrorum quidem librorum actoritati pepercerit! Itaque ars critica, quae discrimen erat veritatis et temporum atque falx errorum, nunc seditionum literariorum fomes et turbo ingeniorum evasit²⁹.

Dagli umanisti è stata prodotta una grande abbondanza di libri che cambiano la storia sacra e profana con quella ormai antica libertà di correggere che, nata da ottimi inizi, ora, per disgrazia, è giunta a tale audacia da non fermarsi nemmeno davanti all'autorevolezza dei libri sacri! Così l'arte critica, che era il mezzo per giudicare la verità e i tempi e la falce degli errori ora è diventata origine di scontri letterari e flagello degli ingegni. Dunque, Valla e i suoi seguaci hanno inventato un mezzo per perseguire la verità che tuttavia è stato utilizzato, anche ai tempi di Gravina, per creare divisione, senza alcun rispetto nemmeno per il testo sacro. Proprio fuori d'Italia, però, l'*ars critica* ancora fiorisce, sottolinea lo stesso Gravina. Credo che questo passo sia un indizio importante per comprendere quale sia la considerazione, o meglio la diffidenza verso una parte della cultura umanistica latina in Arcadia; se è così, è utile puntare l'attenzione sui primi trent'anni del Cinquecento, ossia un periodo cruciale per la cultura italiana ed europea, quando l'Umanesimo giunge al grado di sviluppo descritto da Gravina. Un Umanesimo che, passati ormai i confini della patria penisola e superate le Alpi, è divenuto corrente culturale egemone in tutta l'Europa, attraverso i procedimenti di un *Kulturtransfer* che dal secolo passato è stato studiato, solo per fare qualche nome, da Georg Voigt, Konrad Burdach, Paul Oskar Kristeller, Agostino Sottili³⁰. Da tutti questi studi abbiamo appreso come l'Umanesimo, e in modo particolare l'*ars critica*, ossia il nuovo atteggiamento ecdotico in esso elaborato nei confronti

²⁹ GIANVINCENZO GRAVINA, *In auspicatione studiorum oratio de sapientia universa*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 365-383: 381.

³⁰ Fra la ricchissima bibliografia ricordo qui AGOSTINO SOTTILI, *Studenti tedeschi dell'Università di Padova e diffusione dell'umanesimo in Germania: Ulrich Gossembrot*, in *Studenti, università, città nella storia padovana. Atti del convegno. Padova, 6-8 febbraio 1998*, a cura di Francesco Piovan e Luciana Sitran Rea, Trieste, LINT, 2001, pp. 177-240; *Pétrarque en Europe XIV^e-XX^e siècle: dynamique d'une expansion culturelle. Actes du XXVI^e congrès international du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995*, études réunies et publiées par Pierre Blanc, Paris, Champion, 2001; *Diffusion des Humanismus. Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten*, hrsg. von Johannes Helmrath, Ulrich Muhlack und Gerrit Walther, Göttingen, Wallstein Verlag, 2002; MONICA BERTÉ, *Jean de Hesdin e Francesco Petrarca*, Messina, Centro interdepartimentale di studi umanistici, 2004; FABIO FORNER, *Le miscellanee universitarie e la loro diffusione oltralpe*, «Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge», 128-1, 2016, <<http://journals.openedition.org/mefrm/2967>>, con la bibliografia citata.

dei testi classici, si sia diffuso nel corso del Quattrocento attraverso vie differenti – concili e migrazioni studentesche, per fare due esempi – e abbia preparato il campo all'affermarsi di una nuova cultura, non solo letteraria, che ha unito tutta l'Europa nel segno del progresso, anche scientifico, come ricorda Gravina³¹. Ma non si tratta di un'affermazione indolore per Roma, perché già allora quell'*ars critica* ha fomentato divisioni e scontri. Basterà qui ricordare le affermazioni di Girolamo Aleandro, inviato in terra tedesca, in una lettera del 24 marzo 1521 indirizzata alla cancelleria romana, in cui lamenta l'attacco al papato mosso dagli uomini di lettere transalpini³²; oppure le parole dell'umanista tedesco Conrad Celtis che in una sua orazione tenuta all'Università di Ingolstadt, esorta i giovani tedeschi a coltivare le lettere che dalla Grecia erano giunte in Germania attraverso l'Italia³³.

Simbolo affascinante, e per gli italiani deprimente, di questa *migratio* intellettuale è Erasmo da Rotterdam, il nuovo sole della sapienza che può condensare tutta la dottrina dell'antichità pagana e cristiana in un'opera enciclopedica di grande successo come gli *Adagia*³⁴. Proprio quell'Erasmo che è quasi dimenticato nelle opere di Gravina diventa invece, anche agli occhi degli italiani del primo Cinquecento, l'umanista principe³⁵. Ma quando giunge a sud delle Alpi, agli inizi del XVI secolo, sperando di trovare

³¹ GRAVINA, *In auspicatione studiorum oratio*, pp. 382-383. Per tali aspetti si leggano le dense pagine di Fera sulla *Genesi del metodo filologico in età umanistica*, in VINCENZO FERA – SUSANNA VILLARI – PAOLA ITALIA – GIOVANNA FROSINI, *Quattro conversazioni di filologia*, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 3-21.

³² «Del resto, tutto 'l mondo è contra noi, et sono questi cani rabidi armati di lettre et di arme, et ben si sanno gloriare che non son più bestie senza ingegno come li loro maggiori, che l'Italia ha perso le lettre, et quod Tibris defluxit in Rhenum [cfr. GIOV. SAT. III, 62], donde son fatti più del solito sì superbi et insolenti che fanno lo che si vede» (*Monumenta Reformationis Lutheranae ex tabulariis Secretioribus S. Sedis 1521-1525*, collegit, ordinavit, illustravit Petrus Balan [...], Ratisbonae, Neo Eboraci et Cincinnatii, Fr. Pustet, 1884, pp. 142-143).

³³ «Sed ad vos ego iam, nobiles viri et adolescentes generosi, orationem converto, ad quos avita virtute et Germano illo invicto robore Italiae imperium commigravit [...]. Horror ad ea vos primum studia convertere velitis, quae animos vestros mitiores cultioresque reddere possunt et a consuetudine vulgari avocare altioribus vos studiis dedentes» (CONRAD CELTIS PROTUCIUS, *Oratio in gymnasio in Ingelstadio publice recitata*, edidit Johannes Rupprich, Lipsiae, Teubner, 1932, p. 3).

³⁴ La traduzione integrale in ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagi*, a cura di Emanuele Lelli, traduzioni di Emanuele Lelli *et al.*, apparati di Emanuele Lelli, Lorenzo M. Ciolfi, Stefania Salvadori, revisione del testo latino di Lorenzo M. Ciolfi *et al.*, Milano, Bompiani, 2013. Per un'edizione antologica moderna con introduzione e bibliografia vd. ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagia*, a cura di Davide Canfora, Roma, Salerno Editrice, 2002.

³⁵ Gravina ricorda Erasmo nel *De conversione doctrinarum*: «Quos exceperunt Erasmus, Reuclinus, Budaeus, Morus, quorum alter Belgium, alter Germaniam, alter Galliam,

grande arricchimento culturale dalla visita della culla del mondo latino e della sede del papato – rimanendone deluso e amareggiato –, Erasmo porta con sé un grande sogno: seguendo le orme di Valla, l'umanista olandese vuole dare alle stampe una nuova edizione dei Vangeli, affinché i benefici che l'umanità tutta ha tratto dalla miglior comprensione dei testi classici pagani possano rinnovarsi, con tanto maggior vantaggio, con una più piena comprensione delle parole di Gesù stesso. Proprio in questo la filologia umanistica trova per Erasmo il suo scopo più nobile e la sua giustificazione morale; essa può elaborare le nuove linee guida – che poggiano su motivazioni testuali, filologiche, linguistiche e quindi razionali – di un radicale e profondo rinnovamento religioso e culturale³⁶. Erasmo non è ovviamente solo in questa buona battaglia: bastino i nomi di Paolo Giustiniani e Pietro Querini³⁷. Ma l'umanista di Rotterdam è considerato *germanus* e proprio dalla Germania giungono in quegli anni le proteste più forti contro lo stile di vita ben poco evangelico di molti chierici e prelati. Non solo, le fonti patristiche che Erasmo incessantemente edita – e gli italiani rimangono stupiti davanti a tanto lavoro – con lo scopo di spiegare meglio i passi evangelici, non fanno che mettere in luce la distanza fra la dottrina dei Padri e quella della Chiesa del XVI secolo³⁸. Infine, proprio dopo aver visitato l'Italia e in particolare Roma – e ciò va sottolineato – Erasmo scrive il suo *Elogio*

postremus Britanniam graecis et latinis copiis locupletavit» (GIANVINCENZO GRAVINA, *De conversione doctrinarum*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 145-153: 147).

³⁶ Rimando solo a FABIO FORNER, *Gli erasmiani, gli antierasmiani e la Bibbia*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, V. *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Grazia Melli e Marialuigia Sipione, Brescia, Morcelliana, 2013, pp. 415-434, e alla bibliografia citata.

³⁷ All'interno dell'ampia bibliografia, vd. i lavori di EUGENIO MASSA, *Una cristianità nell'alba del rinascimento: Paolo Giustiniani e il «Libellus ad Leonem X» (1513)*, Genova-Milano, Marietti, 2005; ID., *L'eremita evangelizzatore: un topos umanistico nella vita e nel pensiero di Paolo Giustiniani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006; *Paolo Giustiniani, un eremita al servizio della Chiesa (il Libellus ad Leonem X e altri opuscoli)*, a cura degli Eremiti Camaldolesi di Montecorona, Prefazione di Mons. Sergio Pagano, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2012. Recentemente sono usciti una serie di contributi sulla rivista «Franciscan Studies», 71, 2013: in particolare, oltre alla *Preface*, pp. 1-5, vd. PAOLO PRODI, *Introduzione: riflessioni su un passaggio storico*, pp. 7-17; UMBERTO MAZZONE, *Libellus ad Leonem X: note in margine all'edizione e alla storiografia. Le edizioni del testo*, pp. 19-32; LUDOVIC VIALLET, *Social Control, Regular Observance and Identity of a Religious Order: A Franciscan Interpretation of the Libellus ad Leonem*, pp. 33-51; MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI, *The Years of the «Compossibile»*, pp. 53-70.

³⁸ Vd. il fondamentale lavoro di SILVANA SEIDEL MENCHI, *Erasmus in Italia (1520-1580)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, 1990, e ERIKA RUMMEL, *Erasmus and his Catholic Critics*, 2 voll., Nieuwkoop, De Graaf, 1989, oltre al già citato FORNER, *Gli erasmiani*, con la bibliografia indicata. Su Erasmo e i Padri rinvio a BENEDETTO CLAUSI, *Ridar voce all'antico Padre. L'Edizio-*

della follia: non si fatica a immaginare quale repertorio di esempi concreti, visti in Italia e a Roma soprattutto, abbia potuto nutrire i passi più esilaranti dell'*Elogio*³⁹. E proprio quest'opera porta Erasmo fuori dai ristretti circoli teologici, donandogli fama continentale, fino ai giorni nostri, e lo congiunge però anche alle proteste religiose e politiche di Lutero e dei riformatori. L'umanista di Rotterdam diviene così punto di riferimento del protestantesimo, del quale l'Umanesimo filologico incarna la premessa culturale; e ciò proprio per quell'attenzione al testo che è il cuore del pensiero umanistico; attenzione ai classici prima, ai Vangeli dopo, quando questi diventano terreno di speculazione filologica e quindi di libertà teologica. È Alberto Pio, principe di Carpi e grande protettore di umanisti, ma anche di teologi, a rinfacciare pubblicamente tutto questo a Erasmo⁴⁰. L'opera di Pio ha tale successo da far relegare, almeno fino alla metà del Settecento, Erasmo fra gli eretici, e le sue opere nell'indice dei libri proibiti⁴¹. Insomma, la libertà ecdotica che l'umanista, che tutto l'Umanesimo filologico ha rivendicato per sé ha prodotto risultati terribili, quasi esiziali per Roma e il papato e quindi non può che essere accantonata.

ne erasmiana delle Lettere di Gerolamo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, in particolare l'introduzione, pp. 7-20, e pp. 27-85.

³⁹ Ricordo qui solo la recente monografia di PAOLA DE CAPUA, *Microcosmo letterario a Roma nella prima metà del Cinquecento*, Messina, Centro internazionale di studi umanistici, 2016, che dà una efficace descrizione dell'ambiente letterario della Roma dei primi anni del Cinquecento.

⁴⁰ Cfr. ALBERTO PIO DA CARPI, *Ad Erasmi Roterodami expositulacionem responsio accurata et parenetica*, edizione e traduzione, commento appendice e indici a cura di Fabio Forner, 2 voll., Firenze, Olschki, 2002, I, pp. 98-101; FABIO FORNER, *L'eretica ironia*, in *Religione e politica in Erasmo da Rotterdam*, a cura di A. Enzo Baldini e Massimo Firpo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 171-186. Erasmo pubblicò la *Collatio Novi Testamenti* di Valla nel 1505; cfr. JERRY H. BENTLEY, *Biblical Philology and Christian Humanism: Lorenzo Valla and Erasmus as Scholars of the Gospels*, «The Sixteenth Century Journal», VIII, 2, 1977, pp. 8-28; SALVATORE CAMPOREALE, *Lorenzo Valla: Adnotationes in Novum Testamentum ed Encomion s. Thomae. Alle origini della "Teologia umanistica" nel primo '400*, in *Il sacro nel Rinascimento. Atti del XII Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 luglio 2000)*, Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 581-595.

⁴¹ Cfr. SILVANA SEIDEL MENCHI, *Whether to Remove Erasmus from the Index of Prohibited Books: Debates in the Roman Curia, 1570-1610*, «Erasmus of Rotterdam Society Yearbook», XX, 2000, pp. 19-33; EAD., *Dare corpo alla saggezza antica. Elementi figurativi e monumentali della ricezione di Erasmo*, in *Alberto Pio da Carpi contro Erasmo da Rotterdam nell'età della Riforma*, a cura di Maria Antonietta Marogna, studi di Giuseppe Campana, Fabio Forner, Silvana Seidel Menchi, Julián Solana Pujalte, Pisa, ETS, 2005, pp. 27-46; per la fortuna erasmiana in ambito letterario si veda anche il recentissimo intervento di ALESSIO COTUGNO, *Dall'imitazione alla traduzione. Sperone Speroni fra Erasmo, Bembo e Pomponazzi*, «Lingua e Stile», LII, 2017, pp. 199-240.

Erasmus è certo l'esempio più importante di un umanista che ha commesso errori in campo teologico, staccandosi dalla tradizione precedente. Ma altri nomi, non di poco peso, si possono aggiungere. A Valla si è appena fatto cenno; la condanna dell'umanista Johannes Reuchlin, in concomitanza con lo scisma luterano, è percepita oltre le Alpi come un atto politico, ma rappresenta anche la condanna da parte della Chiesa di Roma dell'Umanesimo filologico⁴². Del resto, anche il Petrarca latino con il suo *De remediis* diventa oggetto di sospetti, dopo che nel Cinquecento alcuni editori tedeschi usano il testo per farne una sorta di archetipo del protestantesimo⁴³; pure la prima edizione critica delle *Sine nomine* vede la luce proprio in Germania, ad Halle nel 1925, per opera di Paul Piur, che nell'ampia introduzione collega l'opera petrarchesca al manifestarsi già trecentesco di quei fermenti di contestazione che portano poi alla Riforma⁴⁴.

Mi fermo qui; il punto credo sia chiaro: l'Umanesimo filologico con il suo nuovo approccio ai testi e parte della produzione umanistica latina dimostra, dall'avvento di Lutero in poi, di essere connessi con l'eresia protestante o di esserne addirittura la causa. Non solo, proprio a nord delle Alpi l'Umanesimo riscontra grande successo fra coloro che aderiscono alla Riforma; e tale

⁴² Gli scritti polemici sono editi in REUCHLIN, *Schriften*. Herausgegeben von Widu-Wolfgang Ehlers, Hans-Gert Roloff und Peter Schäfer. Band IV. *Schriften zum Bücherstreit*, 1. Teil *Reuchlins Schriften*. Herausgegeben von Widu-Wolfgang Ehlers, Lothar Mundt, Hans-Gert Roloff und Peter Schäfer, unter Mitwirkung von Benedikt Sommer, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann Verlag-Holzboog, 1999; una traduzione inglese in *The Preservation of Jewish religious Books in Sixteenth-Century Germany: JOHANNES REUCHLIN's Augenspiegel*, edited and translated by Daniel O'Callaghan, Leiden-Boston, Brill, 2013; importante è l'edizione commentata del suo epistolario relativo agli anni della polemica: JOHANNES REUCHLIN, *Briefwechsel*, herausgegeben von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften in Zusammenarbeit mit der Stadt Pforzheim, III. 1514-1517, bearbeitet von Matthias Dall'Asta und Gerald Dörner, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-holzbog, 2007. Fra l'ampia letteratura secondaria ricordo *Reuchlin und Italien*, herausgegeben von Gerald Dörner, Stuttgart, Thorbecke, 1999; ERIKA RUMMEL, *The Case against Johann Reuchlin: Religious and Social Controversy in Sixteenth-Century Germany*, Toronto [etc.], University of Toronto Press, 2002; AMY NELSON BURNETT, *Academic Heresy, the Reuchlin Affair, and the Control of Theological Discourse in the Early Sixteenth Century*, in *Church and School in early modern Protestantism: Studies in Honor of Richard A. Muller on the Maturation of a theological Tradition*, edited by Jordan J. Ballor, David S. Sytsma, Jason Zuidema, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 35-48.

⁴³ FRANZ JOSEF WORSTBROCK, *Petrarcas De remediis utriusque fortunae. Textstruktur und fruehneuzeitliche deutsche Rezeption*, in *Francesco Petrarca in Deutschland: seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, herausgegeben von Achim Aurnhammer, Tübingen, M. Niemeyer, 2006, pp. 39-57.

⁴⁴ Ma si veda ora la nuova edizione: FRANCESCO PETRARCA, *Liber sine nomine*, a cura di Giovanni Cascio, Firenze, Le Lettere, 2015.

fatto rappresenta, alla fine, una sorta di sconfitta per la tradizione italiana e per la centralità della sua cultura. Risulta quindi più che comprensibile che la Riforma cattolica sia connotata proprio dal ripudio di parte di quella tradizione umanistica latina che da Petrarca e Valla giunge fino a Erasmo e quindi alla Riforma protestante. Alla fine del Seicento e all'inizio del Settecento è certo ragionevole che, ufficialmente, un'istituzione indipendente ma operante nello Stato Pontificio come l'Arcadia cerchi e propizi il ritorno all'antico trattando con grande cautela in particolare alcuni umanisti e le loro opere latine, ritenute portatrici di un atteggiamento fallace anche da un punto di vista religioso. Negli scritti ufficiali dell'Arcadia l'interesse principale è d'altronde rivolto alle opere in volgare⁴⁵.

Cercando di trovare negli scritti teorici di Gravina e Crescimbeni motivi dello scarso interesse verso una parte importante dell'Umanesimo latino nella prima Arcadia, fatto di per sé evidente in particolare se raffrontato alla centralità della prosa e soprattutto della poesia in volgare, non voglio certo affermare che tutta la produzione umanistica latina, prima di tutto quella in poesia, sia stata ignorata per ragioni stilistiche, morali e religiose. Un discorso più specifico va fatto per quanto riguarda le opere poetiche degli umanisti italiani, soprattutto se autori non esclusivamente di opere in latino, e almeno ufficialmente lontani dai riformati, e fra questi certamente si ricordano almeno Jacopo Sannazzaro, Pietro Bembo e Giovanni Della Casa, tutti presenti nell'*Istoria della volgar poesia* di Crescimbeni; ma si tratta di eccezioni che confermano le linee generali del panorama descritto. Certo è poi possibile, anzi è doveroso, indagare quali altre tracce umanistiche più o meno esplicite si possono trovare nella pur minoritaria produzione poetica latina della prima Arcadia, in particolare negli *Arcadum carmina*, ma credo che tale ricerca possa trovare un senso anche nel contesto culturale che ho qui cercato di abbozzare.

È tuttavia giustificabile alla fine del Seicento e all'inizio del Settecento, anche in quella temperie, dimenticare una parte pionieristica della nostra cultura come l'Umanesimo filologico? E lasciare tutto quel patrimonio di conoscenze agli stranieri riformati perché un uso incontrollato della nuova critica testuale ha aperto le strade all'eresia? È più facile, lontano dal soglio

⁴⁵ La scelta del volgare può rappresentare anche una sorta di tutela dell'autonomia e dell'internazionalità dell'istituzione in un contesto nel quale, dal Concilio di Trento in poi, il latino diventa sempre più la lingua della religione e della Chiesa: cfr. per esempio il recente contributo di OTTAVIA NICCOLI, *Le molte lingue di una comunità immaginata. A proposito del multilinguismo italiano della prima età moderna*, «Studi storici», LIX, 2018, pp. 5-22.

pontificio, dove le considerazioni sono guidate da diversi interessi, affrontare la letteratura umanistica latina con un altro approccio ideologico. Nell'ottica della riaffermazione di un orgoglio culturale nazionale che anima alcuni intellettuali di area veneta, pure afferenti singolarmente all'*Arcadia*, la risposta alle istanze che provengono dalle pubblicazioni transalpine è di diverso segno. In questo ampio contesto, lo stesso nel quale si situa la nascita del «Giornale de' Letterati d'Italia», si inquadrano le *Dissertationi vossiane* di Apostolo Zeno; gli articoli che le compongono appaiono a puntate per ben sette anni proprio sul «Giornale de' letterati d'Italia», che inizia le sue pubblicazioni a Venezia nel 1710, in stretta connessione con gli «Acta eruditorum» di Lipsia⁴⁶. Con la sua iniziativa Apostolo Zeno vuole che gli italiani si riappropriino di quella tradizione umanistica i cui alfieri fra Sei e Settecento sono diventati i transalpini, Scaligero e Vossio per primi, come ammetteva lo stesso Gravina. Con Apostolo Zeno bisogna ricordare anche Scipione Maffei, che non soltanto esorta gli italiani a rimetter mano alle edizioni dei greci e dei latini, ma rivendica alla nostra tradizione letteraria anche il primato delle traduzioni dei classici, recuperando così in quest'opera traduttoria tutto il Quattrocento e il Cinquecento⁴⁷. Nelle *Dissertationi vossiane*, nei lavori di Maffei e Muratori c'è la volontà di alcuni letterati, certo più vicini alla parte graviniana dell'*Arcadia*, di riprendere la guida di un processo culturale, di una tecnica ecdotica nata in Italia, ma che agli italiani è come sfuggita di mano in decenni di oscurità e traviamiento. Lontano da Roma il discorso sull'Umanesimo filologico può riprendere e, non a caso, anche il nome di Erasmo dopo la metà del Settecento torna ad affacciarsi senza velature e schermi fra le opere dei nostri letterati e fra gli scaffali delle biblioteche con una stampa veneziana⁴⁸. Per riannodare le fila, mi piace concludere ricordando le parole con le quali Vittorio Rossi nel 1934 descrive negli annali della Scuola Normale la figura e l'opera di Remigio Sabbadini, definito lo storico dell'Umanesimo filologico. Nel 1874, quando Sabbadini pubblica il saggio su Antonio Mancinelli, «la storia dell'Umanesimo nostro era supergiù al punto

⁴⁶ FABIO FORNER, *Il «Giornale de' Letterati d'Italia» e il mondo tedesco*, in *Il «Giornale de' Letterati d'Italia» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710-2010). Atti del convegno, Padova, Venezia, Verona, 17-19 novembre 2010*, a cura di Enza del Tesco, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012, pp. 165-174.

⁴⁷ In particolare, vd. la dedica di SCIPIONE MAFFEI dei *Traduttori italiani o sia notizia de' volgarizzamenti d'antichi scrittori latini e greci che sono in luce. Aggiunto il volgarizzamento d'alcune insigni iscrizioni greche e la notizia del nuovo Museo d'iscrizioni in Verona, col paragone fra le iscrizioni e le medaglie*, Venezia, Sebastian Coleti, 1720, pp. 3-20.

⁴⁸ *Cicalata della follia in propria lode o sia l'Elogio della follia d'ERASMO DI ROTTERDAM reso in toscano dall'abbate R. P., Colonia, s.e. [ma Venezia, Bassi], 1787.*

stesso in cui la avevano lasciata quei benemeritissimi costruttori di storia [...] che erano stati gli eruditi del Settecento e del primo Ottocento, da Apostolo Zeno a Lorenzo Mehus, dall'Argelati a Carlo de' Rosmini». E da qui sarebbe ricominciata, ancora una volta, la storia italiana della filologia umanistica⁴⁹.

⁴⁹ Su questo tema vd. almeno VINCENZO FERA, *La filologia umanistica in Italia nel secolo XX*, in *La filologia medievale e umanistica greca e latina nel secolo XX. Atti del Congresso Internazionale. Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche Università La Sapienza, 11-15 dicembre 1989*, 2 voll., Roma, Università di Roma «La Sapienza» – Dipartimento di filologia greca e latina – Sezione bizantino-neoellenica, 1993, I, pp. 239-273: 264-271.

ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI

La tradizione cavalleresca in Crescimbeni e Gravina

Per questo contributo ho scelto di soffermarmi su un genere letterario, e sugli autori che più l'hanno rappresentato, all'interno della produzione critica di due personaggi, Crescimbeni e Gravina, che, sia pure in modo differente, hanno incarnato il gusto arcadico tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento. Crescimbeni, mentre mantiene un certo rapporto con la tradizione erudita seicentesca, inizia a proiettarsi verso la dimensione storica che sempre più caratterizzerà la produzione del secolo XVIII, la quale comincerà a mettere le basi della moderna storia della letteratura. Gravina, invece, all'interno della poetica classicistica da lui elaborata, traccia le linee di interpretazione critica dei diversi generi letterari, sia nel contesto dell'età antica, sia in quello dell'età moderna, nel quale si collocano autori ed opere appartenenti al genere che a noi interessa.

La produzione critica di Crescimbeni è caratterizzata, nelle varie sue opere, dall'*Istoria della volgar poesia* ai *Comentarj* e ai dialoghi della *Bellezza della volgar poesia*, da un susseguirsi di edizioni nelle quali si determina una stratificazione, con riprese di parti precedenti, integrazioni, ampliamenti e successivi adattamenti. Un'idea di questa particolare costruzione si può ricavare dalla premessa dei curatori all'edizione veneziana dell'*Istoria* impressa da Lorenzo Basegio negli anni 1730-1731: in essa, sinteticamente ma dettagliatamente, viene tracciato il costruirsi delle diverse edizioni degli scritti crescimbeniani¹.

Nell'*Istoria* del 1698 l'attenzione del Custode d'Arcadia è prima rivolta ai metri e, tra essi, all'ottava rima, che alcuni affermano essere il metro

¹ Apostolo Zeno e i suoi collaboratori unirono le singole parti dei *Comentarj* a ciascuno dei libri dell'*Istoria* cui si riferivano, intervenendo anche con correzioni, integrazioni e annotazioni, come dichiara l'*Avviso* non paginato che apre *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 [...] e in questa terza pubblicata unitamente coi Comentarj intorno alla medesima, riordinata ed accresciuta [...]*, Venezia, Basegio, 1731.

proprio del genere epico. Si aggiunge però che «non men gentile, dolce e leggiadra apparisce l'ottava lirica, che l'epica sonora, grave e maestosa: il che può anche ciascun riconoscere, leggendo le vaghissime stanze del Poliziano, del Bembo e degli altri maestri e il perfettissimo Goffredo del Tasso»². Crescimbeni tornerà, con maggiore dettaglio, sulle forme metriche all'inizio dei *Comentarj* del 1702, allorché parlerà ancora dell'ottava rima, delle sue origini, del suo svolgimento nella dimensione lirica delle stanze ed in quella epica della tradizione cavalleresca.

Nel libro II della prima edizione dell'*Istoria* singoli medaglioni sono dedicati a Boiardo, Ariosto, Bernardo Tasso, Giraldi Cinzio e Torquato Tasso, delineati sinteticamente con brevi tratti biografici e riferimenti alle opere. Di Boiardo si dice:

[...] sebbene nell'epico stile perfetta cultura non si riconosce, nondimeno l'invenzione, la felicità d'esprimere qualunque concetto e l'evidenza, con la quale, narrando, nel suo *Orlando Innamorato* rappresenta le cose, lo rendono degno d'immortalità [...]. Visse pertanto in ciò felice: ma più felice morì; perciocché nel suo poema sopravvivendo, vide seguitarsi dal divino Ariosto, a cui la Toscana debbe una delle più belle gioie che adornino la sua nobilissima poesia³.

Di Ariosto, dopo alcune notazioni biografiche e riferimenti elogiativi alla produzione latina e a quella volgare, satirica ed elegiaca, vien detto che «nell'epica, che toscanamente trattò, fece conoscere al mondo che il titolo di divino non conviene solo ad Omero»⁴. Analoga impostazione è applicata a Bernardo Tasso, «copiosissimo nelle invenzioni, perché tra i romanzi i suoi poemi occupano nobilissimi luoghi»⁵, e a Giraldi Cinzio, per la cui produzione epica si osserva che «il suo poema dell'*Ercole* corse la stessa infelicità di tutti gli altri poemi eroici usciti alla luce prima della *Gierusalemme* del Tasso»⁶. In un brevissimo ritratto quest'ultimo viene definito eccellente in tutti i generi di poesia volgare e nell'epica «eccellentissimo, perché la sua *Gierusalemme liberata*, nel carattere in che è scritta, non è superabile»⁷.

Già nel libro V dell'edizione del 1698 Crescimbeni torna ad occuparsi di questi autori, ma lo fa in maniera più estesa e differenziata, aggiungendo notazioni relative alle edizioni delle loro opere. Assai più ampie le voci rela-

² *L'istoria della volgar poesia scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI* [...], Roma, Chracas, 1698, p. 71. Nelle citazioni ho modernizzato l'uso della punteggiatura e delle maiuscole.

³ Ivi, p. 93.

⁴ Ivi, p. 99.

⁵ Ivi, p. 110.

⁶ Ivi, p. 118.

⁷ Ivi, p. 144.

tive ad Ariosto e Tasso in cui, con caratteristica erudizione, Crescimbeni si sofferma sugli scritti critici ad essi dedicati e stampati sia come paratesti delle edizioni del *Furioso* e della *Gerusalemme*, sia come «fatiche generali»⁸ autonome. L'attenzione del Custode d'Arcadia, come avverrà negli ampliamenti successivi di queste voci, si rivolge, con interesse erudito e bibliografico, a testi ed autori che vanno sino al secolo XVII e, sia pure con un atteggiamento dispregiativo, anche ai mascheramenti linguistici del *Furioso* e della *Gerusalemme*. Se a proposito di Ariosto si limita a riportare i giudizi espressi dai critici, per Tasso c'è spazio per personali entusiastiche valutazioni:

La più bella e grand'opera che vanti la volgar poesia, per universal sentimento, è la *Gierusalemme liberata* del Tasso. Or, siccome adivene a qualunque cosa che quanto è più bella tanto è più favorita, quanto è più grande tanto più è a' fulmini soggetta, intorno a questo mirabil poema la letteratura tutta d'Italia per corso di molti anni produsse dottissime ed utilissime fatiche⁹.

Crescimbeni si dedica a rappresentare questi diversi tipi di intervento sull'opera di Tasso con estrema meticolosità, come pure con particolare attenzione si sofferma sulla polemica Ariosto-Tasso.

Nelle successive edizioni dell'*Istoria* e dei *Comentarj* c'è una ripresa alla lettera di quanto presente nella prima edizione con aggiunte che vengono collocate sotto il titolo di *Annotazioni*: esse ampliano quanto già abbiamo visto con erudite osservazioni relative alla biografia e alle diverse opere dell'autore. È interessante che dall'edizione del 1714 dell'*Istoria* comincino ad apparire, assieme alle citazioni di altri critici, ampie citazioni dalla *Ragion poetica* di Gravina, pubblicata pochi anni prima. Teniamo presente che proprio in questo periodo più viva era la polemica tra i due Arcadi. Nell'edizione del 1714 compare pure un giudizio limitativo su Trissino che verrà più ampiamente ripreso nei *Comentarj*; giudizio che – come vedremo – si differenzia da quello di Gravina.

Nel libro V del I volume dei *Comentarj* (1702) l'autore dedica un ampio spazio all'*Origine* e allo *stato dell'epica poesia volgare*. Si susseguono dunque significativi capitoli: *Perché l'epica volgare imperfetta s'appelli romanzo; Come e donde ebbero origine i romanzi provenzali, e da chi e quando e perché fusse istituita la Tavola Ritonda; Della cronica o istoria comunemente appellata di Turpino e degli altri fonti de' romanzi italiani; Come da i Provenzali passasse l'arte del romanzare agl'Italiani; De' romanzi italiani in versi*. Troviamo allora, tra le altre informazioni, una successione cronologica di autori che vanno da

⁸ Ivi, p. 324.

⁹ Ivi, p. 341.

Pulci a Francesco Bolognetti: le loro opere «furono in sommo pregio fino al cader del secolo XVI, né si estinse il lor credito, né si cessò di comporsene se non quando uscì alla pubblica vista l'incomparabil *Gierusalemme liberata* di Torquato Tasso»¹⁰. A proposito di questi poemi Crescimbeni affronta il problema della loro tessitura con più fila e osserva come la molteplicità degli eroi, delle azioni e delle finzioni fu molto apprezzata dal pubblico. Particolare fortuna ebbe il *Furioso*, reputato un perfetto poema eroico e stimato più dei poemi i cui autori affermavano di essersi ispirati ad Omero. Dice infatti il Custode:

Si valsero i nostri di molti eroi, di molte azioni, di molte finzioni e pigliarono il materiale donde poterono averlo, togliendolo anche dalla viltà; ma opportunamente e con giusto ordine il misero in opera; la qual disposizione sempre più aumentatasi venne finalmente a fabbricare belle tele di varie fila, le quali tanto universalmente piacquero e furono stimate pregievoli che non bastò all'Ariosto di dichiararsi alla scoperta d'aver lavorato a capriccio [...], perché da molti non fusse riputato il suo *Furioso* perfetto poema eroico. Anzi la varietà delle cose giudiziosamente ordinate e intrecciate insieme in tal maniera adopera in questa poesia che quei romanzi sono più graditi ed in pregio avuti i quali più abbondano d'azioni e d'attori¹¹.

Alla fine di questo percorso c'è un capitolo *Del poema eroico* in cui Crescimbeni afferma che «vi furono de' poeti che cantarono fatti ed imprese ed altre materie capaci di buona epopeia [...] non però ebbero alcun riguardo alle regole d'Aristotile»¹². Subito dopo, invece, egli fa riferimento all'*Italia liberata*, che fu

il primo poema eroico che colle regole aristoteliche producesse la lingua toscana: ma o fusse la troppo stretta imitazione d'Omero o la scelta del verso [...] che fu lo sciolto, o ambedue insieme, quanto ebbe loda l'avviso del compositore tanto fu poco fortunata la composizione, né miglior sorte incontrarono poscia i suoi seguaci tutti, ancorché in ottava rima scrivessero; perciocché niuno giunse coll'artificio ad aggiustar la severità delle regole colla bizzarria del genio del secolo, che sfrenatamente era corso dietro a' romanzi e tuttavia non refinava di corrervi. Ma alla fine il meraviglioso Torquato Tasso rimise tal freno al genio suddetto che dopo la sua *Gierusalemme* i romanzi andarono affatto in disuso; né di tanta moltitudine che ne fu pubblicata ora alcuno ne va in giro per le mani de' letterati fuorché il *Furioso* il quale, come sopra abbiám detto, taluno giudica che abbia tutte le condizioni richieste dalla perfetta epopeia¹³.

¹⁰ *Comentarj di GIO. MARIO DE' CRESCIMBENI [...] intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume primo [...]*, Roma, Antonio de' Rossi, 1702, p. 291.

¹¹ Ivi, pp. 291-292.

¹² Ivi, p. 294.

¹³ *Ibid.*

Nella II parte del II volume dei *Comentarj* (1710) Crescimbeni torna su alcuni degli autori cavallereschi, tra cui Pulci, con una voce, assai più ampia delle precedenti a lui dedicate, che contiene anche valutazioni personali: il *Morgante*, che non va annoverato tra i poemi giocosi, val poco rispetto all'*Orlando* di Boiardo e nulla rispetto a quello di Ariosto, «nondimeno è ella la prima [opera], e per conseguenza il fonte d'ambidue loro; ed è maggiore di tutte le altre di simil genere uscite in quel secolo»¹⁴. Un certo spazio è poi dato a Francesco Cieco: il suo *Mambriano* è «una vasta macchina piena d'invenzioni e di grandi e nobili imprese», ma «i difetti specialmente dello stile e della lingua il rendono inferiore» al poema di Boiardo; «nondimeno può Francesco gloriarsi d'aver anch'esso fatta strada al grand'Ariosto e d'essere stato degno che l'incomparabil Torquato Tasso anche di lui in qualche invenzione si sia valuto nella bellissima *Gerusalemme*»¹⁵. Più ricche anche qui le voci dedicate ad Ariosto (con una lunga citazione da Gravina) e a Tasso.

Se l'ultima edizione dell'*Istoria* e dei *Comentarj*, quella postuma del 1730-1731, si caratterizza fondamentalmente per un ampliamento della parte più erudita e didascalica, va detto che elementi di valutazione da parte di Crescimbeni riguardo al tema dell'epopea e del romanzo si trovano in alcuni dialoghi della *Bellezza della volgar poesia*, apparsa nel 1700¹⁶ e riedita, con l'aggiunta di un dialogo, nel 1712¹⁷.

Nel dialogo VI si dice che, quando «il poeta si vale dell'istoria nel formar le sue favole, non v'ha dubbio alcuno ch'egli gode amplissima facoltà di variarla, mutarla e alterarla anche nella sustanza, facendone tutto ciò che gli torna bene e che l'aiuta a compiere con felicità il suo proponimento» (VI 7). Il riferimento è ad Omero e Virgilio, ma anche ad Ariosto, il quale ha rappresentato «Orlando impazzito per amore, quando l'istorie lo dichiarano assennatissimo» (*ibid.*).

¹⁴ *Comentarj del Canonico GIO. MARIO CRESCIMBENI [...] intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume secondo, Parte seconda [...]*, Roma, Antonio de' Rossi, 1710, p. 151.

¹⁵ *Ivi*, p. 182.

¹⁶ *La bellezza della volgar poesia, spiegata in otto dialoghi da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, Custode d'Arcadia, con varie Notizie e col Catalogo degli Arcadi [...]*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1700.

¹⁷ *La bellezza della volgar poesia di GIO. 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, ora in GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019, da cui cito.

In particolare, nel dialogo VII, Egina osserva che «il *Furioso* dell'Ariosto, che io ho letto, non parmi che abbia questa unità di favola, e pure appellato viene poema eroico» (VII 11). A lei Nitilo Geresteo¹⁸ spiega:

Egli non ha unità di favola il *Furioso*, perché è romanzo, ma anche i romanzi sono spezie di moderna poesia all'epopeia appartenente, e si dicono poemi eroici perché imitano le medesime azioni col medesimo modo e co' medesimi strumenti co' quali imita l'epopeia, e per li quali quella si distingue da ogni altro poema [...].

Il romanzo imita le medesime azioni, perché anch'esso tratta di cose illustri e d'armi e d'amori e d'eroi, fa l'imitazione nel medesimo modo che fa l'epopeia, perché imita narrando per mezzo della persona del poeta, e finalmente si vale dell'istesso strumento usato dall'epopeia, che è l'ottava rima (VII 12 e 14).

Chiede allora Egina: «Ma sono lodevoli sì fatti romanzi?» (VII 15). E Nitilo risponde:

Tra le cose imperfette certo è che sono degni di lode, ma a confronto d'una perfetta, come è l'epopeia, biasimevoli io li reputo e fatti più per diletto del volgo che degli uomini letterati.

Anzi mi maraviglio grandemente e mi fa male che l'Ariosto, il quale in ogni altra parte del suo *Furioso* è divino, si sia lasciato lusingare dal popolare applauso e sia caduto in un vizio tanto brutto qual è la pluralità, dalla quale cagionata viene la confusione [...].

A Nitilo ribatte Uranio Tegeo¹⁹, sostenendo l'unità complessiva del poema ariostesco, come affermato da Simone Fornari e da Marco Aurelio Severino.

Il dialogo prosegue su questo tema con varie argomentazioni che fanno riferimento anche ad Omero e ad Aristotele, finché Nitilo chiude la disputa, affermando che il *Furioso*, «ancorché non abbia quell'esattissima utilità di favola che si richiederebbe, io stimo, lodo e reputo degno non pur del primato tra i poemi romanzeschi, ma d'onorato luogo appresso l'epopeia» (VII 22).

È stata questa una sintetica esposizione delle posizioni espresse da Crescimbeni, all'interno delle stratificate valutazioni presenti in alcune sue opere, a proposito della materia cavalleresca e degli autori che l'hanno rappresentata nell'età moderna. Egli non manifesta giudizi critici di particolare originalità, muovendosi sempre su toni moderati. L'ampliarsi, da edizione ad edizione, del suo discorso sui diversi autori si appoggia – lo si è già rilevato – su caratteri eruditi e didascalici che contribuiscono, nella prospettiva

¹⁸ Nitilo Geresteo era Leone Strozzi, referendario di ambedue le Segnature, accademico della Crusca e Umorista.

¹⁹ Uranio Tegeo era Vincenzo Leonio, uno dei fondatori dell'Arcadia, accademico Umorista e poi membro della Crusca.

innovativa propria del secolo XVIII, a dare ad essi una collocazione storica, distaccandosi così dalle trattazioni seicentesche relative agli scritti letterari.

Come si è già accennato, di diversa natura sono le pagine del trattato *Della ragion poetica* di Gravina, il quale, innovando rispetto ai suoi scritti precedenti, ed esprimendosi in lingua volgare, nel libro II, relativo alla letteratura italiana moderna, giunge a valutazioni di grande originalità, ispirate alla sua poetica classicistica, che viene però piegata a una minore rigidità.

Nella dedica alla principessa di Carpegna sono contenuti i canoni della poetica che Gravina è venuto elaborando col volgersi agli autori volgari. Di questi dice di voler portare a conoscenza dell'Europa non i «peggiori», ossia quelli considerati «migliori dalla turba ignorante e prosontuosa dei nostrali che agli esteri portano i propri errori», ma di voler anzi far conoscere alle nazioni straniere «i poeti che dell'autorità e nome italiano sian degni [...], i quali, se alcuno dei migliori greci e gli ottimi latini non superano, pur forse da niun ottimo latino sono superati»²⁰. E dichiara:

Faremo addunque delle nuove favole e nuovi favoleggiatori simil governo che degli antichi abbiamo fatto, esprimendo il carattere loro e riducendo il lor artificio ed insegnamento all'idea degli antichi, dai quali essa idea coll'imitazione e collo studio si è a' novelli comunicata²¹.

Non è, in questo libro II, intenzione di Gravina raccogliere le sentenze particolari che sono strumento di insegnamento dei filosofi, storici ed oratori, mentre il poeta ha per organo proprio e naturale dell'insegnamento suo la sola favola e l'invenzione [...]»²². Pertanto «chi nella sua opinione spogliasse le favole di misteriosa significazione ed insegnamento ascoso, quegli estinguerrebbe lo spirito e la virtù vitale della poesia, ed i poemi a corpi inanimati, con crudeltà inaudita, ed a meri cadaveri ridurrebbe»²³. Gravina chiude infine la dedica con la recisa affermazione che «nell'origin sua la poesia è la scienza delle umane e divine cose convertita in immagine fantastica ed armoniosa»²⁴.

Dopo aver trattato per molti paragrafi di Dante, per lui poeta-simbolo di questo secondo libro, così come Omero lo era stato per il primo, Gravina continua, non seguendo un ordine cronologico, ma una gerarchia di generi letterari, con quegli autori che

²⁰ GIANVINCENTO GRAVINA, *Della ragion poetica. Libri due*, in ID., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 195-327: 271.

²¹ Ivi, pp. 271-272.

²² Ivi, p. 272.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ivi, p. 273.

per lo sentiero dal Dante aperto trasportarono alla creazion delle nuove favole l'artificio e i colori e la dottrina delle antiche. Onde per ragion di maggioranza dall'epico genere di poesia cominceremo, nel quale anche abbracceremo quei poemi eroici che per esser di varie fila tessuti comunemente s'appellano romanzi; i quali sono in un genere distinto, senza ragione, collocati da quelli che più dalla differenza delle parole a capriccio inventate che dalla conoscenza della cosa tirano il lor sentimento. Imperocché, se epico altro non significa senonché narrativo, perché non sarà epico ugualmente, anzi più, chi un volume di molte imprese grandi espone, che chi ne narra poche ridotte ad una principale? (XIV)²⁵

Gravina quindi si mostra decisamente polemico contro certa precettistica di ispirazione aristotelica e non fa nessuna differenza tra il genere epico e quello romanzesco: «Onde io non solo non trovo cagione d'escludere dal numero degli epici poemi alcuni più nobili dei nostri, come i due *Orlandi*, ma né meno il romanzo dal poema so distinguere [...]»²⁶.

Anche nel paragrafo dedicato a Boiardo (XV), «fonte onde poi è uscito il *Furioso*», Gravina non risparmia accenni polemici nei confronti di chi crede che l'autore «avesse ordito il suo poema ad imitazione dei Provenzali, perché l'ombre e i nomi di quegli eroi per esso veggon trascorrere»²⁷. A suo avviso, infatti, «da molto più limpida e larga vena trasse egli l'invenzione e l'espression sua, cioè dai Greci e dai Latini, nel cui studio era versato senza che ai torbidi torrenti provenzali dovesse ricorrere»²⁸. Viene quindi, nella prospettiva classicistica che è propria del critico, avviata una nuova valutazione dell'*Innamorato* che lo fa emergere dall'oblio seicentesco, riscoprendone il valore poetico anche quando ne illustra i limiti stilistici:

Quindi questo poema, che di tante virtù riluce, sarebbe da molte nebbie libero, se fusse stato condotto a fine ed avesse avuto il debito sesto nel corpo intero, e la meritata cultura in ciascuna sua parte, con la quale si fussero tolte l'espressioni troppo alle volte vili e si fusse in qualche luogo più col numero invigorito, affinché, siccome rappresenta assai felicemente il naturale, avesse avuto anche gli ultimi pregi dell'arte e fusse rimasto purgato di quei vizi, per li quali il Berni con la piacevolezza del suo stile l'ha voluto cangiare in facezia²⁹.

Particolarmente significativa la valutazione espressa da Gravina nel paragrafo relativo ad Ariosto (XVI), nel quale egli – come osserva Quondam – «interpreta con grande felicità d'intuizioni e motivazioni il senso della poesia dell'*Or-*

²⁵ Ivi, pp. 304-305.

²⁶ Ivi, p. 305.

²⁷ Ivi, p. 306.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ivi, p. 307.

lando Furioso»³⁰. Se, come per l'*Innamorato*, il critico riconosce al *Furioso* una dimensione moralistica e filosofica, egli vede soprattutto nel poema ariostesco una poesia aperta a tutti gli stili, a tutte le vicende e passioni umane, una poesia che si inoltra nelle realtà più profonde della vita, superando così l'immagine di un Ariosto superficiale e sorridente interprete dell'uomo e della sua realtà. Egli

seppe [...] intessere e maravigliosamente scolpire tutti gli umani affetti e costumi e vicende [...]: in modo che quanti nell'animo umano eccita moti l'amore, l'odio, la gelosia, l'avarizia, l'ira, l'ambizione, tutti si veggono dal *Furioso* a' luoghi opportuni scappar fuori sotto il color proprio e naturale; e quanta correzione ai vizi preparano le virtù, tutta si vede ivi proposta sotto vaghi racconti ed autorevoli esempi, sui quali sta fondata l'arte dell'onore, che chiaman cavalleria, di cui il Boiardo e l'Ariosto sono i più gravi maestri³¹.

Aggiunge poi Gravina che, come accade in Omero, anche in Ariosto ad illustri personaggi si accompagna «l'uso raro e necessario di basse persone. A tal varietà di persone e diversità di cose vario stile ancora [...] conveniva [...]. Onde siccome ogni miglior epico, così l'Ariosto, che più cose e varie mescolò nel suo poema, usò stile vario, secondo le cose, passioni e costumi che esprimea»³². Caratteristica del ferrarese è quella di rappresentare la vita umana in ogni sua varietà: il «mondo vivo» è la sua fonte di ispirazione, contrapposto a quanto dirà per Tasso (XVIII), tutto chiuso nel «mondo morto dei libri»³³. Anche quando di Ariosto rileva i limiti, riesce a mettere in luce i caratteri positivi della sua poesia: i difetti sono

il noioso ed importuno interrompimento delle narrazioni, la scurrilità sparsa alle volte anche dentro il più serio, le sconvenienze di parole e di quando in quando anche dei sentimenti, l'esaggerazioni troppo eccedenti e troppo spese, le forme plebee ed abiette, le digressioni oziose [...]. E pure, a parer mio, con tutti questi vizi, è molto superiore a coloro ai quali in un co' vizi mancano anche dell'Ariosto le virtù; poiché non rapiscono il lettore con quella grazia nativa, con cui l'Ariosto poté condire anche gli errori, i quali sanno prima d'offendere ottenere il perdono; in modo che più piacciono le sue negligenze che gli artifizi altrui, avendo egli libertà d'ingegno tale e tal piacevolezza nel dire, che il riprenderlo sembra autorità pedantesca ed incivile. Tutto effetto d'una forza latente e spirito ascoso di feconda vena che irriga di soavità i sensi del lettore, mossi e rapiti da cagione a se stesso ignota³⁴.

³⁰ AMEDEO QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, p. 262.

³¹ GRAVINA, *Della ragion poetica*, pp. 307-308.

³² Ivi, p. 308.

³³ Ivi, p. 313.

³⁴ Ivi, p. 310.

Colpisce che, dopo le significative valutazioni di Boiardo e Ariosto, Gravina si lasci andare, per Trissino (XVII), ad un giudizio positivo, che certo corrisponde alle scelte di estetica e di poetica da lui elaborate, nella direzione di un profondo apprezzamento dell'arte di Omero, sulla cui tradizione gli sembra collocarsi appunto la scrittura di Trissino: «sprezzatore d'ogni rozzo e barbaro freno e rinnovellatore in lingua nostra dell'omerica invenzione», questi «volle affatto dell'italiana poesia sgombrare i colori provenzali e discioglierne in tutto le violente leggi della rima, introducendo tanto nell'inventare quanto nell'esprimere la greca felicità»³⁵. Se il giudizio graviniano su Trissino è parso alla critica denunciare i «limiti pedanteschi e archeologici»³⁶ del suo gusto, dal momento che l'autore dell'*Italia liberata dai Goti* viene da Gravina «ipervalutato paradossalmente come esempio alto di “libera imitazione” dei greci»³⁷, e apprezzato per il suo stile «casto e frugale»³⁸, in tempi più recenti, a partire dal Convegno dedicato a Trissino dall'Accademia Olimpica di Vicenza, nella scelta trissiniana relativa ad Omero ed alla poesia greca e in una certa misura nello stesso giudizio graviniano sono stati colti elementi di relativa positività – come sottolinea Maurizio Vitale, il quale osserva che, secondo Gravina, «Trissino ha introdotto nella poesia italiana “tanto nell'inventare quanto nell'esprimere, la greca felicità”, un esempio unico e nobile di erudita ed ellenizzante classicità nel volgare volutamente “comune”»³⁹. Gravina è comunque ben cosciente di discostarsi dal giudizio del pubblico coevo: «E pure appo i nostri il Trissino, poeta sì dotto e prudente, incontra tanto poco applauso, che io non solo non troverò chi voglia invidiarmi sì grande opinione che ho di lui, ma sarò universalmente compatito di vivere in questo inganno»⁴⁰; tuttavia ciò che egli scrive corrisponde – come dice Quondam – a certi «requisiti formalistici ed esteriori» della sua poetica⁴¹.

Segue poi il parere sulla *Gerusalemme liberata* di Tasso (XVIII), a cui già abbiamo accennato:

[...] sol questo poeta col suo dire florido e pomposo e risonante, e con la vaga raccolta dei luoghi di ogni buono autore, onde quel poema è tessuto, può recare diletto tanto alla maggior parte dei dotti, che godon dell'artificio e della nobiltà

³⁵ Ivi, p. 311.

³⁶ WALTER BINNI, *Scritti settecenteschi 1956-1963*, Firenze, Il Ponte, 2016, p. 39.

³⁷ WALTER BINNI, *Il Settecento letterario 1968*, Firenze, Il Ponte, 2016, p. 60.

³⁸ GRAVINA, *Della ragion poetica*, p. 312.

³⁹ MAURIZIO VITALE, *L'omerida italico: Gian Giorgio Trissino. Appunti sulla lingua dell'«Italia liberata da' Gotthi»*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2010, p. 214.

⁴⁰ GRAVINA, *Della ragion poetica*, pp. 312-313.

⁴¹ QUONDAM, *Cultura e ideologia*, p. 266.

dei sentimenti [...], quanto al resto degli uomini dell'età presente, i quali trovano, benché con discrezione e verecondia, usati dal Tasso quegli acumi della cui copia ed eccesso le frequenti scuole sono così vaghe⁴².

A Tasso viene contestata dunque un'esperienza più libresca e il fatto che egli preannunzi, più di ogni altro autore, il Barocco, collocandosi in un'età di passaggio ormai lontana dal Rinascimento amato da Gravina.

Nella *Ragion poetica* la sezione relativa all'epica è chiusa da un paragrafo (XIX) che, dopo aver accennato a Bernardo Tasso e a Luigi Alamanni, si sofferma sul *Morgante*: Pulci ha «voluto ridurre in beffa tutte l'invenzioni romanzesche», applicando «opere e maniere buffonesche a quei paladini» e sprezzando «nelle imprese che finge ogni ordine ragionevole e naturale, sì di tempo come di luogo», ma non ha tralasciato «sotto il ridicolo, sì dell'invenzione come dello stile, di rassomigliare costumi veri e naturali»⁴³. Il critico aggiunge poi che si «potrebbe per la grazia del suo dire perdonare a sì bell'umore volentieri ogni scempio ch'egli fa delle opere e personaggi grandi, se si fusse contentato di volgere in derisione i fatti umani, e non avesse ardito di stendere l'empio suo scherno anche alle cose divine»⁴⁴.

Le pagine di Gravina sul tema che ci interessa sono sintetiche ma certo ricche, rispetto alla prospettiva retorica, stilistica ed erudita di Crescimbeni⁴⁵, di valutazioni originali basate, in una dimensione di estetica e di poetica, su una elaborazione densa di pensiero. Le due visioni arcadiche messe a confronto rivelano così una diversa qualità e un diverso nerbo di elaborazione critica.

⁴² GRAVINA, *Della ragion poetica*, p. 313.

⁴³ Ivi, pp. 314-315.

⁴⁴ Ivi, p. 315.

⁴⁵ BINNI, *Il Settecento letterario*, p. 57.

TATIANA CRIVELLI

«e del valor femineo | segnale al mondo offrì»: Vittoria Colonna in Arcadia

[...] il dolore per la eterna ma fatale separazione dal suo marchese Fernando di Pescara, detta a l'adorata da Michelangelo i regali sonetti. [...] Plagiarie, o almeno imitatrici, siamo considerate quando scriviamo poemi, drammi, storie, trattati scientifici; ma la donna che canta il suo amore non copia nessuno; conia le idee nuove di zecca e le suggella con la propria cera ed impronta [...]¹.

1. *Della pseudopoesia arcadica e del suo (parziale) diritto all'esistenza*

Come i «pezzetti di vetro multicolori e scintillanti» che attraggono i «barbari» adusi a «sopraccaricarsi di ornamenti», così nella decisiva lettura fornita da Benedetto Croce nel 1949 gli eccessi barocchi della poesia dell'Italia controriformista e irrazionale sfavillano, illusori e privi di valore, come ultima tappa di un percorso che in una «linea continuativa va dal provenzalismo e dal petrarchismo al marinismo e concettismo del barocco»². In questo quadro interpretativo sarebbe dunque precisamente per il suo strenuo opporsi al luccicante abbaglio offerto dalla letteratura del Seicento che nel XVIII secolo l'Accademia dell'Arcadia assumerebbe la propria centralità, facendosi promotrice più o meno consapevole di una forma letteraria «ordinata e limpida», ispirata ai principi di un razionalismo cartesiano che già aveva preso piede nel resto d'Eu-

¹ TERESA D. D. VENUTI, *Arcadia femminile. Poesia femminile d'amore*, parte III di tre (serie *Arcadia femminile*), «La chiosa», a. V, nr. 4, 25 gennaio 1923, p. 3. Ringrazio Valeria Iaconis per aver condiviso con me questa sua *trouvaille*. Per la paziente e attenta revisione di questo contributo la mia riconoscenza va invece a Riccardo Raimondo, prezioso lettore critico delle mie pagine.

² BENEDETTO CROCE, *L'Arcadia e la poesia del Settecento* [Discorso tenuto in Roma il 24 novembre 1945, nel salone della Biblioteca Angelica, per l'inaugurazione dell'anno accademico 1945-46 dell'Arcadia], in ID., *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*, Bari, Laterza, 1949, pp. 1-14: 4 e 5.

ropa. Mentre si oppone alle soggettive preferenze di gusto esposte dai fautori e dai detrattori dell'*Arcadia*, Croce cementa così, garantendola come prospettiva oggettivamente basata su una lettura storica del fenomeno, una contrapposizione tra letteratura arcadica del Settecento e letteratura barocca che segna ancora oggi profondamente la nostra visione di entrambi i fenomeni. La rilettura della produzione italiana post-tridentina, tuttavia, è in corso e, riprendendo un filone critico alternativo già individuabile nell'azione di Calcaterra³, la poesia prodotta tra il secondo Cinquecento e i primi del Seicento tende ora a essere ripercorsa con diversa cognizione di causa, pervenendo a sfumare l'idea di discontinuità culturale fra le epoche. Su un altro versante, poi, gli studi sulla scrittura delle poetesse italiane del XVI secolo stanno ridisegnando proficuamente il giudizio sull'innovatività e sulla continuità del ruolo modellizzante della scrittura delle donne del Cinquecento per la tradizione successiva. Parallelamente, infine, le indagini sulla letteratura delle poetesse dell'*Arcadia*, rivelando la forza e la varietà della produzione scrittoria delle donne in seno all'accademia, stanno contribuendo a modificare il quadro d'insieme relativo al canone preunitario. I tempi sono pertanto maturi per provare a connettere queste due prospettive di lettura: da un lato, quella che riconsidera gli elementi di continuità e di discontinuità nella proposta del canone letterario al volgere dei secoli e, dall'altro, quella che include nei quadri storico-letterari la scrittura delle donne. Un simile esame non potrebbe trovare scaturigine più adatta delle riflessioni stesse del primo Custode d'*Arcadia*, quel Giovan Mario Crescimbeni al quale si devono sia l'intenzione dichiarata di riattivare, tramite la nuova poetica arcadica, una convergenza ideale con la lirica del Cinquecento, sia la promozione attiva della scrittura delle donne all'interno dell'accademia. Per cogliere la portata dell'azione culturale svolta da Crescimbeni su tale duplice binario sarà tuttavia necessario sgombrare preliminarmente il campo da un equivoco, ovvero che queste due linee programmatiche non possano, per i motivi che esamineremo tra breve, coesistere senza contraddirsi.

Come detto, sotto l'influsso fondamentale di Croce la critica letteraria italiana vede riflessi nella poesia settecentesca dell'*Arcadia* i tratti del secolo del razionalismo, e questi – sia che si esprimano nei pregi di un programma che intende riaffermare i valori della chiarezza, del rigore e della semplicità stilistica, sia che prendano la forma delle derive dell'impoeticità intellettualistica – in nessun caso risultano conciliabili con le caratteristiche ritenute pertinenti per la scrittura delle donne. Per Croce, che riprende così una già

³ Di Carlo Calcaterra si ricordino almeno l'antologia *I Lirici del Seicento e dell'Arcadia*, Milano, Rizzoli, 1936, e la raccolta di saggi *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950.

cospicua tradizione della storia culturale italiana, la letteratura delle donne è infatti inestricabilmente connessa al piano immanente dell'esperienza emotiva, del dato sensibile, dello sfogo autobiografico e, in quanto tale, destinata a restare poeticamente incompiuta⁴. Pertanto, delle due l'una: o ci si propone di ripristinare il buon gusto e l'equilibrio dell'armonia prebarocca in sintonia con una rivendicazione di rigore cartesiano, o ci si prodiga per promuovere la poesia, sentimentale e istintuale, delle donne. Partendo da questo *aut aut* risulta dunque problematico prendere sul serio quelle «contesse e marchese che toccavano l'arpa e tasteggiavano la spinetta e cantavano ariette e civettavano coi cavalieri e con gli abati» in Arcadia e che, «a guardarle bene, erano smancerose e un po' sciocchine»⁵. Il filosofo può concedere diritto di esistenza persino alla "pseudopoesia" arcadica di ispirazione filosofica, giustificandola come una produzione in sintonia con l'afflato dei tempi, ma tra le socie d'Arcadia saranno tutt'al più degni di stima gli esigui ranghi delle «madri ed educatrici di patrioti italiani»⁶.

Nel tempo, questa lettura critica si è fatta vera e propria modalità di ricezione, fino a coinvolgere l'immagine stessa dell'Arcadia, veicolando interpretazioni tese a sottovalutare, quando non addirittura a screditare, la linea crescimbeniana. Al fautore della frivola apertura a sonettisti e donne, la personalità del quale ha da poco cominciato a essere indagata e rivalutata, si è preferito, per dirla ancora una volta con Croce, il «castissimo e grecissimo Opico Erimanteo, voglio dire Gian Vincenzo Gravina»⁷. Incorniciata in un alone atemporale che ha come modelli Omero e Dante, la cultura arcadica alla Gravina non deve dunque degenerare né in una poesia connessa agli eventi o alle scoperte dell'attualità del tempo – simili versi sarebbero impoetici, compilatori e astratti, come quel XVIII secolo che in Italia non

⁴ Scrivendo di Ada Negri, Croce indica l'incompiutezza della forma come un difetto «più particolarmente femminile»: le grandi passioni terrene (quelle sociali o quelle amorose) di per sé impediscono «il rapimento contemplativo» e possono tutt'al più concedere alle donne, anche a quelle dotate di un forte sentire, «lampi poetici, impronte, tracce, motivi; e non poesie compiute» (BENEDETTO CROCE, *Ada Negri* [1906], in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, 6 voll., Bari, Laterza, 1943-1945, II, pp. 344-365: 351).

⁵ CROCE, *L'Arcadia e la poesia del Settecento*, p. 3.

⁶ *Ibid.*

⁷ Ivi, p. 7. Già Gravina cita, tra i motivi principali del suo disaccordo con Crescimbeni e del conseguente scisma arcadico del 1711, l'impossibilità di distogliere «quella ragunanza dalle cicalate pastorali e dai sonettini e canzoncine» per portarla verso «qualche più solida e più profittevole applicazione», e allargare il discorso lirico oltre all'imitazione di Petrarca (GIANVINCENZO GRAVINA, *Della division d'Arcadia. Lettera ad un amico*, in ID., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 469-477: 472).

avrebbe prodotto né «grandi filosofi, né grande poesia»⁸ – né nel luccichio ingannevole dei falsi gioielli, dei versi di impronta petrarchesca composti da «dame incipriate coi ben distribuiti nèi sui visetti graziosi»⁹. In quest'ottica esisterebbe, insomma, un'Arcadia che invece di proporre l'auspicato rinnovamento delle forme culturali resterebbe intrappolata in quella deplorabile e barbara «linea continuativa» citata sopra. Precisamente su tale linea si colloca però – con l'effetto potenziato risultante dall'intersezione di differenti fattori pregiudiziali relativi a questioni di genere e di *gender* – il sonetto¹⁰ a firma di donna nel solco della lezione petrarchista, in altre parole molta della produzione poetica delle donne arcadi che qui ci interessa discutere.

La poesia delle pastorelle arcadi si presenta dunque come un luogo privilegiato per mettere in luce, in quella doppia prospettiva descritta in apertura, l'intreccio complesso che la scrittura delle donne della modernità intrattiene con la tradizione, in una delicata ricerca di equilibrio tra l'elaborazione di una voce autonoma con cui profilarsi e la necessità di poggiare la propria autorevolezza su antecedenti adeguati. Vittoria Colonna costituisce, in tal senso, un oggetto di attenzione privilegiato sin dalla fondazione dell'Arcadia, nel 1690, e la storia della sua ricezione arcadica, alla quale si intende qui fornire un primo contributo, forma un capitolo significativo e ancora inesplorato della fortuna della Marchesa di Pescara, così come della storia della stessa accademia. Augurandoci che, come Vittoria Colonna, anche l'Arcadia possa essere intesa sempre più come un'innovatrice che come un'imitatrice, inizieremo allora questo percorso seguendo le tracce dell'immagine di Colonna negli scritti fondativi di Crescimbeni.

2. Vittoria Colonna nell'Istoria della volgar poesia di Crescimbeni

Una «miniera inesaurita di finissimo oro, e di gemme più preziose»: così, nella sua fondamentale *Istoria della volgar poesia*, Alfesibeo Cario presenta

⁸ CROCE, *L'Arcadia e la poesia del Settecento*, p. 9.

⁹ Ivi, p. 1.

¹⁰ Sul sonetto è significativo, in tal senso, il seguente passo di Gravina, riferito alla sua nuova società accademica: «Non si prova in essa l'affanno del tessere il sonettuccio, componimento il quale nella poesia è figura del letto di Procuste, che agli uomini ivi distesi tagliava le gambe, quando fuori del letto avanzavano e distendeva con le funi le membra, quando al letto non giungevano, e così a quello le uguagliava. Questo avviene a qualche povero sentimento che sia condannato ad entrare in un sonetto, poiché a potere adeguatamente empire il giro di quattordici versi, dee o mutilato, o stiracchiato rimanere, onde nel Petrarca medesimo raro è quel sonetto dove non manchino o non abbondino le parole» (GIANVINCENZO GRAVINA, *Della divisione d'Arcadia. Al marchese Scipione Maffei*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 479-490: 488).

l'opera di Vittoria Colonna alla modernità¹¹. Inserita nell'elenco dei cento «poeti più cognitivi e riguardevoli» del passato, attorno al quale si articolano le basi della rassegna poetica sin dall'edizione del 1698, Vittoria Colonna trova posto nelle pagine dell'*Istoria* tra coloro che «sono stati introduttori e capi delle scuole, o maniere, o stili praticati finora». Come si legge nell'*Introduzione*, il corpus poetico sarebbe stato selezionato da Alfesibeo commisurando in ugual maniera sia le proprie predilezioni, sia i giudizi «de' più savj letterati»¹²; tuttavia – stando a quanto ci rivelano le *Annotazioni* aggiunte al profilo della Marchesa di Pescara nel lasso di tempo intercorso tra la prima e la seconda edizione dell'opera¹³ – nel caso di Vittoria Colonna siamo di fronte a un giudizio di carattere innovativo e originale, su un sonetto che viene riproposto all'attenzione del pubblico settecentesco proprio nell'*Istoria*¹⁴. Crescimbeni mostra di conoscere il commento che nel 1542, solo quattro anni dopo la pubblicazione della *princeps* parmense delle *Rime* colonnesi, Rinaldo Corso appronta ai componimenti della poetessa¹⁵;

¹¹ *L'istoria della volgar poesia scritta da GIOVAN MARIO CRESCIMBENI [...] Seconda impressione, fatta d'ordine della Ragunanza degli Arcadi, corretta, riformata, e notabilmente ampliata* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1714, lib. II, p. 120. Faremo riferimento a questa edizione, in cui il profilo biografico riproduce senza variazioni quello stampato nella *princeps* (*L'istoria della volgar poesia scritta da GIOVAN MARIO CRESCIMBENI [...]*, Roma, Chracas, 1698), alle pp. 101-102, ma con l'aggiunta di importanti *Annotazioni*. Nella *princeps* si trovano, con identica forma, sia il medesimo sonetto (A1:71, *Abi quanto fu al mio Sol contrario il fato!*) scelto come esempio per la poesia di Colonna (p. 187), sia il paragrafo dedicato alla fortuna dell'autrice e al commento di Corso (pp. 327-328), che viene però rivisto e ampliato nel passaggio alla seconda edizione.

¹² CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia, Introduzione*, lib. I, par. IV, p. [9]. I nomi dei letterati che hanno contribuito al perfezionamento dell'opera sono elencati, come gesto di ringraziamento, al par. XIII, p. [12].

¹³ Ivi, lib. II, par. XXIII, *Vittoria Colonna*, pp. 119-120. Le annotazioni danno conto dei materiali raccolti e pubblicati dopo il 1698 nei vari *Comentari* all'*Istoria* pubblicati da Crescimbeni tra il 1702 e il 1711.

¹⁴ Se è vero, infatti, che Crescimbeni cita qui un commento antecedente di Muratori (1706), altrettanto vero è che le lodi muratoriane dell'architettura e dello stile della poesia di Colonna si riferiscono a loro volta al sonetto contenuto nella *princeps* di Crescimbeni (cfr. *Della perfetta poesia italiana, spiegata e dimostrata con varie osservazioni da* LODOVICO ANTONIO MURATORI, *bibliotecario del Serenissimo Sig. Duca di Modena* [...], 2 voll., Modena, Bartolomeo Soliani, 1706, II, p. 336). Sull'importanza dell'opera crescimbeniana per quella di Muratori cfr. VINCENZO MAZZINI, *L'istoria della volgar poesia di G.M. Crescimbeni, testo di riferimento della Perfetta poesia italiana di L.A. Muratori: una ricognizione*, «Muratoriana online», 2013, pp. 61-78, <<http://www.centrostudimuratoriani.it/strumenti/mol-2013-tutto/>>.

¹⁵ Si tratta, salvo errore, del primo caso di commento a stampa all'opera di un autore vivente. La prima parte uscì nel 1542, mentre il commento completo, comprendente anche

e cita gli elogi cinquecenteschi di Ariosto¹⁶ e di Contile¹⁷, tesi a celebrare la saggezza spontanea della donna, da un lato, e la preminenza della sua arte scrittoria rispetto a quella di ogni altra rimatrice, dall'altro. Soprattutto, però, pubblica nella sua antologia esemplare il sonetto A1:71, ovvero un componimento indirizzato a Pietro Bembo per lamentare il fatto che egli non abbia scritto versi in lode di Ferrante d'Avalos, il marito defunto alla cui memoria la poetessa dedica le proprie rime amorose¹⁸. Come modello dell'arte di Vittoria Colonna, Crescimbeni trasceglie dunque un sonetto tra i primissimi componimenti dell'autrice andati a stampa, già collocato in coda all'edizione del 1535 delle *Rime* di Bembo e le cui sorti editoriali possono considerarsi emblematiche del destino di tutta la produzione dell'autrice. Il sonetto *Abi quanto fu al mio Sol contrario il fato* fa infatti la sua ultima comparsa nelle edizioni delle *Rime* colonnesi nell'anno 1560 e, fino al momento in cui viene rimesso esemplarmente in circolazione nell'*Istoria*, lo si trova ancora a stampa solo nella tradizione tipografica delle rime bembesche (non compare, del resto, nemmeno nella celebre antologia delle *Rime diverse d'alcune nobilissime e virtuosissime donne*, stampata a Lucca nel 1559 per le cure di Ludovico Domenichi, né nell'attenta ripresa delle *Cinquanta illustri poetesse* apparsa a Napoli nel 1695)¹⁹.

L'analisi delle rime amorose, venne pubblicato a stampa da Ruscelli nel 1558: *Tutte le rime della Illustriss. et Eccellentiss. Signora VITTORIA COLONNA, Marchesana di Pescara, con l'esposizione del Signor RINALDO CORSO, nuovamente mandate in luce da Girolamo Ruscelli*, Venezia, Giovanbattista e Melchior Sessa, 1558.

¹⁶ È la celebre lode contenuta nell'ultima edizione del *Furioso* (*Orlando furioso di messer LUDOVICO ARIOSTO, nobile ferrarese, nuovamente da lui proprio corretto e d'altri canti nuovi ampliati*, Ferrara, Francesco Rossi, 1532, XXXVII 15-21).

¹⁷ In una lettera al conte Ettore di Carpegna (Roma, 9 agosto 1541), Contile ne esalta la saggezza paragonandola alla «Regina Sabba, piena di riverenza e di dottrina, più tosto infusa [...] che con arte acquistata» (*Il primo volume delle lettere di LUCA CONTILE. Diviso in due libri. Nelli quali si contengono molte et diverse materie degne d'essere lette* [...], 2 voll., Venezia, Comin da Trino, 1564, I, cc. 19v-20r: 20r).

¹⁸ VITTORIA COLONNA, *Rime*, a cura di Alan Bullock, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 38. Il curatore annota a p. 503 che la «prima stampa è in appendice a BEM 1535, dove viene incluso in un gruppo di composizioni indirizzate al Bembo da vari autori». Con la sigla BEM 1535 Bullock si riferisce a *Delle rime di M. PIETRO BEMBO*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1535.

¹⁹ L'ultima occorrenza antologica si ritrova nell'ottavo libro delle antologie giolitine (*I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli. Con alcune annotationi del medesimo, sopra i luoghi, che le ricercano per l'intendimento delle sentenze, o per le regole et precetti della lingua, et dell'ornamento*, Venezia, Giovanbattista e Melchior Sessa, 1558), dove Vittoria Colonna e Gaspara Stampa sono le due sole autrici rappresentate (i testi di Colonna sono alle pp. 588-604). Il sonetto in questione si trova a p.

La scelta di Crescimbeni risulta pertanto doppiamente interessante, poiché dopo un secolo e mezzo di crescente disinteresse editoriale non soltanto colloca quella di Colonna tra le voci fondatrici della poesia italiana («introduttori o capi delle [...] maniere»), ma ad esemplificarne la produzione non propone, come ci si sarebbe potuti aspettare, stando alla dinamica della ricezione di Vittoria Colonna, una delle rime *spirituali* della poetessa²⁰, bensì un testo fortemente metariflessivo, che sottolinea il tema dell'altezza del fare poetico, per di più in dialogo con la massima autorità del petrarchismo cinquecentesco (Pietro Bembo aveva risposto con il suo *Cingi le costei tempie de l'amato*).

Torneremo più avanti, in sede conclusiva, a ragionare sugli effetti di lunga durata di una tale proposta, ma andrà sin d'ora sottolineato che il profilo d'autrice risultante dall'*Istoria* del 1714 può considerarsi insieme retrospettivo, innovativo e programmatico, e che costituisce la prima consapevole collocazione dell'opera della poetessa nella tradizione letteraria italiana della modernità. L'attenzione di Crescimbeni per Vittoria Colonna non si traduce infatti esclusivamente in un'operazione di recupero di una singola autrice, bensì si delinea anche come esempio di un più ampio e, appunto, programmatico intento di rinnovamento culturale che coinvolge in una stretta e fondamentale interazione l'esemplarità della forma del sonetto petrarchesco²¹ e l'apertura nei confronti delle scritture poetiche di donna. Su questa confluenza, che più di altre mi pare ancora passibile d'indagine, vorrei ora focalizzare la mia analisi, osservando parallelamente sia il profilo storico-critico che Crescimbeni ci offre di Vittoria Colonna nell'*Istoria*, un ritratto di cui mi permetterò di fornire un *close reading* in chiave di genere, sia le analogie funzionali che esso intrattiene con le raccolte poetiche delle *Rime degli Arcadi* e con le scritture di donna in esse raccolte²².

592. Cfr. DIANA ROBIN, *The Lyric Voices of Vittoria Colonna and the Women of the Giolito Anthologies, 1545-1559*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, edited by Abigail Brundin, Tatiana Crivelli and Maria Serena Sapegno, Leiden-Boston, Brill, 2016, pp. 433-466.

²⁰ Per un'ampia disamina della fortuna editoriale delle rime colonnesi sia permesso di rinviare a TATIANA CRIVELLI, *The Print Tradition of Vittoria Colonna's Rime*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, pp. 69-139.

²¹ «Del resto questi saggi gli ho presi da i sonetti, come dal più nobil componimento lirico toscano, ed anche in grazia della brevità» (CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, ed. 1714, *Introduzione*, par. V, p. [10]).

²² Per un elenco completo degli autori e delle autrici pubblicati/e si consulti MARIA LUISA DOGLIO – MANLIO PASTORE STOCCHI, *Rime degli Arcadi I-XIV, 1716-1781. Un repertorio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013. Utile anche STEFANIA BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012.

3. *Il “luogo” Colonna*

Come noto, i primi nove volumi delle *Rime degli Arcadi*, pubblicati fra il 1716 e il 1722, collocano la fase di produzione più regolare di questa grande impresa editoriale sotto il segno del custodito di Crescimbeni. Meno noto, e meno frequentemente ricordato, è invece il fatto che, negli stessi anni, oltre un quarto delle pastorelle arcadi pubblicano i loro testi nelle raccolte miscellanee dell'accademia²³. Si tratta di un dato rilevante, e non solo quantitativamente: l'ammissione estensiva delle donne in Arcadia e l'opera di diffusione delle loro scritture in seno alle *Rime degli Arcadi* sono infatti, come abbiamo argomentato in altra sede²⁴, espressione di un vero e proprio disegno socio-culturale. Qui preme mostrare che la stessa logica è sottesa sia alla strategia di risignificazione della scrittura di Vittoria Colonna in seno all'*Istoria*, sia – a livelli diversi, ma interpretabili per procedimento analogico – alle programmatiche dichiarazioni arcadiche circa la necessità di un recupero del buon gusto cinquecentesco in campo letterario.

Per seguire questo intreccio di sollecitazioni dovremo in primo luogo osservare come, a spiegare l'innovativa impresa editoriale collettanea delle *Rime dell'Arcadia*, risulti produttivo il confronto con i propositi che avevano guidato la monumentale impresa antologica condotta in porto da Gabriel Giolito e associati tra il 1545 e il 1560²⁵. Oltre a significative analogie strutturali²⁶, l'im-

²³ Per gli uomini la percentuale relativa risulta, nello stesso periodo, dell'8%. Sono dati rilevati già dal fondamentale studio di AMEDEO QUONDAM, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», VIII, 23, 1973, pp. 389-438. Questi dati sono stati integrati grazie ad altre ricerche in TATIANA CRIVELLI, *La donzelletta che nulla temea. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma, Iacobelli, 2014.

²⁴ CRIVELLI, *La donzelletta che nulla temea*.

²⁵ Sull'importante impresa editoriale si vedano almeno FABRIZIO GOVI, *I classici che hanno fatto l'Italia. Per un nuovo canone bio-bibliografico degli autori italiani*. Con un saggio introduttivo di Giovanni Ragone ed una nota di Umberto Pagliasco, Milano, Regnani, 2010, e CHRISTIAN COPPENS – ANGELA NUOVO, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Gèneve, Droz, 2005.

²⁶ La fondamentale serie dei volumi giolitini, in tutto nove come quelli arcadici di cui ci stiamo occupando, è menzionata esplicitamente sin dall'*Introduzione* della *Istoria*, dove Crescimbeni ricorda la *Raccolta di rime di diversi eccellentissimi autori del XVI secolo* pubblicata in vari libri e sottolinea che ciascuno di essi «va da per sé, e sono di diverse edizioni» (CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, ed. 1714, *Introduzione*, par. XIV, pp. 9-12: 12): questo sarà anche il caso delle *Rime degli Arcadi*. Risulta poi interessante anche l'insistenza crescimbeniana sul *modo* in cui i componimenti pubblicati nell'antologia arcadica vengono selezionati per la stampa: ancora una volta in piena sintonia con l'impegno dei curatori delle giolitine cinquecentesche, Lodovico Domenichi e Lodovico Dolce, a raccogliere i testi direttamente presso gli autori, anche nelle *Rime degli Arcadi* si troveranno soltanto testi di diretta

presa editoriale giolitina e quella arcadica condividono diversi intenti novatori, *in primis* quello di dare spazio a voci inedite della poesia del proprio tempo e, tra queste, anche a quelle delle donne: basti ricordare che già nella prima collana vera e propria di poesia italiana a stampa avevano trovato posto, per la prima volta riuniti insieme ai testi di oltre trecento poeti, quelli di oltre cinquanta poetesse²⁷. Come già nel proporre la propria antologia individuale con l'*Istoria*, così nel promuovere il progetto della raccolta a stampa delle *Rime degli Arcadi*, nelle intenzioni di Crescimbeni riaffiora dunque in filigrana l'intento della collezione giolitina, ovvero quello di un progetto culturale teso a esaltare il pregio specifico di una nuova maniera di fare poesia²⁸, il cui asse di riferimento può dirsi senz'altro la lirica di Petrarca e i cui esiti sono esemplificati attraverso una selezione autoriale ad ampio raggio²⁹, che include anche la poesia d'autrice. Ma se quest'azione di rinnovamento poetico e culturale è l'obiettivo primario dei nove tomi crescimbeniani delle *Rime degli Arcadi*, la figura di Vittoria Colonna si presta persino a essere letta come vera e propria incarnazione degli intenti programmatici della prima Arcadia. Ce lo conferma da subito la presentazione della poetessa nell'*Istoria*, che inizia nel modo seguente:

derivazione autoriale, scelti dagli autografi messi a disposizione dell'Arcadia. Altre analogie sono individuabili, ad esempio, nella messa in rilievo della «esquisita maniera», della «novità» e di quella qualche «leggiadria di più» con cui l'Arcadia coltiva le belle lettere, che fa il paio con le affermazioni di Ludovico Domenichi che nel primo tomo dell'antologia presentava al dedicatario (Hurtado de Mendoza) un'opera in cui erano raccolte «rime diverse composte da i più rari autori della lingua nostra» (*Rime diverse di molti eccellentiss[imi] autori nuovamente raccolte*, Venezia, Gabriel Giolito, 1545, p. 7), le quali avrebbero dovuto essergli gradite per «la diversità de i concetti et per la varietà degli stili» (p. 8). Infine, potremmo ricordare anche l'attenzione riservata agli eventi della storia politica e sociale del tempo (cfr. la lettera al dedicatario del primo tomo delle *Rime degli Arcadi*, Francesco Maria Ruspoli, principe di Cerveteri), che implica ovviamente la presenza di componimenti d'occasione. A tal proposito si potrà ricordare che il primo volume del Giolito include anche tre sonetti di Vittoria Colonna: uno di argomento spirituale e due, appunto, encomiastici, composti rispettivamente in morte del cardinal Contarini e del cardinal Pompeo Colonna: *Veggio d'alga e di fango omai sì carca*, p. 267; *Non prima e da lontan picciola fronde*, p. 268; *Tanti lumi, che già questa fosca ombra*, p. 268 (rispettivamente S1:116, E:19 ed E:8 nella moderna edizione critica).

²⁷ Cfr. gli elenchi forniti in ROBIN, *The Lyric Voices of Vittoria Colonna*, pp. 433-466.

²⁸ Gusto per «lo total risorgimento del buon gusto nelle belle lettere cotanto in Italia nel passato Secolo deteriorato» (*Rime degli Arcadi. Tomo primo* [...], Roma, Antonio Rossi, 1716, p. [5]).

²⁹ «E perché l'intenzione della Ragunanza è non meno di riguardar tutti gli Arcadi, che di dar loro campo di mandar, non solo le correzioni e i miglioramenti che avessero fatti alle composizioni già trasmesse, ma anche nuovi componimenti; però fece a tale effetto spedire i mesi passati lettera circolare stampata, ovunque Arcadi fanno dimora [...]» (*Rime degli Arcadi. Tomo primo*, p. [16]).

Io non credo che la barbarie dell'antecedente secolo avesse maggior colpo, e più sensibile, di quello che una valorosa donna le diede, nella quale non solamente le Muse, ma le scienze tutte parve che il Cielo trasfondesse e, come in proporzionato e sicuro luogo, ponesse in serbo i suoi più singolari tesori³⁰.

Attraverso le caratteristiche che le vengono attribuite, Vittoria Colonna viene presentata come agente simbolico di quel «rinnovamento» che si esprime attraverso l'elaborazione di proposte alternative alla «barbarie» del secolo precedente e che costituisce, come detto, anche l'obiettivo principe dell'impegno arcadico. Tramite la similitudine Vittoria Colonna si fa letteralmente «luogo» («come in proporzionato e sicuro luogo»), e non un luogo qualsiasi. Si tratta di una Colonna-Arcadia nella quale – e, si badi, non soltanto nella sua poesia, ma nella figura di donna e contemporaneamente nella sua poesia – si radunano le stesse qualità che si vorrebbero presenti nella nuova accademia. Nella presentazione di Crescimbeni, Colonna è «valorosa» conoscitrice dell'arte poetica e delle «scienze tutte», ma gode di un sapere che in lei «parve che il Cielo trasfondesse», ovvero un sapere che non le deriva solo da studi eruditi ma anche da profonda saggezza naturale (e viene in mente il citato elogio cinquecentesco di Contile); Colonna è «luogo proporzionato e sicuro» per custodire i «più singolari tesori» del Cielo; è detta «maravigliosa»; è donna straordinaria per nobiltà di nascita e bellezza esteriore e interiore. Rarissima in quanto donna, in quanto artista è addirittura unica e la sua «toscana poesia», la sua familiarità con «le liriche Muse», la «innalza» per stile e per contenuti («felicità» poetica e «dottrina»), tanto da permetterle di assumere su di sé una vera *amplificatio* di genere: la «Divina» poetessa esce dalla schiera delle autrici con attributi solo femminiei, «gloriantosi» di potere «camminare paro a paro co' maggiori seguaci» (uomini) di Petrarca. Il cuore della descrizione della poesia di Vittoria Colonna è infatti interamente sviluppato attorno a due campi semantici tradizionalmente connotati in senso oppositivo dal punto di vista del genere: quello femminile della fertilità, da un lato, e quello virile della caccia e della scoperta, dall'altro. Non siamo tuttavia messi di fronte al noto meccanismo dell'attribuzione encomiastica di doti virili all'altro sesso, che nella tradizione delle storie letterarie costituisce la più diffusa lode riservata a una donna che eccella intellettualmente: in questo caso la poetessa si colloca invece senza soluzione di continuità in *entrambi* i generi. Nella cavità femminile della sua miniera testuale, la cui vena fertile è

³⁰ Questa e tutte le citazioni seguenti sono tratte dal profilo di Vittoria Colonna pubblicato in CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia scritta*, lib. II, par. XXIII, *Vittoria Colonna*, pp. 119-120.

detta «inesausta», l'autrice ha «sparso e nascosto [...] semi», così da fare del suo canzoniere un luogo da penetrare per estrarne materiali di gran valore («di finissimo oro e di gemme più preziose»). Nel resoconto crescimbeniano, il primo «scoprimento di questo tesoro» nascosto si deve all'opera di un Rinaldo Corso già maturo, ritratto nelle caste vesti del «dottissimo vescovo di Strongoli», anche se in realtà – come Alfesibeo non poteva ignorare, essendo la cosa dichiarata nell'introduzione all'opera – tale «scoprimento» fu opera di un vivace giovane esordiente. Non basta, poi, che la poetessa abbia le caratteristiche dell'*unum vas* che unisce in sé maschile e femminile, altezza dei contenuti e bellezza della forma: qui la vediamo anche ritratta come una creatura ancipite collocata al confine tra la morte e la vita: «Visse fino al 1546, ma nel pensiero molto prima morì». La vedovanza di Vittoria Colonna non solo ci viene presentata come uno spartiacque esistenziale (la donna vive ma «non desidera che la morte»), ma è anche il momento in cui la sovrapposizione tra donna e opera si fa più esplicita: la vita vedovile, «tra continui sospiri e cordogli», è, letteralmente, «palesata» nelle sue rime, poesie d'amore che risultano moralmente adeguate allo stato di chi «non seppe mai dimenticarsi di ciò che si conviene a castissima dama, anche dopo la morte di colui che il Cielo destinolle compagno».

La stretta combinazione tra vita e opera, da cui scaturisce il divino «luogo Colonna», unisce dunque inscindibilmente in sé – proprio come il «luogo Arcadia» nel disegno del suo primo Custode – elementi fondamentali del canone crescimbeniano. È un progetto poetico, di rinnovamento di stile, che si esplicita attraverso la forma della lirica cinquecentesca di modo petrarchista, di tema amoroso e di lingua toscana. È però anche un progetto culturale, in quanto identifica un produttivo e potenzialmente ineshausto giacimento di saperi, né pedanteschi né eruditi, bensì di equilibrato ordine «naturale», ancora in parte da riportare alla luce per farne tesoro. È, inoltre, in quanto esempio atemporale di tensione etica di impronta coniugale, un modello di piena e adeguata interazione sociale tra i sessi, improntato alla fedeltà, alla castità e alla sublimazione della tensione amorosa in forma poetica. È, infine, una piena compresenza di naturale virtù femminile e di rigore intellettuale maschile. Nella Colonna-Arcadia la forma del sonetto petrarchista – che ha al suo cuore esattamente un tipo di relazione tra soggetti amanti in cui sono presenti sia la tensione metapoetica, sia quella spirituale, e la cui essenza si articola attorno alle forme di interazione tra il maschile e il femminile – trova così un'espressione nuova, un tesoro ancora da scoprire. In essa si collocano versi che, sebbene formalmente in linea con l'originale, tale relazione modificano invece radicalmente, ovvero i versi di una poetessa che, usando la lingua dell'amore di Petrarca per Laura, si

fa *anche* Laura nella narrazione del proprio sé biografico³¹. Nel profilo di Crescimbeni paiono dunque rivivere l'ambiguità di genere e la forza icastica del ritratto di Vittoria Colonna fornitoci da Michelangelo: «Un uomo in una donna, anzi uno dio, | per la sua bocca parla»³². E questa unione produttiva di maschile e di femminile, forma antica e naturalezza dell'ispirazione, lingua di Petrarca e virtuosa reinterpretazione laurana del dettato, coglie appieno le mire di rinnovamento del primo Custode d'Arcadia e, per questo motivo, si rivela specificamente adatta a spiegare predilezioni di genere e di *gender*, nella pratica letteraria e in quella culturale e sociale dell'accademia.

4. Il "luogo" Arcadia

L'ipotesi avanzata, ovvero che il caso di Vittoria Colonna possa essere letto come efficace sineddoco dell'Arcadia crescimbeniana, dovrà essere ulteriormente verificata operando, a titolo esemplificativo, una breve disamina della scrittura poetica delle pastorelle arcadi e dei rapporti di queste con la poesia della Marchesa di Pescara. Tra le autrici più rappresentate, e per molti versi più rappresentative, dei primi nove tomi delle *Rime degli Arcadi* figurano tre pastorelle che ci permettono di intersecare e coinvolgere nell'analisi anche il racconto di un'altra opera crescimbeniana: l'*Arcadia*. Nel libro IV di quest'opera, in cui Crescimbeni narra la storia dell'accademia e in cui «la principal parte si fa dal talento e dallo spirito di molte delle più riguardevoli dame d'Italia»³³, Aglauro, Elettra e Fidalma – ovvero Faustina Maratti Zappi, Prudenza Gabrielli Capizucchi e Petronilla Paolini Massimi, tre poetesse presenti nelle *Rime* con una trentina di componimenti ciascuna – vengono messe in scena come protagoniste di un episodio chiave per il racconto dell'emanci-

³¹ Si accoglie ed amplia qui un'interessante ipotesi avanzata in VIRGINIA COX, *Attraverso lo specchio: le petrarchiste del Cinquecento e l'eredità di Laura*, in *Petrarca. Canoni, esemplarità*, a cura di Valeria Finucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 117-149. Alla stessa autrice si fa riferimento anche per illustrare il meccanismo, confermato dal caso che qui si esamina, per cui le questioni di *gender* debbano considerarsi rilevanti nell'articolare i cambiamenti epocali nella storia letteraria italiana. Su quest'ultimo punto si veda VIRGINIA COX, *Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento*, in *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, a cura di Virginia Cox e Chiara Ferrari, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 157-184.

³² MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime e lettere*. Introduzione, testi e note a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano, Bompiani, 2016, madrigale contenuto nella lettera L68 [= ed. Girardi 235], vv. 1-2 (pp. 219-220: 219).

³³ *L'Arcadia del Can.* GIO. MARIO CRESCIMBENI, *Custode della medesima Arcadia e Accademico Fiorentino* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1708, p. [3]. La citazione è nella dedicatoria a «Madama Ondedei Albani, cognata di N.S. Papa Clemente XI», ivi, pp. [3-6].

pazione femminile nella prima Arcadia. Nel corso dei Giuochi olimpici, gare poetiche istituite dall'accademia, esse scelgono emblematicamente di porre in atto il gioco più impegnato fra quelli proposti, fino a quel momento riservato agli uomini: Aglauro assume il ruolo dell'Oracolo, mentre Fidalma ed Elettra forniscono rispettivamente la prima e la seconda interpretazione filosofico-retorica della misteriosa risposta, «cristallo», relativa al quesito (pienamente petrarchesco-colonnesco) «se per rendere un animo perfetto sia necessario l'amore»³⁴. Anche in questo caso è lo stesso Alfesibeo a insistere, nel corso della sua rappresentazione, sul significato emancipatorio dell'episodio in un'ottica di genere, facendo ad esempio dire a Fidalma: «[...] né vuole il dovere, che la nostra gloria ne' Giuochi olimpici abbia a dipender dagli uomini, allorché ne la possiamo acquistar per noi stesse. Non più, non più [...]», o annotando che le poetesse elaborarono le risposte «senza paventar punto d'un cimento che sovente a' più dotti uomini ha fatto sudar l'ingegno»³⁵. Assumendo dunque su di sé la prerogativa considerata maschile per eccellenza, quella della capacità di elaborazione astratta e metodica del pensiero, come la Colonna crescimbeniana le poetesse arcadi si appropriano attivamente, nella finzione del racconto e nella realtà del loro fare poetico, di un nuovo spazio da protagoniste, simbolicamente rilevante. Come la Colonna crescimbeniana anch'esse si fanno donne-oracolo, maschili e femminili, ambigue e sapienti come Sibille; sono Petrarca e Laura, forma ragionata dell'intelletto ma anche forza incorrotta della natura.

Un analogo percorso ideale sembra del resto orientare gran parte dei loro componimenti: sfogliando le raccolte delle *Rime* arcadiche colpisce ad esempio il modo in cui Fidalma sa accostare a componimenti dedicati a elogiare le virtù muliebri di Maria versi incitanti all'aperta ribellione verso le barriere dei ruoli di genere, come nel suo celebre «Sdegna Clorinda a i femminili uffici | chinare la destra». Non meno interessante risulta poi, in quest'ottica, il sistematico alternarsi di un io lirico maschile e di un io lirico femminile a restituire la voce autoriale nella produzione di Elettra, o ancora il richiamo alla forza virilmente esemplare delle donne virtuose dell'antichità accanto alla valorizzazione del tema della maternità nei più celebri sonetti di Aglauro. Nei loro testi, come già in quelli di Colonna, sul tessuto intellettualistico di segno maschile del codice petrarchesco si innesta quel seme femminile che genera frutto nuovo, proprio come nella sociabilità arcadica si era innestata la presenza delle donne in un tessuto tradizionalmente maschile. La poesia di Vittoria Colonna costituisce allora un punto fermo che va ben al di là della

³⁴ Ivi, lib. IV, prosa V, pp. 144-156: 146.

³⁵ Ivi, lib. I, p. 3, e lib. IV, prosa V, pp. 144-156: 146.

dimensione stilistica, per toccare le corde di un'affinità esperienziale che travalica i secoli. Ce lo dicono ancora una volta i versi delle pastorelle, tra i quali spicca lo straordinario sonetto composto da Elettra in morte del marito, dove non soltanto si cita espressamente il modello cinquecentesco – «In questo son. per la *donna immortale* s'intende Vittoria Colonna, che compose varie rime in morte del marito»³⁶ – ma nelle quartine si rappresenta, cosa ancora più rara, un gesto di lettura femminile, colto nella quotidianità di un interno e nella sua funzione modellizzante:

- Talor di mia magion la più romita
 parte mi scelgo; ivi pensosa e sola
 misuro il mio dolor, che a me m'invola,
 4 coll'altrui duolo, e la già stanca vita.
 L'alto sentier, che col suo stil m'addita
 donna immortale, in parte il cor consola;
 ma invan per le chiar'orme indi sen vola
 8 il mio pensier, ch'a seguir lei m'invita.
 Ella l'estinto suo bel sole a morte
 tolse col canto; e alle future genti
 11 il dipinse qual visse, eccelso e forte.
 Ma non fia già che in rime aspre e dolenti
 io nuova vita al mio signore apporte,
 14 e mostri i pregi suoi, che morte ha spenti³⁷.

5. *Il bacolo di Vittoria*

L'importanza della poesia di Vittoria Colonna e il ruolo modellizzante assunto dalla sua figura nella prima Arcadia non restano tuttavia confinati a quell'esperienza, che, al contrario, viene assunta dalle pastorelle delle generazioni successive come fondamento di una genealogia di riferimento. È così che, all'affacciarsi del secolo successivo, Diodata Saluzzo si potrà emblematicamente porre come erede di un percorso di scrittura arcadica femminile, mettendo in scena l'immagine di un bastone pastorale, il «bacolo», che dai tempi della prima Arcadia le viene trasmesso, come vero e proprio testimone, direttamente da Faustina Maratti Zappi:

- Ma invidiatemi, o Ninfe! Un dì d'Aglauro
 questo bacolo fu, d'Aglauro vaga,
 11 ch'itali carmi fe' suonare all'etra.

³⁶ *Rime degli Arcadi. Tomo terzo* [...], Roma, Antonio Rossi, 1716, *Indice dei capiversi delle rime che formano il presente terzo tomo e de' loro autori*, p. [405].

³⁷ *Ivi*, p. 115.

Pastorella me fece il suo tesoro;
io pastorella l'ebbi [...]»³⁸.

Nella poesia delle pastorelle d'Arcadia la complessità e l'importanza della connessione con i modelli femminili del passato ha infatti dato frutti degni di nota, e questo precisamente perché, come ho voluto argomentare qui, si trovava già iscritta in modo programmatico fra le pieghe della prima Arcadia, da dove ha dato avvio a quell'opera di «straordinaria ed intensa valorizzazione della tradizione poetica femminile precedente» che avrebbe caratterizzato il corso del Settecento italiano³⁹. Non mi pare che si sia finora sottolineato a sufficienza, infatti, che è in seno alla prima Arcadia che nascono, oltre all'impresa inclusiva dei volumi delle *Rime degli Arcadi*, anche le prime antologie moderne esclusivamente dedicate alla scrittura poetica delle donne: quella di Giovan Battista Recanati (in Arcadia Teleste Ciparissiano), per cominciare, che nel 1716 raccoglie i versi delle poetesse sue contemporanee richiamandosi espressamente agli antecedenti del XVI secolo che ho ricordato in precedenza⁴⁰; o ancora, quella che assembla e integra con nuovi casi le autrici cinquecentesche di Domenichi a quelle settecentesche di Recanati, nella prima storia della scrittura poetica delle donne scritta da una donna: Luisa Bergalli, «inter Arcades Irminda»⁴¹. In questa sua fonda-

³⁸ *Poesie di* DIODATA SALUZZO torinese, 2 tt., Pisa, Tipografia della Società Letteraria, 1802, I, p. 14, vv. 9-13.

³⁹ ADRIANA CHEMELLO – LUISA RICALDONE, *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografe, croniste, narratrici, épistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Padova, Il Poligrafo, 2000, p. 6.

⁴⁰ *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da* Teleste Ciparissiano, *Pastore Arcade*, Venezia, Sebastiano Coleti, 1716, c. 3v: «Non è già mancato chi altre volte abbia pubblicato rime di virtuose donne: fra gli altri m. Lod. Domenichi, la cui raccolta è stata, ed in Lucca nel 1559, ed in Napoli nel 1695 stampata dal Bulifone col titolo di *Rime di cinquanta illustri poetesse*». Diversamente dalla produttiva fusione dei modelli femminile e maschile operata da Crescimbeni, Recanati definisce le sue autrici attraverso un elogio della loro virtù femminile da un lato e, d'altro canto, ma distintamente, ne iscrive la poesia sotto il segno dell'intelletto virile. Per un verso il curatore sottolinea dunque la «modestia delle stesse rimatrici, da molte delle quali appena, fui per dire, a viva forza ho potuto qualche saggio ottenerne» (ivi, c. 3r); per l'altro non gli resta che congratularsi «con queste dottissime rimatrici, che ne' loro componimenti tutto altro fanno, che del femminile» (ivi, c. 3v).

⁴¹ *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo, raccolti da* Luisa Bergalli [Parte prima, che contiene le rimatrici antiche fino all'anno 1575 / Parte seconda, che contiene le rimatrici dell'anno 1575 fino al presente], Venezia, Antonio Mora, 1726. Nel testo prefatorio *A chi legge* la curatrice spiega: «Due sole, siccome è noto, state fin'ora, essendo le raccolte di rimatrici una di antiche al num. di 50 dal buon Domenichi esposta, l'altra di moderne al num. di 35 data in luce, per attenzione del nostro eruditissimo Teleste Ciparissiano, e

mentale impresa, Irminda rinuncia ad applicare nell'apparato paratestuale l'opposizione tra virtù delle autrici e virilità della loro poesia, per collocare il tutto sotto l'egida della parità di genere, opportunamente ricordando a chi legge anche la «vecchia costumanza, per la quale a tutt'altro, che agli studj vengono le donne applicate» ed esigendo di rivalutarne le opere non per cortesia galante («per solo tratto di gentilezza») bensì per riconoscimento del loro oggettivo valore⁴². La curatrice allestisce pertanto il suo profilo di Vittoria Colonna sottolineando piuttosto le componenti femminili della donna e della poetessa, e la loro dignità: così aggiunge al ricordo del grande amore di Vittoria per Ferrante la specificazione che la donna fu «secondo il merito corrisposta» e individua il maggior punto di originalità della poetessa «nel maneggio dei teneri affetti»⁴³. Coerentemente con questa impostazione, nel suo libro Bergalli antologizza poi un corpus di 26 tra sonetti e canzoni di Vittoria Colonna, in cui l'enfasi è spesso posta sulla specificità del ruolo della donna. Tra questi compare ad esempio il sonetto *Qual digiuno augellin, che vede ed ode* (S1:46), dove l'elemento vitale del materno ha un ruolo centrale e che nessuna delle antologie che fungono da antecedente all'impresa aveva mai trascelto dal corpus delle rime di Colonna.

Dal profilo crescimbeniano della poetessa petrarchista, o meglio dalla politica di interazione tra i sessi e tra le epoche che esso viene idealmente a incarnare, il rinnovamento arcadico deriverà innumerevoli sviluppi che, in conclusione, ci piace qui ricordare almeno tramite due esempi: nel 1840 sarà ancora una volta un arcade, Pietro Ercole Visconti (Ostilio Cissejo), a farsi promotore della prima edizione “critica” delle *Rime di Colonna*⁴⁴, e cinque

veggendo esserci campo per una terza, che, in unire le autrici e della prima e della seconda, ne abbracciasse ancora tant'altre di famose, e tant'altre degne di esserlo, né so per qual loro mala sorte poco meno che incognite alla Repubblica letteraria, desiderio mi prese di voler io tale onorata fatica intraprendere: per due cagioni in questo appagando me stessa, l'una perché così apro la strada onde ritornar possa gloria ed onore alle men conosciute, l'altra perché mi lusingo di acquistare a me ancora un qualche compatimento» (p. [5]). La dicitura latina citata (*inter Arcades Irminda*) si legge sul frontespizio dell'antologia, oggi disponibile in ristampa anastatica a cura di Adriana Chemello (Mirano, Eidos, 2006). Bergalli antologizza di Colonna i testi seguenti, nell'ordine: A1:75, 50, 71, 32, 43, 72, 61; A2:44; A1:3, 64, 69, 85, 51; E:10, A1:22; S1:46; A1:4; S1:66; una canzone di Ariosto, falsamente attribuita a Vittoria Colonna [*Spirto gentil che sei nel terzo giro*]; A1:89; S1:5, 88, 13, 100; e infine, ma erroneamente attribuita a Gambara, anche E:29.

⁴² Cfr. *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, p. [5], per entrambe le citazioni.

⁴³ Ivi, p. 269.

⁴⁴ *Le rime di VITTORIA COLONNA corrette su i testi a penna e pubblicate con la vita della medesima dal cavaliere Pietro Ercole Visconti. Si aggiungono le poesie ommesse nelle prece-*

anni dopo, quando l'Arcadia farà realizzare un busto commemorativo della poetessa, la pastorella Enrica Orfei (Aurilla Gnidia) potrà ancora, e con entusiasmo, indicare in Vittoria Colonna un modello che del «valor femminile | segnale al mondo offri»⁴⁵.

Riassumendo, dunque, ci pare di poter ritenere verificate le due principali ipotesi di lavoro proposte in introduzione. La prima è relativa all'importanza della poesia di Vittoria Colonna per la fondazione di un canone della scrittura poetica delle donne, e ha nella prima Arcadia un momento centrale di sviluppo. La seconda, complementare, riguarda l'importanza che l'esistenza di un celebrato petrarchismo cinquecentesco femminile può aver avuto nell'orientare la scelta del primo Custode, che favorisce la presenza delle donne in Arcadia ai fini di promuovere l'auspicato rinnovamento del gusto letterario. In tal senso, un posto particolarmente rilevante andrà assegnato alla potenza dirompente del «maggior colpo» dato da Vittoria Colonna alla «barbarie dell'antecedente secolo». La sineddoche di quel «luogo Colonna» delineato da Crescimbeni si è rivelata estremamente produttiva e ha inaugurato una lunga traiettoria culturale e letteraria, capace di coinvolgere le donne e gli uomini d'Arcadia, la loro concezione del fare poetico, il loro gusto per una novità inclusiva che si esprimesse, come nel più funzionale dei rinascimenti, tramite un confronto attivo con il passato.

denti edizioni e le inedite, Roma, Salviucci, 1840. Nel suo *Ragionamento*, firmato col nome arcadico, Visconti richiama il profilo di Vittoria Colonna allestito da Crescimbeni: «Scrivendo egli la istoria della poesia volgare, e venuto a que' tempi nei quali la Colonnese fioriva, tanto dimostrò di conoscere ed ammirare l'ingegno di lei, che gli encomii tutti statile insino allora tributati parendogli essere a tanta altezza minori, tutti volle superarli con quello che ne lasciò scritto» (PIETRO ERCOLE VISCONTI, *Ragionamento*, in *Per la inaugurazione del busto di Vittoria Colonna. Solenne adunanza tenuta dagli Arcadi nella Protomoteca Capitolina il dì 12 maggio 1845*, Roma, Salviucci, 1845, pp. 11-26: 20).

⁴⁵ *Della Signora Contessa ENRICA ORFEI fra gli Arcadi Aurilla Gnidia. Ode*, vv. 29-30, in *Per la inaugurazione del busto di Vittoria Colonna*, pp. 99-104: 100.

PIETRO PETTERUTI PELLEGRINO

L'«idea di ben sonettare»

Le rime di Angelo Di Costanzo
negli scritti critici e teorici di Crescimbeni

1. *I modelli della gravità e della piacevolezza: da Tasso a Meninini*

Nella canonizzazione delle rime di Bembo e Della Casa un ruolo fondamentale è svolto dal principio della diligente negligenza, secondo il quale la vera arte consiste nel celare l'arte, la tecnica; un principio che conduce a scelte innovative di stile e predispone a un'imitazione non passiva dei modelli¹.

In quel processo, e in generale nella riflessione umanistico-rinascimentale sulla poesia, decisiva è la lezione di Tasso sul sonetto dellacasiano *Questa vita mortal, che 'n una o 'n due* (Rime 64), scritta probabilmente intorno al 1568 ma pubblicata nel 1583². Per Tasso il carattere primo della *gravitas* lirica consiste nell'eccellenza dei contenuti, che il poeta deve tuttavia proporre non «come maestro», «con parole proprie, con concetti scientifici et con ordine minuto et distinto», ma «come colui che da quel bello et meraviglioso che 'n loro appare fia desto ad ammirargli et a contemplargli»: il modello da seguire sarà pertanto non quello di Cavalcanti o di Dante, che

¹ Ho affrontato la questione in PIETRO PETTERUTI PELLEGRINO, *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2013, e anche in Id., *Sertorio Quattromani lettore di Bembo. I Luoghi difficili delle Rime*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018. Dalle ricerche confluite in quei due libri è partita l'incursione arcadica qui proposta, per la quale ho tratto indicazioni e spunti, oltre che dagli studi riuniti in questo medesimo volume, soprattutto da CORRADO VIOLA, *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, ETS, 2009, e da FRANCO ARATO, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, ETS, 2002, in particolare pp. 17-77.

² *Letzione del s. TORQUATO TASSO, recitata da lui nell'Accademia Ferrarese, sopra il sonetto Questa vita mortal etc. di Monsignor dalla Casa*, in *Delle rime et prose del s. TORQUATO TASSO, di nuovo con diligenza rivedute, corrette et di vaghe figure adornate, parte seconda*, Venetia, Aldo, 1583, pp. 114-144. Avverto che alle citazioni da stampe cinque-settecentesche applico criteri di minima modernizzazione grafica, adeguando alle consuetudini attuali la punteggiatura e l'uso di maiuscole, apostrofi e accenti. Segnalo inoltre che per la bibliografia primaria fornisco direttamente a testo le indicazioni di paragrafo o di pagina necessarie per l'individuazione dei passi citati.

trasportarono nella poesia concetti tratti «dal più intimo seno della filosofia e dell'altre scienze», ma quello di Petrarca, che «da' Platonici tolse» alcuni «de' più facili e de' più divulgati», e «con tanta arte gli temperò, di tali fregi gli vestì et adornò che paiono non forestieri ma naturali della poesia» (pp. 124-127). La *gravitas* stilistica esige poi una struttura ritmico-sintattica caratterizzata dal «rompimento de' versi», ossia dall'*enjambement*, dalla «distanza de' riposi» e dal concorso vocalico. Lo stile magnifico richiede inoltre di limitare i contrapposti. Anzi, la virtù che più di ogni altra deve esercitare il «magnifico dicitore» è quella della «nobile negligenza», intesa come concreto comportamento stilistico, oltre che come principio estetico e retorico. Si delinea pertanto un'opposizione tra due poetiche, quella della piacevolezza e quella della gravità, entrambe di fondazione petrarchesca, ma poi sempre più distinte: Della Casa ha saputo derivare dal Petrarca grave un nuovo modello di poesia; invece Bembo e i bembisti hanno esteso la strumentazione della piacevolezza anche a contenuti gravi.

Prima di Tasso, già Scipione Ammirato, all'interno del dialogo *Il Rota overo dell'imprese* (1562)³, distingue nella lirica coeva due linee di sviluppo, l'una caratterizzata da uno «stile corrente et piano», da far risalire al Petrarca più piacevole, e l'altra caratterizzata da uno stile «ritenuto et grave», inaugurata da Bembo e proseguita da Della Casa (p. 144). Ammirato ribadisce la valutazione positiva di Della Casa nei *Ritratti* (editi postumi nel 1637)⁴, riconoscendogli il ruolo di iniziatore di una «maniera» caratterizzata dalla compresenza di «novità» e «maestà», di «piacere» e «meraviglia» (p. 255).

A elevare definitivamente le rime di Della Casa al rango di modello è poi il commento ad esse allestito da Sertorio Quattromani (1616)⁵, il quale delinea le coordinate della propria interpretazione nel *Pararello tra il Petrarca e il Casa*⁶, finalizzato a mostrare come i due poeti «s'hanno acquistato la maggioranza, l'uno nello stile ornato et fiorito et l'altro nel magnifico et grande» (1, 13). Nell'insieme viene disegnato un percorso di perfezionamento che da Petrarca giunge a compimento con Della Casa.

³ *Il Rota overo dell'imprese, dialogo del s. SCIPIONE AMMIRATO* [...], Napoli, Gio. Maria Scotto, 1562.

⁴ *Ritratti*, in *Opuscoli del sig. SCIPIONE AMMIRATO. Tomo II* [...], Firenze, Amadore Massi e Lorenzo Landi, 1637, pp. 225-326.

⁵ *Rime di mons. GIO. DELLA CASA, sposte dal signor SERTORIO QUATTRIMANO*, Napoli, Lazaro Scoriggio, 1616 (con frontespizio e paginazione autonomi in *Rime et prose del signor HORATIO MARTA* [...], Napoli, Lazaro Scoriggio, 1616).

⁶ Rimasto a lungo manoscritto, il testo è ora disponibile in PETTERUTI PELLEGRINO, *La negligenza dei poeti*, pp. 259-268.

A un sessantennio dalla stampa del commento di Quattromani, anche *Il ritratto del sonetto e della canzone* di Federigo Meninni (1677, 1678)⁷, dopo aver liquidato come servile l'imitazione praticata da Bembo, che «non pose mai piede, se non sopra le pedate del Petrarca, il quale imitò superstiziosamente», individua in Della Casa, sulla scorta della *Lezione* tassiana e dei *Ritratti* di Ammirato, colui che per primo si staccò da una passiva imitazione petrarchesca: egli «ebbe più nerbo, più maestà, più sceltezza di voci e di sentenze, e particolarmente fu più arrischiato nella novità delle figure e de' traslati, che non fu il Petrarca, ma più scarso di ritrovati e di vaghezza» (I, pp. 62-63). Per Meninni il secondo tempo della lirica volgare inizia tuttavia con Tansillo e prosegue con Di Costanzo e Tasso, per quanto egli riconosca il debito nei confronti di Della Casa sia di Tansillo sia di Tasso, in un percorso che assegna a Marino l'avvio del terzo e ultimo tempo. Per Di Costanzo riconosce che, «oltre alla candidezza della lingua e all'altezza dello stile, è peregrino ne' pensieri, e sopra tutto si vede in lui quella gran parte di andar sempre avanzando nella perfezione e nella vaghezza, il principio de' sonetti col mezzo, e 'l mezzo col fine» (I, pp. 69-70).

Il giudizio di Meninni su Di Costanzo molto deve a quello formulato da Girolamo Ruscelli nelle *Annotationi* ai suoi *Fiori delle rime* (1558)⁸:

[...] non è persona di giudicio et di lettere oggi in Italia che per certo non ammiri gli scritti suoi, perciocché, oltre alla candidezza della lingua et oltre all'altezza et alla leggiadria o dolcezza dello stile, secondo i soggetti, si vede che è miracolosissimo nei pensieri et sopra tutto è in lui quella gran parte la quale in ogni sorte di componimento si dee sempre procurar sopr'ogn'altra, ma nei sonetti poi molto più [...]. La quale parte è che egli finisca con maggior leggiadria et perfettione che sia possibile, di maniera che, se pure nel sonetto hanno da esser parti che s'avanzin di perfettione et di vaghezza et leggiadria l'una l'altra, il mezo et il principio sieno avanzati dal fine, et non per contrario (c. PP3r-v).

Oltre a cogliere alcune qualità, come la «candidezza della lingua» e l'«altezza» dello stile, che saranno apprezzate anche da Meninni, Ruscelli insiste sulla «leggiadria» e sulla «perfettione» (il primo termine ha tre occorrenze nel

⁷ La prima edizione è del 1677; la seconda, con aggiunte e correzioni dell'autore, risale all'anno successivo e si legge, corredata da un ampio commento, in FEDERIGO MENINNI, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di Clizia Carminati, 2 tt., Lecce, Argo, 2002, da cui cito.

⁸ *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli. Con alcune annotationi del medesimo sopra i luoghi che le ricercano per l'intendimento delle sentenze, o per le regole et precetti della lingua et dell'ornamento*, Venetia, Giovanbattista et Melchior Sessa fratelli, 1558.

brano; il secondo due) e ne evidenzia la disposizione in climax all'interno dei sonetti, consapevole dell'importanza assegnata dal poeta alla chiusa e in generale alla progressione tematica.

La valutazione ruscelliana è ripresa, soprattutto per la notazione sulla capacità di contemperare la gravità con la piacevolezza, meno per quella sulla scelta di pervenire al massimo di leggiadria e perfezione nella chiusa, da Tommaso Costo, in una lettera allo stesso Di Costanzo del 6 ottobre 1584, edita nel 1602⁹, in cui si parla di un sonetto che non è stato possibile identificare:

Che non merita questo sonetto? Dirò le sue bellezze o, se non tutte, quelle almeno ch'io per adesso ne ho saputo conoscere. Lo stile è alto e grave, non senza piacevolezza; le desinenze difficili, ma propriamente usate; la costruzione, che par dura, è chiara e perfetta; le parole sono scelte, il parlar nobile e le sentenze quasi inusitate; il concetto è felicemente spiegato, e come il principio è tutto intento al fine et il fine corrisponde al principio, così dell'uno e dell'altro è partecipe il mezzo; né dello spezzamento de' versi deo tacere, il quale accompagnato da' numeri e dalle posature viene a fare una perfetta armonia (p. 252).

2. *L'Istoria della volgar poesia*

Nel solco della riflessione cinque-seicentesca sulla lirica dei moderni, a vent'anni dal *Ritratto* di Meninni, nel 1698 la distinzione tra i modelli di Petrarca e Della Casa è riproposta da Crescimbeni nell'*Istoria della volgar poesia*¹⁰:

Fin qui i professori tutti della lirica poesia toscana si studiarono di religiosamente seguitare ed imitare il Petrarca, non sol nell'intriseo, mercé la profondità de' sentimenti, ma nell'estrinseco, con la dolcezza e armonia, e condotta, alla misura del canzoniero da lui accomodata. Ma Giovanni della Casa, gentiluomo fiorentino e letterato de' più famosi del secolo, avvisossi finalmente della difficoltà d'aggiungere all'agguaglianza nonché al trapassamento di quel divino scrittore e, siccome colui che era versatissimo in tutte le più nobili lingue, e in ogni scienza, e delle cose del mondo intendentissimo, e perciò ben consapevole che ad ognuno era lecito, anzi necessario, d'aprire all'ingegno suo nuova e più agevole strada per arrivare al desiato fin della gloria, quando conosceva esser troppo ardui e difficili i battuti sentieri, per poco deviando dalla dolcezza del Petrarca, ad un novello stile diede principio, col quale le sue rime compose, intendendo sopra il tutto alla gravità, per conseguir la quale si valse spezialmente del carattere aspro, e de' raggirati periodi, e rotondi,

⁹ *Lettere del signor TOMASO COSTO scritte a diversi, così da parte d'altri, come sua, in varii soggetti* [...], Venetia, Barezzo Barezzi et compagni, 1602, pp. 251-253.

¹⁰ *L'istoria della volgar poesia, scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario* [...], Roma, Chracas, 1698.

infino a condurre un istesso sentimento d'uno in altro quaternario e d'uno in altro terzetto, cosa in prima da alcuno non più tentata (II, LIII, p. 127).

Poiché tale «stile era proprio e adattato all'ingegno del suo inventore, molto difficile riuscì di seguitarlo», tanto che «non prima de' nostri giorni di esso si è fatta scuola, e ciò è adivenuto nella nobilissima città di Napoli, dove oggimai sono idea e norma di lyricamente comporre le rime di questo meraviglioso letterato, nobilitate con dottissimi commentari dai famosi filosofi Aurelio Severino, Sertorio Quattromani e Gregorio Caloprese» (II, LIII, pp. 127-128)¹¹.

Tra i «nobili ingegni» che, «consigliati dall'esempio di monsignor della Casa, cominciarono a distaccarsi dalla troppa religione verso il Petrarca, e lo stile accomodare alla propria inclinazione e genio, riconoscendo nondimeno la maniera petrarchesca come base e fondamento di ben comporre lyricamente», «non v'ha dubbio che il primo luogo debbe concedersi» a Di Costanzo (II, LVI, p. 131). Suo è in particolare il merito di aver temperato la «nuova maniera» con l'«antica»:

Mentre egli fece apparire scoperti i sentimenti ne' sonetti, e quei risaltare con vivacità e grazia, massimamente nel fine, o vogliam dire nelle chiusure, e d'un certo vezzo ornò le sue rime, che, correggendo l'eccessiva gravità della sentenza, non minor utile e maggior diletto arreca a chi legge, laonde io soglio paragonarle alla rosa, reina de' fiori, in cui ugualmente concorrono la nobiltà ed il brio, la grazia e la maestà. Questa nuova maniera non è però disgiunta nell'altre circostanze dall'antica, anzi con quella uniformasi in guisa che i più gravi antichi maestri non si sdegnerebbero averla per propria, riconoscendosi in essa non men dolce e leggiadra la cortecchia che il midollo pieno e profondo, cosa tanto più bella quanto più rara, e tanto più mirabile quanto più difficile. Or, benché di questo pellegrino spirito non abbia io veduto canzoniero impresso, nondimeno le poche sue rime che vanno sparse per le più celebri raccolte di questo secolo, e sopra il tutto i sonetti che annoverati sono tra i *Fiori* del Ruscelli, di tal maniera ànno invaghito gl'ingegni più chiari che ora nella corte di Roma professin volgar poesia, che a gran ragione se l'anno antiposte per idea di ben sonettare (II, LVI, p. 131).

Insomma, Crescimbeni non punta sull'arduo modello dellacasiano, ma su Di Costanzo, che da una parte mette a frutto la lezione di Della Casa e dall'altra non rinuncia al modello di Petrarca, attenuando la gravità con la piacevolezza.

¹¹ I commenti di Severino e Caloprese ai primi ventuno sonetti delle *Rime* dellacasiane, con annessa la *Sposizione* di Quattromani, si leggono in *Rime di M. GIO. DELLA CASA, sposte per M. Aurelio Severino secondo l'idee d'Hermogene, con la giunta delle spositioni di Sertorio Quattromani et di Gregorio Caloprese [...]*, Napoli, Antonio Bulifon, 1694; rist. anast. in GREGORIO CALOPRESE, *Opere*, a cura di Fabrizio Lomonaco e Alfonso Mirto, Napoli, Giannini, 2004, pp. 167-482.

za¹². Un giudizio che, recuperando da Ruscelli la notazione sul ruolo assegnato alla chiusa, insiste sulla qualità della «grazia», ribadita in due passaggi.

A esemplificare le rime che gli «ingegni più chiari» di Roma hanno assunto come modello, anzi come «idea di ben sonettare», nell'*Istoria* è chiamato il sonetto *Parto, e non già da voi, però che unita* (III, LVI, p. 204), che condivide con il sonetto di Rota *Io ne vo mezzo, e mezzo in voi mi resto* (*Rime* 60) il rimante *parte* e soprattutto l'andamento concettoso e raziocinante.

3. La Bellezza della volgar poesia

Crescimbeni pubblicò due edizioni della *Bellezza della volgar poesia*, l'una nel 1700¹³ e l'altra nel 1712¹⁴. La *princeps* contiene otto dialoghi: i primi quattro sono impegnati a estrarre una poetica dal commento di quattro sonetti di Di Costanzo; il quinto dialogo si muove nella prima metà allo stesso modo, analizzando un altro sonetto dicostanziano, ma poi si sposta sull'*Elvio* dello stesso Crescimbeni e da lì inizia la seconda parte dell'opera, dedicata alla tragedia, alla commedia e all'epica. Nell'edizione del 1712 fu aggiunto un nono dialogo, dedicato a stilare un primo bilancio dell'esperienza arcadica.

¹² Per la valutazione del ruolo in Arcadia di Della Casa e Di Costanzo, oltre che degli altri petrarchisti rinascimentali e dello stesso Petrarca, resta fondamentale ELISABETTA GRAZIOSI, *Vent'anni di petrarchismo* (1690-1710), in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese. II. Momenti e problemi*, a cura di Mario Saccenti [...], Modena, Mucchi, 1988, pp. 71-225. Per la fortuna della lirica dellacasiana in Arcadia vd. anche ALESSANDRO OTTAVIANI, *Dentro e fuori l'Arcadia: la lirica di Giovanni Della Casa nella Repubblica delle lettere*, 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 e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, <<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20Ottaviani.pdf>>.

¹³ *La bellezza della volgar poesia, spiegata in otto dialoghi da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, Custode d'Arcadia, con varie Notizie e col Catalogo degli Arcadi [...]*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1700.

¹⁴ *La bellezza della volgar poesia di GIO. 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, ora in GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019. Oltre che al saggio introduttivo e al commento presenti in quest'ultima edizione, sull'opera rinvio a due articoli del medesimo Zucchi: *Generi e stili in Arcadia: lo statuto del lirico ne La Bellezza della Volgar Poesia di Crescimbeni*, «Seicento & Settecento», X, 2015, pp. 81-98; *Le postille di Anton Maria Salvini e le note d'autore alla prima edizione della Bellezza della Volgar Poesia di Giovan Mario Crescimbeni*, «Filologia e critica», XLII, 2017, 337-366. Fra gli altri contribuiti segnalo CAMILLA GUAITA, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 149-174.

Nella seconda edizione è inserita anche una premessa in cui l'autore illustra in sintesi la genesi e le ragioni dell'opera¹⁵. Siamo a dodici anni dalla *princeps*. Da allora sono state pubblicate opere importanti: la *Perfetta poesia italiana* di Muratori nel 1706¹⁶, la *Ragion poetica* di Gravina nel 1708¹⁷, le *Rime* di Di Costanzo nel 1709¹⁸, i *Sermoni della Poetica* e il *Comentario* di Pier Iacopo Martello nel 1710¹⁹. Pertanto, Crescimbeni parla con un di più di consapevolezza rispetto a quanto avrebbe potuto fare nel 1700, ma la prospettiva non appare nella sostanza mutata.

L'esperienza fondamentale viene riconosciuta nelle riunioni dedicate da un gruppo di Arcadi alla lettura dei componimenti dicostanziani:

La nobilissima maniera adoperata nella lirica toscana da Angelo di Costanzo, rimatore del secolo XVI, e poco conosciuta dal secolo XVII, mosse fin dal principio dell'instituzione della Ragunanza degli Arcadi non pochi di loro ad imitarla e promuoverla, e specialmente il dottissimo Vincenzo Leonio, che peravventura fu il primo che ne desse contezza agli altri. Ma perché le rime di lui non si vedevano impresse che sparsamente in alcune rarissime raccolte, e per conseguenza non potevano diffondersi dappertutto, e oltre acciò la loro bellezza non poteva pienamente concepirsi da ognuno per lo corrotto gusto che era corso quasi universalmente fino a quel tempo, però l'anno 1697, circa il mese di settembre, deliberarono alcuni Arcadi di provvedere ad ambedue le suddette mancanze, facendo ristampare le rime di questo insigne poeta, ornate d'opportune annotazioni (c. a4r).

Oltre a Leonio, erano coinvolti Antonio Caraccio, Benedetto Menzini, Giuseppe Paolucci, Giovan Battista Felice Zappi, Filippo Leers, Francesco Maria Campello, Pompeo Figari, Iacopo Vicinelli, Silvio Stampiglia e Paolo Antonio Del Nero, «i quali, riunendosi «giornalmente a letteraria conversazione in casa» di Paolucci, «stabilirono che ogni giovedì dovesse un di loro portar qualche sonetto del Costanzo ornato d'annotazioni in forma di

¹⁵ *L'autore a chi legge*, in CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, ed. 1712, cc. a4r-a5r.

¹⁶ *Della perfetta poesia italiana spiegata, e dimostrata con varie osservazioni*, da LODOVICO ANTONIO MURATORI [...], 2 tt., Modena, Bartolomeo Soliani, 1706.

¹⁷ GIANVINCENZO GRAVINA, *Della ragion poetica. Libri due*, in ID., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 195-327.

¹⁸ *Rime d'ANGELO DI COSTANZO*, Bologna, Gio. Pietro Barbiroli, 1709. Il volume è aperto da una dedica a Giovan Gioseffo Orsi di Raimondo Antonio Brunamontini e Agostino Gobbi.

¹⁹ I *Sermoni della Poetica* (a stampa in *Versi e prose di PIER JACOPO MARTELLO*, Roma, Francesco Gonzaga, 1710) e il *Comentario* (a stampa in *Comentario e canzoniere di PIER JACOPO MARTELLO*, Roma, Francesco Gonzaga, 1710) si leggono in PIER JACOPO MARTELLO, *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, rispettivamente alle pp. 1-69 e 111-148.

comentari o letture» (*ibid.*). A incominciare felicemente l'impresa fu Leonio, che esaminò il sonetto *Mancheran prima al mare i pesci e l'onde*, ma dopo pochi mesi, per la necessità di alcuni partecipanti di «intraprendere impieghi di maggiore importanza, convenne all'opera nel più bello rimanersi imperfetta» (*ibid.*). Da quell'esperienza sono nati tuttavia i primi quattro dialoghi della *Bellezza* e poi l'intero trattato:

In questo nobil congresso ebbi io l'onore d'operare tutti i giovedì del mese d'ottobre dello stesso anno, perché presi l'impegno di cavar da quattro sonetti del Costanzo quanto bisogna per la lirica toscana, come si riconosce ne' primi quattro de' presenti dialoghi. Vollero poi gli stessi amici che seguitassi, e compiessi una poetica, con parlare anche delle altre spezie della poesia, esaminando autori ad esse adattati, che furono scelti tutti moderni, perché io non volli concorrere con que' grandi uomini che hanno scritto sopra gli antichi (c. a4r-v).

Detto altrimenti, la *Bellezza* prende le mosse dal commento ai sonetti dicostanziani, anzi su tale commento si fonda, come già nel Cinquecento, quando il discorso sulla lirica è quasi del tutto consegnato alle letture e ad altre forme esegetiche, dalla lezione dellacasiana di Tasso al dialogo *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino, nel quale un sonetto di Sertorio Pepi è messo a confronto con altri tre sonetti, uno di Petrarca, uno di Bembo e uno di Della Casa²⁰. Pertanto è importante evidenziare che in entrambe le edizioni della *Bellezza* la lettura crescimbeniana delle rime di Di Costanzo si basa sulla silloge proposta nei *Fiori* di Ruscelli, come conferma il fatto che nel dialogo V il sonetto *Alpestra e dura selce, onde il focile* sia definito «il primo del canzoniere» dicostanziano (V 26): tale sonetto è infatti il primo esclusivamente nei *Fiori*, non in altre antologie collettive o nelle edizioni autonome delle rime di Di Costanzo, che dalla *princeps* in poi sono aperte dal sonetto *Se non siete empia tigre in volto umano*²¹.

Convinto che la poesia abbia per oggetto la bellezza, Crescimbeni adotta una distinzione fra tre tipi di bellezza che intende essere funzionale all'e-

²⁰ Scritto intorno al 1598, il dialogo *Del concetto poetico* fu pubblicato per la prima volta in ANGELO BORZELLI, *Il cavalier G.B. Marino (1569-1625)* [...], Napoli, Gennaro Maria Priore, 1898, pp. 325-359. Il recupero dei modi della lezione accademica cinquecentesca nella struttura dialogica della *Bellezza* è stato già segnalato da ROBERTO TISSONI, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Edizione riveduta, Padova, Antenore, 1993, p. 46 nota 112.

²¹ Ancora manca un'edizione critica delle rime dicostanziane. Sulla complessa situazione filologica vd. TOBIA R. TOSCANO, *L'edizione possibile delle Rime di Angelo Di Costanzo*, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Eraldo Bellini, Simona Costa, Marco Santagata, 2 tt., Roma, Bulzoni, 2014, II, pp. 1185-1197.

same dei testi (I 26). La bellezza «esterna» si attiene «al solo dolce», e non «risguarda che a dilettrar con iscelte parole, con pieni versi, con varie figure, con leggiadri modi di dire»; al contrario la bellezza «interna» s'impegna soltanto a celare «sotto ruvidi massi preziose gemme, empiendo le composizioni di profondi sensi, di nascosti misteri e di filosofici e teologici insegnamenti». Pertanto, nessuna delle due bellezze va perseguita in modo esclusivo, per evitare gli opposti errori in cui incorsero da una parte i poeti del Seicento, che con la bellezza esterna «troppo soverchiamente, anzi infelicamente lussureggiarono», e dall'altra i poeti delle Origini, che della bellezza interna «troppo religiosamente si valsero». La scelta giusta è invece quella di perseguire la bellezza «mista»: il «buon poeta» sa unire «in guisa l'utile col dolce che diletta e insegna e insegnando diletta», ossia «sotto leggiadra e vaga corteccia» sa racchiudere «nobili ed efficaci sensi», come «a meraviglia adempié il Petrarca, e per le sue onorate vestigia fecero il Bembo, il Casa, il Tansilio, il Sannazzaro, il Caro, la divina Marchesana di Pescara» e molti altri del passato e del presente²².

Per la bellezza esterna Crescimbeni si attiene alla tripartizione degli stili in sublime, umile e moderato proposta da Cicerone, la quale ingloba in sé quelle di Ermogene e Demetrio Falereo; e per la bellezza interna, convinto che l'argomento più di altri adatto alla lirica è l'amore spirituale, rispetta i sei gradi della scala platonica, la quale conduce dall'ammirazione della bellezza corporale alla contemplazione di Dio (III 16). Ben chiarisce tale aspetto la correlazione tra i sei gradi della *scala coeli* e gli stili: i primi due gradi, i quali consistono nella «vista dell'oggetto sensibile amato» e nella «considerazione della figura corporea immaginabilmente fatta», appartengono all'idea umile; i due gradi intermedi, rappresentati dalla «contemplazione ragionevole della bellezza di tutti i corpi» e dalla «conversione dell'anima in sé stessa», si riferiscono all'idea temperata; e gli ultimi due gradi, individuati nel «ricevimento in sé stessa del lume della bellezza» e nel «ritrovamento del medesimo lume nel suo autore, cioè in Dio», riguardano l'idea sublime.

Il poeta lirico parlerà dunque d'amore da una prospettiva filosofica, ma attenendosi all'esempio petrarchesco (come raccomandava Tasso nella lezione dellacasiana): «le filosofie che nelle rime del Petrarca si leggono» non «sono difficili e nascoste, ma piane e usuali»; anzi egli soltanto le «più note e più vaghe» poeticamente vesti e sparse nei suoi componimenti (IV 25).

²² L'immagine di una poesia che con una «leggiadra e vaga corteccia» sappia avvolgere un midollo di «nobili ed efficaci sensi» rinvia al passo dell'*Istoria* in cui nella maniera lirica inaugurata da Di Costanzo si riconosce «non men dolce e leggiadra la corteccia che il midollo pieno e profondo» (II, LVI, p. 131).

Conforme alla filosofia platonica e insieme alla morale cristiana, il sistema di valutazione della bellezza interna adottato nell'opera appare debole, perché al fondo di tutte le rime dicostanziane, siano esse di carattere sublime, umile o moderato, individua sempre il medesimo insegnamento, che consiste nell'evitare l'amore sensuale per accedere a quello spirituale. Più interessante e dinamico, in quanto capace di cogliere i tratti peculiari dei singoli testi, appare invece il sistema di analisi e interpretazione della bellezza esterna.

I dialoghi della *Bellezza* sono sempre a tre voci, due di Arcadi affermati e una di Egina, la quale rappresenta il destinatario ideale dell'opera, insieme lettore e discente. Nel dialogo I discutono Faburno Cisseo (Pellegrino Masseri) e Diotimo Oeio (Antonio Magliabechi). Quest'ultimo ritrova nel sonetto *Nell'assedio crudel che l'empia sorte* tutti gli elementi distintivi della bellezza esterna di carattere sublime (I 30). In esso la «sublimità d'argomento e di concetti» non «è spiegata con minor sublimità di voci e periodi», considerato che le voci «sono tutte sceltissime e piene e numerose, e non punto aliene dal sentimento bellicoso che s'espone», e che i «nobilissimi concorsi di vocali» sono tali «che a meraviglia rendono grave il componimento». Vi sono inoltre «molte e varie figure tutte magnifiche ed eccellenti, e fra l'altre la metafora»; e «la stessa antitesi, per altro da' gravi componimenti rigettata come troppo obbligata», qui appare «necessaria». Né manca l'uso accorto dell'*enjambement*, considerato, sulla scorta della lezione dellacasiana di Tasso, uno strumento privilegiato della *gravitas*.

Il dialogo II, che ha per protagonisti Emaro Simbolio (Apostolo Zeno) e Arpalio Abeatico (Pier Andrea Forzoni Accolti), innanzi tutto si sofferma sugli opposti errori commessi dagli «antichi» e dai «moderni»: i primi furono «vaghi e solleciti» soltanto della bellezza interna; i secondi soltanto dell'esterna (II 5). Quale esempio di poesia impegnata esclusivamente nella ricerca della bellezza interna Zeno cita il sonetto dantesco *Per quella via che'lla Bellezza corre* (Rime 47 [CXVII]), che «riesce all'esterno duro e spiacente», anche se «nell'interno si riconosce ricco e leggiadro» (II 10). Poi esamina il sonetto dicostanziano *Quando al bel volto d'ogni grazia adorno*, dotato soltanto di bellezza esterna e pertanto anch'esso imperfetto: per quanto tratti l'argomento «con infinita leggiadria» e sia tutto «ripieno di grazie», esso infatti «nulla di riguardevole chiude al di dentro» (II 22). A differenza di quella conseguita da Di Costanzo in questo sonetto, l'«esterna bellezza» dei «moderni», ossia dei poeti attivi tra la morte di Tasso e la nascita dell'*Arcadia*, non deriva da nessuna «norma o regola», perché ciascun poeta «di suo capriccio se l'è prescritta», abbandonando la «sicura strada» indicata da Petrarca (II 24).

Dopo tali distinzioni si passa all'analisi del sonetto *Occhi, che fia di voi, poi ch'io non spero*, esempio del carattere umile, le cui qualità sono ancora

una volta individuate sulla base degli scritti teorici di Tasso (II 39). Lo stile umile rifiuta gli strumenti propri del sublime, quali «il concorso delle vocali, la circolazione de' periodi e il passaggio de' medesimi oltra due versi», e al contrario accoglie alcune figure che dal sublime sono respinte o disprezzate, come l'antitesi. Tuttavia, «non perché al sublime, che richiede ogni diligenza, l'umile si contrapponga, dovrà quello esser trattato con negligenza, anzi sarà peso del compositore di coprir colla negligenza un'esattissima diligenza».

Un concetto presente nel sonetto commentato – pensando fissamente all'amata, la vediamo ovunque, perché l'immaginazione inganna gli occhi – è illustrato ricorrendo anche alla seconda terzina del sonetto dicostanziano *Del re dei monti alla sinistra sponda* (II 51).

Nel dialogo III, che ha come interlocutori Lamindo Cratidio (Paolo Bernardy) e Tirsi Leucasio (Giovanni Battista Felice Zappi), spetta al primo l'illustrazione della bellezza esterna del sonetto *Mentre a mirar la vera ed infinita* (III 12). Il testo è un ottimo esempio dell'idea temperata, perché svolge con accortezza un soggetto che partecipa di ambedue le altre idee. La valutazione si fonda sull'esame dell'«artificio d'alcuna negligenza e sconvenevolezza», del quale sono offerte «cinque sole dimostrazioni, l'una circa le parole, col sito di esse ne' versi, l'altra circa i periodi, la terza circa le collisioni, la quarta circa i concorsi delle vocali e l'ultima circa l'armonia o numero».

Le «dimostrazioni» relative alle negligenze diligentemente adoperate per attenuare il sublime e contemperare l'umile meriterebbero di essere esaminate in modo approfondito, perché illustrano in dettaglio come le singole scelte di lingua e di stile contribuiscano a definire il «carattere» di un testo; ma qui non posso che limitarmi a una sintesi di qualche passaggio. Innanzi tutto, il poeta ha corretto la «magnificenza» della collocazione delle voci «col quasi soverchio uso dei quadrisillabi, i quali, perché tolgono non poco alla pienezza ed armonia del verso, sono propri dell'umile stile». Consapevole che, «formando tutta la sua orazione di due soli periodi», l'uno di sette e l'altro di sei versi, senz'altro avrebbe reso l'idea «magnificentissima», egli ha poi «tanta magnificenza temperata con alcune negligenze che fanno i detti periodi tendere alquanto al basso: ad esempio, «negligenza è l'uso del quadrisillabo in fin del verso, che non poco snerva ed abbassa la magnificenza recata all'orazione dall'armonia», e «a negligenza si debbono ascrivere i nove monosillabi che si ritruovano nel mezzo del verso undecimo, dai quali e' si rende rotto ed asprissimo». Inoltre, avendo fatto «vaghissime» collisioni nei versi 2, 4, 5, 9, 11 e 14, l'autore ne ha fatte di meno negli altri versi. Anche per il concorso delle vocali, che «quanto è più copioso tanto più magnifica, quanto meno tanto più umile rende l'orazione», il sonetto partecipa sia del sublime, con i versi in cui il concorso è presente, sia dell'umile, con i versi in cui il concorso

è assente. Infine, a proposito dell'armonia o numero, pure la scelta delle rime concorre all'idea moderata, in quanto i bisillabi e trisillabi «pieni», ossia con «doppia consonante nella desinenza», i quali appartengono al sublime, sono bilanciati dai quadrisillabi e anche dai bisillabi e dai trisillabi «scemi, cioè senza consonanti nella desinenza», i quali sono propri invece dell'umile.

Ragionando poi della bellezza interna, per il passaggio dalla vista alla contemplazione è citata la prima quartina del sonetto dicostanziano *Poi che al vostro sparir oscura e priva* (III 16).

Illustrata la perfezione anche del terzo sonetto, Egina chiede ai suoi interlocutori «di restringere ed epilogare il sistema della perfezione del sonetto», anzi di «tutte le maniere de' componimenti toscani» (III 17). Uno dei principi più importanti che viene affermato è la liceità della compresenza di tutti e tre gli stili in un unico testo, a patto di non volerli far convivere nella medesima partizione strofica o intrastrofica (III 32). La compresenza è possibile anche nel sonetto, il quale, «sebbene si restringe dentro il breve circolo di quattordici versi, nondimeno agguaglia qualunque perfetta orazione atta a muovere gli umani affetti, oltre a che di molti concetti e sensi è capace, più periodi contiene e il maneggio delle figure in esso è necessario quanto in qualunque lungo poema» (III 34).

Nel dialogo IV Aristeo Cratio (Anton Maria Salvini) e Alcone Sirio (Carlo d'Aquino) discutono di come gli italiani possano riprendere il modo di comporre dei greci. La poesia italiana può in tutto imitare quella greca ed è ad essa superiore per la capacità di parlare di amore in modo spirituale, come ha dimostrato «il religiosissimo Petrarca», il quale per primo «ritrovò il nobilissimo modo di metafisicamente scriver d'amore, involando i più vaghi e leggiadri fiori platonici, e quegli adattando alla poesia» (IV 33). Pertanto, alla richiesta di chiarire quale delle due strade, la greca o la petrarchesca, sia preferibile, Salvini risponde che, «ridotta la greca al solo Pindaro», perché per l'epica e la tragedia «è prescritta la greca strada» anche agli italiani, le giudica ambedue «egualmente diritte e sicure», anche se «per gli amorosi affari prevale la via del Petrarca, e per gl'illustri e gloriosi l'altra di Pindaro» (IV 43). Chiarito il rapporto con la tradizione greca, l'analisi del sonetto dicostanziano *Poi che voi ed io varcate avremo l'onde*, in cui concorrono tutti e tre gli stili, mostra che il carattere sublime prevale nella prima quartina, il moderato nella seconda quartina e nella prima terzina, l'umile nella seconda terzina. In particolare, il poeta con diligente negligenza ha saputo temperare i vari ingredienti nelle sequenze centrali, dove «qualunque circostanza al sublime e all'umile troppo inchinata è rievocata e corretta da contraria ed opposta negligenza» (IV 61).

Nella prima parte del dialogo V, in cui gli interlocutori sono Gerasto Tritonio (Francesco Maurizio Gontieri) ed Elcino Calidio (Marcello Severoli),

ad assumere il ruolo di esegeta è Egina, la quale, per mettersi alla prova, analizza e interpreta il sonetto di stile umile *Alpestra e dura selce, onde il focile*, muovendosi all'interno delle coordinate teoriche tracciate nei dialoghi precedenti.

4. Tra la prima e la seconda edizione della *Bellezza*: i *Comentari*

Crescimbeni ama le chiuse rilevate, come chiarisce, ribadendo il ruolo preminente anche per tale qualità della lirica dicostanziana, nel volume I dei *Comentari*, pubblicato nel 1702²³:

[...] elle furono avute in gran conto dal Petrarca, nel cui canzoniero pochissime sono quelle che o per sentenza o per crescimento d'orazione o per altra cagione non sieno risaltanti e riguardevoli per lo più sopra tutto il resto del sonetto. Il Bembo ed altri accorti seguaci di lui camminarono per la stessa via, ma pure nel secolo XVI v'ebbe de' grandi uomini che delle chiuse, anzi de' terzetti non fecero conto alcuno e giudicarono che tutto il buono de' sonetti dovesse consistere nei quadernari. In questa guisa adoperarono, tra moltissimi altri, i due eccellenti poeti Giovanni Guidiccioni e Torquato Tasso, contuttoché il secondo avesse, oltre all'esempio del Petrarca e de' seguaci suoi, quello del Casa, che molto accuratamente si portò nelle chiuse, e del Costanzo, che per vero dire in questo particolare si lasciò dietro di gran lunga ogni altro. In grandissima stima, ma infelicissimamente elleno furono avute nel secolo XVII, perciocché la serietà e gravità del secolo precedente si cangiò in bizzarria e scherzo col mezzo d'antitesi, di concettuzzi e di risalti di gran romore e di poco pregio. Ma ne' giorni nostri, avvegnaché abbiam [: abbian] le chiuse fatto ritorno all'antica nobiltà, nondimeno v'ha pur non pochi che si contentano di terminarvi il sentimento senza badar punto se le sieno deboli, meschine e infelici (cap. XXI, pp. 106-107).

La predilezione qui dichiarata per le chiuse appare importante, anche perché Crescimbeni né nella prima né nella seconda edizione della *Bellezza* la richiama per parlare di Di Costanzo, pur essendo un aspetto che egli stesso nell'*Istoria* aveva valorizzato, sulla scia delle annotazioni di Ruscelli ai *Fiori*, e che altri valorizza in quegli anni, mettendo a frutto quanto detto nell'*Istoria* e nei *Comentari*, come dimostra in particolare la *Perfetta poesia italiana* di Muratori.

Muratori apprezza molto Di Costanzo. Tra i migliori autori del secolo «più fortunato per l'italica poesia» annovera infatti Bembo, Della Casa, Ariosto, Di Costanzo, Tansillo, Guidiccioni, Caro, Tasso e Guarini; un secolo in cui in generale i poeti «ebbero gusto sano, scrissero con leggiadria, adoperarono

²³ *Comentari* di GIO. MARIO DE' CRESCIMBENI, *Collega dell'Imperiale Accademia Leopoldina e Custode d'Arcadia, intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume primo, contenente l'ampliazione e il supplimento e varie correzioni del primo libro dell'Istoria* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1702.

pensieri profondi, nobili, naturali, ed empierono di buon sugo i lor componimenti», anche se quelli della prima metà del Cinquecento «con maggior cura imitarono il Petrarca, né potendo pervenire alla fecondità e alle fantasie di quel gran maestro, parvero alquanto asciutti, eccettuando però sempre il Casa e il Costanzo, i quali nella lor maniera di comporre sono da me altamente stimati», mentre quelli della seconda metà «per ottener più plauso si dilungarono alquanto dal genio petrarchesco, amarono più i pensieri ingegnosi, i concetti fioriti, gli ornamenti vistosi, e talvolta cotanto se ne invaghirono, che caddero in un degli estremi viziosi, cioè nel troppo» (I, I, pp. 28-29). Muratori considera poi «vaghe e sensibili le immagini» con le quali Di Costanzo «veste sovente i suoi pensieri speculativi», come nel sonetto *Se talor la ragion l'arme riprende* (I, I, p. 211), e giudica che ciò che Di Costanzo, definito uno «de' primi poeti d'Italia», «fa dire alla cetera» nel sonetto *Quella cetra gentil che 'n su la riva* «è ad essa naturalmente convenientissimo» (I, I, pp. 246-247); ma anche censura la chiusa concettosa del sonetto *Quando al bel volto d'ogni grazia adorno*, valutando che «certamente non è cosa meravigliosa che uno sia preso da questo fuoco fantastico nell'acque» e che invece lo «sarebbe se il fuoco vero stesse veramente ascoso nell'acque», e auspicando pertanto «maggior verità e bellezza interna in questo concetto» (I, II, pp. 371-372). Inoltre, tra coloro che possiedono i tre «ingegni» necessari a «divenir perfetto poeta», ossia il «musico», l'«amatorio» e il «filosofico», Muratori cita Petrarca, Bembo, Della Casa, Di Costanzo e Tasso (I, II, pp. 446-447).

Nel libro IV della *Perfetta poesia italiana*, a fronte di una canzone di Bembo, di due sonetti di Della Casa e di sette componimenti di Tasso, sono accolti ben otto sonetti di Di Costanzo. Muratori individua sempre con efficacia i tratti caratteristici dei testi. Il commento al sonetto *Se non siete empia tigre in volto umano* merita di essere citato per intero:

Il Costanzo ha pochi pari. Egli ingegnosamente argomenta, e con egual felicità spiega e conduce sino al fine tutto il suo raziocinio. Ciò si scorge nel presente sonetto, la cui chiusa, dedotta da gli antecedenti, riesce mirabile e vaga. Ora questo ingegnoso argomentare, questo distendere con tanta grazia ed economia gli argomenti ingegnosi, costituisce una particolar maniera di poetare, che è anch'essa sommamente bella, e che può dispiacere a que' soli che amano un solo stile e una sola forma di poesia, e dispregiano poco saggiamente tutte le altre (II, IV, p. 197).

Notevoli sono qui la sottolineatura della capacità di condurre il discorso fino alla fine e di spiegarlo con «felicità»²⁴, più precisamente di dedurre con

²⁴ Già Costo notava che «il concetto è felicemente spiegato, e come il principio è tutto intento al fine et il fine corrisponde al principio, così dell'uno e dell'altro è partecipe il mezo» (COSTO, *Lettere*, p. 252).

«raziocinio» la «chiusa» dagli «antecedenti», e l'insistenza sul connubio tra ingegnosità e argomentazione, ribadita nei sintagmi «ingegnosamente argomenta», «ingegnoso argomentare» e «argomenti ingegnosi». Altre qualità evidenziate, dalla meraviglia alla vaghezza e alla grazia, tornano, insieme al concatenamento logico, nei commenti agli altri componimenti dicostanziani. Nel sonetto *L'eccelse imprese e gl'immortal trofei* la «volgare smania» degli amanti di morire «si mira espressa con pellegrina vaghezza, tirandone il poeta impensate conseguenze, e formando con ciò un ingegnoso e ben legato sonetto» (II, IV, p. 198). «Da capo a piedi è mirabilmente condotto» il sonetto *Penna infelice e mal gradito ingegno*: «Niun pensiero ci è che non sia con savio argomentare cavato dai segreti della materia, e niuna parola che non sia utile o necessaria» (II, IV, p. 225). Il sonetto *Quella cetra gentil che 'n su la riva* potrà «entrar in ischiera co' primi», se soltanto «si consideri la grand'arte e difficoltà di attaccare e condurre tutto il suo argomento» in un «solo periodo», oppure «si risguardi la nobiltà maestosa dello stile» (II, IV, p. 258). Anche nel sonetto *Poi che voi ed io varcate avremo l'onde*, valutato severamente e antologizzato soltanto perché stimato «ottimo in ogni parte» da altri (ossia, innanzi tutto, da Crescimbeni nella *Bellezza della volgar poesia*), «l'arte» è giudicata «molta, essendo il raziocinare ingegnosissimo, e riuscendo il componimento a meraviglia ben tirato e conchiuso» (II, IV, p. 262). «Ben tirato e forte» è il sonetto *Mal fu per me quel dì che l'infinita*, «secondo il costume del suo autore» (II, IV, p. 316). «Potrebbe porsi fra gli ottimi» invece il sonetto *Mentre a mirar la vera ed infinita*, per il quale è formulato un giudizio che richiama quello a *Se non siete empia tigre in volto umano*, per la messa in risalto della forza insieme ingegnosa e razionale del discorso, della felicità di una deduzione che immette a una chiusa leggiadra: «Certo degna è di gran lode non tanto la novità dell'argomento, quanto la forza ingegnosa del discorso, e la pienezza di tanti sensi veri e sodi, che sono tutti con istraordinaria felicità uniti e guidati come antecedenti a formar la leggiadrissima esagerazione della chiusa. In somma costui ragiona, e nobilmente ragiona [...]» (II, IV, p. 335). Anche per l'ultimo componimento antologizzato, il sonetto *Credo ch'a voi parrà, fiamma mia viva*, si insiste su questi aspetti, sottolineandone la novità:

In somma costui lavora di pianta, facendo quasi sempre vedere un non so che di nuovo e di non più veduto ne' suoi componimenti, che sono di lena e di gusto distinto dagli altri. A pochi è dato il cominciar sempre con sì franca entrata, e il tirar poscia con tanta maestria un sonetto, argomentando ingegnosamente e affettuosamente in suo pro, e dichiarando facilmente gli argomenti con sì bel giro di frasi e naturalezza di rime (II, IV, pp. 448-449).

Sulla scia di Crescimbeni e di Muratori, oltre che di Ruscelli e di Meninni, altri attribuiscono a Di Costanzo il merito di aver conseguito risultati eccellenti

per virtù di stile e di pensiero e anche ne apprezzano le chiuse. Rappresentativa è in tal senso la recensione delle *Rime* del 1709 accolta nel tomo I del «Giornale de' letterati d'Italia»:

Merita lode principalmente per aver congiunta alla nobiltà dello stile anche la grandezza e rarità del pensiero, e di [: per] aver unito in maniera ne' suoi sonetti il cominciamento col mezzo ed il mezzo col fine, che nulla vi sia di superfluità o di mancanza. Proceede quasi sempre con sommo giudizio, con buoni principi e con ottimo raziocinio. Concepisce bene i suoi soggetti, e dà loro in progresso tale spirito e lena, che quando sono alla conchiusone, tutto finisce di piacere, e niente resta a desiderare. Lavora di suo, e per così dire, di pianta, e non è stato un di quegli che stanno attaccati sì religiosamente al Petrarca che non sappiano né pensare né dire se non quanto da questo sia stato detto o pensato²⁵.

Evidente è il debito con la riflessione precedente: la capacità di unire al meglio «il cominciamento col mezzo ed il mezzo col fine» viene sottolineata da Ruscelli, Costo e Meninni; Muratori evidenzia la scelta di procedere con «raziocinio»; e ancora Muratori individua la «lena» conferita da Di Costanzo ai propri versi e l'impegno a lavorare «di pianta», mentre risale a Crescimbeni la notazione che non è stato troppo «religiosamente» attaccato a Petrarca.

Intanto nel 1708 era stata pubblicata la *princeps* del trattato *Della ragion poetica* di Gravina, che nel capitolo XXXII del libro II propone un canone della lirica rinascimentale differente da quello di Muratori e soprattutto da quello di Crescimbeni: Agostino Staccoli, Sannazaro, Lorenzo de' Medici, Poliziano, Bembo e, unico a essere estratto dallo «stuolo» oltremodo «numero» degli imitatori di Petrarca, Della Casa, il quale «tentò coll'esempio del nostro Galeazzo di Tarsia, che poggiò al più sublime grado di magnificenza, nuovo stile, più degli altri ad Orazio somigliante per il maestoso giro delle parole, ondeggiamento di numero e fervor d'espressione» (p. 326). Un canone in cui Di Costanzo non compare, evidentemente in polemica con l'elezione a modello principe avanzata dalla *Bellezza della volgar poesia*. D'altronde, nel *Regolamento degli studi*²⁶ Gravina inserisce Di Costanzo nell'elenco di «quei che più presso» andarono a Petrarca, insieme a Bembo, Sannazaro, Molza e Rota, e assegna al solo Della Casa il merito di aver «voluto con diversità di stile, somigliante ad Orazio, col Petrarca venire a contesa» (p. 192).

²⁵ «Giornale de' letterati d'Italia», [a cura di Apostolo e Pier Caterino Zeno], I, 1710, pp. 204-211: 205-206.

²⁶ GIANVINCENZO GRAVINA, *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 175-194.

Crescimbeni torna a parlare di chiuse in relazione a Di Costanzo nella parte II del volume II dei *Comentari*, edita nel 1710²⁷. Siamo all'interno di un profilo, quello di Galeazzo di Tarsia, assente nell'*Istoria*:

Galeazzo di Tarsia, d'antica e nobilissima famiglia cosentina, e di professione soldato, ma non men dedito alle lettere, fu uno de' più nobili rimatori che dopo il risorgimento della nostra poesia si confortassero d'aumentarla e arricchirla, imperciocché non solamente camminò egli con ogni maggiore esattezza per la via del Petrarca, ma incominciò a scrivere con certa forza e risalto, massimamente nelle chiuse de' sonetti, e con un pensare nuovo, luminoso, e non men grave che bizzarro, e finalmente con tal uso giudizioso di certe figure, che per altro più dell'umile che dell'ornato e sublime son proprie, che gettò i fondamenti di quelle scuole che poi aprirono con tanta lor gloria Giovanni della Casa e Angelo di Costanzo (pp. 209-210).

L'errore di assegnare a Galeazzo di Tarsia una qualche influenza sulla lirica dellacasiana deriva, come lo stesso Crescimbeni segnala in nota, dalla *Ragion poetica* di Gravina, il quale a sua volta lo desume dall'*Avviso a' lettori* che Giovan Battista Basile pubblica nella *princeps* delle *Rime* di Galeazzo (1617)²⁸.

Nella parte II del volume II dei *Comentari*, Di Costanzo torna in altri due profili. A proposito di Cariteo si legge che «nelle invenzioni grandemente può servire per quelli che oggi compongono sonetti sul gusto delle odi del greco Anacreonte», e che in passato fu messo a frutto da Galeazzo di Tarsia e poi da Di Costanzo «per comporre sulla maniera che essi con tanta lor lode usarono», come dimostra, tra l'altro, il fatto che dal sonetto *Voi, donna, et io per segni manifesti* di Cariteo (*Endimione*, son. 105) deriva «senza dubbio il motivo» del sonetto dicostanziano *Poi che voi ed io varcate avremo l'onde* (p. 168). E di Antonio Querenghi si dice che, «quantunque il suo stile ben si conosca che ha origine dalla buona scuola del Petrarca, nondimeno tal vivacità e bizzarria adoperava che alla finezza del Petrarca il gusto del Costanzo e' sembra che d'accoppiare si studiasse»: sicché questo

²⁷ *Comentari del Canonico GIO. MARIO CRESCIMBENI, Custode d'Arcadia, intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume secondo, parte seconda, pubblicata d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi, e contenente l'ampliamento del secondo libro dell'Istoria, mediante il giudizio sopra le opere de' poeti toscani, e varie notizie attenenti alle loro vite [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1710.*

²⁸ A chiarirlo è Seghezzi, che rifiuta l'opinione condivisa da Basile, Gravina e Crescimbeni (ANTON FEDERIGO SEGHEZZI, *A' lettori*, in *Le rime d'ANGELO DI COSTANZO, cavaliere napoletano. Quinta edizione, delle passate molto più illustrata, ed accresciuta. Si sono aggiunte le rime di GALEAZZO DI TARSIA, autore contemporaneo*, Padova, Giuseppe Comino, 1738, pp. 155-156: 155).

«vago, leggiadro, culto, nobile e spiritoso, ed in somma ottimo poeta volgare» degnamente chiude «il glorioso secolo XV», del quale «seppe unire ambedue i buoni stili, cioè quello onde il secolo incominciò e quello col quale finì» (p. 277).

5. *Il dialogo IX della Bellezza*

Continuando il nostro percorso tendenzialmente cronologico, arriviamo alla seconda edizione della *Bellezza della volgar poesia*, e in particolare al dialogo in essa aggiunto, il nono, che ha per protagonisti Alessi Cillenio (Giuseppe Paolucci) e Mirtillo Dianidio (Pier Iacopo Martello). Qui Di Costanzo è incluso nel canone posto quasi ad apertura, in un passo in cui Martello riconosce al Seicento il merito di aver liberato i poeti dall'imitazione superstiziosa di Petrarca (IX 8). Il nuovo secolo dai «primi padri» prende «i sentimenti platonici per le cose amoroze, ma aborrisce quell'affettata imitazione per la quale si ridicono le stesse cose che quelli dissero, e si ridicono infinitamente deteriorate». Pertanto esso, come non applaude ai poeti del Cinquecento, che imitarono «troppo religiosamente il Petrarca», tanto da far «fare alle sentenze di lui quella comparsa che dicono che fan le gemme incastrate nelle negre guance delle donne etiopiche ed indiane», con l'eccezione di Bembo, che tuttavia «per poco non è il Petrarca medesimo in corpo e in anima», così neppure «approva» i poeti del Seicento, i quali, «scotendo affatto il giogo petrarchesco, anzi ogni giogo, fantasticarono tante maniere quanti essi furono, e per uscir della monarchia si divisero in tante repubbliche, ciascuna delle quali volendo signoreggiar l'altra, da loro stesse alla fine si distrussero, e insieme col secolo terminarono». In tal modo, la nuova età «ha preso il coraggio di non ritornare alla total soggezione petrarchesca» e, con l'«esempio del Tarsia, del Casa, del Tansillo, del Costanzo, del Rainieri, del Veniero, del Tasso, e d'altri simili non già ribelli, ma illustratori di quel divino Maestro», ha iniziato a «camminar per la via di lui», ma senza «ricalcar le sue orme».

Di Costanzo compare poi soltanto in un altro punto del dialogo IX, sempre all'interno di un canone. Siamo nella sequenza in cui Paolucci esprime la sua predilezione per il sonetto e insieme per il sillogismo, o meglio per un sonetto costruito su una struttura argomentativa di tipo sillogistico (IX 22). Se l'esercizio delle canzoni ha garantito l'immortalità al solo Chiabrera, quello del sonetto l'ha assicurata a moltissimi: «I Guidiccioni, i Costanzi, i Rainieri, i Venieri, e più altri lor pari ne faccian fede, lasciando io i Tarsia, i Casa, i Cari, i Tansilli ed altri non pochi, che delle canzoni hanno unite a' sonetti, e non più per quelle, che per questi sono stati e saranno mai sempre in pregio». Tuttavia, la «fabbrica» del sonetto richiede «una condotta perfet-

tissima e regolata a guisa di concludentissimo sillogismo». Tale «condotta» può essere «di due generi»: l'«uno semplice piano e concatenato dalle leggi dell'orazione prosastica», per quei sonetti «la cui pompa consiste nell'eloquenza, nella dolcezza, nel maneggio degli affetti e in simili altre circostanze più proprie di chi vuol persuadere o insegnare, che di chi vuol dilettere»; l'«altro enfatico, vibrato e fornito di spesse posature, e rotto artificiosamente in tal guisa che le rotture accrescano grazia e brio al componimento, che si produce meramente per dilettere, quali sono i sonetti che scherzi anacronistici, o di stile vivace appelliamo». Ma tutti i sonetti hanno l'«obbligo di proporre e provare ne' quadernari, e di confermare e concludere ne' terzetti, e ciascun quadernario e ciascun terzetto» deve essere chiuso con il «punto fermo, o con altra posatura che indichi terminazione di periodo, quantunque alcuna volta, per maggiormente render magnifica e grave l'orazione, l'una nell'altra parte si lasci entrare».

Importa qui il vincolo imposto all'uso delle inarcature tra una partizione intrastrofica e l'altra, secondo un'indicazione condivisa nel secondo Cinquecento da chi prova a limitare il radicalismo di Della Casa e Tasso. Ma importa soprattutto altro: è infatti la prima volta che Crescimbeni nella *Bellezza della volgar poesia* parla esplicitamente di sillogismo a proposito del sonetto. Eppure, un'attenzione alla struttura epigrammatico-sillogistica dei componimenti dicostanziani e in particolare alle chiuse sentenziose è presente già nell'*Istoria*. Forse, giunto nell'ultimo dialogo della *Bellezza*, a quindici anni di distanza dalle letture condotte nella conversazione di Paolucci, Crescimbeni vede con maggiore chiarezza come in quei sonetti il discorso muova verso la chiusa secondo una progressione logica che lo assimila appunto a un sillogismo.

Una caratterizzazione, quella epigrammatico-sillogistica, che ritorna, tra gli altri, in Foscolo, il quale nei *Vestigi della storia del sonetto italiano* (1816)²⁹, commentando *Quella cetra gentil che 'n su la riva*, formula un giudizio molto limitativo, se non in tutto negativo, su Di Costanzo, rovesciando in colpa

²⁹ UGO FOSCOLO, *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCCC*, in ID., *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, edizione critica a cura di Luigi Fassò, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. 119-148. Una ristampa anastatica della *princeps*, che fu impressa a Zurigo nel 1816 in tre sole copie, è stata pubblicata insieme a MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *I Vestigi della storia del sonetto italiano di Ugo Foscolo*, Roma, Salerno Editrice, 1993, dove non si trascura l'interazione polemica dell'opera con il trattato *Della perfetta poesia* di Muratori (per la differente opinione su Di Costanzo cfr. p. 32). Per il rapporto di Foscolo con l'*Arcadia* vd. ANTONIO FRANCESCHETTI, *Foscolo e l'Arcadia*, «Quaderni d'italianistica», IV, 1, 1983, pp. 1-25.

quel perfetto concatenamento logico del discorso, dall'inizio alla fine del sonetto, che Ruscelli per primo e poi altri, da Crescimbeni a Muratori, gli avevano riconosciuto come pregio:

Napoletano: per esso l'arte de' sillogismi giunse alla perfezione: sciaguratissima perfezione! Pur questo componimento è il solo per avventura nel quale il Costanzo, tenendo altra via, sia riuscito poeta. Pare uno de' belli epigrammi greci. [...] Vedi i quattordici versi concatenati spontaneamente in un solo periodo così che tu, leggendo, stai pur sempre attento sino alla fine a quella *Cetra* appesa alla quercia (p. 137).

Dopo l'affondo di Foscolo arriva quello di Manzoni, che consegna al *Fermo e Lucia* un elogio di Di Costanzo dai tratti scopertamente satirici (II 11, 27-31), assumendo a bersaglio in particolare il sonetto *Se non siete empia tigre in volto umano*, apprezzato da Muratori, con il quale la polemica è senza dubbio condotta, oltre che con Crescimbeni, e ancor prima con il petrarchismo tutto, non escluso quello arcadico, e con tutti «coloro i quali tengono che la rivoluzione nelle lettere, il ritorno ad un certo qual senso comune, che ebbe luogo nel principio del secolo decimottavo, abbia cominciato dalla poesia, e sia venuto nella poesia dallo studio ripreso dei cinquecentisti, e del Costanzo in ispecie»³⁰. Lo slancio conferito alla fortuna della lirica dicostanziana dalla riscoperta arcadica si ferma qui, in questa pagina così poco generosa nei confronti dell'*Arcadia*, e soprattutto di un poeta tra i migliori della nostra tradizione.

³⁰ Cito da ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia*, a cura di Salvatore S. Nigro, Milano, Arnoldo Mondadori, 2002, cui rinvio anche per il commento del passo, alle pp. 1053-1054.

EMILIO RUSSO

La ricezione di Tasso e del Barocco nella prima Arcadia

1. A fronte di una materia ampia, e largamente dibattuta nella storiografia, occorre muovere da alcune precisazioni: l'obiettivo di queste pagine è quello di analizzare la ricezione di Tasso e della poesia barocca nella prima stagione dell'Arcadia, limitando l'indagine al custodito di Crescimbeni, pure assai lungo, con un'attenzione mirata alla fase iniziale della vita dell'accademia, quella nella quale la riflessione teorica contrastiva rispetto alle pratiche letterarie dell'ultimo secolo e mezzo è più vivace, seppure tutt'altro che unitaria; e, ancora, offrendo alcune aperture sugli antefatti, sugli anni immediatamente precedenti, cruciali per il coagularsi di dinamiche poi espresse in modo più esplicito nell'ultimo decennio del Seicento e nella prima decade del Settecento¹.

La seconda specifica riguarda l'accezione di Barocco, qui inteso come Barocco a dominante mariniana: e dunque anzi tutto Marino, poi Bruni, Preti, Achillini, con un'apertura su Ciampoli, la cui collocazione storiografica (tra barocchi e classicisti) è ancora controversa². Si tratta del resto più in

¹ Assai ampia la bibliografia sulla presa di distanza dell'Arcadia dalla stagione barocca, elemento qualificante della stessa origine dell'accademia; al riguardo si veda almeno il quadro offerto in GIOVANNI GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, prefazione di Marziano Guglielminetti, Milano, Bruno Mondadori, 2000; e l'intervento recente di STEFANIA BARAGGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, in particolare pp. 33-74.

² Per il ruolo di Marino nella cultura di primo Seicento si ricordino le osservazioni di ANDREA BATTISTINI, *Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 11-12 (ove se ne sottolinea «il ruolo rappresentativo di un'intera civiltà»); e ancora ID., *Retoriche del Barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del Convegno di Lecce, 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 71-109. Su Ciampoli vd. almeno SILVIA APOLLONIO, *Intorno ad un codice inedito di lettere familiari di Giovanni Ciampoli*, «Studi secenteschi», LVII, 2016, pp. 269-289; EMILIO RUSSO, *Per alcune lettere inedite di Ciampoli*, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Albaique Pettinelli*, a cura di Stefano Benedetti, Francesco Luciolli, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 469-483; studi nei quali si recu-

generale di un problema storiografico tuttora aperto, a distanza di una ventina d'anni da un memorabile convegno sul Barocco organizzato a Napoli da Giorgio Fulco³; posto che non sotto Marino e il marinismo né entro la stessa categoria di Barocco si può inscrivere larghissima parte della produzione culturale di primo Seicento, se non a prezzo di far retrocedere il Barocco stesso a indicatore in primo luogo cronologico, perdendone le specifiche di stile, riducendolo da sostantivo ad aggettivo: classicismo barocco, realismo barocco e così via⁴: soluzione che mi appare uno sfrangiamento e insieme una scorciatoia, di fronte a una decisiva questione critica. Guardandosi alle spalle, ma ancora all'interno del secolo di corruzione e decadenza, proprio Crescimbeni parlava nell'*Istoria della volgar poesia* del 1698 di un secolo «vario», al cui interno era possibile individuare linee alternative, sia in termini di deroghe rispetto alla deflagrazione concettistica del primo Seicento, sia in termini di anticipazioni di una riforma del buon gusto nel secondo Seicento: «[...] come nel terzo [secolo] cadesse, quanto gloriosamente risorgesse nel quarto, e come varia nel quinto siasi mostrata, infino ai nostri giorni, che a più glorioso risorgimento preparasi, mercé lo studio, e la continua fatica di molti nobilissimi ingegni viventi»⁵.

In vista di una visione meno univoca della poesia di primo e pieno Seicento, le posizioni della prima Arcadia possono risultare utili per confermare le condanne note, e allo stesso tempo per rendere meno brusco e

per la bibliografia precedente, mentre manca un intervento aggiornato sul Ciampoli poeta, figura importante nella stagione tra Paolo V Borghese e Urbano VIII Barberini.

³ Vd. ancora *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, e in particolare per quanto qui importa i saggi di ALESSANDRO MARTINI, *Le nuove forme del canzoniere*, alle pp. 199-226, con la novità rappresentata dalle raccolte mariniane, e di AMEDEO QUONDAM, *Il Barocco e la letteratura. Genealogie del mito della decadenza italiana*, alle pp. 111-175, sulla duratura condanna riservata in sede critica alla produzione soprattutto di primo Seicento.

⁴ Per la nozione di classicismo barocco si ricordino almeno FRANCO CROCE, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, e BATTISTINI, *Barocco*, pp. 29-35, su alcune esperienze contrassegnate da una «ricerca della misura» alternativa alla linea del marinismo e alle sue estremizzazioni.

⁵ *L'istoria della volgar poesia, scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario [...]*, Roma, Chracas, 1698, pp. 81-82 (sono sempre miei i corsivi, a testo e in nota, in assenza di indicazioni contrarie). In questo senso, verso un necessario approfondimento di un quadro composito, vanno anche le proposte raccolte in EMILIO RUSSO, *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, «Les dossiers du GRIHL», 2012, 2. *La notion de baroque. Approches historiographiques*, <<http://dossiersgrihl.revues.org/5223>>. Sulle posizioni di Crescimbeni vd. anche ENRICO ZUCCHI, *Generi e stili in Arcadia: lo statuto del lirico ne La Bellezza della Volgar Poesia di Crescimbeni*, «Seicento e Settecento», X, 2015, pp. 81-98.

univoco il trapasso. Il trascolorare di una stagione culturale in un'altra mal si concilia con la tornata puntuale di un millesimo: dopo le pagine inaugurali di Calcaterra⁶, sono in più occasioni emerse zone di contiguità tra poetiche tardo-barocche e riforma arcadica, e l'idea di un confine sfumato, spalmato prima e dopo il 5 ottobre 1690 merita di essere passata al vaglio della disamina diretta delle carte.

In questo quadro, l'inserimento del precedente di Tasso – la cui incidenza sulla prima Arcadia meriterebbe una trattazione a sé stante –, più che complicare il diagramma credo possa avere valore chiarificante: si tratta dunque di rileggere dentro la prospettiva dei primi Arcadi quel passaggio di civiltà letteraria, ancora oggi assai complicato da intendere, sotto il segno della continuità (un declino già avviato con Tasso che si completa e si fa manifesto con Marino e seguaci) oppure sotto il segno di una frattura, intervenuta proprio per reazione ed estenuazione del modello tassiano. Ed è in questa chiave che, pur ricordando e riprendendo i passaggi più celebri, i testi di Crescimbeni e di Gravina che segnano momenti decisivi del dibattito, sarà utile piuttosto sottolineare alcuni testi meno noti, procedendo in ordine strettamente cronologico, come mi pare necessario in un orizzonte corale quale quello della prima Arcadia, caratterizzata da un'elaborazione delle posizioni critiche certo condivisa se non comune⁷.

2. Il primo frammento, che ci porta al di qua della fondazione dell'Arcadia, proviene da un carteggio fiorentino di Francesco Redi⁸, una lettera tradita dal ms. Redi 216 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, segnalata già nel 1990 da Bianchini⁹. Scrivendo a Redi il 19 giugno 1685, Federico Nomi, letterato noto per il *Catorcio d'Anghiari*, e raccogliitore di un'antologia di poeti contemporanei oggi trasmessa dal Pal. 285 della Biblioteca

⁶ CARLO CALCATERRA, *Il barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950, pp. 1-34.

⁷ Sulla prima Arcadia e sulla riflessione teorica contemporanea di una serie di intellettuali in varia misura collegati all'accademia vd. CORRADO VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Boubours*, Verona, Fiorini, 2001; inoltre ancora, per un quadro ampio sulla cultura di primo Settecento, vd. ID., *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, ETS, 2009.

⁸ Sul carteggio di Redi con figure come Stefano Pignatelli o Benedetto Menzini vd. soprattutto le notizie raccolte in CLAUDIA TARALLO, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca. I letterati dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, Prefazione di Arnaldo Bruni, Torino, Fondazione 1563, 2017, in particolare il quadro offerto alle pp. 8-12.

⁹ GIOVANNI BIANCHINI, *Francesco Redi e Federico Nomi (con 40 lettere inedite del Nomi)*, «Studi secenteschi», XXXI, 1990, pp. 205-277.

Nazionale di Firenze¹⁰, affermava di attendere la stampa del *Bacco in Toscana*, ma soprattutto commentava le correzioni ricevute dallo stesso Redi ad alcuni passaggi di un suo testo poetico. Si mostrava in generale disposto ad accettare le proposte, ma nel difendere un passaggio, neppure troppo significativo, faceva sfilare una serie quanto meno composita di *auctoritates*: la *Poetica sacra* di Ciampoli e l'*Institutio* di Quintiliano, la *Christias* di Vida e il *Rosario della Vergine* di Capoleone Guelfucci, oscurissimo poema andato a stampa nel 1600, esempio di barocco incipiente sul crinale della poesia sacra; chiudeva infine, sempre in chiave di legittimazione, richiamando le opere di Marino, che ancora dunque poteva citarsi come precedente raccomandabile nell'ultimo ventennio del secolo¹¹. Negli stessi mesi Redi veniva inoltre regolarmente raggiunto da lettere di Stefano Pignatelli, erudito romano vicino al circolo di Cristina di Svezia. Questa una missiva dell'8 settembre 1685, di recente pubblicata da Claudia Tarallo in un lungo saggio sulle discussioni letterarie a Roma nella stagione immediatamente prearcadica:

L'avermi il Sig.r Card.l Pamfilio fatto l'onore d'indirizzarmi una sua canzone ha svegliato la mia musa ch'era un gran tempo che dormiva, onde ho gettata giù in poco tempo l'annessa canzone che trasmetto a V. S. Ill.ma pregandola della sua correzione. Non credo che S. E. possa dolersi che io l'abbia lodata come poeta, mentre l'ho messo in compagnia di tre papi toscani parimente eccellenti poeti del nostro secolo cioè Urbano 8°, Alessandro VII, e Clemente IX. Qui pochi l'han veduta perché il parto è assai fresco, ma que' pochi mi han dato un grand'animo, e specialmente il nostro Sig.r Alessandro Guidi. La prego di comunicarla al Sig.r Benedetto Menzini e al Sig.r Pietro Beringhucci, e poi a chi altro le pare, se non la stima del tutto indegna d'esser veduta. Sentirei anche volentieri il parere del Sig.r Lorenzo Magalotti. Che fa il ditirambo? È anche risoluta in che dopo si voglia applicare? Qualche nuova di lei, e delle cose sue, e affettuosamente la riverisco¹².

¹⁰ Vd. TARALLO, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca*, pp. 35-37. Per un quadro sulla figura del Nomi vd. i risultati raccolti in *Federigo Nomi: la sua terra e il suo tempo nel terzo centenario della morte (1705-2005). Atti del Convegno di studi di Anghiari, 25-26 novembre 2005*, a cura di Walter Bernardi e Giovanni Bianchini, Milano, FrancoAngeli, 2008.

¹¹ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 216, cc. 47r-48v.

¹² Vd. TARALLO, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca*, p. 69; per la contiguità tra l'accademia della regina di Svezia e le primissime fasi dell'Arcadia, questione lungamente dibattuta, ricordo almeno i recenti approfondimenti di VALENTINA GALLO, *La Basilissa: Cristina di Svezia in Arcadia*, in *Settecento romano. Reti del classicismo arcadico*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Viella, 2017, pp. 75-96, e di CLAUDIA TARALLO, *Nuovi documenti sull'Accademia reale di Cristina di Svezia*, in *Le accademie a Roma nel Seicento. Atti del convegno di studi, Roma, 13-14 giugno 2019*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino ed Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, i.c.s.

Stimolato dal cardinal Pamphili, Pignatelli aveva scritto un testo che affiancava a Pamphili i tre pontefici del classicismo romano (Urbano VIII, Alessandro VII, Clemente IX), in un disegno apprezzato da Guidi e raccomandato a Menzini. Pignatelli in quei mesi di transizione (che sono anche gli ultimi che gli toccheranno in sorte: sarebbe morto nel gennaio del 1686) era appunto in contatto con Menzini e con Guidi, quasi cerniera tra quei poeti e l'ambiente romano di Cristina di Svezia¹³; stava inoltre lavorando a un'interessante antologia, la *Scelta di poesie italiane*, con testi inediti di autori secenteschi. Dopo vari tentativi di una stampa romana, quest'altra lettera (pubblicata e commentata da Eraldo Bellini nel 2009) informa Redi dell'intenzione di spostare la stampa a Venezia, della distribuzione degli autori (Chiabrera e Pallavicino, Azzolini, ma anche Ciampoli), e soprattutto dell'ammirazione di Menzini:

La Scelta delle Poesie Italiane non più stampate da me fatta ho risoluto di non stamparla più in Roma, ma farla stampare in Ven.a dal S.r Baglioni stampator celebre, e tutto di V. S. I. La lettera alla Regina e al lettore in nome dello stampatore sono state fatte da me, e queste due cose sole vi saran di male in quel libro; tutto il resto credo che veramente sarà egregio, e io confesso che m'ingannerò se il libro non avrà un grand'applauso, e un grande spaccio. *Non ho posto niente d'Amoroso, né Composizioni brevi, perché possa leggersi il libro da tutti, ed abbia più gravità. Gli autori della Scelta dal Chiabrera in fuori si è abbattuto che son tutti prelati.* E ciò non apporterà discredito alla nostra prelatura. Ho messa per la prima la satira celeberrima di Mons.r Azzolino contro la lussuria, e dopo quella viene un'altra satira d'autore incerto pure essa bella, vedrà per terzo anche uno scherzo di Mons.r Monteverchio contro i Norcini che a me par gentilissima. Seguon appresso alcune canzoni non più stampate del Chiabrera, e delle belle di quel grandissimo poeta. Ve ne son tre di Mons. Ciampoli egregie, una lunga, e maravigliosa di Mons. Azzolino, tre del Card.l Pallavicino fatte quand'era secolare, e quand'anche fu giesuita, e finisco l'opera con porre varie tirate d'ottave da me scelte da i Fasti sacri di sei mesi, opera parimente del Card.l Pallavicino, e da lui fatta quand'era giovane, per la quale io credo che acquisterà molto più lode che il Tasso per aver fatto il suo Rinaldo. Ella vedrà, e son certo che dirà che sol per quelle ottave meritava di farsi una tale scelta. *Il Sig. Menzini è rimasto, quan[do]*

¹³ Qui solo alcuni degli studi più recenti dedicati alla figura di Cristina di Svezia e alla sua accademia: STEFANO FOGELBERG ROTA, *Organizzazione e attività poetica dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia. Atti del Convegno di studi, Roma, 4 novembre 2003*, a cura di Rossana Maria Caira e Stefano Fogelberg Rota, Roma, Aracne, 2005, pp. 129-150; *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie. Atti del Convegno Internazionale, Macerata-Fermo, 22-23 maggio 2003*, a cura di Diego Poli, Roma, Il Calamo, 2005; inoltre VALENTINA GALLO, *Cristina di Svezia e Decio Azzolini: tentativi di riforma del melodramma sulla scena romana di fine Seicento*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, a cura di Javier Gutiérrez Carou, Venezia, Lineadacqua, 2015, pp. 43-52.

*gliene ho lette alcune, e mi disse che non credea mai tanto, e che gli superavan di molto l'espertatione. Non ho voluto mettere Autori vivi per fuggir l'invidia. Si stamparà in un bell'ottavo, e con ogni maggior diligenza, e qui affettuosamente la riverisco*¹⁴.

Al di fuori delle cerimonie e dell'amicizia, è una testimonianza che credo importante per mostrare come i futuri protagonisti della prima Arcadia, non solo Guidi, ancora in una sorta di transizione¹⁵, ma anche lo stesso Menzini¹⁶, guardassero con apertura alla stagione precedente, anche quando, come nel caso Ciampoli, poteva lambire terreni mariniani. Il panorama tutto di secondo Seicento da questo punto di vista merita a mio avviso una ricognizione più sistematica: accanto al rilancio del metaforismo più crudo nei tardo barocchi, a quello che Croce aveva definito un «secentismo del secentismo»¹⁷ una sorta di Barocco al quadrato, nella seconda metà del secolo le linee di una selezione all'interno della poesia precedente sembrano farsi più nitide.

3. L'intervallo che corre da questi episodi preliminari alla stagione dell'Arcadia è brevissimo: dopo il 1688 dell'*Arte poetica* di Menzini¹⁸, che nella quarta parte ragionava della misura conveniente alla tensione pindarica, assegnando un plauso moderato non solo a Chiabrera ma ancora a Ciampoli, si arriva alla prima riflessione e alla prima produzione in seno all'accademia. Questo un sonetto di Melibee Pitio (Giuseppe Giusto Guaccimanni)¹⁹ indirizzato appunto a Menzini per commentare la protetta solitudine del Bosco Parrasio:

¹⁴ La lettera si conserva nel ms. Redi 221 (cc. 4br-4dv) della Biblioteca Medicea Laurenziana; il testo viene ripreso da ERALDO BELLINI, *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, ETS, 2009, pp. 183-184; l'edizione cui si allude nel brano apparve con il frontespizio *Scelta di poesie italiane non mai per l'addietro stampate de' più nobili autori del nostro secolo*, Venezia, Baglioni, 1686.

¹⁵ Tracce di un carteggio Guidi-Redi si leggono nel ms. Redi 216 già citato (cc. 184-185, 195, e soprattutto 254-255, con una lettera del 4 agosto 1685), frammenti di un tessuto che andrebbe ricostruito in modo complessivo.

¹⁶ Per Menzini rinvio a un paio di saggi fondamentali: anzi tutto CARLO ALBERTO GIROTTI, *Menzini Benedetto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 73, 2009, pp. 546-552; e poi la ricchissima messe di materiali raccolti in ID., *Appunti per Benedetto Menzini*, «Studi secenteschi», LVI, 2015, pp. 117-144.

¹⁷ Vd. BENEDETTO CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1924, p. 401.

¹⁸ Un volume del quale conviene citare in forma distesa il frontespizio, per coglierne il posizionamento di confine: *Dell'arte poetica di BENEDETTO MENZINI accademico della real maestà di Cristina regina di Svezia. Libri cinque. All'emin.mo e rev.mo sig.r cardinale Decio Azzolino*, Firenze, Piero Matini, 1688.

¹⁹ Su Guaccimanni vd. MARIA FIAMMETTA IOVINE, *Gli argonauti a Roma. Alchimia, ermetismo e storia inedita del Seicento nei Dialoghi eruditi di Giuseppe Giusto Guaccimanni*, Roma, La Lepre, 2014.

Melibeo Pitio
 Ad Eugenio Libade
 Mostrandogli la solitudine del Bosco Parrasio

Questa cara a le Ninfe e sacra al canto
 selva che di sonore aure rimbomba,
 voce non ha di flebile colomba
 né d'Usignuol che Te richiami al pianto.

Eugenio mio, lascia quel duol che tanto
 dal tenebroso affetto in sen ti piomba
 e guarda il Bosco in cui fu volta in Tromba
 la Sampogna che a Noi venne da Manto.

Godiam nel veder quella in varie guise
 di Platani e di faggi ombra dipinta,
 ove Titiro un tempo ermo s'assise.

E piaccia ancor quella di Lauri cinta
 spelonca, ove d'amor cantando rise
 il Pastor fido, e l'amoroso Aminta.

1 cara] *per corr. interl. su sacra, cassato*; 1 Ninfe] *per corr. interl. su Muse, cassato*; 2 sonore] *variante interl. su serene, non cassato*; 4 Eugenio mio] *per corr. interl. su lezione prec., illeggibile*; 11 Titiro un tempo] *per corr. interl. su un tempo Virgilio, cassato*

Il testo, largamente corretto anche in passaggi importanti, si trova nel primo dei manoscritti letterari dell'*Arcadia*²⁰, raccolta segnata a fondo dalla personalità di Crescimbeni, che, come è noto, sigla regolarmente tutte le carte nel margine inferiore, e che in calce al sonetto di Guaccimanni registra «Ragunanza 7^a Alfesibeo Cario Custode». Il sonetto celebra il sacro ritiro del Bosco, affiancando al modello virgiliano, esplicitamente alluso al v. 11, i due capolavori pastorali di Tasso e Guarini, che da qualche anno erano al centro del dibattito innescato in Francia prima da Boileau, poi da Bouhours. Corrado Viola ha ricostruito in un libro importante la dimensione partecipata della risposta di Orsi²¹, una risposta nella quale presero parte soprattutto le figure dell'*Arcadia* di Crescimbeni, non senza un coinvolgimento di Guidi, come attestano anche alcune lettere proprio di Guidi a Orsi pubblicate per la prima volta da Bruno Maier nel 1987²².

²⁰ Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'*Arcadia*, ms. 1, c. 71; il testo è trascritto, omettendo le prove di penna e l'iniziale intestazione che si legge nella parte superiore della carta, riportando in apparato varianti e le correzioni, e seguendo criteri conservativi: si abbassano le maiuscole di inizio verso, e si rendono in forma moderna accenti e apostrofi.

²¹ Vd. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto*, pp. 185-290.

²² BRUNO MAIER, *Otto lettere inedite di Alessandro Guidi a Giovan Gioseffo Orsi*, «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, XCI, 1987, pp. 66-76. E sul carteggio di Orsi

Le linee della politica culturale di Crescimbeni manterranno fermo il ruolo di modello assegnato a Tasso come riferimento per l'avvio di un nuovo corso poetico²³; meno chiara invece la posizione di Gravina che, già nel 1692 del *Discorso sull'Endimione*, seppure ancora lontano dalle critiche pronunciate nelle opere successive, e soprattutto nel *Della tragedia*, lasciava filtrare una chiara subordinazione di Tasso rispetto ai modelli greci:

Mi meraviglio se *a' nostri tempi* vi son di coloro, i quali (a dirla nel nuovo stile) il fanno [Omero] creditore della gloria per anteriorità di tempo e non per pozziorità di merito, e che stimano essere lui superato da' Latini, anzi anche da' Toscani; il che nasce da più cagioni, ma soprattutto perché la poesia, la quale ha per ultimo suo segno il bene dell'intelletto, e per suo vase la fantasia, per la quale trasfonde nell'intelletto le sagge conoscenze, ch'ella ricopre d'immagini sensibili, *appo la maggior parte oggi si riduce tutta verso gli orecchi, né di lei si avverte o si cerca di esprimere altro che lo strepito, et il romore di ben risonanti vocaboli*²⁴.

Un passaggio che mette in luce la polemica contro chi aveva «a' nostri tempi» subordinato Omero ai latini e persino ai toscani, subito accanto all'attacco contro una poesia solo per l'orecchio, fatta di «ben risonanti vocaboli». È nota, sin dagli studi di Quondam, l'ambiziosa concezione della poesia man mano messa a fuoco da Gravina²⁵: quanto mi sembra significativo è che sia stato proprio Guidi a rappresentare un reagente per distinguere presto, già nei primi anni dell'*Arcadia*, e poi anche più avanti, le posizioni dei due teorici più importanti dell'accademia, nell'alternativa tra una linea

merita un approfondimento il dossier delle lettere di Crescimbeni conservate alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, su cui conto di tornare in altra sede; vd. intanto oltre a testo, e in nota 32.

²³ Al riguardo vd. il quadro offerto da Zucchi nell'ampia introduzione a GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019.

²⁴ GIAN VINCENZO GRAVINA, *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, in ID., *Delle antiche favole*, In appendice il *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di Valentina Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, pp. 97-118: 105. Per la posizione di Gravina si vedano le pagine introduttive alla stessa edizione, con larga discussione della bibliografia precedente.

²⁵ Vd. AMEDEO QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968; ID., *Gioco e società letteraria nell'Arcadia del Crescimbeni. L'ideologia dell'istituzione*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, VI, 4, 1975-1976, pp. 165-195; ID., *L'Arcadia e la Repubblica delle lettere*, in *Immagini del Settecento in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 198-211; più recente la monografia di ANNALISA NACINOVICH, «Nel laberinto delle idee confuse». *La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012; vd. anche le pagine di BEATRICE ALFONZETTI, *L'Accademia dell'Arcadia*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Treccani, 2018, pp. 327-332.

pindarica e una linea petrarchesca²⁶. Né la cosa sorprende, essendo Guidi uno dei pochi grandi poeti di quella stagione, che funzionava da elemento di continuità con la stagione di Cristina e che aveva l'enorme portato simbolico di una conversione letteraria dichiarata rispetto ai peccati di una giovinezza di gusto barocco²⁷.

In realtà, non solo rispetto a Tasso ma anche rispetto agli esponenti più in vista della poesia barocca, Crescimbeni si mostra in più luoghi disponibile a caute aperture: mentre si conferma la centralità tassiana, nell'*Istoria* a Marino è riservato un giudizio in chiaroscuro²⁸, che viene poi confermato nella *Bellezza*, dove la conclusione dell'età felice con il Tasso «meraviglioso», e con l'appendice quasi fuori tempo di Guarini, prevede un'eccezione per i testi «non dispiacevoli» di Marino, tali in numero da poter comporre una sorta di antologia scelta degna del secolo migliore:

EGINA E del Marini, un tempo così rinomato, che ne dite?

EMARO SIMBOLIO [Apostolo Zeno] Dico che egli debbe torsi dal numero di que' tali de' quali ora parliamo; e benché non possa collocarsi tra i poeti del buon secolo, cioè del Cinquecento, nondimeno *egli ha non so che di particolare che rende i suoi componimenti non dispiacevoli anche ad ogni più purgato giudizio*; e per vero dire, se vi fosse chi delle molte cose da lui date alle stampe facesse traseelta, potrebbe anch'egli andar co' suddetti che nel buon secolo toscanamente poetarono²⁹.

²⁶ Complementarmente a quanto citato alla nota 23, vd. l'edizione di ALESSANDRO GUIDI, *Endimione*, a cura di Valentina Gallo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

²⁷ Su Guidi sono disponibili due recenti edizioni: *Poesie liriche: le canzoni*, testo critico commentato a cura di Chiara Ciampolillo, con un saggio introduttivo di Luana Salvarani, Parma, Centro Studi Archivio Barocco, 1999; *Prima dell'Arcadia: le poesie liriche e l'Amalasonta in Italia 1671-1681*, prefazione di Anna Maria Razzoli Roio, Trento, La finestra, 2005. Si ricordi anche ANTONELLA PERELLI, *Alessandro Guidi e la regina di Svezia*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, pp. 297-314. Si avverte tuttavia la necessità di una messa a punto critica, articolata con attenzione sul filo degli anni, soprattutto per quanto riguarda la presunta evoluzione stilistica di Guidi in rapporto alla poetica dell'Arcadia; al riguardo utile anche un riesame della prosa in memoria di Ranuccio II Farnese, pronunciata da Guidi nel giugno 1695, edita nel primo volume delle *Prose degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1718, pp. 95-103.

²⁸ CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, pp. 148-149, sia pure riconoscendo preliminarmente a Marino una indubbia «felicità del verseggiare».

²⁹ *La bellezza della volgar poesia, spiegata in otto dialoghi da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, Custode d'Arcadia, con varie Notizie e col Catalogo degli Arcadi [...]*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1700, p. 27; il brano si trova alle pp. 116-117 nella recente ed. Zucchi, che si attiene alla seconda edizione dell'opera (*La bellezza della volgar poesia di GIO. 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).

E, nella sezione precedente dell'*Istoria*, a Ciampoli era toccato l'onore di esemplificare i «componimenti diversi dalla canzone nel carattere, e alquanto nella brevità delle strofi», con la *Canzone prima* per la villa Aldobrandini di Frascati (*Non dentro a' regni di Nereo spumanti*)³⁰. Pagine che vanno lette accanto alle aperture ancora possibili nelle *Considerazioni* di Orsi del 1703 rispetto non solo a Guarini e Bonarelli, non solo a Chiabrera e Testi, ma anche rispetto allo stesso Marino³¹. Al riguardo assume un rilievo notevole la lettera inviata da Crescimbeni a Orsi il 14 luglio del 1703, incentrata appunto sul ruolo e sul giudizio da assegnare a Marino all'interno delle *Considerazioni* allora in corso di revisione:

In due pieghi a parte le ritorno il primo quinterno del Sesto dialogo; ed in uno di essi includo un foglio di osservazioni da me fatte al medesimo primo quinterno, supplendola di bel nuovo a compatire la mia soverchia libertà. Proseguisco la revisione del rimanente, che spero sbrigar quanto prima [...].

In ordine al Testi e al Marini anch'io vidi i passi del Pallavicini quando feci i loro elogi nella mia Istoria: *ma perché non mi parvero totalmente conformi alla verità dell'Istoria, e in ogni modo troppo severi, non volli seguirarli, senza il modificamento, che stimai necessario*; egli è vero che io scrivendo da storico, non potevo escludere i termini della verità, il che non è vietato a chi parla da filosofo, diciamo così, producendo la sua opinione; contuttociò, *se si avessero a mettere sub iudice quel che ha detto il Pallavicini, e quel che ho detto io di quei due Poeti, ho tanto presunzione di credere, che la Vittoria venisse dalla mia parte*. Sicché dunque, quando Vostra Signoria Illustrissima stimi bene di lasciar camminare l'opinione del Pallavicini, *io le consiglierai a dir chiaramente, che ella è opinione di quello scrittore, e per tale riferirla senza interporre il proprio giudizio, con dichiararla sana e irrefragabile, perché parlando disappassionatamente, in tutto e per tutto non è vera*; rimettendomi però sempre al suo giudizioosissimo intendimento³².

Recuperando la celebre condanna di Marino pronunciata da Pallavicino nelle *Vindicationes societatis Iesu* («Uno verbo, carebat philosophico ingenio») Crescimbeni riaffermava il giudizio più equilibrato pronunciato nell'*Istoria*

³⁰ CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, pp. 65-68.

³¹ [GIOVANNI GIUSEPPE ORSI], *Considerazioni sopra un famoso libro francese intitolato La maniere de bien penser dans les ouvrages d'esprit [...], divise in sette dialoghi, ne' quali s'agitano alcune quistioni rettoriche e poetiche, e si difendono molti passi di poeti e di prosatori italiani condannati dall'autor francese*, Bologna, Costantino Pisarri, 1703, pp. 682-698 e 726-731; su Marino un giudizio screziato alle pp. 732-736. Al riguardo vd. ancora VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto*, pp. 281-290.

³² Il testo si cita da Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, ms. B 24, int. 94 (la lettera era menzionata in nota in VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto*, p. 283), con scioglimento delle abbreviazioni e ammodernamento di accenti e apostrofi. Dalla lettera successiva dello stesso Crescimbeni, e poi dal testo stesso delle *Considerazioni*, si intende che Orsi accolse i suggerimenti relativi al giudizio su Marino.

e finiva per difendere in modo implicito la sostanza, e non solo l'eccellenza formale, della poesia mariniana. Dinamiche che, nel loro insieme, disegnano un panorama più aperto e disponibile di quanto non sia passato nella vulgata storiografica; una vulgata che ha sovrapposto e reso indissolubile la condanna di ordine retorico e stilistico e quella di ordine etico³³. La sovrapposizione opera, per forza di cose, nella linea graviniana, mentre nelle letture più schiettamente letterarie recuperi mirati erano possibili, in nome del riconoscimento di quel «non so che di particolare» depositato almeno nella poesia di Marino.

4. Non è questa la sede per avviare una ricognizione di quanto questa geometria variabile incida nel concreto nella scrittura dei versi, nella pratica delle adunanze, nelle raccolte individuali e in quelle collettive. Sembra però ormai acquisito che la rastremazione operata rispetto alla poesia barocca non escludano larghe zone di permanenza in termini di linguaggio poetico³⁴. Il caso più celebre è quello di Metastasio, dal 1718 Artino Corasio in Arcadia. Varrà come un omaggio ricordare l'agnizione di Carlo Calcaterra, che rintracciava nell'epitalamio scritto da Metastasio per le nozze Pignatelli-Pinelli, a Napoli nel 1721, una riscrittura puntuale del canto VII dell'*Adone*, il celebre e virtuosistico episodio dell'usignolo³⁵. Più utile, forse, nell'economia del discorso qui svolto, ricordare alcuni passaggi splendidi dell'introduzione di Franco Gavazzeni a una raccolta di opere di Metastasio³⁶: l'inquadramento di Metastasio come interno al recupero di una lingua poetica che verso la fine del Cinquecento e soprattutto nel corso del Seicento aveva infranto i confini e le pertinenze di genere, producendo una *koinè* stilisticamente composita, seppure inclinata verso quella che Tasso avrebbe definito la piacevolezza della lirica. Già diciottenne Metastasio manifestava una predilezione appunto per Tasso, e ancora negli anni successivi avrebbe riservato ammirazione a Marino, scrivendo un *Ratto d'Europa*, idillio mitologico in sdrucchioli, evidentemente pensato in confronto con l'idillio della *Sampogna*, rovesciando se non le premesse teoriche almeno le predilezioni esplicite del maestro Gravina³⁷.

³³ Vd. RUSSO, *Sul barocco letterario in Italia*.

³⁴ Al riguardo si ricordi il recente saggio di LUCA SERIANNI, *Sulla fisionomia stilistica della poesia arcadica*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 5, 2016, pp. 195-208, con una serie di annotazioni puntuali.

³⁵ Vd. GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, a cura di Emilio Russo, 2 voll., Milano, Rizzoli, 2013, I, pp. 696-706 (con commento relativo e indicazione di fonti); la proposta di Calcaterra si leggeva in *Il barocco in Arcadia*, pp. 10-11.

³⁶ Vd. PIETRO METASTASIO, *Opere scelte*, a cura di Franco Gavazzeni, Torino, Utet, 1968, in particolare pp. 16-19.

³⁷ *Il ratto d'Europa* si legge nell'edizione del 1717 delle *Poesie* di Metastasio (Napoli, Muzio). Sul rapporto con Marino si ricordino alcuni passaggi di GIOSUE CARDUCCI, *Pietro*

Nel giro di pochi anni, in effetti, due graviniani di sicura formazione realizzano alcune delle pronunce più significative mirate al recupero della zona estrema del Rinascimento. Così, con l'intento dichiarato di rispondere al *Della tragedia* di Gravina, Paolo Rolli informava Muratori del progetto di pubblicare un'edizione del *Pastor fido*, in una sequenza significativa di classici editi in terra inglese che prevedeva le satire e le rime di Ariosto, il Lucrezio tradotto da Marchetti e appunto la pastorale guariniana, da tre decenni almeno al centro delle discussioni letterarie:

Mi perverranno da Roma 8 nuovi rami per arricchirne l'edizione. Io aggiungerò all'antiche alcune mie osservazioni, e nella prefazione farò un estratto delle più sostanziali critiche e risposte che tempo fa furono a favore e contra scritte di così bell'opera: la difenderò poi dall'assalto datogli dall'abate Gravina nel suo peraltro dotto trattato della Tragedia, e spero in ciò dilettrar me e gli altri perché ho certi passi topici di riserva, che toccheranno il vivo dell'assalitore troppo trasportato³⁸.

Difficile dire se a quest'altezza lo spirito più selettivo della linea graviniana si fosse esaurito, e se la dominante etico-civile di quella proposta fosse oramai sbiadita, lasciando il posto negli allievi a una sorta di compromesso su posizioni più equilibrate, maturate sottotraccia nel corso del primo quindicennio del secolo; una mediazione resa certo più agevole dopo la morte di Gravina.

5. Ha il senso plastico di una ricomposizione *post factum* l'edizione veronese del 1726 delle opere di Guidi: all'ombra dei versi dell'abate pavese si riunivano, quasi trent'anni dopo, Crescimbeni e Gravina, l'uno con una biografia di Guidi, l'altro con il *Discorso sull'Endimione*³⁹. Stampato a Verona da Tumerman, in un'operazione di grande interesse, il volume si apriva con la biografia del Custode, dai toni assai diversi da quelli impiegati da Martello nel redigere la vita di Guidi nella *Terza parte delle Vite degli Arcadi illustri*

Metastasio (1882), in ID., *Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1936, pp. 239-267: «[...] il Metastasio s'innamorò dell'*Adone* e con la lettura di quel poema si preparava, anche maturo e già maestro del verso, a scrivere le sue migliori opere».

³⁸ La testimonianza si cita da ABDELKADER SALZA, *Note biografiche e bibliografiche intorno a Paolo Rolli, con appendice di sei lettere sue al Muratori*, «Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», XIX, 1915 [1913], 1, pp. 103-166: 157-158, ripresa e commentata in GABRIELE BUCCHI, *L'italiano in Londra: Paolo Rolli editore dei classici italiani*, «Versants», n.s., 43, 2003, pp. 229-265.

³⁹ *Poesie d'Alessandro Guidi non più raccolte. Con la sua vita novamente scritta dal signor canonico CRESCIMBENI e con due ragionamenti di VINCENZO GRAVINA non più divulgati*, Verona, Giovan Alberto Tumermani, 1726.

apparsa nel 1714⁴⁰; a Guidi veniva assegnato il ruolo di iniziatore della rinascita, riagganciandolo al modello di Chiabrera:

Allorché il Guidi fu la prima volta a Roma, quantunque ci trovasse quasi lo stesso stile che in Parma aveva appreso, nondimeno ebbe campo di conoscere e costumare con varj letterati, i quali *deplorando l'infelicità del secolo* e conoscendo che il suo ingegno, per la docilità che mostrava e per quei lampi che si vedevano sparsi nelle sue rime, era in istato di facilmente entrar nella strada del vero pindarico, al quale egli dal genio e dall'attività della fantasia era più che ad altro stile portato, gl'insinuaron il modo di conoscer le bellezze di Pindaro e del suo grande ed ammirabile imitatore Chiabrera⁴¹.

Al termine del volume, da posizione simmetriche, Guidi era celebrato da Gravina, non soltanto con il *Discorso sull'Endimione*⁴², ma anche con due dissertazioni «non più stampate», la prima era il *Della divisione d'Arcadia* scritta da Gravina a Maffei, la seconda era il *De disciplina poetarum* indirizzato da Gravina sempre a Maffei (che dell'edizione veronese era stato con ogni probabilità il regista) tra 1711 e 1712⁴³. Il testo, secondo le note di Quondam a margine della sua edizione degli scritti graviniani, era in realtà già comparso in appendice all'edizione napoletana della *Ragion poetica* del 1716⁴⁴, ma veniva qui presentato come inedito. Ed era un testo nel quale Gravina snocciolava una condanna ragionata della poesia secentesca, riservando a Marino una felicità di ingegno insuperabile, priva però della cognizione dei classici e del giudizio poetico:

[...] facultatem eam infeliciter exercuissent ii, qui proximo saeculo in novam viam se dederunt absque Musarum comiteatu, quique Latinorum et Graecorum imitationem aut sine necessaria earum cognitione, ut inter caeteros Fulvius Testius, aut sine judicio susceperunt, ut Ciampolus, cui eruditio somma non defuisset, nisi maluisset perquam similis esse veteribus. Marino enim, quem nemo naturae felicitate superavit, abfuit utrumque. Chiabrera vero, etsi eruditionis et judicii novo-

⁴⁰ *Vita dell'abate Alessandro Guidi pavese, detto Erilo Cleoneo, scritta dal dottor PIER IACOPO MARTELLI bolognese, detto Mirtilio Dianidio*, in *Le vite degli Arcadi illustri scritte da diversi autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni* [...]. Parte Terza, Roma, Antonio de' Rossi, 1714, pp. 229-252.

⁴¹ GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Vita dell'abate Alessandro Guidi*, in GUIDI, *Poesie*, pp. VII-XI: XI.

⁴² GUIDI, *Poesie*, pp. 263-301; su questo testo nel quadro delle posizioni di poetica di Gravina si veda il bilancio nell'introduzione di Gallo a GRAVINA, *Delle antiche favole*.

⁴³ GUIDI, *Poesie*, rispettivamente pp. 305-319 e 320-335.

⁴⁴ GIAN VINCENZO GRAVINA, *Della ragion poetica libri due*, Napoli, Domenico-Antonio Parrino, 1716 (vd. GIANVINCENZO GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Bari, Laterza, 1973, pp. 685-688).

rumque luminum haberet satis, tamen suamet copia amisit limam delectumque neglexit rerum et linguae cultum, ut novitate sua nihil tamen veteribus Petrarchae imitatoribus dederit invidendum⁴⁵.

In questa chiave Gravina assegnava poi a Guidi un ruolo di svolta negli stessi esordi del nuovo consesso dell'*Arcadia*:

Inventus vero est hoc aevo Alexander Guidus, noster amicissimus, qui primus mortales tollere contra sit oculos ausus, primusque novorum insolentiam candore atque castitate veteris locutionis et imitatorum servitutum moderata elatione spiritus et colorum novitate declinavit. Eum excepere novi coetus Arcades, qui et ipsi latina vernaculaque lingua Poesim novo spiritu fundunt [...]⁴⁶.

6. Conviene per chiudere rileggere alcune pagine delle *Osservazioni critiche* con cui Paolo Rolli rispose alle osservazioni di Voltaire sulla poesia epica, e in particolare alle critiche a Milton e a Tasso. Pubblicate per la prima volta nel 1728 in inglese, le *Osservazioni* venivano riproposte nel 1730, a margine della traduzione del *Paradiso perduto* di Milton, e dedicate a Maffei, in un'edizione curata ancora da Tumerman a Verona, e ancora promossa da Maffei⁴⁷. Inteso a contraddire le posizioni volteriane e gli attacchi contro il «Nazional gusto d'Italia» come stabilmente intriso di concettini, Rolli da un lato ammetteva la deriva della poesia secentesca, ma, in un orizzonte ancora segnato dalle polemiche italo-francesi, assegnava proprio al dominio degli stranieri l'impronta originaria della corruzione. D'altra parte, non solo definiva il solito pantheon residuale (Chiabrera e Testi)⁴⁸, ma aggiungeva l'epica di Graziani e Bracciolini, e soprattutto ritagliava un medaglione del tutto onorevole per Marino:

Il gusto ampolloso e le false acutezze della Nazione conquistatrice si sparse ancora negl'ingegni de' soggetti, sempre di chi gli governa imitatori. *Marini, Preti, Achillini, Mascardi, Foresti* e molti altri già privi di nome vi succedessero. Il *Marino*, primo difettoso gran poeta della nuova allora degenerata età letteraria, dove più fiori egli? In *Francia*, in *Parigi*. Quivi trovando premio ed applauso a' suoi falsi concetti, come poteva egli correggersene? Ei fu però di sublimissimo ingegno, e puote il nostro *Ovidio* a ragione chiamarsi: molti de' suoi lirici componimenti e il

⁴⁵ GRAVINA, *De disciplina poetarum*, in GUIDI, *Poesie*, p. 331.

⁴⁶ Ivi, p. 334.

⁴⁷ PAOLO ROLLI, *Osservazioni*, in *Il Paradiso perduto poema inglese del signor MILTON tradotto in nostra lingua, al quale si premettono Osservazioni sopra il libro del signor Voltaire che esamina l'epica poesia delle nazioni europee, scritte originalmente in inglese, e in Londra stampate nel 1728, poi nella propria lingua tradotte, ed al marchese Scipione Maffei dedicate da* PAOLO ROLLI, Verona, Alberto Tumermani, 1730, pp. 1-114.

⁴⁸ Ivi, pp. 52-53.

poemetto della *Strage* degli'innocenti non cedono a' migliori di tal sorta. Desidero che M. *Voltaire* legga solamente nel primo canto del di lui gran poema la descrizione della reggia del Sole e dell'uscirne ch'ei fa nel mattino, e vedrà che il *Marino* in ciò supera *Ovidio*⁴⁹.

Ingegno sublime, Ovidio italiano, eccellente e secondo a nessuno in alcune liriche e in quella singolare epica descrittiva, orrorosa e davvero barocca, che era la *Strage degli innocenti*⁵⁰, ma anche capace di poesia altissima nel canto I del «gran poema». Sposato alla predilezione di Metastasio per le ottave dell'*Adone*, questo di Rolli è un frammento che conferma come il cavaliere napoletano, a dispetto delle condanne dell'Inquisizione⁵¹, a dispetto di un secolo intero di polemiche e condanne, fosse riuscito a conservare un frammento di attenzione e persino una porzione di omaggi anche dentro la prima e la seconda stagione d'*Arcadia*.

L'obiettivo principale di Rolli, come era stato già per Orsi, era il riscatto della poesia tassiana (dall'episodio puntuale di Sofronia, alla struttura e alle scelte del poema) e con quella della letteratura del Cinquecento e poi dell'intera tradizione letteraria italiana. Di qui il puntiglio con cui venivano sottolineate le dichiarazioni all'apparenza contraddittorie di *Voltaire*: la poesia italiana essere decaduta dopo il grande modello tassiano, «per via di insulsi sonetti e concetti», e «il gusto della Nazione italiana formato al modello del suo poema rimanere ancora in sua piena forza»⁵². Erano, in vero, due mezze verità, che si combinavano perfettamente: la crisi della poesia del Seicento, che del resto, come si è visto, poteva in più occasioni essere rivalutata a mezza bocca, e la rinascita su ceppo tassiano (e petrarchesco e chiabreresco) del gusto italiano, pronto a ripresentarsi sullo scenario della poesia europea. Di qui, quasi per conseguenza, il pantheon di letterati disegnato da Rolli:

Lo splendore delle italiane lettere fu dunque ravvivato da i due fratelli *Averani*, dal *Magliabechi*, dal *Bellini*, dal *Magalotti*, dal *Filicaja* e dal *Redi* in Firenze; dal *Gravina* calabrese, dal *Menzini* fiorentino, dal *Zappi* imolese e dal *Guidi* pavese in Roma; dal *Caropreso*, zio del *Gravina*, da *Ciccio d'Andrea*, dall'Abbate *del Miro*, dal *Valletta* e dal Reggente *Riccardi* in Napoli; dal Marchese *Orsi* e dal *Manfredi* in Bologna; dal *Muratori* in Modena; dal Marchese *Scipione Maffei* in Verona; dal *Baruffaldi* in

⁴⁹ Ivi, pp. 51-52 (corsivi nel testo).

⁵⁰ E in effetti la *Strage* era stata opera mariniana di ininterrotta fortuna editoriale nel corso del Seicento; al riguardo vd. il prospetto offerto da FRANCESCO GIAMBONINI, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2000, nrr. 195-222.

⁵¹ Vd. CLIZIA CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008.

⁵² ROLLI, *Osservazioni*, p. 45.

Ferrara; da *Apostolo Zeno* in Venezia, e da più altri in altre parti. L'opre e i nomi di questi letterati son cognitissimi a chiunque sia versato nelle italiane lettere, ancorché sconosciuti fossero a *M. Voltaire*, che se n'erigge in critico e giudice⁵³.

Un canone composito, con nomi di varia grandezza, distribuito geograficamente, intorno alla Roma arcadica, a Firenze e Napoli, a Venezia e Bologna. Come si conveniva a una difesa del gusto nazionale italiano sul proscenio europeo.

⁵³ Ivi, p. 55 (corsivi nel testo).

CLIZIA CARMINATI

Fortuna critica del classicismo barocco in Arcadia

(Crescimbeni, Maffei, Muratori, Martello, Gravina)

L'esistenza, nell'ambito della poesia lirica, di un canone secentesco alternativo a quello del marinismo si appoggia ormai sulla base di una nutrita serie di studi consolidata da quelli di Ezio Raimondi, di Franco Croce, di Davide Conrieri e soprattutto di Eraldo Bellini¹. Il cosiddetto "classicismo barocco" viene sostanzialmente identificato con la produzione dei poeti gravitanti attorno a papa Urbano VIII (1624-1644) entro quello che viene giustamente definito "circolo barberiniano" e che ha il suo massimo rilievo negli anni Venti e nei primi anni Trenta del secolo (prima della condanna di Galileo): cerchia che rappresenta uno snodo decisivo per la storia della cultura letteraria, artistica e politica, così come lo sarà quella di Cristina di Svezia. Spiccano, all'interno di una compagine frastagliata, che è oggetto ricorrente di indagine, i nomi di Gabriello Chiabrera (1552-1638), incluso già molto anziano in quell'orizzonte, di Fulvio Testi (1593-1646), di Giovanni Ciampoli (1589-1643, amico di Galileo, scienziato e filosofo oltre che poeta,

Questo saggio non avrebbe visto la luce senza l'aiuto fattivo e i consigli preziosi di Francesco Rossini: lo ringrazio di cuore. Suggestivi decisivi mi sono giunti da Davide Conrieri, Corrado Viola e Lara Nicolini. A Emilio Russo va il mio ringraziamento per l'invito e per la proficua divisione del lavoro, a Pietro Petteruti Pellegrino per l'amabilità e la pazienza uniche e costanti.

¹ Cito a titolo d'esempio, entro una bibliografia ormai vasta, EZIO RAIMONDI, *Di alcuni aspetti del classicismo nella letteratura italiana del Seicento*, «Lettere italiane», XV, 1963, pp. 269-278; ID., *Alla ricerca del classicismo e Paesaggi e rovine nella poesia d'un «virtuoso»*, in ID., *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 27-41 e 43-72; FRANCO CROCE, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966; ID., *L'intellettuale Chiabrera*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano. Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte. Savona, 3-6 novembre 1988*, a cura di Fulvio Bianchi e Paolo Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 15-50; DAVIDE CONRIERI, *Chiabrera encomiasta dei Medici*, in *Scritture e riscritture secentesche*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005, pp. 13-32; ERALDO BELLINI, *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova, Antenore, 1997, con accurata scelta bibliografica cui rinvio. Cfr. inoltre i saggi citati alle note 7 e 60.

poi caduto in disgrazia presso il papa); nomi ai quali vanno aggiunti almeno quello dello stesso Maffeo Barberini, con le sue poesie volgari e latine, e quello di Virginio Cesarini, prematuramente scomparso (1595-1624) e dalla produzione quantitativamente molto esigua.

Cercherò di ricostruire, di questa linea, la fortuna critica nella prima stagione d'Arcadia: altre forze servirebbero per tracciarne la fortuna poetica, terreno di ricerca ancora non troppo battuto ma fertile, come già dimostrava il saggio di Carlo Calcaterra *Il Barocco in Arcadia* (1950)², che è il punto di partenza obbligato per questa ricerca e che ha avuto poi seguito negli studi (non troppo, per la verità) in molteplici direzioni.

Mi sono chiesta innanzi tutto se e come quel canone fosse già riconosciuto e delineato prima dell'avvio d'Arcadia e segnatamente prima dell'*Istoria* (1698) di Crescimbeni³, l'opera cronologicamente più arretrata tra quelle che prenderò in esame. Basteranno un paio di esempi appartenenti a fronti opposti: ma entrambi confermano che il canone era già delineato sin dalla fine della stessa stagione poetica barocca, come confermavano del resto già le pagine critiche (elogiative) di Sforza Pallavicino premesse all'edizione postuma delle poesie di Ciampoli (1648)⁴. Il primo esempio è quello del *Ritratto del sonetto e della canzone* di Federigo Meninni (1677), sorta di

² CARLO CALCATERRA, *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950, pp. 1-34. Cfr. anche MARIO SACCENTI, *Dal Chiabrera all'Arcadia*, in Id., *Lucrezio in Toscana. Studio su Alessandro Marchetti*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 239-299, anche se le pagine di Saccenti risultano oggi tra le meno longeve. Più nutrita, benché meno specificamente mirata sui poeti che qui si prendono in considerazione, la bibliografia sulla fortuna critica della poesia secentesca in Arcadia (per cui cfr. anzitutto il saggio complementare di Emilio Russo sulla fortuna del Marino in questo stesso volume): ELENA SALA DI FELICE, *Petrarca in Arcadia*, [Palermo], Palumbo, 1959; GIOVANNI GETTO, *La polemica sul Barocco* [1968], in Id., *Il Barocco letterario in Italia*, premessa di Marziano Guglielminetti, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 375-469, in particolare pp. 377-390; ANDREA BATTISTINI, *La scienza degli affetti nel petrarchismo degli eruditi (Gravina, Muratori, Vico)*, in *Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, a cura di Sandro Gentili e Luigi Trenti, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 9-30, ove si parla di «atteggiamento di ambiguità vero il Barocco» (p. 20); ENRICO ZUCCHI, *Generi e stili in Arcadia: lo statuto del lirico nella Bellezza della Volgar Poesia di Crescimbeni*, «Seicento e Settecento», X, 2015, pp. 81-97; ID., *Tra pedagogia e secentismo: le radici della fortuna dell'interpretazione allegorica in Arcadia e oltre*, «Quaderno di Italianistica», IX, 2014, pp. 91-112. Cfr. anche il saggio di Franco Arato citato alla nota 3 e i contributi di Corrado Viola citati via via lungo queste pagine.

³ *L'istoria della volgar poesia, scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario, Custode d'Arcadia*, Roma, Chracas, 1698. Intorno alla storiografia letteraria di Crescimbeni vd. FRANCO ARATO, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, ETS, 2002, pp. 17-61, con pregressa bibliografia.

⁴ *Rime di monsignor GIOVANNI CIAMPOLI, dedicate all'eminetiss. e reverendiss. signor cardinale Girolamo Colonna*, Roma, Eredi Corbelletti, 1648, cc. b4r-c2r.

“manuale di poesia” che contiene due capitoli di storia letteraria, uno per ciascuna delle due forme metriche della lirica⁵. Meninni, che ha una visione evoluzionistica della poesia come progressivo perfezionamento, identifica il tempo «intieramente perfetto» con Marino per il sonetto, con Chiabrera, Ciampoli e soprattutto Testi per la canzone-ode⁶. Meninni celebra in Testi un classicismo mediano di stampo oraziano, meno difficile e ardito di quello di Ciampoli (distinzione ben messa a fuoco da Alberto Beniscelli, che in un saggio del 1984 parlava appunto di «mediazione oraziana»)⁷; di Chiabrera – ed è un rilievo che mi servirà nel seguito – apprezza quasi esclusivamente le canzoni “eroiche” e pindariche per le galere di Toscana, trascurando la produzione più breve, metricamente più sperimentale, “anacreontica”.

Dal fronte dei primi oppositori, cioè dal circolo di Cristina di Svezia, giunge il secondo esempio, quello di Benedetto Menzini, che prima nel IV libro dell'*Arte poetica* e poi nelle *Satire* accenna alla linea pindarica:

Donde imparaste mai sì vaghe e belle
maniere? E tu rispondi: È Pindaresco
126 lo stile: or paragona e queste e quelle.
[...]

So ben che un grande armonico concento
convien si all'ode; e che talor le aggrada
165 un stile impetuoso e violento.

E v'ha talun, che per scoscesa strada
sempre si porta; e maraviglia muove
168 come tra i precipizj egli non cada.

Ma queste generose ardite prove
non son da tutti; e non a tutti è dato
171 crear le forme inusitate e nuove.
[...]

Talor nutre pensieri alti orgogliosi
la Pindarica cetra; indi repente
177 par che si abbassi, e che si adagi e posi.

E tal costume osserverai sovente
nel Ligure poeta; e in quegli ancora
180 cui Febo al crin promise ostro lucente.

⁵ FEDERIGO MENINNI, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di Clizia Carminati, 2 voll., Lecce, Argo, 2002: *Sonetto*, capp. X-XIII; *Canzone*, cap. XVII.

⁶ Ivi, *Sonetto*, cap. X, p. 56; *Canzone*, cap. XVII.

⁷ ALBERTO BENISCELLI, *La mediazione «oraziana» di Fulvio Testi nella lirica classicistica del Seicento*, Genova, Marietti, 1984. Cfr. anche GIOVANNI GETTO, *Irrequietezza di Fulvio Testi*, in ID., *Il Barocco letterario in Italia*, pp. 163-198.

Ma lo stil che cotanto in lor s'onora
 ve', che per te non corre, e che al paraggio
 183 perde la tua moneta, e si scolora⁸.

I nomi dei poeti cui Menzini allude in questi versi dell'*Arte poetica* sono resi espliciti nelle annotazioni dell'autore stesso: Chiabrera e Ciampoli, dei quali – ed è rilievo importante che verrà quasi sempre ripetuto negli scritti critici che andremo a esaminare – vengono sottolineate la difficoltà e l'eminenza, entrambe non raggiunte da chi ha tentato di imitarli: «Accenna qui il Chiabrera et il Ciampoli; l'uno e l'altro di difficile imitazione. Quegli Pindarico, e questi sempre su i precipizj: et amendue ricercano un prudente lettore»⁹. Dei versi di Menzini vorrei sottolineare l'aggettivazione, che connota la linea pindarica di una caratura stilistica «alta», «grande», «impetuosa», «ardita». Gli stessi concetti vengono ribaditi in posizione rilevata negli *Argomenti* introdotti a partire dalla seconda edizione (Roma, Molo, 1690): «I traslati risentiti, le maniere di favellare nuove et 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»¹⁰.

Nella satira IV, scritta sulla falsariga dei versi appena riportati, Menzini conserva il riferimento a Pindaro, eliminando però l'allusione a Chiabrera e Ciampoli. Quest'ultimo è citato invece nella satira I, come esempio degli scarsi onori talvolta tributati alla poesia. Nelle annotazioni di Rinaldo Maria Bracci all'edizione del 1763 delle *Satire* vengono messe in evidenza allusioni nascoste a Ciampoli, interpretazione poi ritrattata dal commentatore stesso. È interessante però che Bracci rammenti al lettore la stima dimostrata da Menzini nei confronti di Ciampoli nell'*Arte poetica*, rimarcando ancora una volta la distanza tra caposcuola e imitatori:

Né credasi che il Menzini avvilisca le poesie del Ciampoli, del quale dimostra grande stima nella sua *Poetica*. Biasima bensì coloro che, privi del medesimo spirito e genio, d'imitarlo professavano, di Pindarici affettando l'onore, non con altro merito che di uno stile intrigato, e di speciose rimbombanti inezie [...]»¹¹.

⁸ *Dell'arte poetica* di BENEDETTO MENZINI, *Accademico della Real Maestà di Cristina di Svezia. Libri cinque. All'Eminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinale Decio Azzolino*, Firenze, Piero Matini, 1688, lib. IV, pp. 83 e 85.

⁹ Ivi, *Annotazioni al quarto libro*, p. 96.

¹⁰ *Arte poetica* di BENEDETTO MENZINI. *Edizione seconda* [...], Roma, Molo, 1690, lib. IV, *Argomento*, p. 86.

¹¹ Le *Satire* furono editate postume per la prima volta nel 1718 con il falso luogo di Amsterdam (cfr. CARLO ALBERTO GIROTTI, *Menzini, Benedetto*, in *DBI* [= *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana], 73, 2009, pp. 546-552). Cito

Un canone di “classicismo barocco” era dunque già riconosciuto nel momento della fondazione dell’Arcadia, descritto come 1) linea alternativa a quella percorsa da Marino e dai marinisti; 2) esplicitamente volta alla ripresa di Pindaro e Orazio; 3) caratterizzata da un’iniezione di contenuti “moralì” ed “eroici”; 4) privilegiante la forma metrica dell’ode su quella trionfante nella rimeria marinista, il sonetto.

La fortuna editoriale dei poeti classicisti negli anni del custodito di Crescimbeni è un altro dato rilevante, già rivelatore di una direzione impressa a quel proto-canone. La posizione di Ciampoli si fa subito malferma: l’ultima edizione fino a oggi è quella delle *Opere* del 1676, comprendenti nel primo volume le *Poesie funebri e morali* e nel secondo le *Prose*, stampata a Venezia in diverse emissioni da Pezzana, Curti, Menafoglio. Nessuna edizione fu dunque prodotta nei decenni di riferimento. La fortuna di Testi è costante, ma non direttamente legata all’Arcadia: le edizioni del 1691, 1693, 1701 e 1720 sono tutte veneziane (rispettivamente Miloco, Prodócimo, Lovisa, Zatta). La fortuna di Chiabrera, invece, oltre che in un’edizione genovese del 1698 (Franchelli), si consolida con l’edizione in tre volumi del 1718¹², monumentale e fondamentale, curata dall’arcade Alessi Cillenio, Giuseppe Paolucci, che ritroveremo nel seguito come protagonista del IX dialogo della *Bellezza della volgar poesia* di Crescimbeni, aggiunto alla II edizione del 1712. Negli anni successivi, le poesie di Chiabrera saranno ripubblicate nell’edizione veneziana di Geremia del 1730-1731, a testimonianza di durevole successo. È opportuno inoltre menzionare qui, perché espressione di una lettura peculiare dei due poeti secenteschi che la fortuna settecentesca aveva permesso di isolare dalla congerie barocca, l’edizione congiunta delle *Opere* di Chiabrera e Testi realizzata a Milano nel 1834 (Bettoni) entro la «Biblioteca Enciclopedia Italiana». Il curatore Achille Mauri diede dei due poeti un’interpretazione “patriottica”, ritenendoli «concordi in questo

dall’edizione seguente: *Le satire* di BENEDETTO MENZINI, poeta fiorentino, con le note postume dell’Abbate Rinaldo Maria Bracci [...], Napoli, Gennaro Rota Stampatore Camerale, 1763. Per la menzione di Ciampoli nella prima satira, cfr. p. 9; per i versi della quarta, p. 131; la citazione riportata è a p. 124 nota 1; la ritrattazione nell’*Appendice di altre annotazioni con alcune Emendazioni*, p. 401. Intorno alle *Satire* di Menzini cfr. almeno UBERTO LIMENTANI, *Sulle ‘Satire’ di Benedetto Menzini*, «Studi secenteschi», I, 1960, pp. 16-37.

¹² *Rime* di GABRIELLO CHIABRERA. In questa nuova edizione unite, accresciute, e corrette. All’Em.mo, e Rev.mo Signore il Sig. Cardinale Gio. Battista Spinola Camerlingo di Santa Chiesa, Roma, Salvioni, 1718: *Parte prima* («Contiene canzoni eroiche, lugubri, morali, e sagre»); *Parte seconda* («Contiene canzonette amorose, e morali, scherzi, sonetti, epittaffi, vendemie, egloghe, e sermoni»); *Parte terza* («Contiene poemetti profani, e sacri»).

pensiero di far servire la poesia ad alimentare tutti i sentimenti che meglio potevano giovare a scuotere gli Italiani dal loro anneghittimento, od a consolarli in mezzo all'indecoroso, ma non volontario ozio in cui languivano»¹³.

Il corpus critico su cui ho scelto di verificare la fortuna dei poeti classicisti barocchi si stende nell'arco del quindicennio che va dal 1698, anno della prima edizione dell'*Istoria* di Crescimbeni, al 1714, anno della seconda edizione; i testi considerati sono: del Custode, l'*Istoria*, i *Comentarij*, la *Bellezza* nelle due edizioni; il discorso per la *Prima radunanza della Colonia Arcadica Veronese* di Scipione Maffei; la *Perfetta poesia* di Muratori; il *Comentario* e i sermoni della *Poetica* di Martello; la *Ragion poetica* e soprattutto la lettera a Maffei *De disciplina poetarum* di Gravina. Cercherò di non ripercorrere partitamente tutti i giudizi critici ma di esaminare da vicino alcuni nuclei e passaggi rilevanti e di rendere visibile, correndo il rischio di risultare un po' schematica, alcune linee che mi è parso di poter scorgere all'interno di testi molto diversi per natura e scopo.

Già dalla prima edizione dell'*Istoria*, Crescimbeni imprime a quel canone una direzione precisa. Nella pagina dedicata a Chiabrera nel libro II, ove il poeta è collocato al 1615, Crescimbeni ne fa il capo di una «Scuola [...] non indegna di competer con quella del Petrarca», dando ufficialità a una bipartizione che avrà lunga fortuna¹⁴. Cominciando dalle canzoni, giudicate «maestose, gravi, e magnifiche, ripiene di verità ingrandita», «ricche di forza e d'estro artificiosamente usato», Crescimbeni passa in rassegna tutte le opere di Chiabrera: dalle canzonette «leggiadrissime» e dotate di «somma grazia» e «delicatezza», simili in tutto ai componimenti di Anacreonte, ai ditirambi, pieni di «nobiltà e grandezza di dire», infine alle altre composizioni eroiche, liriche e comiche, ritenute assai meno felici, specialmente i sonetti dove Chiabrera seguì la stessa maniera pindarica, prendendo, secondo il Custode, la strada sbagliata¹⁵. Sarà però proprio un sonetto a entrare nell'antologia proposta nel libro III: ma la selezione è limitata alla forma metrica del sonetto¹⁶. La bipartizione cui accennavo si carica di ulteriori connotazioni: nel medaglione dedicato al petrarchista napoletano di tardo Seicento Carlo Buragna, Crescimbeni parla dell'origine napoletana della «saggia elezione» che, passata poi in Roma, ha condotto a posporre ogni altra scuola profes-

¹³ *Opere di GABRIELLO CHIABRERA e di FULVIO TESTI*, Milano, Nicolò Bettoni e Comp., 1834, p. VI.

¹⁴ CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, ed. 1698, lib. II, p. 151.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, lib. III, p. 215.

sando soltanto quelle di Petrarca e di Chiabrera¹⁷. La linea chiabrerresca non è più soltanto un'alternativa a quella marinista: è una reazione, una resistenza ad essa, come risulta chiaro anche nella pagina dedicata a Testi, collocato al 1640: questi, infatti, aveva seguito il «costume de' moderni» nelle *Rime* del 1613 (tacciate di plagio proprio da Marino), ma poi, «certificatosi [...] dell'errore», aveva mutato consiglio e si era dato all'imitazione di Orazio nelle odi toscane, nelle quali era riuscito «assai eccellentemente» e meglio di chiunque altro, salvo per una certa trascuratezza nelle scelte linguistiche¹⁸. Giovanni Ciampoli non è incluso tra i poeti che compongono il libro II e viene appena ricordato nell'elenco alfabetico del libro IV¹⁹; ma la rilevanza del classicismo barocco era già emersa nel libro I, a proposito della definizione dell'*ode*, ove veniva ricordata l'invenzione moderna dell'*ode* in «quaternari», con citazione di Virginio Cesarini, che correttamente l'aveva impiegata per «suggetti morali e sublimi», e ove soprattutto veniva citata per esteso la canzone di Ciampoli *Non dentro a' regni di Nereo spumanti* per la villa Aldobrandini (con dedica a Pietro Aldobrandini che militava in Boemia)²⁰.

Trascurabili in questa sede le aggiunte apportate nell'edizione in cinque libri del 1714, quasi tutte ricavate dalla *Perfetta poesia* di Muratori, del quale Crescimbeni segnala la lettura critica della canzone di Testi *Ruscelletto orgoglioso*²¹.

Nel volume I dei *Comentarj* (1702) la linea già tracciata nell'*Istoria* diventa insieme più calcata e più ricca. Più calcata, perché si approfondisce quella bipartizione: nel momento in cui Crescimbeni detta le regole per una rinascita della poesia lirica, consigliando un «ritorno alle buone scuole», le due vie sono quella del ritorno allo stile di Petrarca e quella di aumentare «senza fine» il ricorso all'altro, che «s'appella comunemente Chiabrerresco», perché Chiabrera seppe attenersi a uno stile «tolto da' maestri greci», nonostante la «sciocchissima varietà» imperante²². Più ricca, perché si citano poeti contemporanei che hanno imitato quest'ultima: Menzini, Guidi e Pompeo

¹⁷ Ivi, lib. II, pp. 166-167: 166.

¹⁸ Ivi, lib. II, p. 159. Il riferimento è alla raccolta *Rime di FULVIO TESTI. Al Sereniss. Sig. Donno Alfonso d'Este principe di Modana, Reggio, etc.*, Venetia, Gio. Batt. Ciotti, 1613.

¹⁹ CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, ed. 1698, lib. IV, p. 276.

²⁰ Ivi, lib. I, pp. 64-68. La canzone di Ciampoli apparve a stampa postuma in *Rime di monsignor GIOVANNI CIAMPOLI*, pp. 54-59.

²¹ *L'istoria della volgar poesia scritta da GIOVAN MARIO CRESCIMBENI [...]. In questa seconda impressione, fatta d'ordine della Ragunanza degli Arcadi, corretta, riformata, e notabilmente ampliata [...]*, Roma, Antonio de' Rossi, 1714, lib. IV, p. 389.

²² *Comentarj di GIO. MARIO DE' CRESCIMBENI, Collega dell'Imperiale Accademia Leopoldina, e Custode d'Arcadia, intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume primo, contenente*

Rinaldi per l'ode; Lemene e ancora Menzini per gli inni sacri; ancora Menzini e l'indimenticabile Giovan Filippo Alfonsi (*Santa Eufrosina*) per i poemetti²³. Nell'*Ampliatazione del secondo libro dell'Istoria* contenuta nel volume II parte II (1710), Crescimbeni mostra di essersi accorto di Ciampoli e di Cesarini: inserisce i loro medaglioni, permeati qua e là da qualche riserva. Di Ciampoli in particolare si denuncia l'ineguaglianza di stile, che talvolta «cade dall'altura colla quale incomincia i suoi componimenti», talaltra «spicca voli che danno nell'eccesso»; ma nei suoi componimenti appaiono «gran fuoco [...] e molte belle e nobili immagini e lumi», tanto che, pur non raggiungendo il livello di Chiabrera, risulta il migliore di tutti i poeti pindarici²⁴. Difficilmente imitabile, egli non è per tutti i palati; anzi, come aveva scritto Sforza Pallavicino, le sue poesie sono come le ossa degli armenti più robusti: rompono i denti più deboli, ma risultano più gustose ai denti più forti che riescono a raggiungerne il midollo. Di Ciampoli viene inserita nell'antologia del libro III la canzone (tra le più celebri, citata più volte anche da Meninini) *Queste di gonfio lino ali nevole* la cui intestazione recita: «La Galea. Si considera la mutazione dalla Vita privata al Magistrato dominante»²⁵. Di Cesarini, Crescimbeni ammira l'elezione di «argumenti morali, che vestiva per lo più di sentimenti scelti e profondi»; ma nello stile, «camminando lui totalmente col gusto moderno», non arrivava ad eguagliare la nobiltà dei contenuti, «riuscendo poco purgato, e non di rado soverchiamente gonfio e strepitoso, e di viziose metafore ridondante»²⁶.

Nella *Bellezza della volgar poesia* ancor più accentuata è la lode di Chiabrera, specialmente nel dialogo IX già menzionato, inserito nella seconda edizione del 1712²⁷. Qui la consueta doppia corsia della lirica viene accompagnata da

l'ampliatazione, e il supplimento, e varie correzioni del primo libro dell'Istoria [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1702, pp. 33-34.

²³ Ivi, i riferimenti, nell'ordine, alle pp. 160-164, 158-160, 297-298.

²⁴ *Comentarj del canonico GIO. MARIO DE' CRESCIMBENI, Custode d'Arcadia, intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume secondo, parte seconda, pubblicata d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi, e contenente l'ampliatazione del secondo libro dell'Istoria, mediante il giudizio sopra le opere de' poeti toscani [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1710, il medaglione dedicato a Ciampoli alle pp. 315-316 (di qui le citazioni), quello dedicato a Cesarini alle pp. 297-298.*

²⁵ *Comentarj del canonico GIO. MARIO DE' CRESCIMBENI, Custode d'Arcadia, intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume terzo, pubblicato d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi, e contenente l'ampliatazione del terzo libro dell'Istoria, mediante i saggi de' secento rimatori [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1711, pp. 301-303.*

²⁶ CRESCIMBENI, *Comentarj, Volume secondo, parte seconda*, pp. 297-298.

²⁷ *La bellezza della volgar poesia* di GIO. MARIO CRESCIMBENI [...]. *Riveduta, corretta, e accresciuta del nono dialogo dallo stesso autore, e ristampata d'ordine della Ragunanza degli*

un'attenta disamina degli argomenti delle poesie (retaggio forse dei capitoli della *Perfetta poesia* di Muratori): si apprezzano anzitutto le canzoni petrarchesche di argomento non amoroso, terreno di un'imitazione non pedissequa; ma si riconosce poi che gli argomenti eroici sono più propri alla seconda scuola, quella derivante da Chiabrera. L'imitazione dei classici, e di Pindaro in particolare, è però a rischio di smoderatezza: i poeti del nuovo secolo, scrive Crescimbeni, vorrebbero non soltanto far «inarcare le ciglia», come diceva Chiabrera, ma che il lettore «sempre strasecolasse, di maniera che vorrebbe ridur la maraviglia a scarmigliarsi tutta e disperare per non saper eccedere anche sopra l'eccesso»²⁸. Ci riescono soltanto Guidi e il suo unico imitatore valido, Antonio Belloni; ma Mirtilo Dianidio (cioè Pier Jacopo Martello, che dialoga qui appunto con Alessi Cillenio, il Paolucci futuro curatore dell'edizione chiabresca) conclude recisamente che Chiabrera ha già tratto da Pindaro tutto il necessario, e che non occorre andare oltre.

Il canone è ribadito nel breve discorso di Scipione Maffei per la radunanza della Colonia Veronese, risalente al 1705, ove l'autore traccia «un breve quasi catalogo di que' poeti che l'Arcadia riconosce per li migliori di nostra lingua» per «mostrare, quasi in iscorcio, quai sieno gli stili che l'Arcadia segue ed approva»²⁹. Collocato nel Cinquecento, Chiabrera è «capo di nuovo carattere», di quella linea che gli Arcadi «quasi in doppia schiera divisi» professano di seguire accanto a quella di Petrarca: dotato di «sublime ingegno» e

Arcadi, Roma, Antonio de' Rossi, 1712. Il testo è ora disponibile, con eccellente commento, in GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019.

²⁸ Ivi, pp. 323-324.

²⁹ *La prima radunanza della Colonia Arcadica Veronese*, Cervia, s.e., 1705. L'opera appare in forma anonima senza indicazione dell'autore e venne stampata, in verità, a Verona; poi, sotto il titolo *Nell'aprirsi della nuova Colonia d'Arcadia in Verona. S'accennano i migliori poeti italiani*, in *Rime e prose del Sig. Marchese SCIPIONE MAFFEI. Parte raccolte da varj libri, e parte non più stampate. Aggiunto anche un saggio di poesia latina dell'istesso autore*, Venezia, Sebastiano Coleti, 1719, pp. 132-137, le citazioni da p. 133. Sulla figura di Maffei bastino i rimandi a GIAN PAOLO ROMAGNANI, *Maffei, Scipione*, in *DBI*, 67, 2006, pp. 256-263; alle raccolte *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento. Atti del Convegno. Verona, 23-25 settembre 1996*, a cura di Gian Paolo Romagnani, Verona, Cierre Edizioni, 1998, e *Il letterato e la città: cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, a cura di Gian Paolo Marchi, Corrado Viola, Verona, Cierre Edizioni – Accademia Filarmonica di Verona, 2009; nonché, per Maffei critico “giornalistico”, a PAOLO ULVIONI, *“Battagliar con la penna”: le “Osservazioni letterarie” di Scipione Maffei*, Verona, QuiEdit, 2014; ma ad appuntare la propria attenzione sul discorso del 1705 è soprattutto CORRADO VIOLA, *Maffei e l'Arcadia veronese*, in *Id., Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, ETS, 2009, pp. 81-110.

ripieno di «sacro furore», ha arricchito la poesia «della maniera de' Greci poeti»; ma, come già denunciavano Menzini e Crescimbeni, «ricerca studio fondato, e fermo, perché non poco difficile è da principio il discernere le sue bellezze»³⁰. Più originale è, invece, la breve disamina del Seicento poetico. Nel secolo in cui una «infinita torma di versificatori» fece «cadere in sommo disprezzo la nostra poesia», alcuni «elevati ingegni» fortunatamente «poco curarono di svolger quella corrente che con la piena del volgo oppresse alcune provincie»; tre soltanto ebbero «qualche parte degna di lode»: Marino, Testi e Maggi³¹. Testi, in particolare, viene erroneamente collocato alla metà del secolo; entro un giudizio non del tutto positivo, se ne loda la ricerca di un «magnifico stile», a ribadire quell'interpretazione «eroica» del classicismo barocco che risalta a fronte della «facilità del verseggiare» di Marino e soprattutto dei suoi imitatori³². Ciampoli non viene nominato.

Sul canone tracciato dalla *Perfetta poesia* di Muratori mi soffermerò molto brevemente, dato che è al centro del contributo di Corrado Viola, che ha dedicato pagine importanti anche all'appena menzionato impegno di Maffei nella Colonia Veronese (cfr. nota 29). Mi preme però leggere una citazione dal capitolo III del libro I, ove Muratori discute dello «stato della poesia italiana nel secolo XVII, suoi difetti, e sua riforma». Marino, va da sé, ha portato la poesia a un «grave naufragio», dal quale si sono salvati coloro che hanno trovato un'altra via, i classicisti appunto:

Nulladimeno in un sì grave naufragio dell'italica poesia trovarono alcuni la via d'essere gloriosi, senza condursi per la tanto accreditata del Marino. Gabriello Chiabrera rivoltosi ad imitare gli antichi lirici greci, e massimamente Pindaro, conseguì fra noi altri un nome eterno; e il conte Fulvio Testi non minor gloria ottenne, sopra tutto coll'imitare Orazio e i lirici latini. Difficilmente, o non mai, si troverà nello stile del primo di questi due eccellenti poeti, e di rado nel secondo, quella falsa mercatanza che tanto era in pregio a que' tempi. E il medesimo può dirsi di Virginio Cesarini, del Ciampoli (benché questi troppo ardito non rade volte si mostri, e amatore oltre al dovere della novità), come pure d'altri lirici che fiorirono allora, e che s'avvidero del cammino migliore³³.

³⁰ MAFFEI, *Nell'aprirsi della nuova Colonia d'Arcadia in Verona*, p. 135.

³¹ Ivi, pp. 136-137.

³² Ivi, p. 136.

³³ *Della perfetta poesia italiana spiegata, e dimostrata con varie osservazioni* da LODOVICO ANTONIO MURATORI [...], 2 voll., Modena, Bartolomeo Soliani, 1706; ora nell'edizione moderna LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ada Ruschioni, 2 voll., Milano, Marzorati, 1971-1972, I, p. 70. Offre un ritratto di Muratori, riempiendo la ricca bibliografia sull'autore, GIROLAMO IMBRUGLIA, *Muratori, Ludovico*

Il «cammino migliore», come è evidente, si misura in base alla quantità di «falsa mercatanzia» (cioè di acutezze) presente nelle poesie: poco o nulla in Chiabrera, un po' di più in Testi, che però si salva; troppa in Ciampoli, amante smoderato dell'ardimento e della novità, a conferma della sua posizione malferma nel canone. Quanto annunciato nel I libro è perfettamente rispecchiato dal trattamento riservato a poeti e componimenti nei libri successivi. Chiabrera viene citato ampiamente e rientra anzi nel ristretto canone di modelli su cui formare il «giudizio» (cap. XI del libro II)³⁴; citato nel libro III tra coloro che «scopersero nuovi mondi» o «fecero comuni alla nostra lingua i pregi delle antiche»³⁵, viene poi inserito nell'antologia del libro IV e più volte suoi componimenti vengono analizzati con precisione e ampiezza, riscontrandone le fonti³⁶. Muratori non lesina giudizi lusinghieri: nessuno riesce come Chiabrera a rendere «estatici» gli ascoltanti e a far loro «concepire gli oggetti» con «vivezza»; mostra abilità innovativa nelle digressioni e in generale è maestro nella fantasia poetica; le sue poesie mostrano incomparabile unione tra stile venusto e grande, sono ricche di ornamento insieme eroico e ameno, si fondano sulla «forza delle locuzioni magnifiche» e sono intessute di versi «maestosamente arditi», rivelando «maestrevole franchezza»³⁷. Anche Muratori torna sul tema della difficoltà dell'imitazione pindarica e ritiene proprio questa difficoltà causa di una «fama non ancora intera» di Chiabrera; a tal proposito riprende il celebre giudizio di Sforza

Antonio, in DBI, 77, 2012, pp. 443-452; fra i contributi successivi si segnalano MANUELA BRAGAGNOLO, *Lodovico Antonio Muratori e l'eredità del Cinquecento nell'Europa del XVIII secolo*, Firenze, Olschki, 2017, e *Lodovico Antonio Muratori: religione e politica nel Settecento*, a cura di Mario Rosa e Matteo Al Kalak, Firenze, Olschki, 2018; appunta l'attenzione sull'elaborazione del pensiero poetico del modenese, nel contesto della *querelle Orsi-Bouhours*, CORRADO VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001; prima, CLAUDIO SCARPATI – ERALDO BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso Tesoro Pallavicino Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 191-233 e *passim*. Si sofferma segnatamente sul profilo storico della letteratura italiana delineato da Muratori nel cap. III del libro I della *Perfetta poesia* ANTONIO VISCARDI, *L. A. Muratori e le origini dell'italica volgar poesia*, in *Miscellanea di studi muratoriani. Atti e memorie del Convegno di studi storici in onore di L.A. Muratori. Modena, 14-16 aprile 1950*, Modena, Aedes muratoriana, 1951, pp. 333-345; utili osservazioni al riguardo altresì in ARATO, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, pp. 67-75; ma rinvio soprattutto al contributo di Corrado Viola in questo stesso volume.

³⁴ MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, ed. Ruschioni, I, p. 427.

³⁵ Ivi, II, p. 616.

³⁶ Ivi, II, pp. 825-826, 874-875, 878, 919-923.

³⁷ Ivi, le citazioni rispettivamente da vol. I, pp. 465-466 (lib. I, cap. XIV); vol. II, pp. 875, 923 (lib. IV).

Pallavicino secondo cui «per isorgere se uno ha buon ingegno, bisogna veder se gli piace il Chiabrera»³⁸. Insomma, Chiabrera risulta dotato di ciò che già secondo Pallavicino (nelle *Vindicationes Societatis Jesu* del 1649) mancava a Marino, cioè «ingegno filosofico», entro quella dinamica di resistenza alla corrente barocca ormai familiare³⁹.

Le citazioni di Fulvio Testi appaiono invece più screziate. Lodato anche lui per i «voli della fantasia poetica», ammirato per l'abilità dell'imitazione di Ovidio e Orazio, viene poi censurato per quella dose di «falsa mercatanzia» in due citazioni delicatamente coperte dall'anonimato (ma richiamate sotto la voce «Testi» nell'indice dei nomi)⁴⁰: è ricco di «metafore ardite e iperboli smoderate» nella canzone *Alzò latino orgoglio | mille rupi svenate, allor che cinse*, imitando addirittura Achillini; altrove si perde nelle «frondi», anziché badare al frutto, per carenza (anche lui) di ingegno filosofico⁴¹. Pecca inoltre di eccessiva erudizione (un tratto tipico della poesia tardo-barocca) in tre stanze della canzone *Ruscelletto orgoglioso*, inserita nell'antologia e corredata da osservazioni che propongono, appunto, l'espunzione di quelle tre stanze, ma per il resto assai degna di lode (è la lettura inserita poi da Crescimbeni nella II ed. dell'*Istoria*)⁴².

I giudizi sui classicisti barocchi riscontrabili nel *Comentario* e nei *Sermoni della Poetica* di Pier Jacopo Martello poco si differenziano da quelli visti sinora, ma contribuiscono a rivelare sempre più il “taglio” particolare cui va incontro la produzione di Chiabrera⁴³. L'autore confessa innanzitutto, nella prefazione *A*

³⁸ Ivi, I, p. 254 (lib. I, cap. XIX).

³⁹ *Vindicationes Societatis Jesu, quibus multorum accusationes in eius institutum, leges, gymnasia, mores refelluntur, auctore SFORTIA PALLAVICINO eiusdem Societatis Sacerdote*, Romae, typis Dominici Manelphi, 1649, pp. 123-124.

⁴⁰ Cfr. l'indice a p. 598 di MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, vol. II dell'edizione 1706.

⁴¹ MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, ed. Ruschioni, I, pp. 470-471 e 403 (lib. II, rispettivamente cap. XIV e cap. IX).

⁴² Ivi, II, pp. 721-724 (lib. IV).

⁴³ Intorno alla riflessione poetica di Martello vd. GRAZIA DISTASO, *Fra Barocco e Arcadia: poesia ed esperienza critica di Pier Jacopo Martello*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, VI, 1976, pp. 505-527; FRANÇOISE WAQUET, *Allégorie, autobiographie et histoire littéraire: le «Comentario» de Pier Jacopo Martello*, «Revue des études italiennes», XLI, 1995, 1-4, pp. 23-38; MIRIAM LEONIO, *Pier Jacopo Martello fra suggestioni barocche e prospettive arcadiche*, in *La Letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi. XIV Congresso nazionale dell'ADI-Associazione degli Italianisti. Genova, 15-18 settembre 2010*, a cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich, Novi Ligure, Città del silenzio, 2012, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Leonio_Miriam_1.pdf>. Per un'introduzione all'autore bastino i rimandi alla monografia di ILARIA MAGNANI CAMPANACCI, *Un bolognese nella repub-*

chi legge, di essersi formato in un'epoca che aveva ormai del tutto dismesso l'imitazione petrarchesca per seguire «il Marini, il Testi e il Battista», campioni rispettivamente di tre tendenze stilistiche ripudiate dall'Arcadia: quella della facilità arguta, quella dell'«effeminatezza» del suono dei versi con poco impegno nei sentimenti, e quella dell'oscura erudizione concettosa⁴⁴. Testi viene peraltro riconosciuto quale «felicissimo ingegno», e nel *Comentario* di Chiabrera e di Ciampoli si loda la difesa della «poetica libertà» nel servirsi, per la stanza di canzone, di schemi non necessariamente autorizzati dalla tradizione petrarchesca⁴⁵. Chiabrera viene considerato, sempre nel *Comentario*, indiscutibile autorità nel campo della poesia per musica; ma ben diversamente orientata è l'immagine che si dà di lui nel VI sermone della *Poetica*:

- Per tai liriche vie non va, ma vola,
alta gloria d'Italia, il buon Chiabrera,
81 che i pindarici lauri a Grecia invola.
L'alte guise del dir colei che n'era
madre ora piagne ir trasportate a noi,
84 sì ch'aver sembrin qui l'origin vera.
Chiabrera, o tu coronator d'eroi,
tanto in splendidi modi e in agil estro
87 di là dall'uom pieno di nume uom puoi:
tanto a gl'estasi tuoi lo Dio fu destro,
che fuor de gl'incredibili sicuro
90 fosti a trar verisimili maestro.
Quant'aria mai dall'orme altrui misuro
a i voli tuoi? mercé de' tuoi concetti
93 nel tuo sacro furor mi trasfiguro⁴⁶.

Chiabrera è dunque colui che «pieno di nume» e di «sacro furore» spicca voli mostrando agile estro e splendidi modi, rendendo verisimile l'incredibile; grazie al suo stile – ed è questo un punto che vorrei mettere in rilievo – è lodato quale «coronator d'eroi», cioè come campione di lirica eroica ed encomiastica.

blica delle lettere. Pier Jacopo Martello, Modena, Mucchi, 1994, e al più recente lemma di MARCO CATUCCI, *Martello (Martelli)*, *Pier Jacopo*, in *DBI*, 71, 2008, pp. 77-84.

⁴⁴ *Comentario, e canzoniere* di PIER JACOPO MARTELLO, Roma, Francesco Gonzaga, 1710; ora in PIER JACOPO MARTELLO, *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 111-148, la prefazione *A chi legge* alle pp. 516-517: 516.

⁴⁵ Ivi, pp. 133 e 131.

⁴⁶ Originariamente impressi in *Versi, e prose* di PIER JACOPO MARTELLO, Roma, Francesco Gonzaga, 1710, i *Sermoni della Poetica* si leggono ora in MARTELLO, *Scritti critici e satirici*, pp. 1-69, il sermone VI alle pp. 44-54: 46.

Più complesso, benché fondato su premesse del tutto simili, il giudizio di Gravina⁴⁷. Nel capitolo sulla poesia lirica della *Ragion poetica*, del 1708, Gravina riconosce quella ben nota bipartizione della tradizione, ma con toni diversi da quelli visti sinora:

[...] due stili corrono nella nostra lingua, uno antico, di cui è capo il Petrarca [...]. L'altro chiamasi novello, e con ragione, perché ha la novità in nostra lingua della barbarie di concetti e di parole, come quello che da ogni miglior greco e latino, al pari che dal Petrarca, si allontana; e pure, quantunque i suoi inventori non sono più simili ai Greci e Latini che la simia all'uomo, nulladimeno danno alle odi loro nome di pindariche, perché, gonfie di vento a guisa di vesiche, s'alzano in aria, o pur d'anacreontiche, quando in versi corti raccolgono fanciullesche invenzioni. Anzi anche si danno ad intendere d'essere autori di ditirambi, perché sanno infilzare più parole in una, contro il genio della favella sì latina come volgare, e perché sanno scherzare col bicchiere. Onde lasceremo questi dentro l'oblio dei saggi ed in mezzo l'applauso degli stolti⁴⁸.

Gravina non nomina alcun poeta secentesco, ma le allusioni nascondono palesemente Chiabrera e la sua linea: di tutti i critici sin qui considerati, Gravina è di gran lunga il meno tenero con Chiabrera, che in questo brano sembra essere assimilato in tutto all'esperienza del marinismo e del concettismo. In questa critica sottotraccia a Chiabrera Gravina è già lontanissimo dalla linea crescimbeniana, ben prima della scissione d'Arcadia.

Più meditato è il giudizio sul Seicento contenuto nella lettera a Maffei, datata nelle due redazioni al dicembre 1711 o al gennaio 1712, e nota col titolo di *De disciplina poetarum* (o, nell'edizione Quondam, *De poesi*)⁴⁹. Lo scritto è stato interpretato da Quondam come momento di riflessione pacata in cui Gravina si stacca dalla critica del petrarchismo espressa in opere precedenti e anzi lo rivaluta, al contempo adottando una prospettiva più corretta sul barocco, che viene da esso separato ed esplicitamente per la

⁴⁷ Intorno alla storiografia letteraria e alla concezione poetica graviniana resta fondamentale la monografia di AMEDEO QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968; in aggiunta vd. ora ANNALISA NACINOVICH, "Nel laberinto delle idee confuse". *La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012, con bibliografia precedente.

⁴⁸ Di VINCENZO GRAVINA *giurisconsulto Della ragion poetica libri due*, Roma, Francesco Gonzaga, 1708; ora in GIAN VINCENZO GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 195-327: 320-321 (lib. II, cap. XXVI).

⁴⁹ GIAN VINCENZO GRAVINA, *De poesi*, in Id., *Scritti critici e teorici*, pp. 491-501; per la ricostruzione della complessa situazione testuale vd. le pp. 685-688. Una versione in italiano, che non ho potuto consultare, è stata curata da Giovan Battista Pighi, in *Scritti in onore di Giovanni Doro*, Verona, Annuario del Liceo Scientifico «Messedeglia», 1969, pp. 75-99.

prima volta preso in esame nei suoi protagonisti⁵⁰. La separazione, per dire il vero, era già ben presente nel passo appena letto della *Ragion poetica*; e forse anche quella rivalutazione del petrarchismo può essere verificata sul testo:

[...] ut ad unius Petrarchae imitationem tamquam ad aram maximam securitatis causa se retulerint, repetentes toties ab aliis recantata, ne aliam ineuntes viam in illorum inauditas ineptias dilaberentur, quasi lyricum carmen vernacule modulaturus aut redditurus aliena sit aut cum Achillino et Baptista et Artalio debacchaturus. Nam Rhedus, Filicaja, Magius, Lemenius, scientia quidem et eruditione praestantes, tamen ut novorum insignioribus vitiis, ita et praecipuis veterum virtutibus caruerunt⁵¹.

Gravina dunque, nel ribadire quella biforcazione della tradizione lirica, rivaluta il solo Petrarca e non certo il petrarchismo; anzi, l'imitazione di Petrarca è intesa come scelta di rifugio di fronte al profluvio barocco: vi si ricorre «securitatis causa», per reazione, quasi ad ara massima, ma senza forza di trovare vie nuove, con il risultato di ripetere cose ab «aliis recantata». L'esito infatti è infausto: si è giunti a pensare che il «lyricum carme vernacule modulaturus» possa essere solo «aut redditurus aliena, aut cum Achillino et Baptista et Artalio debacchaturus», cioè o petrarchismo o concettismo. Infatti, Redi, Maggi, Filicaia, Lemene, pur dotati di sapienza ed erudizione, «ut novorum insignioribus vitiis, ita et praecipuis veterum virtutibus caruerunt».

È vero però che Gravina nella lettera a Maffei dà una più corretta lettura dell'esperienza barocca. Egli infatti opportunamente fa coincidere il concettismo con Achillini, Battista e Artale, cioè con i poeti più risentiti, coloro che già secondo Meninni si erano allontanati dal «tempo intieramente perfetto» di Marino; ma riconosce che nel Seicento una nuova via era stata tentata senza successo, appunto la via dell'imitazione pindarica e oraziana. Essa viene condannata perché nel desiderio di distinguersi dalla via nota del petrarchismo era andata troppo oltre («utque sterilitatem fugerent, supra modum intumuisent»), ma appare finalmente distinta da quella che aveva condotto alla 'glassa delle arguzie e al lusso degli ornamenti'⁵²:

[...] quique [qui proximo saeculo in novam viam se dederunt] Latinorum et Graecorum imitationem aut sine necessaria earum linguarum cognitione, ut inter

⁵⁰ QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, pp. 297-307.

⁵¹ Si cita da J. VINCENTIUS GRAVINA *Scipioni Maffei Marchioni S.P.D.*, in *Poesie d'ALESSANDRO GUIDI non più raccolte. Con la sua vita novamente scritta dal signor canonico CRESCIMBENI e con due Ragionamenti di VINCENZO GRAVINA non più divulgati*, Verona, Giovan Alberto Tumermani, 1726, pp. 320-335: 334; questa stampa riporta una lezione non del tutto accolta nell'edizione Quondam sopra menzionata.

⁵² Ivi, p. 330 («argutiarum glacie luxuque ornamentorum»).

ceteros Fulvius Testius, aut sine iudicio susceperunt, ut Ciampolus, cui eruditio summa non defuisset, nisi maluisset per quam similis esse veteribus. Marino enim, quem nemo naturae felicitate superavit, abfuit utrumque. Chiabrera vero, etsi eruditionis et iudicii novorumque luminum haberet satis, tamen, suamet copia mersus, amisit limam delectumque neglexit rerum et linguae cultum, ut novitate sua nihil tamen veteribus Petrarchae imitatoribus dederit invidendum. [...] Quamobrem Itali [...] lyrica tamen poesi non minus, quam tragica et comica, utcumque praestemus aliis, Graecis tamen ac Latinis longo intervallo cedimus, cum praeter Petrarcham, veteresque illius imitatores eiusdemque praesentes descriptores, sobrios alios lyricos habuerimus nullos, neque speremus habituros [...]»⁵³.

Una più corretta considerazione della lirica secentesca, qui identificata da un lato con Marino, mancante di tutto, dall'altro con Testi, Ciampoli, Chiabrera, porta Gravina a riconoscere che un'altra via era stata saggiata dai classicisti barocchi, pur se infelicamente. Tale via, che coincide in questo momento con quella propugnata da Gravina stesso, è adombrata *e contrario* nelle carenze dei poeti barocchi menzionati: conoscenza dei classici, erudizione, temperamento e soprattutto "giudizio" (come dirà subito dopo, non vi sarà futuro per la lirica «nisi retenta veteri dictione, adhibitoque temperamento ac iudicio, quo, simul cum dictione pura et candida veterum, nugatores proximi saeculi caruerunt»)»⁵⁴. Non a caso la lettera si chiude nel nome di Guidi, che diventa per Gravina incarnazione di «ripresa dei temi classici», di «grandiosità della costruzione poetica», di «elevatezza dei toni espressivi e linguistici»⁵⁵, e che dunque di fatto realizza quella nuova via già tentata (imperfettamente) da Testi, Ciampoli e Chiabrera. Nel giro di pochi anni, dunque, Gravina ha in parte riveduto il suo giudizio su Chiabrera, ma al prezzo di farne uno dei protagonisti sulla via che conduce all'esperienza di Guidi, via percorsa anche, anzi meglio, da Testi e Ciampoli e rimasta invece del tutto preclusa, per (presunta) assenza di cultura classica e di giudizio, a Marino.

Come sintetizzare questi giudizi critici della prima Arcadia sull'esperienza del classicismo barocco?

In primo luogo, è evidente una relativa difficoltà della sistemazione critica, oscillante nelle diverse opere e tra un'opera e l'altra di uno stesso autore. Inoltre, risulta chiaro come la relativa fortuna del classicismo barocco nasca dalla scarsa (ed erranea) considerazione dell'esperienza di Marino, cui tutti sono disposti ad accordare grandi doti di natura, ma cui nessuno

⁵³ Ivi, pp. 331-333.

⁵⁴ Ivi, p. 333.

⁵⁵ QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, p. 307.

sa riconoscere quell'abilità di riuso delle fonti classiche che è invece uno dei suoi tratti principali. In tal modo, il classicismo barocco viene piegato in direzione antibarocca, si erge a diga contro la corrente marinista. Difficile e malferma risulta altresì la posizione di Ciampoli, che più coerentemente per Meninni era semplicemente un ottimo poeta barocco, e i cui ardimenti metaforici invece non convincono in Arcadia, con l'esito di sacrificarne almeno in parte i tratti più apprezzabili come il classicismo, la fantasia, soprattutto i contenuti (Ciampoli è autore della *Poetica sacra*, non più che menzionata da Crescimbeni nei *Comentarj*). Più stabile la fortuna di Testi, in forza di quella sua elegante mezzanità ancor oggi riconosciuta dalla critica e dei suoi contenuti moraleggianti: ma è autore su cui le indagini ancora fanno difetto, tanto da non permettere che giudizi imprecisi. Carica di conseguenze è soprattutto la lettura di Chiabrera. La diversità di Chiabrera da Marino viene forzata tanto da divenire opposizione, il che importa anche una certa forzatura della cronologia (salvo nel caso di Maffei); ma sono soprattutto il giudizio stilistico sui testi e la scelta entro la produzione chiabrerescia a stupire. Da un lato, infatti, si nota una quasi totale trascuratezza per il tratto di Chiabrera che oggi appare tra i più rilevanti se non il più rilevante, ovvero la sperimentazione metrica (è anzi con una certa vaghezza, per non dir fastidio, che Crescimbeni si rassegna a elencare gli esperimenti di ricreazione nel toscano dei metri classici); dall'altro, come spero di aver messo in evidenza, si recupera paradossalmente quel Chiabrera che più piaceva a Meninni, il Chiabrera per così dire "più barocco", quello delle canzoni eroiche e segnatamente delle *Canzoni per le galere di Toscana* a stampa nel 1617⁵⁶, scelto non certo per lo sperimentalismo metrico o linguistico quanto per uno stile magnifico, elevato, carico soprattutto di contenuti lontani dalla profana mitologia di Marino. Questa piega critica avrà largo successo su un versante vincente della nostra letteratura, dalla *Crestomazia* leopardiana (1828, nella quale 5 componimenti sui 7 prescelti sono canzoni per le galere o eroiche)⁵⁷

⁵⁶ *Alcune canzoni di GABRIELLO CHIABRERA sopra alcune vittorie delle galere toscane, e brevi postille intorno loro* di Gio. Battista Forzano, Genova, Giuseppe Pavoni, 1617, su cui cfr. il saggio di CONRIERI citato alla nota 1.

⁵⁷ *Crestomazia italiana poetica, cioè scelta di luoghi in verso italiano insigni o per sentimento o per locuzione, raccolti e distribuiti secondo i tempi degli autori, dal conte GIACOMO LEOPARDI*, 2 voll., Milano, Antonio Fortunato Stella e figli, 1828, i versi del Chiabrera nel vol. I, pp. 136-150; l'opera è disponibile nell'edizione GIACOMO LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*, introduzione e note di Giuseppe Savoca, Torino, Einaudi, 1968. Sulle interpretazioni ottocentesche della letteratura barocca: PIERANTONIO FRARE, *La condanna etica e civile dell'Ottocento nei confronti del Barocco*, «Italianistica», XXIII, 2004, 1, pp. 147-165; e, con prospettiva più ampia, i due saggi di EMILIO RUSSO, *Sul barocco letterario in*

alla già citata edizione delle opere di Chiabrera e Testi pubblicate da Mauri nel 1834, sino al *Saggio sullo svolgimento dell'ode in Italia* (1902) di Carducci (che peraltro riporterà in luce gli esperimenti metrici barbari di Chiabrera), ove, appunto ricordando il giudizio di Leopardi, si dice:

Il tempo del Chiabrera fu il meno pindarico che fosse mai; non aristocrazia patriottica, non popolo ossequente, non religione accompagnante; sì nobiltà feudale e cortigiana, volgo schiacciato da viceré, gesuitismo. Tutto all'intorno era sordo. Il poeta fece anche troppo, proponendosi la virtù e la gloria militare d'Italia; ma nell'esecuzione c'è lo sforzo e il darsi da fare per essere inteso, come di chi parla di cose che non son più del tempo [...] ⁵⁸.

Occorrerà attendere prima Benedetto Croce⁵⁹, poi Giovanni Getto nel saggio su *Chiabrera poeta barocco*⁶⁰, infine gli studi più recenti per ricollocare Chiabrera nella giusta posizione: poeta sì, ma non certo tale da adombrare o da superare Marino; non così patriottico, ma al contrario ben calato nella prassi encomiastica comune a tutti i suoi contemporanei; appartato nella sua Savona, e barocco lui medesimo; tutt'al più, per citare il titolo degli atti del convegno che lo ha consacrato nel 1993, «l'altro fuoco del barocco italiano». Insomma, vista oggi, la lettura di Gravina appare di certo storicamente più fondata di quella di Crescimbeni.

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>), e *Leopardi e la tradizione letteraria tra Seicento e primo Settecento*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 7, 2018, pp. 261-283, con bibliografia pregressa e analisi, tra l'altro, delle prime pagine dello Zibaldone e del *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*.

⁵⁸ GIOSUE CARDUCCI, *Dello svolgimento dell'ode in Italia* [1902], in ID., *Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1936, pp. 1-81: 43. Cfr. 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, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 473-487.

⁵⁹ Per le posizioni crociane verso la letteratura secentesca si rimanda a MARIO COSTANZO, *La critica del Novecento e le poetiche del Barocco*, Roma, Bulzoni, 1976; ROBERTO GIGLIUCCI, *Croce e il barocco*, Roma, Lithos, 2011; ROSALIA PELUSO, *Barocco*, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2013 (nella collezione dedicata al *Lessico crociano*).

⁶⁰ GIOVANNI GETTO, *Un capitolo della letteratura barocca: Gabriello Chiabrera*, «Lettere italiane», VI, 1954, pp. 55-89; poi, sotto il titolo *Gabriello Chiabrera poeta barocco*, in ID., *Il Barocco letterario in Italia*, pp. 91-122.

CARLO ALBERTO GIROTTTO

Benedetto Menzini e la prima stagione dell'Arcadia

Discutere del lungo custodiato di Giovan Mario Crescimbeni e dei primi decenni di vita dell'Arcadia obbliga a riflettere anche su alcune figure fondatrici che contribuirono a dare a questa istituzione la fisionomia che si è soliti riconoscerle. Da questo punto di vista, il nome di Benedetto Menzini, accolto in Arcadia col nome di Eugenio Libade, è un crocevia attraverso il quale serve passare necessariamente per mettere a fuoco alcuni aspetti della prima stagione dell'accademia romana. Il suo contributo all'affermazione dell'Arcadia dura dal 1691, anno in cui vi fu formalmente ammesso, fino alla morte, nel settembre del 1704¹; e come ormai una lunga tradizione vuole, il suo peso all'interno del consesso fu tutt'altro che secondario, in ragione della sua presenza pressoché costante alle adunanze, della pubblica lettura di molti suoi testi, in prosa e in verso, in occasioni di celebrazioni, o della sua partecipazione a numerose iniziative editoriali, oltre che di una vicinanza che pare senza ombre ai principali attori della prima stagione dell'accademia, in particolar modo a Crescimbeni². Che così fosse doveva

Ringrazio Clizia Carminati, Pietro Petteruti Pellegrino, Emilio Russo, Paolo Procaccioli e Corrado Viola, assieme a Claudia Tarallo, che ha potuto leggere una prima versione di queste pagine.

¹ Qui e oltre, per la biografia di Menzini sia permesso il rinvio a CARLO ALBERTO GIROTTTO, *Menzini, Benedetto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 73, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2009, pp. 546-552.

² Stando al più antico biografo, «portò egli tanto amore alla medesima che di rado lasciò d'intervenire ai di lei congressi, e nell'urgenze non le mancò mai del suo aiuto, sollecito e diligente, nel promoverne ogni vantaggio» (GIUSEPPE PAOLUCCI DA SPELLO, *Vita di Benedetto Menzini Fiorentino, detto Eugenio Libade*, in *Le vite degli Arcadi illustri, scritte da diversi autori e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni* [...]. *Parte Prima* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1708, pp. 169-188: 179). Ultima testimonianza ufficiale dell'operato di Menzini in Arcadia fu la pubblicazione della canzone *Per i vincitori ne' Giuochi Olimpici*, in *I Giuochi Olimpici celebrati dagli Arcadi nell'Olimpiade DCXX* [...], pubblicati da Gio. Mario de' Crescimbeni, *Custode d'Arcadia*, Roma, Giuseppe Monaldi, 1701, pp. 85-86.

essere evidente agli stessi sodali: a voler credere a una lettera dello stesso Menzini del 1691, vergata qualche settimana dopo il suo ingresso in accademia, un compastore accademico avrebbe affermato che proprio lui, Menzini, era il vero «re di Arcadia»³. Ciò detto, questa presenza così marcata obbliga a leggere la sua esperienza in Arcadia avendo a mente qualche interrogativo: mi pare si debba ancora mettere a fuoco in che modo i suoi scritti abbiano influito sugli altri Arcadi, e come alcune sue pagine abbiano condizionato il canone che sta alla base della prima stagione dell'accademia, o per lo meno durante la lunga reggenza di Crescimbeni, anche all'indomani dello "scisma" del 1711. Detto altrimenti, serve forse riflettere su quanto esemplare sia stata la sua posizione, in sede teorica e pratica, per la prima generazione dell'Arcadia, e se la sua visione del mestiere letterario abbia avuto ricadute, a breve o a più lunga gittata, su chi si riconosceva in questo istituto. Le ipotesi di lavoro che qui si propongono proveranno, se non a rispondere, per lo meno a circoscrivere i quesiti appena formulati.

All'indomani della sua morte a Roma nel settembre del 1704, furono numerose le iniziative promosse dall'Accademia dell'Arcadia per ricordare Menzini. Le onorificenze a lui tributate furono soprattutto di ordine collettivo, come è lecito attendersi da un istituto che, forse più di altri, si riconosce nella concordia di una pluralità di voci. La testimonianza più eloquente è la pubblicazione di numerosi testi a lui consacrati all'interno della raccolta poetica dei *Giuochi Olimpici* edita da Crescimbeni nel 1705 e dedicata alla lode degli Arcadi defunti⁴.

Come spesso avviene per i volumi editi in questi anni, il paratesto informa con generosità dei numerosi omaggi accordati a Menzini a qualche mese

³ Vd. la lettera di Menzini stesso a Francesco Del Tegli del 7 giugno 1691, ora a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VIII 1295, cc. 42r-43v: 42r: «[...] vi ha qui un di questi pastori accademici che, per lodarmi in certi suoi versi, oltre a mille onorevoli ciance del nome mio, per chiusa mi ha insin chiamato "Re di Arcadia"». Sulla rilevanza del suo ruolo insiste pure PAOLUCCI, *Vita di Benedetto Menzini*, p. 179: «[...] il Menzini, se non si annovera tra i suoi [*scil.* dell'Arcadia] fondatori, fu almeno uno de' primi ammessi in così degna Adunanza col nome di Eugenio Libade, e fu poi uno di quei soggetti che più la nobilitarono».

⁴ Nel volume si tributa onore agli Arcadi che «in vita ottennero dalla Repubblica letteraria il titolo di famoso o in poesia o in altra erudita o scientifica professione» (*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, p. 13; per Menzini cfr. pp. 12-13). Su questa raccolta vd. SILVIA TATTI, *I Giuochi olimpici in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 63-80: 72-74.

dalla sua morte. Si ricorda anzitutto lo scoprimento di una lapide commemorativa nella vigna di palazzo Giustiniani, ove aveva sede il Bosco Parrasio, poco distante da Porta del Popolo⁵. Rispettando una tradizione viva sin dalle origini dell'*Arcadia*, in virtù della quale si celebravano membri illustri del consesso, questo onore era stato riservato, oltre che a Menzini, ad altri compastori morti qualche tempo prima della pubblicazione della miscelanea, quali Lorenzo Bellini, Marcello Malpighi e Francesco Redi, che di Menzini era stato maestro e sodale. Il volume dei *Giuochi Olimpici* contava dipoi numerosi testi poetici esplicitamente dedicati alla memoria di Eugenio Libade. Tramite le composizioni inviate dai membri – noti e meno noti – dell'*Arcadia* romana e delle colonie, si lamenta la morte del «dotto cigno, onor del mondo tutto» (così il romano Ignazio De Bonis), per cui, a detta di Giovan Bartolomeo Casaregi di Genova, «l'Italia è in doglia»; anzi, secondo le parole di Carlo Marcheselli da Rimini, la città di Roma «rinovò l'avito pianto | che, disciolto dal profondo, | empié il mondo | d'un novello amaro canto», ché con la morte di Menzini, afferma il fiorentino Antonio Domenico Norcia, «le beate | selve d'*Arcadia* e i suoi felici campi | gran parte in lui del primo onor perdero». Nella raccolta si insiste in particolare sulle qualità poetiche di Eugenio, che, anche se morto, «alle Muse ancor dà legge»: così per il genovese Paolo Antonio Del Nero, uno dei fondatori dell'*Arcadia*. Un altro fondatore e membro illustre dell'accademia, Giuseppe Paolucci, *alias* Alessi Cillenio, che di Menzini sarebbe stato poi biografo⁶, menziona il «dir facondo» e le «rime elette», che pure, disgraziatamente, non poterono sconfiggere la Morte, mentre i due autori di un'*Egloga*, tali Giovanni di Vizarron e Carlo Emanuele d'Este da Milano, ricordano di Menzini «quel sincero stil vivace e chiaro», che gli veniva dal lungo esercizio su Pindaro e Anacreonte; rimarcano anche l'importanza normativa dei suoi scritti, che preservano «le leggi [...] del ben cantare»⁷. Tutti questi talenti, qui ricordati alla rinfusa, rinviavano a un nucleo di valori poetici ed estetici nei quali molti Arcadi, dai più illustri a quelli oggi meno frequentati, si dovettero riconoscere; ciò in nome soprattutto dell'alto e nobile sentire espressamente ricercato nelle pagine del «gran poeta» alla memoria del quale i sodali si inchinavano⁸.

⁵ Su questo e altri luoghi occupati durante i primi lustri di vita dell'accademia cfr. ISIDORO CARINI, *L'Arcadia dal 1690 al 1890. Memorie storiche*, vol. I [e unico], Roma, Filippo Cuggiani, 1891, pp. 40-41.

⁶ PAOLUCCI, *Vita di Benedetto Menzini*.

⁷ Citazioni tratte da *I Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'Olimpiade DCXXI*, rispettivamente pp. 88, 92, 36, 49, 70, 16, 32.

⁸ Così si legge in un testo del romano Domenico Bulgarelli, contenuto ivi, p. 77.

Non sono le uniche testimonianze della memoria viva di Menzini tra i colleghi arcadi. Oltre agli elogi trasmessi dalle pagine del romanzo pastorale di Crescimbeni intitolato *L'Arcadia* e alla biografia pubblicata da Paolucci, scritti usciti entrambi nel 1708⁹, negli anni a seguire il ricordo di Eugenio Libade fu tenuto desto in accademia tramite la pubblicazione di una scelta di testi poetici in volgare composti in ambito romano, nel secondo volume delle *Rime degli Arcadi*, uscito a Roma nel 1716, e di una lunga elegia latina edita nel 1721 nella *Pars prior* degli *Arcadum carmina*¹⁰. Nei tre lustri che seguirono dunque al 1704, anno di morte di Menzini, il suo ricordo tra i compastori dell'Arcadia ci sembra assai vivo, e, per larga parte delle testimonianze disponibili, senza ombra che rechi oltraggio al profilo del poeta. Varrà la pena notare come la raccolta dei *Giuochi Olimpici* del 1705, col suo ampio numero di testimonianze, dia già una chiave di lettura dell'opera menziniana in Arcadia: lo si ricorda ad un tempo per la sua maestria poetica (le «rime elette» di cui discorre Paolucci) e per il carattere autorevole di alcuni suoi testi, ai quali si riconobbe dunque, già a breve distanza dalla fondazione dell'accademia, un valore normativo. In particolare, credo sia lecito riconoscere nella «legge» che Menzini impartisce alle Muse, cui si allude in uno dei testi qui citati, un rinvio più o meno esplicito a un suo scritto particolarmente fortunato, quell'*Arte poetica* in terzine dantesche, pubblicata la prima volta nel 1688, che fu poi ristampata con varie integrazioni nella tarda primavera del 1690, appena qualche mese prima della fondazione ufficiale dell'Arcadia¹¹. La fortuna dell'*Arte poetica* proprio tra i pastori arcadi è accertata dalle parole di elogio che ad essa tributò il biografo ufficiale di Menzini, il già citato Paolucci:

Fu sin dai primi giorni che uscì alla luce quest'opera cotanto accetta a tutta la letteratura che mi parrebbe di defraudarla della dovuta lode, se lasciassi di riferire i giusti sentimenti co' quali viene dall'universal consenso di tutti gli studiosi di questa corte applaudita ed accolta. Dicevan questi che in essa gareggiavan del pari il giudizio dell'autore e l'evidenza e la chiarezza de' precetti, fondati o nella ragione o nell'autorità de' più nobili antichi, sì latini come toscani poeti; ed espressi con ter-

⁹ Vd. *L'Arcadia del Can.* GIO. MARIO CRESCIMBENI [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1708, libro II, pp. 53-55, assieme a PAOLUCCI, *Vita di Benedetto Menzini*.

¹⁰ Cfr. *Rime degli Arcadi. Tomo secondo* [...], Roma, Antonio Rossi, 1716, pp. 147-189, e *Arcadum carmina. Pars prior* [...], Romae, Typis Antonii de Rubeis, 1721, pp. 100-110.

¹¹ Vd. rispettivamente *Dell'arte poetica* di BENEDETTO MENZINI, *Accademico della Real Maestà di Cristina, Regina di Svezia. Libri cinque* [...], Firenze, Piero Matini, 1688, e *Arte poetica* di BENEDETTO MENZINI. *Edizione seconda, accresciuta di nuove e più copiose annotazioni* [...], Roma, Molo, 1690. Di questo testo Claudia Tarallo sta preparando un'edizione critica e commentata.

mini e voci così proprie e significanti che l'obbligo della rima accrescea lor grazia, più che ne scemasse o ne rendesse oscuro il senso¹².

L'ambiente romano, e specialmente la «corte» degli studiosi che fondò l'*Arcadia*, accolse dunque i cinque libri dell'*Arte poetica* con un successo franco, a maniera di testo autorevole che genera un immediato consenso tra gli intendenti. Lo stesso Menzini, in una missiva inviata a Francesco Redi nell'aprile del 1688, a ridosso della pubblicazione della prima edizione del volumetto, mostrava di essere consapevole del peso che si era sobbarcato con questo breve testo, scritto in appena qualche settimana: aveva condensato in esso una serie di precetti di carattere teorico a beneficio dei letterati italiani e del loro onore «glorioso ed illustre». Nel far questo, aveva provato a essere «saldo negli argomenti, e poetico et ornato nello stile», ché «farla da poeta nel precettivo è cosa che ricerca una qualche destrezza non comune»¹³. Nella stessa lettera spiegava anche l'origine dell'*Arte poetica*: «[...] prendere la difesa del Parnaso toscano e delle Muse d'Italia, vilmente trattate dalla petulanza d'uno scrittore francese». Il bersaglio polemico cui l'*Arte poetica* risponde, non proprio tempestivamente, è Nicolas Boileau, che nella sua *Art poétique*, pubblicata a Parigi nel 1674, si mostrava poco accomodante nei confronti della letteratura in lingua italiana, tacciata tra le altre cose di eccessi non sostenibili: dubbia propensione all'impeto poetico («une fogue insensée»), poca domestichezza con la ragione («loin du droit sens»), frequenti infatuazioni per goffe creazioni poetiche («vers monstrueux»)¹⁴. Al primo obiettivo enunciato da Menzini ne faceva seguito un secondo,

¹² PAOLUCCI, *Vita di Benedetto Menzini*, p. 176.

¹³ Datata 24 aprile 1688 e conservata in idiografo con sottoscrizione autografa di Menzini a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Raccolta Gonnelli*, cass. 24, 73, la lettera è stata edita in *Lettere di BENEDETTO MENZINI e del senatore VINCENZIO DA FILICAIA a Francesco Redi*, [a cura di Domenico Moreni], Firenze, Magheri, 1828, pp. 127-132, e ora, dopo verifica sull'originale, in CLAUDIA TARALLO, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca. I letterati dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2017, pp. 39-40. Iniziata nell'aprile del 1688, la stampa della prima edizione dell'*Arte poetica* dovette concludersi tra maggio e giugno, come mostra una missiva ad Alessandro Marchetti del 10 giugno di quell'anno, nella quale Menzini si augurava che fosse giunto al corrispondente un esemplare dell'operetta a lui riservato: cfr. AURELIO LANCETTA, *Lettere inedite di Benedetto Menzini*, Modica, Maltese Abela, 1897, pp. 24-25, che pubblica il documento sulla scorta di una copia magliabechiana (l'originale della lettera è a Pisa, Biblioteca Universitaria, ms. 357/34).

¹⁴ Riprendo quanto al canto I, vv. 39-44, ove il distico finale legge: «Evitons ces excès: laissons à l'Italie | de tous ces faux brillants l'éclatante folie». Boileau rimproverava al gusto italiano dell'epoca l'uso smodato delle *pointes* (II 103-121), e ridimensionava sensibilmente la fama accordata a Tasso (III 209-236): vd. NICOLAS BOILEAU, *Art poétique*, Présentation par

esplicitato già in apertura della dedica della prima edizione al cardinal Decio Azzolino, quello di «opporsi alla corruttela del secolo», contro cui si può reagire, orazianamente, seguendo «nobiltade e chiarezza», i due «poli l d'un scritto illustre» (I 112-114)¹⁵.

Che l'istanza riformatrice dell'*Arte poetica* abbia avuto peso cruciale, destinato ad avere ombra lunga in Arcadia e oltre, è cosa che pare assodata negli studi, almeno nelle sue grandi linee, e su cui non vale la pena di insistere¹⁶. Le cinque parti dell'opera si sviluppano dunque programmaticamente, suggerendo in modo abbastanza esplicito un canone di autori e di testi da conoscere e da seguire per quanti desiderino affrancarsi da gioghi stranieri o ritrovare un'identità letteraria autentica all'indomani degli eccessi criticati da Menzini. Pur essendo necessario, ovunque, un obbligo di scelta, i nomi che punteggiano le terzine del poema sono quelli di larga parte della tradizione letteraria italiana: Francesco Petrarca («il maggior Tosco» di I 131), cui Menzini paga, qui come in altre pagine, un tributo significativo¹⁷; dipoi Iacopo Sannazaro, «non mai abbastanza celebrato» (nota al libro III), monsignor Della Casa e Angelo Di Costanzo tra i petrarchisti; Torquato Tasso e Ludovico Ariosto (I 145-147), in apparente parità ma secondo un ordine che sembra tradire, qui come altrove, un'effettiva gerarchia di valore; Gabriello Chiabrera e Giovanni Ciampoli, equiparati per le loro doti poetiche nel libro IV, pur richiedendo, in ragione del loro virtuosismo, un «prudente lettore»; Prospero Bonarelli per quel che riguarda la scrittura tragica, fino ai più recenti Alessandro Guidi e Francesco de Lemene per quella pindarica. Tra gli altri moderni ricordati vengono allusi anche Francesco Redi, che di

Sylvain Menant, Paris, Flammarion, 1998, pp. 88, 95-96, 103-104). Sulla risposta menziniana vd. TARALLO, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca*, pp. 40-42.

¹⁵ Le citazioni vengono da MENZINI, *Dell'arte poetica*, ed. 1688, c. A3r e p. 14 (la terzina in questione recita: «Ben vedi come in un congiungo e serbo l nobiltade e chiarezza: ambo son poli l d'un scritto illustre; or fa' di ciò riserbo»).

¹⁶ Basti qui rinviare a WALTER BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 18-37, specie 18-19 per l'*Arte poetica*. Ancora nel pieno Ottocento, un'antologia curata da Carducci rimarcava le qualità dell'operetta, definita «lavoro dei più belli che abbia la poesia didascalica italiana, così per la bontà dei precetti, come per le doti dello stile» (Benedetto Menzini, in *Satire, rime e lettere scelte di BENEDETTO MENZINI*, [a cura di Giosue Carducci], Firenze, Barbera, 1874, pp. V-XIX: X, testo non firmato).

¹⁷ Cfr. al riguardo GIUSEPPE NICOLETTI, *Agli esordi del petrarchismo arcadico. Appunti per un capitolo di storia letteraria fra Sei e Settecento* [2003], in Id., *Dall'Arcadia a Leopardi. Studi di poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 13-53: 33-35. Sulla stessa linea, nel medesimo ambito cronologico, si muovono anche altri autori: vd. da ultimo quanto osserva CLAUDIA TARALLO, *Un malnoto capitolo del petrarchismo arcadico: il Saggio delle rime amorose di Alessandro Marchetti*, «Studi secenteschi», LIX, 2018, pp. 53-94: 53-56.

Menzini fu mentore e poi comprensivo amico, o ancora Lorenzo Bellini e Paolo Falconieri. Oltre a giudizi di valore positivi, si leggono anche inviti a non considerare autori ormai desueti o dalla chioma «irta ed incolta» (Fazio degli Uberti e Guittone, I 208-210); vale pure un'esplicita messa in guardia contro quanti, «di sfregio l'alle nobili Muse» (I 91-92), perseguono piste non adeguate, allusione dietro la quale si celavano, come avrebbe indicato anni più tardi un lettore avvertito, Anton Maria Biscioni, quei «pazzi che stimano più il Marino del Petrarca»¹⁸.

Nulla di nuovo nel sunto qui proposto; gli elementi che ho ricordato sono stati analizzati a più riprese¹⁹, e tuttavia è utile riprenderli per collocare Menzini e la sua *Arte* in un contesto generalmente in linea con letture, dibattiti e iniziative editoriali del medesimo periodo, pur con significative aperture sul versante dei moderni e dei *novissimi*. Certo, a fronte delle lodi tributate entusiasticamente e all'accoglienza nella "corte" arcadica, così come disegnato da Paolucci, mi pare sia ancora lecito chiedersi se e in che modo l'*Arte poetica* sia stata assimilata in ambito romano da chi sarebbe divenuto, qualche mese più tardi, un arcade. Non deve sfuggire la leggera precedenza di questo testo rispetto alla fondazione ufficiale dell'*Arcadia*, che pure, è fatto ormai accettato, si sviluppa in ideale continuità con il consesso dell'accademia privata di Cristina di Svezia²⁰, cui Menzini aveva partecipato attivamente già dal momento del suo arrivo a Roma, quasi quarantenne, nell'autunno del 1685. Nel solco delle cerimonie intercorse negli ultimi anni di vita della Basilissa in palazzo Corsini alla Lungara, si muovono anche le composizioni poetiche da lui divulgate, prima manoscritte e poi a stampa, nella seconda metà degli anni Ottanta e dunque negli anni Novanta. I primi anni della sosta romana di

¹⁸ I luoghi qui citati o allusi corrispondono a MENZINI, *Dell'arte poetica*, ed. 1688, pp. 15, 73, 84, 16, 85 e 96, 37, 45, 80 e 94-95, 19, 13. La citazione di Anton Maria Biscioni proviene da una postilla a un esemplare da lui posseduto della *princeps* dell'*Arte poetica*: vd. CLAUDIA TARALLO, *Le postille di Anton Maria Biscioni e Giovanni Gaetano Bottari all'Arte poetica di Benedetto Menzini*, «Seicento & Settecento», XI, 2016, pp. 79-127: 89.

¹⁹ Vd., da ultimo, la lucida sintesi di TARALLO, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca*, soprattutto pp. 41-59.

²⁰ Cfr. VALENTINA GALLO, *La Basilissa: Cristina di Svezia in Arcadia*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Viella, 2017, pp. 75-95: 75-76, che legge nell'*Arcadia* una «semplice continuazione dell'Accademia Reale cristiniana dai prevalenti interessi eruditi e scientifici». Più sfumate le osservazioni di STEFANO FOGELBERG ROTA, *Organizzazione e attività poetica dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia. Atti del Convegno di studi. Lumsa, Roma, 4 novembre 2003*, a cura di Rossana Maria Caira e Stefano Fogelberg Rota, Roma, Aracne, 2005, pp. 129-150: 134-142, e TARALLO, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca*, pp. 22-23.

Menzini, entro i quali si iscrive anche l'*Arte poetica*, rappresentano senz'altro una fase di decisiva maturazione di quanto appreso durante quel percorso fiorentino che permise al futuro Eugenio Libade di diventare quanto egli era.

È anche vero che molto rimane di quella stagione, a partire dalle competenze del mestiere poetico. Lo stesso canone tracciato dall'*Arte poetica* sembra ancora legato alla prima formazione di Menzini: lo suggeriscono numerose testimonianze di natura assai diversa, come la prossimità al «canone» di autori e di testi che si legge in filigrana al *Bacco in Toscana* (1685) di Francesco Redi, o ancora i numerosi brogliacci manoscritti e il ricco epistolario dello stesso Menzini, che evocano a più riprese opere lette in gioventù. A voler ripercorrere il vasto arcipelago di scartafacci che ingombravano lo scrittoio menziniano negli anni Ottanta e Novanta, ancora in larga misura da perimetrare²¹, si ha l'impressione, in altri termini, che esista una marcata continuità tra la prima formazione di Menzini nella Firenze di Cosimo III, la pubblicazione dell'*Arte poetica* e il definitivo ingresso in Arcadia nel 1691; continuità garantita da letture costanti e da scelte metriche e stilistiche assai coerenti (il nome di Chiabrera, ai testi del quale Menzini fu legato da lunga fedeltà, è forse, tra tutti, il più eloquente). Ma proprio il termometro delle letture suggerisce pure l'evoluzione del Menzini arcadico. Esistono in effetti testi familiari a Eugenio Libade, ma che non transitano nell'*Arte poetica* con l'entusiasmo che ci si aspetterebbe: così per il Dante della *Commedia*, che, stando alle sue parole, non può aspirare a essere iscritto *tout court* tra gli autori da seguire, dal momento che, avendo «la cura intenta | solo al concetto», il suo fare poetico sprezzò l'«ornamento esterno», trascurando insomma lo stile a vantaggio del solo contenuto (V 124-126)²². Tutto ciò, si badi, a dispetto del fatto che Dante era stato un riferimento continuo per la lingua lirica di Menzini, in particolar modo per la scrittura delle velenose – e fortunatissime – *Satire*, debitamente occultate quando si tratta di mostrare il lato sereno del volto del poeta arcadico²³.

²¹ Sulle questioni qui evocate sia lecito rinviare a CARLO ALBERTO GIROTTI, *Appunti per Benedetto Menzini*, «Studi secenteschi», LVI, 2015, pp. 117-144: 135-140.

²² MENZINI, *Dell'arte poetica*, ed. 1688, p. 107. Su questo punto, anni dopo, Anton Maria Biscioni cercò di temperare il giudizio: cfr. TARALLO, *Le postille di Anton Maria Biscioni e Giovanni Gaetano Bottari*, p. 125.

²³ Rimarca queste e altre contraddizioni menziniane il contributo di DAVIDE COLOMBO, *Dante a Roma tra Sei e Settecento*, «Rivista di studi danteschi», IX, 2009, pp. 114-153: 124-128. Il cantiere delle *Satire* deve ancora essere esplorato compiutamente: il punto più aggiornato è quello offerto da 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: 178-179; per la fortuna delle *Satire* si integri con ALESSANDRA DI RICCO, *Fortuna del*

Non tutto ciò che ha formato Menzini e che traspare dalle sue pagine transita dunque in *Arcadia*²⁴. Valutare il suo ruolo tra i pastori riuniti nel Bosco Parrasio tenendo conto della sola incidenza dell'*Arte poetica* potrebbe dar luogo a un piccolo controsenso, che non tiene conto dell'obbligo di una sorta di partita doppia in seno alla sua produzione letteraria. La selezione di toni e di stili operata con la nascita dell'*Arcadia* si misura al meglio, a mio parere, soprattutto nella costellazione di testi pubblicati da Menzini all'indomani della fondazione dell'accademia, a partire dai primissimi anni Novanta. Varrà la pena di limitarsi a qualche esempio.

Conferma alcuni indirizzi già formulati nell'*Arte poetica* il volume dei *Sonetti*, uscito a Roma nel 1692 con dedica al cardinal Lorenzo Corsini, futuro papa col nome di Clemente XII: vi si esplicita, in particolar modo, il debito con «Torquato Tasso e Gabriele Chiabrera, due sovrani lumi della toscana poesia», a proposito dei quali Menzini ricorda la «grave e robusta eloquenza del primo» e l'«artificioso giro del parlare» e la «sublimità pindarica del secondo»²⁵. Da entrambi Menzini impara dunque a gestire forme concorrenti (dal sonetto alla canzone) e a esercitarsi su tastiere diverse, che includono insieme il registro amoroso, quello sacro, l'eroico e il sublime. Il debito con Chiabrera, di lungo corso e anzi vero filo rosso della produzione menziniana, dalle *Rime* del 1674 fino alle ultimissime pubblicazioni²⁶, si fa trasparente nella scelta di schemi metrici vicini a quelli proposti dal savonese, mentre la competizione con Tasso, e in particolare quello delle *Rime*, modula altrimenti una lettura che doveva essere particolarmente intensa in quel torno d'anni. Qualche mese prima, nel 1691, Menzini aveva in effetti pubblicato un poema in tre libri, il *Terrestre paradiso*, che guardava avidamente allo stile della *Gerusalemme liberata* e che rivalessava nella

genere satirico nella Toscana del Settecento. Tra riscoperta erudita e propositi di riforma [2002], in EAD., *L'amaro ghigno di Talia. Saggi sulla poesia satirica*, Lucca, Pacini Fazzi, 2009, pp. 9-56.

²⁴ Vd. TARALLO, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca*, p. 44.

²⁵ *Sonetti* di BENEDETTO MENZINI [...], Roma, Gio. Molo, 1692, c. A3v.

²⁶ Se il debito chiabreresco delle prove poetiche giovanili è evidente sul fronte metrico, esso diventa giudizio più esplicito e articolato nel *prosimetron* dell'*Accademia Tusculana*, pubblicato per le cure del fiorentino Francesco Del Tegli qualche mese dopo la morte di Menzini. Dopo aver affermato che, a detta di alcuni intenditori, lo stesso Eugenio Libade, «per comune opinione, fu creduto che n'andasse molto vicino al gran pastore di Liguria», è presentata una lunga lode di Chiabrera che sottolinea gli ambiti in cui questi eccelle: «Imperocché il ligure poeta di cui pur or favellammo, se egli fu eccellente ne' pastorali versi, certo che in celebrare i valorosi e nelle campestri e nelle navali battaglie, e nel trattare con infinita leggiadria le cose d'amore, egli fu sopra d'ogni altro eccellentissimo» (*Accademia Tusculana* di BENEDETTO MENZINI [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1705, pp. 70 e 73).

materia con il *Mondo creato* tassiano. Oggetto di ampia attenzione presso i contemporanei, da alcuni lettori giudiziosi esso fu messo a diretto confronto con il poema tassiano, fino a essere considerato, secondo un altro arcade, Lorenzo Bellini, superiore alla *Gerusalemme* «di gran lunga nella chiarezza e nella facilità»²⁷. L'autorità del modello letterario è garanzia di correttezza del percorso, tanto da diventare, nel corso degli anni, la chiave di volta della vena riformatrice di Menzini, che si allontana, con polemica silenziosa, da certi «passi falsi» del passato più recente. Mi pare rilevante un breve testo, anonimo ma sicuramente di mano menziniana, che apre la pubblicazione delle *Elegie*, uscite a Roma nel 1697. Frutto ormai maturo della sua scrittura poetica, che guarda con sicurezza ai già citati Tasso e Chiabrera, oltre che al Sannazaro piscatorio, le *Elegie* si attribuiscono patenti di nobiltà che gli verrebbero da illustri lettori:

[...] ed in quanto alle [operette] toscane, vivono ancora nelle prime accademie d'Italia celebri ingegni i quali asseriscono come egli [*scil.* Menzini] non è del tutto lontano dal buon sentiero. Ed in verità non è poco, nelle prose e ne' versi dell'uno e dell'altro linguaggio, l'essersi egli potuto sin dal principio segregare dalla corruttela del secolo. Perché ad alcuni altri, per andare avanti, è stato bisognevole tornare addietro; ed alcuni non han trovato modo di distogliersi dal depravato costume. Le asserzioni adunque di purgato giudizio han fatto che egli di buon animo imprenda ad ordinare e mettere insieme i componimenti che gli restano [...]²⁸.

Che dietro alle «prime accademie d'Italia» vi sia anche il consesso arcadico mi pare pressoché certo. Ma mi sembra notevole soprattutto la coscienza di un ruolo primario in seno al dibattito sul rinnovamento delle lettere tra due secoli, in concomitanza alla nascita recente dell'Arcadia (peraltro passata sotto silenzio nel volume delle *Elegie*): il «purgato giudizio» degli intendenti diventa un argine costruito per far fronte alla «corruttela del secolo», contro la quale lo stesso Menzini, in continuità con quanto già detto nell'*Arte poetica*, dichiara di aver guerreggiato «sin dal principio». Si afferma dunque, in modo assai chiaro, una ricerca di ortodossia, che ha alle spalle la coscienza di una norma e di uno scarto: accortamente indirizzate verso un canone selezionato, che guarda per lo più verso il passato, le sue liriche possono mostrare il percorso da seguire a

²⁷ Lettera di Lorenzo Bellini a Menzini, datata Pisa, 8 ottobre 1690, ora in *Dell'opere di* BENEDETTO MENZINI. *Tomo terzo, contenente le Prose volgari*, Firenze, Stamperia di S.A.R. per li Tartini e Franchi, 1731, pp. 300-302: 301. Il *Terrestre paradiso* è stato ripubblicato qualche anno fa in *Poemi biblici del Seicento*, a cura di Erminia Ardisino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 127-184.

²⁸ Cito da *Elegie di* BENEDETTO MENZINI, *Canonico di S. Angelo*, Roma, Gio. Battista Molo, 1697, c. A3r-v.

quanti desiderano affrancarsi da quello che Menzini chiamava, con espressione che oggi non sembra aver più ragioni, il «depravato costume» del Seicento.

Gli aspetti qui ricordati trovano forse un'esposizione particolarmente lucida nel primo testo giunto alle stampe delle prolusioni che Menzini tenne in seno al consesso arcadico. Mi riferisco alla lezione accademica *L'Arcadia restituita all'Arcadia*, pronunciata da Menzini nel corso di un'adunanza tenutasi nel Bosco Parrasio nella primavera del 1692, e prontamente accolta in seno alle prose "ufficiali" dell'accademia, nella duplice forma di testo manoscritto conservato nel Serbatoio di testi preparato da Crescimbeni e di edizione uscita in seno alle più tarde *Prose degli Arcadi*²⁹. Il testo è, a vario titolo, rilevante: ritornare all'*Arcadia*, come si vagheggia sin dalle prime righe, significa riandare a un passato glorioso, nel quale le lettere hanno domicilio contiguo a uno stile di vita purgato. Questo sguardo verso la tradizione letteraria è foriero di un nuovo avvenire, oltre a sottintendere una cesura col passato più vicino³⁰: compare di nuovo il tema della corruzione del Seicento, si affaccia ancora una volta il desiderio di cercare «limpidissime acque» cui abbeverarsi per rinnovare i propri scritti; e vi si afferma, una volta di più, la priorità di quel «sublimissimo eroe» che fu Petrarca e di quanti, «egregi imitatori», lo seguirono da vicino, in particolare Bembo, Guidiccioni, Della Casa, «triumviri delle Grazie». La priorità della vena amorosa è qui evidente per Menzini, in consonanza con una linea cui sarà dato ampio risalto durante il Custodiato di Crescimbeni.

Ciò che colpisce di queste affermazioni è l'esplicito carattere pedagogico delle letture suggerite: a più riprese Menzini sottolinea come compito precipuo dell'*Arcadia* debba essere il risveglio degli ingegni più giovani riuniti in questa «nobile ed erudita adunanza», attraverso l'apprendimento della «purezza dello stile» poetico e della nobiltà dell'onesto poetare. Per far questo, i membri dell'accademia devono «calcare imitando» le vestigia degli uomini illustri che li hanno preceduti, dacché il magistero poetico di Petrarca e della «numerosa famiglia» che da lui discende serve a una formazione a tutto tondo, che vale per l'uomo di lettere e per quanti, in seguito, intraprende-

²⁹ Cfr. *L'Arcadia restituita all'Arcadia. Lezione accademica di BENEDETTO MENZINI, tra' Pastori Arcadi Eugenio Libade* [...], Roma, Gio. Battista Molo, 1692, assieme a *Prose degli Arcadi. Tomo primo* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1718, pp. 104-125. Un'edizione più tarda compare in *Dell'opere di BENEDETTO MENZINI. Tomo terzo*, pp. 1-22. La versione manoscritta cui si allude a testo, di mano non menziniana ma definita «copia autentica lasciata in serbatoio dall' autore», è conservata presso la Biblioteca Angelica di Roma, Archivio dell'*Arcadia*, ms. 1, cc. 333r-348v.

³⁰ Al riguardo vd. FRANÇOISE WAQUET, *Retour à l'âge d'or et réforme littéraire: le primitivisme et l'"Arcadia"*, «Romantisme», 84, 1994, pp. 3-10: 8.

ranno incarichi mondani³¹. Salvo errore da parte mia, siamo di fronte a una testimonianza precoce dei nobili propositi dell'allora giovane accademia, e probabilmente anche all'espressione più alta delle preoccupazioni morali di Menzini di fronte alla formazione dei più giovani. È lo sviluppo teorico di un punto su cui Eugenio Libade tornerà a più riprese tra la fine del vecchio e l'inizio del nuovo secolo, in particolare all'interno di un progetto mai concluso, il lungo e faticoso poema *Della filosofia morale*, che fu edito solo una trentina d'anni dopo la morte di Menzini³². Esso ritorna anche, per restare in ambito accademico, nella canzone scritta *Per la rogazione delle leggi d'Arcadia*, pronunciata negli Orti Farnesiani nel 1697 e pubblicata solo dopo la sua morte: le armi degli accademici tendono «d'onore al segno», e l'industria dell'Arcadia e delle sue future colonie porrà le basi di una nuova virtù, «della miglior che adorni aonia fronde»³³. È anche, a mio parere, l'espressione più consapevole di come un canone, apparentemente inerte, di letture e di autori possa trovare una sua ragion d'essere nel momento in cui si crea una cesura tra passato e presente, tra il "secolo corrotto" e la novità imposta programmaticamente dalla prima Arcadia.

Seguendo i testi menziniani qui sommariamente ripercorsi, sembra possibile individuare gli elementi che costituiscono il contributo di Eugenio Libade all'esperienza della prima Arcadia romana. Il canone proposto da Menzini è in larga misura condiviso con altri uomini del suo tempo, e immette linfa nuova accogliendo autori moderni, o comunque legati alla formazione giovanile del prete fiorentino. Ciò permette di rimarcare il carattere di transizione, forse anche di mediazione di questa figura tra due stagioni culturali – il lungo Seicento e il nuovo secolo aperto dall'Arcadia; stagioni che pure si volevano all'epoca nettamente distinte, separate, come si tende del resto a fare ancor oggi. Emerge anche, a un'analisi più puntuale, il valore schiettamente pratico delle letture caldegiate da Menzini, che servono dunque a formare gli Arcadi più giovani. Le esternazioni qui ricordate, pubblicate

³¹ Le citazioni a testo provengono da MENZINI, *L'Arcadia restituita all'Arcadia*, ed. 1692, pp. 19-21.

³² Il testo fu edito col titolo, a quanto pare spurio, di *Etopedia ovvero istituzione morale*, in *Dell'opere di BENEDETTO MENZINI. Tomo secondo, contenente Varie poesie toscane*, Firenze, Stamperia di S.A.R. per li Tartini e Franchi, 1731, pp. 1-66.

³³ La canzone fu edita per la prima volta in PAOLUCCI, *Vita di Benedetto Menzini*, pp. 180-183 (citazioni alle pp. 182-183, specie vv. 81-96). Per la promulgazione delle leggi, oltre a CARINI, *L'Arcadia dal 1690 al 1890*, pp. 42-43, vd. ora il contributo di Maurizio Campanelli nel presente volume.

a stampa, potranno trovare ulteriori precisazioni: servirà ricostruire dagli atti ufficiali dell'*Arcadia* il margine di intervento di Menzini nelle attività dell'accademia³⁴; servirà anche studiare nel dettaglio i numerosi brogliacci manoscritti di questo periodo di Eugenio Libade, conservati in larga parte in autografo presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nei quali gli indugi testuali e le riflessioni di poetica mostrano un canone disponibile a qualche modifica o a qualche aggiornamento. Di certo, i suoi scritti più tardi, che si tratti di quelli poetici o di quelli più propriamente teorici, danno per acquisito il valore fondante del canone di autori della tradizione italiana da lui distillato negli ultimi tre lustri del Seicento; e di certo, sul solco di questa riflessione, mi pare si muovano anche le successive imprese collettive animate da Crescimbeni, in ragione della posizione salda e qualificata che Menzini teneva in seno alla prima *Arcadia*.

³⁴ In questo senso sarà utile valutare la presenza o l'assenza di Menzini nei testi statuari dell'*Arcadia*, che saranno pubblicati a breve da Maurizio Campanelli, con Elisabetta Appetecchi, Cristina Di Bari, Achille Giacomini e Mario Sassi.

FRANCO ARATO

Crescimbeni e la nascita della storiografia letteraria

La storiografia letteraria di primo Settecento riprende, con metodo nuovo, un progetto vecchio di centocinquanta anni, cioè il recupero avviato dai cinque-secentisti di testi inediti o malnoti del passato, unito alla rievocazione di vite e vicende istituzionali, provinciali e nazionali. Mancava una sintesi, quale che fosse. Almeno così Leibniz lamentò nel 1703, chiedendo ad Antonio Magliabechi, bibliotecario alla Palatina di Firenze, perché mai gli italiani non avessero ancora intrapreso una storia letteraria a imitazione di quel che altri andava facendo in Europa: «Utinam similis cura in Italia susciperetur, ubi maior plerumque aut certe melior seges»¹. In realtà, non il generoso e bizzoso fiorentino, formidabile epistologo e instancabile, si direbbe oggi, organizzatore di cultura però *auctor nullius libri*, ma Giovan Mario Crescimbeni aveva già scritto un libro, che forse Leibniz non vide mai (per quanto amasse la poesia italiana, i suoi veri interessi erano altrove): precisamente l'*Istoria della volgar poesia* stampata a Roma all'inizio del 1698. Sarebbe seguita, oltre a una ristampa corretta, una farraginoso, smisurata appendice di *Comentari* traboccanti di fatti e documenti: orientarsi in quello zibaldone grematissimo non è facile². Secondo i nostri criteri, più logico sarebbe stato rifondere la

¹ La lettera di Gottfried Wilhelm von Leibniz, da Hannover, 2 ottobre 1703 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Gal. 287, cc. 66r-67v), si legge in *Clarorum Germanorum ad Ant. Magliabechium nonnullosque alios epistolae ex autographis in Biblioth. Magliabechiana, quae nunc publica Florentinorum est, adservatis descriptae. Tomus Primus* [a cura di Giovanni Targioni Tozzetti], Florentiae, ad Insigne Apollinis, 1746, pp. 100-101. Vd. anche GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società Tipografica, 1772-1782, t. I, p. VIII (Tiraboschi in parte fraintende le parole di Leibniz: cfr. CORRADO VIOLA, *Magliabechi "autore"*, in *Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi*, a cura di Jean Boutier, Maria Pia Paoli, Corrado Viola, Pisa, Edizioni della Normale, 2017, pp. 143-177: 165 e n.). Per questa e altre vicende di cui si dirà in seguito vd. FRANCO ARATO, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, ETS, 2002, cap. I, pp. 17-75.

² L'*Istoria della volgar poesia*, scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI [...], Roma, Chracas, 1698 (d'ora in poi: *Istoria* 1698) fu ripubblicata, «corretta, riformata e notabilmen-

materia, rifare daccapo il lavoro, ma al Custode d'Arcadia, preso da tanti progetti e da tante occasioni, anche mondane, piacque procedere per addizioni e approssimazioni al monumento letterario che s'era proposto di erigere. A fine secolo Tiraboschi menzionò tra i predecessori il mediocre Gimma, non il probò Crescimbeni³. Se una storia è da intendersi come un libro che mostri un lineare svolgimento, o almeno una realistica peripezia, il tumultuoso e mai chiuso ventaglio crescimbeniano pareva in effetti restare al di qua dell'obiettivo, anche perché tributario del vecchio genere del florilegio poetico. Tagliente il giudizio che ebbe a dare del nostro autore un maestro degli studi del secolo passato, Santorre Debenedetti: «Quest'uomo veramente dottissimo non è mai illuminato da un raggio di critica»⁴. Non so se riuscirò a scalfire il senso dell'inesorabile *effatum* di Debenedetti: mi sforzerò di circostanziare, senz'alcun intento apologetico, meriti e demeriti del primo Custode d'Arcadia in campo storiografico, guardando preliminarmente a cosa c'era prima di lui. Che in fondo non era molto.

L'erudizione cinque-secentesca aveva mostrato interesse soprattutto per il recupero dei testi dei primi secoli. Cito un po' all'ingrosso fonti che Crescimbeni utilizzò⁵: la cosiddetta *Giuntina di rime antiche* allestita da Bardo figlio di Antonio Segni (1527), che attinge alla *Raccolta Aragonesa* e a

te ampliata», nel 1714 a Roma da Antonio de' Rossi. Nel frattempo, avevano preso avvio i *Comentari del canonico* GIO. MARIO CRESCIMBENI *intorno alla sua Istoria della volgar poesia* (Roma, Antonio de' Rossi): il primo volume esce nel 1702, il secondo, in due tomi, nel 1710, il terzo, il quarto e il quinto nel 1711 (d'ora in poi: *Comentari*, con il numero del volume e l'anno). Apostolo Zeno e i suoi collaboratori veneziani tentarono di mettere ordine nella confusa matassa quando, ristampando l'opera nel 1730-1731 (ormai scomparso Crescimbeni), scelsero di riunire, «per maggior comodo degli studiosi», le singole parti dei *Comentari* a ciascuno dei libri dell'*Istoria* cui essi si riferiscono (anche correggendo, integrando e annotando diffusamente): vedi l'*Avviso* non paginato in testa a *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 [...] e in questa terza pubblicata unitamente coi Comentari intorno alla medesima, riordinata ed accresciuta [...]*, Venezia, Basegio, 1731. Di seguito mi riferirò sempre, salvo eccezione, alle edizioni romane.

³ Cfr. TIRABOSCHI, *Storia*, p. VIII: per altro, il giudizio su Gimma, «l'unico saggio che abbiamo di una storia generale dell'italiana letteratura», non è lusinghiero.

⁴ SANTORRE DEBENEDETTI, *Tre secoli di studi provenzali* (XVI-XVIII) [1930], ristampato in Id., *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, Edizione riveduta, con integrazioni inedite, a cura e con postfazione di Cesare Segre, Padova, Antenore, 1995, p. 371.

⁵ Sul tema è da vedere in generale il recente volume collettaneo *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di Carlo Caruso ed Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018.

codici oggi perduti⁶, per cui l'antologista aveva usato la metafora archeologica del dissepellitore e restauratore di antiche statue, proponendo un canone cautamente pre-petrarchesco, se non proprio anti-petrarchesco⁷; i sondaggi di Angelo Colocci, che tra le altre cose adunò nel codice Vaticano latino 3793 una parte della tradizione della poesia aulica siciliana⁸; l'abbozzo prosopografico di Lilio (Lelio) Gregorio Giraldi⁹; le raccolte di Leone Allacci, con cui siamo ormai nel Seicento. Il nome del dotto greco italianizzato si lega a un'antologia di poeti medievali, trascritti dai codici Vaticani e Barberiniani, e a una pionieristica bibliografia teatrale, a lungo ristampata¹⁰. Su terreno molto meno sicuro si mosse a fine Seicento Francesco Redi, annotatore, con dovizia di testi inediti, del proprio *Bacco in Toscana*, ma anche autore di sconcertanti, ripetute falsificazioni (che in qualche caso sono giunte, insospettite, sino a grandi opere tardo-novecentesche di consultazione)¹¹. La falsificazione – epigrafica, documentaria, letteraria – è una delle tentazioni dell'incipiente patriottismo-nazionalismo inventore di tradizioni: forse una “storia falsa della letteratura italiana”, una storia cioè delle volontarie imposture, e di quanti ingenuamente le presero per buone, è ancora da scrivere (ma esistono assaggi significativi: il libro di Gorni sull'ottocentesco Ernesto Lamma)¹².

Una protostoria letteraria, ancor oggi inedita, in realtà Crescimbeni ebbe per le mani, quella redatta dal veneziano Alessandro Zilioli (nato nel 1596, morto forse nel 1645), su cui mi soffermerò un po' più a lungo. Zilioli si distinse come cronista politico della contemporaneità, cioè evocatore delle

⁶ *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori italiani in X libri raccolti*, Firenze, Filippo Giunta, 1527.

⁷ Vd. PASQUALE STOPPELLI, *La Giuntina di rime antiche*, 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. 157-171.

⁸ Sui codici che contengono le antologie toscane duecentesche si veda ROBERTO ANTONELLI, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle Origini)*, in *Antologie d'autore*, pp. 19-54.

⁹ *Historiae poetarum tam Graecorum quam Latinorum dialogi decem* [...]. L. GREG. GYRALDO [...], Basilea, [Isengrin], 1545.

¹⁰ *Poeti antichi raccolti da codici mss. della Biblioteca Vaticana e Barberina da monsignor Leone Allacci* [...], Napoli, Sebastiano d'Alecci, 1661; *Drammaturgia di LEONE ALLACCI divisa in sette indici*, Roma, Mascardi, 1666.

¹¹ Cfr. GUGLIELMO VOLPI, *Le falsificazioni di Francesco Redi nel Vocabolario della Crusca*, «Atti della R. Accademia della Crusca per la lingua d'Italia», 1914-1916, pp. 33-136, e il recente volume di GIUSEPPE NOTO, *Francesco Redi provenzalista. La ricezione dei trovatori nell'Italia del Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

¹² GUGLIELMO GORNI, *Il Dante perduto. Storia vera di un falso*, Torino, Einaudi, 1994.

vicende che prepararono la Guerra dei trent'anni: le sue *Historie* lesse e utilizzò ancora Manzoni¹³. Ebbe anche una vocazione letteraria, testimoniata dai cinque canti, di stretta imitazione tassiana, dedicati alla conquista veneziana di Costantinopoli durante la quarta Crociata¹⁴; ma solo intorno al 1640 – a quanto ne sappiamo – intraprese una mai compiuta storia dei *Poeti italiani*, che molti lessero e citarono. L'imperfetta fatica di Zilioli consta di una lunga introduzione dedicata alla storia della lingua e di oltre duecento biografie di letterati e letterate, da Buonagiunta da Lucca al tardo-cinquecentesco Giulio Cornelio Graziano. Zilioli venne spesso censurato, ma anche utilizzato, dai più accorti tra gli storici settecenteschi, Apostolo Zeno e Giammaria Mazzuchelli in testa. Crescimbeni non fece eccezione: anche se ne respinse l'affermazione, avventata, secondo cui Angelo Leonico sarebbe stato l'autore della prima tragedia regolare in volgare, da anteporre a Trissino¹⁵; e in un altro luogo menzionò un *caveat* del sempre sollecito Magliabechi, che invitava ad andar «cauti nel credergli, perciocché in quel suo libro v'erano delle bugie, ancorché vi fossero molte curiose notizie»¹⁶. Eppure, Zilioli, con la sua idea di progresso storico-letterario, che troverebbe il culmine in Tasso, ma anche nel più prossimo Marino, rappresenta comunque una suggestione; lo stesso amore di Zilioli, tipicamente barocco, per la poesia burlesca e maccheronica è condiviso dal Custode d'Arcadia¹⁷.

Si sa che quest'ultimo in pochi mesi si decise a pubblicare la prima edizione dell'*Istoria*: voleva forse battere la concorrenza di un letterato innominato, ma che potrebbe esser proprio il dottissimo Zeno¹⁸; il quale ci ha lasciato fittissi-

¹³ Sulla fortunata serie delle *Historie* (cui misero mano anche Bisaccioni, Brusoni e Birago) vd. SERGIO BERTELLI, *Ribelli, libertini e ortodossi nella storiografia barocca*, Firenze, la Nuova Italia, 1973, pp. 208-213, e MASSIMILIANO MALAVASI, *Capriata, Zilioli e la guerra di Gradisca: miseria e grandezza della storiografia secentesca*, «Filologia e critica», XXXIII, 2008, pp. 161-209.

¹⁴ *I primi cinque canti della Costantinopoli acquistata. Poema eroico* di ALESSANDRO DI GIULIO ZILIOLO, Venezia, Corsi, 1622.

¹⁵ *Comentari* I, 1701, p. 248. Il passo dei *Poeti italiani* di Zilioli (in cui è detto laconicamente che «resuscitò con le muse italiane Angelo Leonico l'uso e la maniera dell'antiche tragedie») è a c. 236r-v del ms. conservato a Genova, Biblioteca Durazzo, A.I.2.

¹⁶ *Comentari* II, 1710, pt. II, p. 23.

¹⁷ Per esempio, vd. ivi, pt. II, pp. 206-208, con l'elogio di Francesco Berni, «carissimo a tutta la Corte romana» (p. 207).

¹⁸ Si veda l'allusione nell'*Avviso dello Stampatore* (a giustificare anche l'incompiutezza dell'opera): «[...] avutasi da lui [Crescimbeni] certezza, per testimonianza d'autorevol personaggio, che in una città d'Italia (per la quale aveva egli fin dal principio tramandata significazione di tal suo proponimento, acciocché d'ogni luogo gli fosser potute capitare le necessarie notizie) era chi, animato per avventura dall'agio con che l'autor camminava,

me annotazioni relative alla poesia volgare e imponenti serie alfabetiche bio-bibliografiche, ma ha poi preferito scegliere per sé il compito di censore-correttore, ristampando la *Biblioteca dell'eloquenza italiana* di Giusto Fontanini. Zeno sapeva troppo, come i superstiti codici marciani testimoniano, e questa sapienza forse lo paralizzava. Il meno rigoroso Crescimbeni, abituato a lavorare, scrisse spiritosamente l'amico Malatesta Strinati, come se avesse «i veltri al fianco»¹⁹, si buttò invece a capofitto, dopo anni di pazienti scavi, nell'impresa. Dal carteggio con Magliabechi sappiamo che sin dalla primavera del 1690 (dunque avanti la fondazione dell'*Arcadia*) cercava notizie su testi inediti e rari²⁰. Lo stesso Magliabechi postillò poi meticolosamente la prima edizione dell'*Istoria*, imbarcandosi anche in fitte discussioni con l'amico (per esempio, sulla paternità di certi versi burleschi, forse di Firenzuola, forse del Lasca)²¹.

È certo che l'eruditissimo Crescimbeni guardava i singoli alberi ma non perdeva d'occhio la foresta, cioè aveva ben chiaro il fine pedagogico del suo lavoro: mostrare come la poesia, rozza nel primo secolo, rinata nel secondo,

sforzavasi con gran fretta di tessere e dare alla luce nel presente anno una simile istoria, è a lui convenuto, per non farsi guadagnare la mano, spogliar detti volumi di notizie e compilar l'opera, se non nella vasta mole che aveva in pensiero di fabbricare, almeno di quel peso che gli vien permesso da sì importante sollecitudine [...]» (*Istoria* 1698, p. n.n.).

¹⁹ Cfr. la prefazione in forma di lettera di Malatesta Strinati a *I cento apologhi di Monsignor BERNARDINO BALDI, Abate di Guastalla, portati in versi da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1702, p. 11.

²⁰ Vedi per esempio la lettera di Magliabechi a Crescimbeni del 24 marzo 1690 in Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio S. Maria in Cosmedin, XIII 1, c. 67r-v (il fiorentino comunica tra l'altro il contenuto di sonetti di Giuliano de' Medici [duca di Nemours], raccomandandosi di non citare la fonte, considerando tali testi «troppo liberi»; notizie su Giuliano poi in *Comentari* II, 1710, pt. II, pp. 188-189, un sonetto in *Comentari* III, 1711, pp. 208-209). Il 28 aprile 1691 ancora Magliabechi invia all'amico notizie sulla produzione di Lorenzo Panciatichi (morto suicida nel 1676): Archivio S. Maria in Cosmedin, XIII 1, cc. 75r-76v. Sull'importante fondo dell'Archivio S. Maria in Cosmedin vd. il contributo di Concetta Ranieri in questo volume e i suoi precedenti interventi sull'argomento (*Un'edizione di poeti arcadi nel carteggio tra G. M. Crescimbeni e B. Lippi in S. Maria in Cosmedin*, «Roma moderna e contemporanea», I, 1993, fasc. 3, pp. 139-153; *Giovan Mario Crescimbeni e la sua «libreria». Un'accademia in una biblioteca*, ivi, IV, 1996, pp. 577-594).

²¹ Vd. la lettera di Magliabechi a Crescimbeni dell'11 ottobre 1698, munita di un corposissimo allegato, in Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio S. Maria in Cosmedin, XIII 1, cc. 148r-180r (in particolare c. 157v): la discussione tra i due amici riguarda l'attribuzione della *Canzone in lode della salsiccia*, che Crescimbeni ritiene di Firenzuola, contro il parere di Magliabechi (cfr. *Istoria* 1698, lib. V, p. 327). Gli editori moderni tendono ad attribuire la canzone proprio a Firenzuola: AGNOLO FIRENZUOLA, *Opere*, a cura di Delmo Maestri, Torino, Utet, 1977, p. 51 (i due eruditi non fanno parola, se non ho visto male, delle allusioni oscene, evidenti in quel componimento).

decaduta nel terzo, «gloriosamente risorgesse nel quarto, e come varia nel quinto siasi mostrata, infino ai nostri giorni, che a più glorioso risorgimento preparasi, mercé lo studio e la continua fatica di molti nobilissimi ingegni viventi: il che è l'unico fine per lo quale questa *Istoria* abbiain noi a scrivere impreso»²². Schema elementare con i campioni e i culmini in Petrarca e nel Cinquecento (quarta età) ma, si noti, con una cauta apertura di credito al Seicento (quinta età). Il canone, «orientato teleologicamente verso un presente ormai liberato dal cattivo gusto barocco» (uso le parole di Corrado Viola)²³, intravede una sorta di classicismo perenne nei modelli del miglior petrarchismo cinquecentesco (per esempio, in Angelo Di Costanzo, poeta al centro dei primi dialoghi della *Bellezza della volgar poesia*), nel pindarismo di Chiabrera, infine nella rinnovata tradizione toscana tardo-secentesca, testimoniata per esempio dall'arcade Alessandro Marchetti, il felicissimo traduttore di Lucrezio diffusamente citato già nei dialoghi dell'*Arcadia* crescimbeniana, quindi molto prima della stampa (postuma) della versione lucreziana (1717) e dell'immediata condanna all'Indice (1718).

Partiamo dalla nuda descrizione della struttura primitiva dell'*Istoria*. La prima parte (o «libro»), contenente «l'origine» e «lo stato» della poesia toscana²⁴ (sfiora però anche gli autori di «leggiadrissimi e bellissimi poemi» scritti «nelle lingue particolari di molte città d'Italia»)²⁵, individua, partendo da Cielo o Ciullo d'Alcamo, o dal Camo – tale allora l'incerta lezione –, letto in Allacci, una serie di forme metriche originarie dell'italiano, esemplificate con *specimina* sia di poeti delle Origini sia di cinquecentisti e secentisti. Dagli elementari sonetti e canzoni ai barocchi leporeambi, Crescimbeni tiene a mostrare la ricchezza della tradizione poetica italiana, pur senza accecamenti nazionalistici, perché ammette il primato dei provenzali: «Egli è chiara cosa che l'endecasillabo volgare venne in Italia dalla Provenza [...], essendosi veduto che i provenzali prima che gl'italiani verseggiarono»²⁶. Non manca d'accortezza quando per esempio rifiuta l'idea di Colocci, fatta propria da Allacci, secondo cui le strofe di *Rosa fresca aulentissima* (di cui nella trascrizione omette pudi-

²² *Istoria* 1698, lib. I, p. 82.

²³ CORRADO VIOLA, *Antologie del Settecento*, in *Antologie d'autore*, pp. 249-287: 268.

²⁴ *Istoria* 1698, lib. I, p. 81.

²⁵ Ivi, lib. I, p. 82: menzionati tra gli altri il genovese Paolo Foglietta, il bolognese Francesco Negri, il napoletano Giulio Cesare Cortese, il siciliano Antonio Veneziano, il romano Giovanni Camillo Peresi (morto nel 1688), e anche Michelangelo Buonarroti il Giovane, per la *Tancia*, «scritta l'anno 1614 in lingua rustica del contado della sua patria» (*ibid.*; dunque un dialettale *sui generis*).

²⁶ Ivi, lib. I, p. 7.

camente l'invito erotico finale, «a lo letto ne gimo a la bon'ora») deriverebbero dai distici della poesia greca bizantina, constatando la presenza di doppi settenari: «versi sciolti sdrucchioli di otto sillabe» e «versi rimati di sette senza sdrucchiolo»²⁷ (con più precisione li definisce poi nei *Comentari* «versi lavorati ad uso degli alessandrini, che altri ha chiamati politici, e anch'oggi tra i francesi sono in uso»)²⁸. Dare la statura di pioniere della nostra poesia a Cielo d'Alcamo (un suo verso è per altro menzionato, si sa, senza nome d'autore, già da Dante, *De vulgari eloquentia*, I 12) è suggerimento forse non appropriato ma fortunato: resisterà ben oltre De Sanctis. È tipico che, con l'addurre vari esempi peregrini di sonetti (letti sin nella *Summa* trecentesca di Antonio da Tempo), Crescimbeni sia da un lato attratto, dall'altro respinto dall'Antico, mostrando tutta la sua impazienza di moderno arcade: «Ma del sonetto antico sia favellato a bastanza: imperciocché di sì rancide cose, sebbene con riferirne alla curiosità fassi piacere, non poco i purgati gusti a lungo andare s'annoiano, per quanto sien quelle rendute dall'antichità venerabili»²⁹. Tra gli estremi del *venerabile* e del *rancido* si muove il gusto dell'archeologo-letterato. Il quale, quando nel primo volume dei *Comentari* recupera un testo delle Origini che aveva omesso nell'*Istoria*, cioè il *Cantico* di san Francesco (trascritto però da un'infida fonte a stampa tardo-secentesca), si trova in grande imbarazzo nel definire la forma metrica di quella prosa assonanzata. Ma non si dà per vinto, come prudenza avrebbe suggerito, perché sceglie di travestire il buon Francesco, «che toscanamente poetò con molto fervore di spirito»³⁰, in moderno versiscioltaiò compitante in endecasillabi e settenari: «Or questo modo di comporre in versi sciolti, benché appo gli antichi non si truovi frequentato, nondimeno nel secolo decimosesto e decimosettimo molto fu adoperato, e moltissimi belli e nobili poemi con esso furono composti»³¹ (giustificazione anacronistica e per noi sorprendente). È un caso estremo, non più ripetuto altrove nell'*Istoria*, di emendazione del passato secondo i gusti del presente, addirittura con una vistosa infedeltà ideologica, perché là dove Francesco aveva ammonito «guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali», compare l'irenico (quietistico?) auspicio del moderno: «grazia a quelli, che muoiono in peccato | mortale». Più cauti Zeno e gli annotatori dell'edizione veneziana, i quali osservarono l'evidente stranezza prosodica, lasciandone aperta la soluzione («Pure, parendoci difficile che

²⁷ Ivi, p. 3.

²⁸ *Comentari* II, 1710, pt. II, p. 2.

²⁹ *Istoria* 1698, lib. I, p. 25; nell'edizione dell'*Istoria* 1714 (p. 23) l'allusione al rancidume è omessa.

³⁰ *Comentari* I, 1702, p. 23.

³¹ Ivi, p. 25.

altri scrivendo in prosa faccia dieci o dodici versi seguiti senz'avvedersene, ne rimettiamo la decisione al discernimento de' lettori»³².

Torno al disegno primitivo dell'*Istoria*. Che allinea, dopo il menzionato preludio storico-metrico, molte notizie raccolte con criteri di volta in volta difformi: il secondo libro comprende infatti una centuria di biografie di rimatori ordinati storicamente, da Guittone a Francesco Redi, con menzione poi, per sovrammercato, di cinquanta poeti viventi, quasi tutti pastori arcadi (da Alessandro Guidi a Ulisse Gozzadini), rappresentanti di un'età nella quale «la volgar poesia è ritornata nel quasi total suo primiero vigore e dignità»³³; il terzo libro contiene una nuda antologia, di soli sonetti, dei poeti annoverati «nell'antecedente libro»³⁴; il quarto adotta invece l'ordine alfabetico (all'interno di una partizione per secoli): un diluvio di nomi con pochi cenni biografici³⁵ (nella ristampa del 1714 Crescimbeni ristabilirà l'ordine cronologico); il quinto libro è una sorta di bibliografia critica ragionata, contiene cioè «il racconto delle fatiche fattesi intorno all'opere di molti poeti volgari o dagli stessi poeti o da altrui»³⁶: si parte significativamente dal Dante commentatore di sé stesso nella *Vita nuova* e nel *Convivio* e dalle prime esegesi dottrinarie alla cavalcantiana *Donna me prega*; il sesto e ultimo libro contiene infine una breve rassegna di trattati d'arte poetica in latino e in italiano, dai medievali sino a Castelvetro, Minturno, Mascardi, Menzini (il *De vulgari eloquentia* dantesco che nell'*Istoria* è giudicato, contro Corbinelli, «suppositizio», viene invece riconosciuto autentico nei *Comentari*)³⁷.

³² *Istoria*, ed. 1730-1731, vol. I, pp. 111-112 nota 33.

³³ *Istoria* 1698, lib. II, p. 169. Poco prima (p. 167) non si perita di citare addirittura il proprio padre, Giovanni Filippo Crescimbeni (morto nel 1687), per rime scritte «tra le continue applicazioni legali, e dell'avvocazione che professò, e della lezione ordinaria del corpo civile, in che onoratamente e con molto grido impiegossi nella pubblica Università della sua patria per il corso di sopra trenta anni».

³⁴ Ivi, lib. III, p. 175.

³⁵ Giocoforza, qualche piccolo farfallone ci esce: per esempio, a p. 289 dell'*Istoria* 1698 il cinquecentista Scipione Ammirato è detto «fiorentino». Nella copia della *princeps* con *marginalia* autografi che è alla Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio S. Maria in Cosmedin, XIII 14, si legge la correzione, poi integrata nella ristampa (Ammirato è ora detto «leccese»). La correzione proveniva da Salvino Salvini: «Intorno Scipione Ammirato, le soggiungo che io ho il suo testamento, nel quale è chiamato da Lecce, dove egli era nato, ma però di famiglia nobile fiorentina, come quello afferma nella *Storia fiorentina*» (Firenze, 24 aprile 1702, Biblioteca Apostolica Vaticana, Santa Maria in Cosmedin, XIII.1, c. 326r). Per i *marginalia* vd. ora GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019.

³⁶ *Istoria* 1698, lib. V, p. 293.

³⁷ Vd. ivi, lib. VI, p. 373, e *Comentari* V, 1711, p. 97.

Balza agli occhi il disordine dell'opera: sembra di rivedere a tratti certe affastellate scansioni secentesche, per esempio gli elenchi di Cinelli Calvoli o di padre Aprosio; in particolare, parrebbe un'ingenuità quel voler ospitare autori «de' quali – assicura la rubrica – appresso noi si truovan rime»³⁸. Ma questa è pur sempre la *libido catalogandi* del vecchio-nuovo erudito d'ogni tempo. A noi tocca invece rincorrere, negli interstizi, scelte e giudizi che ci paiano coerenti (o meno) con l'elementare parabola storica suggerita. Si osserva un'uniformazione nelle schede biografiche, soprattutto in quelle degli autori delle origini: Dante ha tanto spazio quanto Guido o Cino; Petrarca, Ariosto, Tasso meritano lodi sintetiche e generiche. È sugli autori del secolo precedente che Crescimbeni esercita il suo giudizio selettivo. Marino, pur distinto dai suoi molti imitatori, guadagna appena l'onore delle armi:

Al Marini [...] debbesi la libertà del comporre: mentre il bollor dell'ingegno suo, non capace di star ristretto dentro alcun limite, ruppe affatto ogni riparo; né altra legge volle soffrire che quella del proprio capriccio, tutta consistente in risonanza di verso, in complesso di bizzarrie ed arguzie, in concepimento d'argomenti fantastici, in affettare il fraseggiamento de' latini, tralasciando il proprio toscano; ed in somma in dilettrar con finta e mentitrice apparenza di ricercata e falsa bellezza³⁹.

Ma nella *Bellezza della volgar poesia* darà di Marino un giudizio più benevolo.

Lode è viceversa riservata al quasi contemporaneo (di Marino) Chiabrera, visto come pioniere di una maniera pindarica eventualmente alternativa alla scuola petrarchesca:

Le sue canzoni sono maestose, gravi e magnifiche, ripiene di verità ingrandita e di sentimenti eroici, e adorne d'immagini poetiche e d'ogni più sublime figura, e finalmente ricche di forza e d'estro artifiziosamente usato, a segno che, per lodar le grandi azioni e i famosi guerrieri, io giudico tale stile molto miglior d'ogni altro⁴⁰.

I giudizi degli amici su questa *Istoria* furono in generale benevoli: venne riconosciuto almeno lo sforzo pionieristico. Zeno scrisse a Crescimbeni, forse mettendoci po' d'ironia: «[...] non mai la rimiro [*Istoria*] che in lei non ritrovi nuove bellezze, conforme della sua Beatrice attestava Dante» (è reazione a caldo, in una lettera del 18 ottobre 1698)⁴¹; mentre Muratori aspettò l'uscita del primo volume dei *Comentari* per comunicare all'autore

³⁸ *Istoria* 1698, lib. IV, p. 253.

³⁹ *Ivi*, lib. II, p. 149.

⁴⁰ *Ivi*, p. 151.

⁴¹ *Lettere di APOSTOLO ZENO* [...] *Seconda edizione* [...]. *Volume primo*, Venezia, Sansoni, 1785, p. 46.

il suo consenso, salva l'allusione a quel che in certi àmbiti restava da fare (e che lui stesso farà):

[...] niun'altra lingua ha un'istoria della sua poesia, come per mezzo di lei l'ha presentemente l'italiana, o almeno quelle non l'hanno sì compiuta, sì vaga, e piena di sì varie notizie, com'è la donataci dal valore della sua penna. E pure ci resta ancor non poco da fare, e specialmente da trattarsi la poesia sacra e morale, che non è lieve argomento. In esso io spererei bene che V.S. Illustrissima dasse qualche buon sito al Maggi⁴².

Muratori aveva deposto l'idea di scrivere una vera e propria storia letteraria, ma la sua *Perfetta poesia* (che invierà al Custode d'Arcadia ancora manoscritta) peserà sui successivi giudizi aggiunti da Crescimbeni nei *Comentari*, soprattutto là dove il florilegio non esclude qualche secentista non troppo compromesso col marinismo.

L'*Istoria* ebbe tra l'altro il merito d'additare il nodo irrisolto del rapporto della nostra poesia delle Origini con la materia provenzale (Muratori non fu d'accordo su questo punto con Crescimbeni: ma il secondo, col conforto del vecchio Bembo, aveva buon gioco a ribadire il primato dei provenzali)⁴³. Da qui la decisione di ritradurre un piccolo classico della storiografia, cioè le cinquecentesche *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* di Jean de Nostredame. Esisteva una vecchia, inadeguata traduzione eseguita a ridosso della stampa originale, nel 1575, da Giovanni Giudici, amico e anche suggeritore del Nostredame, lavoro che il Custode d'Arcadia stimava a ragione molto difettoso («oltre al difetto della Lingua – scriveva –, è mancante di vari sentimenti, e ne contiene altri trasportati fuori de' propri luoghi, ed altri storpiati, e male intesi, e peggio tradotti»)⁴⁴.

Crescimbeni aveva scarsa dimestichezza con l'antica lingua dei trovatori, per cui gli furono d'aiuto «gl'incomparabili ab. Anton Maria Salvini, e abate

⁴² L'importante lettera (17 febbraio 1703) fu pubblicata (dal citato codice dell'Archivio S. Maria in Cosmedin, XIII 1) in ANGELO MERCATI, *Sei lettere inedite e nuova edizione di una scrittura del Muratori*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi», s. VII, vol. VIII. *Miscellanea di studi muratoriani*, 1933, pp. 39-55, e si legge tra l'altro in LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Opere*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, 2 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, II, pp. 1811-1813: 1811 (le lettere crescimbeniane attendono di essere pubblicate nel vol. XV del *Carteggio* di Muratori).

⁴³ Al tema Muratori dedicò (con implicita critica di Crescimbeni) la quarantesima dissertazione delle *Antiquitates: De rhythmica veterum poësi et origine Italicae poëseos* (1740).

⁴⁴ In *Comentari* II, 1702, pt. I, p. 3: Crescimbeni ristampò la traduzione, con emendazioni, nel 1722 (Roma, Antonio de' Rossi). Su Giudici e la sua traduzione vd. ALDO ARUCH, *Le biografie provenzali di Jehan de Nostredame e la loro prima traduzione italiana*, «Studi medievali», IV, 1912-1913, pp. 193-212.

Salvino suo fratello», «coaccademici della Crusca e Arcadi»⁴⁵. Soprattutto il primo riuscì prezioso, come dimostra il suo carteggio con Crescimbeni custodito all'Archiginnasio di Bologna (Anton Maria dovette soccorrere l'amico persino in aspetti elementari della grafia del francese e del provenzale)⁴⁶. Se Salvini volgarizzò i versi dei maggiori provenzali, che Giudici aveva lasciato prudentemente nell'originale, Crescimbeni fece il suo attento mestiere di postillatore quando aggiunse noterelle tratte dalla *Tavola* annessa da Ubaldini ai *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino⁴⁷, o quando accennò un rapido spoglio di qualche canzoniere provenzale custodito alla Vaticana (sottolineando per esempio che Nostredame s'era scordato nientemeno che di Bertran de Born)⁴⁸; smontò poi con buona logica le favole imbastite sulla Laura petrarchesca autrice di poesie⁴⁹. Chi ha studiato recentemente il Redi provenzalista ha evidenziato qualche ulteriore merito del Custode d'Arcadia: il quale per esempio mostra buon senso nel correggere sia la fonte francese sia Redi, che confondono due poeti di patrie diverse, cioè il marchese Alberto Malaspina, figlio di Obizzo, già citato da Bembo (*Prose della volgar lingua* I 8), e il trovatore, nativo di Gap, Albertet de Cisteron (Alberto di Sestaro, o Sisterone)⁵⁰. Dettagli, certo, che pure hanno garantito a tale fatica una qualche fortuna: come riconobbe un catalano approdato a Roma in quegli anni, Antonio Bastero (Antoni de Bastero), autore di un importante lessico, la *Crusca provenzale* (1724), che per la prima volta dimostrò in maniera sistematica quanto il toscano letterario dovesse alla lingua dei trovatori. Bastero pubblica sotto gli auspici dell'Arcadia: forse anche per questo, cioè per motivi di buona creanza, tra gli antesignani dello studio del provenzale in Italia, dopo i ritratti di Bembo, Varchi, Tassoni, Ubaldini, Redi, Salvini, stampa *in limine* anche quello di Crescimbeni, certo il meno importante della serie (il più importante manca, come notò Debenedetti⁵¹, perché allora ancora sconosciuto: il cinquecentesco Giovanni Maria Barbieri, che sarà riscoperto a fine secolo da Tiraboschi).

Quando si muove sul terreno dell'antico volgare italiano Crescimbeni mostra ovviamente maggior agio: avvalendosi tra l'altro di fonti manoscrit-

⁴⁵ *Comentari* II, 1702, pt. I, p. 3.

⁴⁶ Vedi per esempio una lettera del 1709: «Rosne è il Rodano, che oggi si scrive Rône, scrivendo il circonflesso per contrassegnare la mancanza della S, che era l'antica ortografia. Così Aumosne, Aumône e simili» (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, B.203, 111).

⁴⁷ Vd. *Comentari* II, 1702, pt. I, pp. 199 e 209.

⁴⁸ Ivi, pp. 187-189.

⁴⁹ Ivi, p. 157.

⁵⁰ Ivi, pp. 125-126; vd. NOTO, *Francesco Redi*, p. 150.

⁵¹ Cfr. DEBENEDETTI, *Tre secoli di studi provenzali*, p. 374.

te che documentano la poesia delle Origini, cioè principalmente i codici chigiani L.IV.131 (cinque-secentesco, che attinge a codici trecenteschi perduti)⁵², L.VIII.305 (trecentesco, di cui compila l'indice: alcuni *marginalia* nello stesso codice sono forse suoi)⁵³ e M.VI.127 (messo insieme da Allacci). Le scelte ecdotiche non sono razionalmente giustificate, muovendosi il Custode d'Arcadia tra fedeltà servile alla lezione tramandata, occasionali emendamenti e offerta di varianti attestate. La tavola delle presenze è variamente argomentata. *Al cor gentile*, la canzone-manifesto guinizelliana, è antologizzata seguendo l'avallo di Muratori e di Gravina⁵⁴; i toscani minori hanno spesso l'autorizzazione dantesca: per esempio, Gallo Pisano, citato nel *De vulgari eloquentia*, I 13, è presente con il sonetto *In alta donna ho miso mia 'ntendanza*, munito di qualche buona nota interpretativa cui mise mano il solito Salvini⁵⁵. Crescimbeni, in questo contraddicendo Dante, riserva largo spazio a Guittone e ai rimatori di scuola guittonianiana, di cui ammira il virtuosismo delle parole-rima: di Pucciandone Martelli è per esempio riportato l'artificiosissimo *Similemente-gente-criatura*, con scrupolosa conservazione della patina vernacolare pisana⁵⁶ (il rilancio di Guittone sarà poi testimoniato dall'edizione delle lettere procurata da Bottari nel 1745). Non sempre la competenza linguistica assiste il Custode d'Arcadia: ingenua per esempio l'opinione secondo cui lo stile di Cecco Angiolieri (presente con *Sonetto, da poi ch' i' non trovo messo*)⁵⁷ «alle volte apparisce toscano e alle volte lombardo» (evidentemente non tiene conto della natura composita del codice allacciano da cui trascrive)⁵⁸. Simpatia massima va a Jacopone da Todì, lodato per l'energica parola da fustigatore: «[...] la nostra lingua non

⁵² Un regesto del codice è in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, 3 voll. in 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002, 1. *I documenti*, II, pp. 742-745.

⁵³ Cfr. ivi, pp. 752-759. Da un codice perduto, detto Bocoliniano, perché appartenuto a Giovanni Battista Bocolini (Etolo Silleneo in Arcadia), Crescimbeni nell'edizione 1714 trascrive la ballata dantesca *Deh, Violetta, che 'n ombra d'Amore* con una variante, rispetto alla Giuntina, all'ultimo verso («Sentiron pena de l'altrui dolore» invece di «Sentir han pena de l'altrui dolore»), che non sappiamo se fosse nella fonte o correzione crescimbieniana (*Istoria* 1714, lib. V, pp. 409-410; le osservazioni di De Robertis sono in DANTE, *Rime*, 2. *Introduzione*, II, pp. 1089-1091).

⁵⁴ Vedi *Comentari* III, 1711, pp. 9-11.

⁵⁵ Ivi, pp. 32-33.

⁵⁶ Ivi, p. 41; sullo scambio della «s» in luogo della «t» e della «z» nel dialetto pisano si sofferma nella scheda su Girolamo Terramagnino (citando anche Pucciandone Martelli) in *Comentari* II, 1710, pt. II, p. 30.

⁵⁷ *Comentari* III, 1711, pp. 65-66.

⁵⁸ *Comentari* II, 1710, pt. II, p. 60 (il copista aveva scritto, seguito da Crescimbeni, «zentilia» per «cortesia», e «zilosia» per «gelosia»).

ne ha né più gagliarde né più efficaci a sgridare i vizi e infiammar l'anime all'acquisto della grazia divina», così che l'antologista è lieto di constatare che, se «la nostra poesia fu inventata per cose d'amor profano, poteva ben servire ad insegnare il cristiano vivere»⁵⁹. Fra Tre e Quattrocento appare importante la riscoperta del bolognese Niccolò Malpigli, con l'inedita canzone *Spirto gentile da quel bel grembo sciolto*, trascritta dal codice Isoldiano (ora all'Universitaria di Bologna: già era stato in mano a Manfredi e a Martello) confrontato col Vaticano latino 3212. Malpigli è annoverato tra coloro che nell'Italia centrale «mantennero viva [...] la scuola petrarchesca fino al tempo di Lorenzo de' Medici, che prese a renderle l'antico culto e splendore»; la trascrizione dei versi è al solito mondata «da ogni barbarie»⁶⁰, cioè moderatamente abbellita secondo i canoni petrarcheschi, ma anche con la menzione di varianti tra i due codici⁶¹. Nel Quattrocento, di là dai petrarchisti più ortodossi, Crescimbeni predilige per altro Burchiello, in virtù della «grazia de' riboboli, de' gerghi e de' piacevoli motti»⁶².

L'aureo Cinquecento risulta terreno meno malfermo sul piano testuale: spicca la nutrita schiera dei rimatori del circolo bembiano, da Andrea Navagero a Trifon Gabriele, allo stesso Colocci; naturalmente c'è indulgenza per Berni, giudicato non (come aveva voluto Giraldo Cinzio) poeta per «salsicciai», ma al contrario «principal promotore – soccorre qui il parere di Gravina, *Ragion poetica*, II 24 – dello stile plautino e catulliano in nostra favella»⁶³. Non mancano spunti sulla poesia drammatica: l'autentico teatro comico, trascurata la preistoria umanistica, per Crescimbeni ha il suo inizio nel Cinquecento di Ariosto (e del prosastico Bibbiena – la *Mandragola* merita solo un fuggevole cenno); è tipica la lamentazione sulla perdita del nostro primato in quel genere: «[...] vorremo che si dolessero i nostri d'aver con sì poca sollecitudine mantenuta un'arte che gli rendeva singolari, ed ora

⁵⁹ Ivi, p. 65.

⁶⁰ Ivi, pp. 124-125.

⁶¹ La canzone è trascritta in *Comentari* III, 1711, pp. 134-138. Crescimbeni segnala per esempio: al v. 30 accanto a «furia» del Vaticano («fugge la nuova furia del tuo strale») il «virtute» dell'Isoldiano («fuge nova virtute»); al v. 32 «speranza» accanto a «salute»; al v. 128 segue l'Isoldiano: «e 'l virtuoso, e buon Guiscardo ardito» (non segnalando la variante del Vaticano, «victorioso»); al v. 138 sceglie tacitamente una via intermedia: là dove l'Isoldiano dà «pose quell'altra che tu lusing[h]asti» e il Vaticano «misse quell'altra cui contaminasti», adotta «pose quell'altra che contaminasti». Su Malpigli e la sua fortuna vd. BRUNO BENTIVOGLI, *La tradizione delle rime di Nicolò Malpigli*, «Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Cl. di Scienze morali. Rendiconti», LXVII, 1978-1979, pp. 119-142.

⁶² *Comentari* II, 1710, pt. II, p. 141.

⁶³ Ivi, p. 207.

è quasi affatto perduta, mercé del genio moderno, che soverchiamente si è compiaciuto dell'opere eroicomiche [...]»⁶⁴. Mentre al dramma musicale, che Muratori non amava, viene reso un omaggio ben comprensibile a Roma, città dove persino i cardinali scrivevano libretti d'opera:

[...] questi drammi assorbono tutta la comica e tutta la tragica, occupando tutti i caratteri rappresentativi che possono immaginarsi, imperocché se ne trovano e regi e civili e popolari, e boscherecci e marittimi, e sacri e profani, e seri e burleschi, e misti, ed insomma di qualunque spezie che sia possibile; e se ne trovano in tanta abbondanza, che in Roma ce n'ha intiere librerie⁶⁵.

Nel Seicento risulta logica, di là dall'attenzione per certi tardo-umanisti (ad esempio, il perugino Marco Bonciari), la menzione dei più moderati tra i barocchi (Mascardi, Sforza Pallavicino, Bartoli), mentre viene ribadita l'ammirazione per Chiabrera. Significativa, sulla stessa linea, la predilezione per i "calchi" classici di Lorenzo Magalotti, il cui *Brindisi* conosce la sua prima stampa proprio nei *Comentari*⁶⁶. Nell'età contemporanea il monopolio è ovviamente dei poeti arcadi, disposti una volta di più in militar centuria e scelti secondo il metodo imparziale, ma agnostico, del sorteggio. Tra i viventi nessun nome insigne manca: da Muratori a Martello, da Manfredi a Vico (di cui è anche ricordata la «nobilissima dissertazione *De nostri temporis studiorum ratione*», che è dell'anno prima)⁶⁷, da Zeno a Faustina Maratti Zappi. La presenza femminile è rilevante, secondo la predilezione mostrata già nelle vivaci pagine dedicate alle pastorelle nel prosímetron *Arcadia*⁶⁸. E sollecito cronista della contemporaneità Crescimbeni volle essere anche altrove: per esempio raccontando la vita di Alessandro Guidi⁶⁹; curando tra il 1720 e il 1721 la per altro diseguale serie delle *Notizie storiche degli Arcadi morti*

⁶⁴ *Comentari* I, 1702, p. 208: tra i responsabili dell'introduzione dello stile eroicomico nomina Giacinto Andrea Cicognini, di cui dubita curiosamente se sia stato imitatore di Molière, o da Molière imitato (è vera la seconda circostanza, come è noto).

⁶⁵ Ivi, p. 235.

⁶⁶ Ivi, pp. 167-169.

⁶⁷ *Comentari* II, 1710, pt. II, p. 369; in *Comentari* III, 1711, p. 351, è ospitato il sonetto vichiano *Donna bella, e gentil, pregio, ed onore*.

⁶⁸ Sulla presenza femminile in *Arcadia* vd. ELISABETTA GRAZIOSI, *Arcadia femminile: presenze e modelli*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, IX, 2-4. *Convegno di Studi, 15-18 maggio 1991. III Centenario dell'Arcadia*, 1991-1994, pp. 249-273; EAD., *Arcadia: storia femminile di un'accademia maschile*, in *Tra archivi e storia. Scritti dedicati ad Alessandra Contini Bonacossi*, a cura di Elisabetta Insabato, Rosalia Manno, Ernestina Pellegrini, Anna Scatigno, 2 voll., Firenze, Firenze University Press, 2018, II, pp. 509-535.

⁶⁹ Cfr. *Vita dell'abate Alessandro Guidi scritta da* GIO. MARIO CRESCIMBENI [...], in *Poesie d'ALESSANDRO GUIDI non più raccolte. Con la sua Vita nuovamente scritta dal signor Canonico*

(diseguale perché molti vi posero mano); allestendo infine i primi nove tomi delle *Rime degli Arcadi* (1716-1722), silloge che vale da corposo complemento all'antologia contenuta nell'*Istoria* e nei *Comentari*, e ci permette anche d'apprezzare da vicino, com'è stato più volte osservato⁷⁰, la composizione sociale dell'accademia, con l'ovvio prevalere della classe nobile (il primato è romano e napoletano) e dell'alto clero, ma con presenza anche di funzionari, bibliotecari e, in misura minore, di professori.

Quale giudizio dare infine del lavoro di Crescimbeni? Come sempre succede, l'estensione del terreno sondato non corrisponde alla profondità dello scavo di volta in volta compiuto. Se è il criterio soggettivo del buon gusto a guidare la galleria di versi proposta da Muratori nella *Perfetta poesia*, in Crescimbeni il vaglio è compiuto secondo termini meno stretti: non che il Custode d'Arcadia non abbia gusti e disgusti, lo abbiamo visto, ma più spesso prevale in lui il diritto-dovere dell'antiquario, tenuto a dar conto di quanto il tempo non ha ridotto in polvere, donde anche il significativo allargamento d'orizzonte ai poeti delle Origini, da Muratori in sostanza omessi⁷¹. Simili omissioni ritroviamo nella contemporanea silloge procurata da Agostino Gobbi e da Eustachio Manfredi⁷², in linea con quanto quest'ultimo andava proclamando con ironia in Arcadia: «[...] beato chi può rinvenire in un pezzo di carta antica un *unquanco* di messer Cino, un *chente* di fra Guittone, un'*amanza* di Buonagiunta, una *bisogna* di ser Onesto!»⁷³. Il gusto dei primitivi, per citare un celeberrimo sintagma della storiografia artistica, era ancora di là da venire per i letterati. S'è detto dell'incertezza della forma-libro: la fatica di Crescimbeni è un racconto sì, ma anche una crestomazia, un saggio di precettistica letteraria e insieme un repertorio, certo più da consultare che da legge-

Crescimbeni e con due *Ragionamenti* di Vincenzo Gravina non più divulgati, Verona, Giovan Alberto Tumermani, 1726, pp. vii-xl.

⁷⁰ Cfr. AMEDEO QUONDAM, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», VIII, 23, 1973, pp. 389-438, e (con sondaggi specifici) STEFANIA BARAGGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, pp. 65-67; quest'ultimo volume è da consultare in parallelo con MARIA LUISA DOGLIO – MANLIO PASTORE STOCCHI, *Rime degli Arcadi I-XIV. 1761-1781. Un repertorio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

⁷¹ Valgano anche qui le osservazioni di VIOLA, *Antologie*, pp. 271-272.

⁷² *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo* [...], 4 voll., Bologna, Pisarri, 1709-1711.

⁷³ *Novella d'ACI DELPUSIANO [= EUSTACHIO MANFREDI], detta da lui nella Capanna del Serbatoio d'Arcadia la sera de' 18 gennaio 1718, in occasione di stravizzo*, in *Prose degli Arcadi. Tomo secondo* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1718, pp. 1-10: 2.

re. Si può usare la consueta formula dell'*opus in fieri* (*work in progress*)? Del resto, il Custode d'Arcadia non mancò mai di confessare candidamente i propri abbagli: indizio certo di onestà intellettuale. Il cammino della storiografia nel secolo diciottesimo risulta poi diverso, a tacere delle suggestioni critiche del grande rivale Gravina. Chi percorse la storia della cultura: dal mediocre Gimma all'impeccabile Tiraboschi; chi s'accampò sotto le ali dell'universalismo, come fecero i gesuiti Quadrio e Andrés, diversi ma complementari; chi affrontò la storia dei generi letterari (il teatro raccontato da Calepio, Maffei, Riccoboni, Napoli Signorelli); o infine chi, su suggestione volterriana, disegnò un brillante *tableau* filosofico: il caso di Bettinelli e Denina. Dopo la metà del secolo, il grande zibaldone allestito da Crescimbeni apparve, in tempi di Illuminismo trionfante, irrimediabilmente arcaico. Saranno l'erudizione e la filologia tardo-ottocentesche a tornare sui codici compulsati da Crescimbeni, a riproporre testi inediti o mal editi. Se si redigesse una tavola statistica, credo si scoprirebbe che con i mezzi della rudimentale critica testuale che aveva a disposizione Crescimbeni (con pace delle invettive di Baretti)⁷⁴ rese un buon servizio ai lettori italiani e stranieri della nostra poesia, almeno sino all'età di De Sanctis. Per quella strada, ora sin troppo arida ora sin troppo fiorita, tutti, lo confessassero o no, dovettero passare.

⁷⁴ Mi riferisco al noto pezzo d'esordio della «Frusta», 1° ottobre 1763, che si può leggere in GIUSEPPE BARETTI, *Opere scelte*, a cura di Bruno Maier, 2 voll., Torino, Utet, 1972, I, pp. 71-76, e alla recensione all'edizione di Bonfadio curata da Mazzuchelli (1° novembre 1763), dove Crescimbeni è annoverato tra «que' letteratacci che lodano ogni persona, che lodano ogni libro, che lodano ogni cosa» (ivi, p. 134).

CORRADO VIOLA

Il canone di Muratori

Che di Muratori si possa o si debba dire in un convegno sull'Arcadia del custodiato crescimbeniano trova una ragione più interna e pregnante, credo, che non sia la sua appartenenza all'accademia romana – dal 1701, come Leucoto Gateate (ma fu anche della Quirina)¹ – o il rilievo indiscusso, riconosciuto fin dai contemporanei, Crescimbeni compreso, delle sue opere, anche in ordine a ciò che chiamiamo “critica arcadica”, dai *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia* (1704) alle *Osservazioni sulle Rime del Petrarca* (1711), dalla *Perfetta poesia italiana* (1706) alle *Riflessioni sopra il buon gusto* (1708 e 1715).

Nel 1704, quattordici anni dopo la fondazione dell'Arcadia, Muratori proponeva con i *Primi disegni* una sorta di superiore coordinamento della rete accademica nazionale, la «Repubblica letteraria d'Italia», che finalizzava alla riforma della decaduta cultura italiana in direzione erudita, fissandone il protettore nel pontefice e affidandone la presidenza – l'«arcontato» – a

¹ «Per conto poi delle accademie alle quali fu ascritto il nostro Proposto, sono a mia notizia le seguenti: l'*Arcadia*, in cui ebbe il nome di *Leucoto Gateate*, e la *Quirina* di Roma [...]: così il nipote nella *Vita del proposto Lodovico Antonio Muratori, già bibliotecario del Serenissimo Signor Duca di Modena, descritta dal proposto* GIAN-FRANCESCO SOLI MURATORI [...], Napoli, Giuseppe Ponzelli, 1758, p. 191, che a p. 20 precisa come non siano arcadici gli pseudonimi di Lamindo Pritanio e Antonio Lampridio di cui Muratori si valse in altre sue opere. La cooptazione di Muratori in Arcadia è registrata *sub datam* 26.11.1701 nel *Catalogo degli Arcadi per ordine d'annoverazione* inserito in *L'Arcadia del canonico GIO. MARIO CRESCIMBENI* [...]. *Di nuovo ampliata, e pubblicata d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi, colla giunta del Catalogo de' medesimi* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1711, pp. 329-375: 354, s.v. Leucoto Gateate. Per la partecipazione del vignelese alle iniziative editoriali arcadiche si vedano *ad Indicem*, s.v. Muratori, STEFANIA BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, e MARIA LUISA DOGLIO – MANLIO PASTORE STOCCHI, *Rime degli Arcadi I-XIV. 1716-1781. Un repertorio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013. Qui e *infra* cito i testi settecenteschi con lievi ritocchi a carico di interpunzione, segni diacritici e maiuscole.

intellettuali di prestigio della Curia romana². Muratori, cioè, come di lì a pochi anni il Gravina della contro-Arcadia quirina, proponeva un modello di accademia dedita all'«erudizione» e alle «materie sode»³, ossia una versione organizzata – italiana, nazionale – della *respublica literatorum*: la *respublica* dei filologi, dei filosofi, degli eruditi, degli scienziati e dei dotti in genere, e molto meno dei verseggiatori o dei poeti d'occasione. Quella *respublica eruditorum* trovava la propria dimensione al di fuori d'Italia, nell'ecumene della più alta cultura europea, come pure al di fuori delle forme chiuse e regolate di un organismo accademico determinato. Si realizzava, insomma, in un circuito internazionale, e non istituzionalizzato, non eretto in accademia: il circuito delle corrispondenze, delle grandi biblioteche, degli *itinera* e dei giornali eruditi, quello illustrato dai nomi dei Mabillon Montfaucon Leibniz Newton Bayle Le Clerc⁴. Anche per queste intime e non risolte ambiguità – istanze nazionali *vs* orizzonte europeo, istituzionalizzazione *vs* aggregazione spontanea – la muratoriana «Repubblica letteraria d'Italia» fallisce, come poi rientra la secessione quirina di Gravina; mentre l'Arcadia

² Per i *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia esposti al pubblico da* LAMINDO PRITANIO, pubblicati *absque typis* a Venezia nel 1704 ma con la data di Napoli 1703, basti il rinvio alla relativa sezione di LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Opere*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, 2 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, I, pp. 177-221, comprensiva degli *Scritti in appoggio ai «Primi disegni»*, e alle vecchie ma limpide pagine di ALDO ANDREOLI, *Due mondi: Francesco Bianchini e il Muratori*, in ID., *Nel mondo di Lodovico Antonio Muratori*, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 143-171. Nuovi reperti testuali e ulteriore bibliografia in CORRADO VIOLA, *Scipione Maffei e Lamindo Pritanio: alle soglie del «confronto ineludibile»*, in *Studi per Gian Paolo Marchi*, a cura di Raffaella Bertazzoli, Fabio Forner, Paolo Pellegrini, Corrado Viola, premessa di Nadia Ebani, Pisa, ETS, 2011, pp. 797-810.

³ Sono espressioni che ricorrono frequentemente, sempre con intenzione laudativa, nella prosa di Muratori. Cfr. ad es. *Perfetta poesia*, II, III 7, p. 72: così, d'ora innanzi, citerò il trattato muratoriano, indicando in successione tomo, libro, capitolo e pagina (l'indicazione di tomo e pagina si riferisce alla seguente stampa settecentesca, di cui preferisco servirmi stante l'inadeguatezza dell'unica edizione novecentesca disponibile, la Marzorati a cura di Ada Ruschioni, Milano, 1971-1972: *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni e con varj giudizj sopra alcuni componimenti altrui da* LODOVICO ANTONIO MURATORI [...]. *Con le annotazioni critiche dell'abate Anton Maria Salvini* [...], 2 tt., Venezia, Sebastiano Coleti, 1730). Ma cfr. anche ID., *Epistolario*, a cura di Matteo Càmpori, 14 voll., Modena, Società tipografica modenese, 1901-1922, XI (1907), lett. 5138, p. 4831 (plaude alla Società Colombaria fiorentina perché tratta di «materie sode, né già solamente di poesie e di lettere amene, come era una volta in uso»).

⁴ Per una più che opportuna rivisitazione critica della categoria di Repubblica delle lettere cfr. DIRK VAN MIERT, *What was the Republic of Letters? A brief Introduction to a long History (1417-2008)*, «Groniek», 204, 2014, 5, pp. 269-287, <<https://ugp.rug.nl/groniek/article/view/27601/25014>>.

crescimbeniana, con la sua pratica diffusa e socializzata della poesia, attecchisce di fatto sull'intero territorio nazionale, dimostrando *in rebus* come sia questa, e non la Repubblica letteraria di Muratori, la sola forma istituzionale in cui possa calarsi, nell'Italia del tempo, la *République des lettres*. L'opera muratoriana (il *canone* muratoriano) può dunque fungere, credo, come una sorta di reagente critico, di mezzo di contrasto utile a individuare e osservare quelle medesime istanze di riforma della cultura letteraria cui risponde, in quegli stessi anni e oltre, su un diverso piano ma non senza significative tangenze, l'*Arcadia* crescimbeniana (il *canone* arcadico crescimbeniano).

Veniamo ora ai testi, e leggiamo innanzitutto un brano davvero cruciale della *Perfetta poesia*:

Stendendosi la vista de' grandi uomini per gl'immensi spazi del bello, possono essi discoprir miniere preziosissime non ancor toccate da alcuno, e trovar paesi nuovi, incogniti all'antichità medesima. Non si conobbero dagli antichi poeti i drammi pastorali; contuttociò i nostri Italiani e più di tutti la mente vasta di Torquato Tasso penetrò sì avanti per tal cammino, che forse non lasciò ai posteri speranza di avanzarlo. Pareva altresì che non dovesse mai l'Italia moderna pervenire alla gloria dell'antica Italia e della Grecia nell'epico poema; e pure il Tasso medesimo, se non uguagliò Virgilio, almeno vi s'appressò non poco, e certamente si lasciò addietro in molte cose il divino Omero. Ancora Dante, il Petrarca, il Chiabrera, il Tassoni, il Maggi e altri gloriosi eroi dell'italica poesia, o scopersero nuovi mondi, o fecero comuni alla nostra lingua i pregi delle antiche, tanto adoperarono co' lor valorosi ingegni. Altrettanto ancora faranno i successori nostri, se d'uguali forze saran provveduti, e se dalla servile imitazione de' vecchi sapranno felicemente passare alla gloria di nuovi inventori, avendo sempre davanti gli occhi la riflessione saggia di Quintiliano, che *nihil crescit sola imitatione*⁵. Ma si richiede coraggio in siffatta impresa. Non molto cammino potran far coloro che, spaventati dal mirar la gloriosa carriera de' primi, sempre si faran tenere, per dir così, dalla balia per le maniche del saio. Bisogna sciogliere da sé stesso i passi, tendere in alto, scoprir nuove strade [...]⁶.

Dal brano si evince subito un canone, riconfermato in altri passi della stessa opera e di altre opere muratoriane: Tasso, in posizione isolata di capofila, e poi Dante, Petrarca, Chiabrera, Tassoni e Maggi. Alcuni rilievi schematici, che svilupperemo in seguito:

1. la cordata, nelle intenzioni di Muratori, accomuna i poeti-«eroi», i «grandi uomini» che scoprirono «paesi nuovi» nelle sconfinite regioni della

⁵ QUINT. *Inst. or.* X 2, 8.

⁶ *Perfetta poesia*, II, III 7, p. 80. Giova ricordare che la *Perfetta poesia* uscì nel 1706 (Modena, Bartolomeo Soliani), ma era compiuta fin dal marzo del 1703: cfr. CORRADO VIOLA, *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, ETS, 2009, p. 43 nota 80.

- poesia, negli «immensi spazi del bello»: è insomma un *Pantheon* dei grandi innovatori-sperimentatori;
2. il canone è aperto a destra («Altrettanto ancora faranno i successori nostri»), non è, cioè, delimitato in maniera definitiva, chiuso una volta per tutte all'inserzione di nuovi autori;
 3. all'interno di questo canone, il nome di Tasso compare con grande rilievo;
 4. sullo sfondo, emerge l'eco diffusa di un dibattito vivacissimo, che da tempo si combatteva nella cultura europea, soprattutto francese: la cosiddetta *querelle des anciens et des modernes*;
 5. il brano presuppone e sottintende l'adozione di un nuovo principio critico-estetico, alternativo a quello dell'autorizzazione, qui stigmatizzato come «servile imitazione de' vecchi». Questo nuovo principio è il «buon gusto»: un portato caratteristico della riflessione muratoriana, che riceverà trattazione autonoma nelle successive *Riflessioni* (sopra il buon gusto, appunto).

Questi punti sono intimamente connessi tra loro: formano anzi un sistema in cui tutto si tiene. Li riprendo partitamente cercando di evidenziarne le relazioni reciproche.

Primo: il tema dei «nuovi inventori», degli eroici scopritori di nuovi territori poetici. È un tema strettamente connesso all'altro, accennato alla fine del brano, del coraggio intellettuale, del porsi su strade nuove rispetto alla tradizione. Muratori lo mutua dall'idea secentesca della progressività del sapere umano, della perfettibilità del conoscere e dell'operare umano, trasferendolo dall'ambito originario, scientifico ed erudito, in ambito poetico. È insomma la logica baconiana, ma anche galileiana, degli *augmenta scientiarum*. Questa logica informa l'idea di un necessario «accrescimento dell'erario poetico», che è una delle istanze più rilevate della *Perfetta poesia*⁷.

Ecco perché – e siamo al secondo dei rilievi fatti – il canone non può che essere aperto a nuove inserzioni, e non fissato una volta per tutte su autori consacrati da un giudizio definitivo, di superiore eccellenza o di insuperabilità. In altri termini, il canone muratoriano non poggia sul criterio dell'autorizzazione, quel criterio che assume alcuni *auctores* nel ruolo modellizzante di *exempla* normativi (così, ad esempio, nel classicismo di un Lazzarini e in certo senso di un Gravina), per cui, nella prassi poetica, i moderni non possono che imitare quegli antichi paradigmi, e corrispettivamente, in sede critica, al poeta moderno è riconosciuto lecito ciò che gli

⁷ *Perfetta poesia*, II, III 7, pp. 63, 80 e *passim*.

antichi hanno legittimato con la loro autorità⁸. Qui Muratori dice addirittura, citando Quintiliano, che non si ha progresso in forza di sola imitazione. All'autorizzazione, lo ripeto, Muratori sostituisce il buon gusto, inteso precisamente come «discernimento dell'ottimo»⁹. Si tratta in buona sostanza di una sorta di facoltà empirica della ragion critica, che consente di trascegliere il meglio dovunque esso si trovi: un criterio (s)elettivo, dunque, che proprio in quanto tale configura in maniera nuova l'idea stessa di canone letterario. Al centro del quale non è più l'*auctor*, lo scrittore canonizzato e venerato acriticamente in ogni sua pronuncia, che come tale diviene norma per gli autori successivi. Il canone muratoriano, invece, e proprio grazie al «buon gusto», si struttura in forza di un atto critico, di un giudizio di merito pronunciato dalla ragione; un atto che scevera «bellezze» e «difetti», meriti e demeriti dell'opera dell'autore, anche se di autore grandissimo si tratta¹⁰.

Ma questo del «buon gusto» è per Muratori una sorta di principio più generale, di portata metodologica, cioè direttivo e operativo; una *ratio* – ragione e regola insieme – che egli applicherà a ogni aspetto del suo programma riformatore: ecco infatti i concetti equivalenti di «moderazione degli ingegni», convocata a regolare i rapporti tra fede e cultura nel *De ingeniorum moderatione in religionis negotio* (1714), o di «regolata divozione», chiamata a ricondurre la pietà cattolica al suo nucleo evangelico, sfrondandola da superstizioni ritenute paganeggianti, nel *Della regolata divozion de' cristiani* (1743), e prima nel *De superstitione vitanda* (1740) e nel *Della carità cristiana* (1723); o si pensi ancora al concetto di «prudenza» che deve governare l'azione del principe proteso a realizzare la «pubblica felicità» dei propri sudditi secondo l'ultima grande opera muratoriana, il trattato *Della pubblica felicità* (1749)¹¹.

Ma il tema del progressivo incremento delle capacità umane richiama anche uno degli argomenti principali del partito dei Moderni nella ricordata

⁸ Cfr. ALFREDO COTTIGNOLI, *Orsi corrispondente muratoriano fra «buon gusto» e «autorizzazione»* [1982], in ID., *Muratori teorico. La revisione della 'Perfetta poesia' e la questione del teatro*, Bologna, CLUEB, 1987, pp. 37-47.

⁹ *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti* di LAMINDO PRITANIO [= LODOVICO ANTONIO MURATORI], Venezia, Niccolò Pezzana, 1742, pt. II, p. 24. La parte II dell'opera, nel cui cap. II così si definisce il «buon gusto», uscì nel 1715, sette anni dopo la parte I.

¹⁰ Cfr. CORRADO VIOLA, *Antologie del Settecento*, 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. 249-287: 271-274.

¹¹ Cfr. ora LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi*, seguito dai *Rudimenti di filosofia morale per il principe ereditario*, a cura di Matteo Al Kalak, con un saggio di Cesare Mozzarelli, Presentazione di Fabio Marri, Roma, Donzelli, 2016.

querelle des anciens et des modernes (e siamo al quarto punto). La cosiddetta *Grande querelle*, quel 'grande scisma d'Occidente' tra le api e i ragni¹², coinvolse, è ben noto, tutta la cultura francese sullo scorcio del *Grand siècle* e nei primi decenni del successivo, innescata nel 1670 da Desmarets de Saint-Sorlin, un 'moderno', che in una *Comparaison* tra la poesia francese e quella greco-latina aveva maltrattato nientemeno che Omero e Virgilio, le due maggiori presenze del canone classic(istic)o¹³. Ma il vero inizio della *Querelle* si fece già allora risalire ad Alessandro Tassoni, il letterato modenese (e dunque conterraneo di Muratori) che nel 1620, nel *Paragone degli antichi e dei moderni*, impostò e risolse la questione in senso favorevole ai secondi¹⁴.

Si capisce dunque la menzione di Tassoni tra gli *auctores* del canone sopra citato. Di Tassoni Muratori si farà biografo, e nella sua biografia (1739 e 1744) esalterà l'eroe dell'indipendenza di giudizio, l'«ingegno non servile» che «non aspettò i Cartesi e i Gassendi per imparare a mettere sé stesso in libertà di raziocinare»¹⁵. Non per caso nell'edizione muratoriana delle *Rime* petrarchesche al testo sono fatte seguire, dopo le *Annotazioni* di Girolamo Muzio, le *Considerazioni* di Tassoni e le *Osservazioni* dello stesso Muratori, qui, evidentemente, nuovo Tassoni. Tassoni è dunque per Muratori un nome-bandiera: evocarlo significa rivendicare l'esercizio di una *libertas iudicandi* che non arretra neppure di fronte a uno dei grandi miti della cultura moderna, Petrarca¹⁶.

Il commento muratoriano alle *Rime* di Petrarca (1711, ma composto nell'estate del 1707, e dunque a ridosso della *Perfetta poesia*, di cui è come

¹² Il riferimento va ovviamente all'immagine swiftiana ripresa a titolo nell'ormai classico MARC FUMAROLI, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005.

¹³ Sulla posizione del Saint-Sorlin nella *querelle* cfr. almeno LUIGI FERRERI, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 125-126 e *passim*.

¹⁴ Cfr. FULVIO PEVERE, *Antichi e Moderni nel decimo libro dei Pensieri di Alessandro Tassoni*, in *La letteratura italiana a congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006). Atti del congresso annuale ADI, Capitolo (Monopoli), 13-16 settembre 2006*, a cura di Raffaele Cavalluzzi, Wanda De Nunzio, Grazia Distaso, Pasquale Guaragnella, 3 voll., Lecce, Pensa Multimedia, 2008, II, pp. 467-476.

¹⁵ Il passo si può leggere in LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Vita di Alessandro Tassoni*, in *Id., Opere*, I^a, pp. 812-816: 814. La biografia muratoriana di Tassoni fu composta dapprima per un'edizione della *Secchia* apparsa a Modena nel 1739, per i tipi di Bartolomeo Soliani, e fu poi rifiuta sulla base dei nuovi dati raccolti dall'amico Domenico Vandelli, in vista di una nuova edizione del 1744, sempre presso Soliani.

¹⁶ Un profilo della critica petrarchesca di Tassoni è in MARIO PAZZAGLIA, *Il commento ai Rerum vulgarium fragmenta petrarcheschi di A. Tassoni*, «Studi e problemi di critica testuale», 74, 2007, pp. 117-140.

il «momento applicativo»¹⁷ è senza dubbio il documento più cospicuo dell'esegesi arcadica, ma costituì una sorta di 'vulgata esegetica' per tutto il Settecento e ancora ai primi dell'Ottocento. L'edizione, va ricordato, raccoglie anche alcune chiose petrarchesche di un altro *auctor* di Muratori, Ludovico Castelvetro, anch'egli modenese¹⁸. Castelvetro e Tassoni: una linea modenese di critica indipendente, antidogmatica e antiaccademica. Nella *Dedicazione e prefazione*, Muratori giustifica la ripresa delle *Considerazioni* tassoniane (1609). Prima di Tassoni, i commentatori acclaravano la lettera del testo senza indicare le «bellezze» e i «difetti de' versi petrarcheschi»¹⁹. Nessuno, tranne l'estroso Tassoni, ha rilevato i «vizi» di Petrarca, con omissione nociva ai «giovani» che si cimentano nella pratica poetica:

Non solo poi non han toccato, ma né pure hanno osato i comentatori di andar toccando qualche imperfezione da cui non è stato esente il Petrarca medesimo, [...] quasi non appartenesse al perfetto giudizio degl'interpreti, e non ridondasse in utile del pubblico, il ravvisare e il far ravvisare eziandio con più attenzione i vizi che le virtù [...]. E quindi avvenne che massimamente i giovani o poco o troppo tardi compresero, e comprendono tuttavia di rado, in che sia posto l'ottimo gusto di questo poeta; e dirò di più, che talora non distinguendo i pregi da i difetti nelle poesie di lui, accade che adottino colla stessa facilità gli uni che gli altri. [...] io mi son figurato di ammaestrare non già i maestri, ma bensì que' giovani i quali, dopo aver beuto i precetti d'una buona teorica poetica, si mettono poscia ad assaggiarne la pratica ne' versi altrui, e a farne pruova ne' propri²⁰.

Con questi intenti didattici, di addestramento alla poesia, si spiegano i frequenti inviti a imitare questo o quel verso, questo o quel passo, questo o quel componimento o stilema. Ma ricorrono anche gli avvisi a *non* imitare, o talora a non prendere in prestito «rancidum*i* poco grati alla lingua de' nostri

¹⁷ MARTINO CAPUCCI, *L'erudizione storica e Lodovico Antonio Muratori. Critica e storiografia letteraria*, in *Storia della letteratura italiana*, direttore Enrico Malato, VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 369-440: 380.

¹⁸ Si veda ora MATTEO AL KALAK, *Tassoni visto da Muratori: la costruzione di una tradizione estense*, in *Alessandro Tassoni. Poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*, a cura di Maria Cristina Cabani e Duccio Tongiorgi, Modena, Franco Cosimo Panini, 2017, pp. 231-245. Per Muratori e Castelvetro, basti il rinvio a CORRADO VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001, *ad indicem*.

¹⁹ *Dedicazione e prefazione* di LODOVICO ANTONIO MURATORI [...], in *Le rime di FRANCESCO PETRARCA, riscontrate co i testi a penna della Libreria Estense e co i fragmenti dell'originale d'esso poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'ALESSANDRO TASSONI, le Annotazioni di GIROLAMO MUZIO e le Osservazioni di LODOVICO ANTONIO MURATORI [...]*, 2 voll., Modena, Bartolomeo Soliani, 1711, I, pp. III-XX: VII.

²⁰ Ivi, pp. VII-VIII.

tempi»²¹. Insomma, il commento muratoriano si offre spesso come una sorta di «*antibarbarus* poetico» a uso degli apprendisti verseggiatori²².

Altro si potrebbe dire sul commento muratoriano a Petrarca²³, ma basti qui la sottolineatura dell'uso disinvolto e audace cui il "buon gusto" del commentatore sottopone un autore canonizzato (e quale autore: si tratta del «principe della lirica italiana», come ovviamente riconosce lo stesso Muratori)²⁴. Ma certo il Petrarca di Muratori va inquadrato entro un processo più ampio e più profondo allora ancora *in nuce*: quello che vedrà l'esaurirsi del petrarchismo e l'avvio della moderna esegesi petrarchesca, la fine del Petrarca *auctor* e modello di poesia e l'inizio del Petrarca poeta.

Ma torniamo al passo sopra citato dalla *Perfetta poesia* e al canone che esso contiene. Prima di Tassoni, troviamo Dante, Petrarca e Chiabrera. Di Tasso e Maggi dirò fra poco. Dante, dunque. Basta sfogliare la *Perfetta poesia* per osservare la non dissimulata diffidenza, la freddezza che Muratori nutre verso la *Commedia*. Il poema dantesco è tacciato di filosofismo, censurato per il lessico «barbaro» e "scolastico", accusato di oscurità (uno dei peggiori difetti della poesia, per Muratori)²⁵. A questo anti-dantismo di fondo fa da contrappunto una certa rivalutazione del Dante lirico: è la scoperta di una vena di poesia accoglibile dal nuovo gusto arcadico. Nel 1697, quando era dottore all'Ambrosiana di Milano, Muratori meditò persino un'edizione, che poi, però, non eseguì, della *Vita nuova*²⁶. Questo duplice atteggiamento di fronte a Dante – la *Commedia* vs le liriche – è come compendiato in un altro passo della *Perfetta poesia*:

Troppo è famosa la sua, come chiamasi, Divina Commedia: ma io per me non ho minore stima delle sue liriche poesie; anzi porto opinione che in queste risplenda qualche virtù che non appar sì sovente nel maggior poema. E nei sonetti e nelle canzoni sue si scopre un'aria di felicissimo poeta: veggionsi quivi molte gemme, tuttoché alle volte mal pulite o legate. Né la rozzezza impedisce il riconoscere ne' suoi versi un pensar sugoso, nobile e gentile²⁷.

²¹ Ivi, p. 132.

²² ROBERTO TISSONI, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*. Edizione riveduta, Padova, Antenore, 1993, p. 16.

²³ Vd. ora ROSSELLA BONFATTI, *Il vespaio della critica: Petrarca commentato*, in EAD., *L'erario della modernità. Muratori tra etica ed estetica*, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 43-94 (e, a pp. 227-233, la seconda *Appendice documentaria*).

²⁴ MURATORI, *Dedicazione e prefazione*, p. XIX (e *passim*, lungo le *Rime*, per formule di poco variate).

²⁵ Cfr. *Perfetta poesia*, I, II 9, p. 367, e II, III 7, p. 79.

²⁶ Lo attesta una sua lettera ad Antonio Magliabechi del 18 settembre di quell'anno: LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Carteggi con Mabillon ... Maittaire*, a cura di Corrado Viola, Firenze, Olschki, 2016, lett. 59, pp. 327-328: 328.

²⁷ *Perfetta poesia*, I, I 3, pp. 9-10.

Senonché nel canone del primo brano esaminato Muratori pensa con tutta evidenza al Dante della *Commedia*, non al rimatore stilnovista della *Vita nuova* o delle extravaganti. Non è difficile, tuttavia, spiegare l'apparente incongruenza: basta rifarsi ancora una volta all'elogio del nuovo e degli scopritori del nuovo, al tema dell'«accrescimento dell'erario poetico»; insomma: alla moderata posizione di moderno assunta da Muratori nella disputa tra Antichi e Moderni. In altri termini, Muratori distingue il piano del giudizio storico (Dante stesso fu un “moderno”) e il piano militante della riforma della poesia contemporanea, alla quale non si sente di additare in blocco la *Commedia* come modello. Si riduce così, per lo meno da questo particolare punto di vista, la distanza tra Muratori e gli altri fautori coevi del rinnovato interesse per Dante: Gravina, Maffei, Conti e soprattutto Vico. Anche il Vico della *Discoverta del vero Dante* (1728-1729) ha intenti “storici”, sia pure nel peculiare senso di «storia ideale eterna»; anche in Vico abbiamo un Dante iniziatore: iniziatore, come Omero, di un'epoca di primitiva barbarie («tutte ne' tempi barbari nacquero le più grandi e le più utili invenzioni»)²⁸; e proprio per questo primitivismo storicistico Dante risulta inimitabile per un'età di ragione spiegata in cui gli uomini «riflettono con mente pura»²⁹; né sarà senza significato che nei versi scritti fin dal 1692, come accademico Unito, Vico adotti una forma di classicismo arcadico (alludo alla canzone *Affetti di un disperato*, 1693, e ad altri d'occasione)³⁰.

Ma torniamo ancora al canone del primo brano per Chiabrera, Maggi e Tasso. Chiabrera, la cui fortuna in Arcadia – anzi, la cui “arcadizzazione”, per dir così – è cospicua e ben nota³¹, è qui addotto per la sua opposizione a Marino e ai marinisti, come fautore di una lirica alternativa al secentismo per serietà morale e disciplina formale. Il poeta savonese si segnala ai critici arcadici per una poesia aliena dalla lussuria stilistica e dai contenuti sensuali, nonché per il polimorfo sperimentalismo metrico e stilistico, come nelle fortunate *Canzoni eroiche, sacre e morali*. C'è poi il suo indulgere alla solennità delle forme pindariche, cioè a forme esterne alla codificazione petrarchesca. In un altro luogo della *Perfetta poesia*, Muratori esalta Chiabrera proprio per il suo pindarismo:

²⁸ Lettera a Gherardo De Angelis, 26 dicembre 1725, in GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, a cura di Andrea Battistini, IV ed., Milano, Mondadori, 2007, lett. IX. *A Gherardo degli Angioli*, pp. 315-321: 316.

²⁹ GIAMBATTISTA VICO, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), I, LIII, 218, in Id., *Opere*, pp. 411-971: 515.

³⁰ Cfr. GIAMBATTISTA VICO, *Poesie*, in Id., *Opere*, pp. 217-291: I. *Affetti di un disperato*, pp. 219-223.

³¹ Si veda nel presente volume il contributo di Clizia Carminati.

[...] fra tanti poeti italiani de' quali s'ammirano i componimenti poetici, non v'ha forse chi meglio di Gabriello Chiabrera si sia ingegnato di seguir l'orme e i voli del mentovato Pindaro. Ma perché solamente da' sublimi ingegni tal maniera di comporre è gustata, anzi non molti son coloro che conoscano la beltà dello stil pindarico, non ha il Chiabrera finora, almen di qua dell'Appennino, ottenuto quel seggio ch'egli meritò, e che da' più saggi gli vien concesso [...]. Ed io perciò consiglio la lettura delle sue rime [...]. Manifesta cosa è poi che chiunque giunger sapesse ad imitare il meglio di Pindaro e si avvezzasse alla sublimità del suo stile, alla nobiltà de' suoi voli, potrebbe promettersi anche oggidì gran gloria. E per dir vero, quantunque sia molto da commendarsi il lavoro di coloro che in tessere canzoni ascoltano continuamente le leggi severe dell'intelletto, usando in versi quell'ordine e legamento, quell'unione, que' passaggi che sono ancor propri d'una bella pistola, d'una magnifica orazione, tuttavia si vuol confessare che più lode meritano talvolta que' poeti i quali con maggior franchezza e senza tanta cura di legare insieme le immagini, van secondando la loro focosa fantasia, or qua or là, volando per gli oggetti, senza però mai perdere di vista il principale argomento. La qual cosa certamente dimostra più valor poetico, più forza e vastità di fantasia e fa parere ancor più maraviglioso l'oggetto di cui si tratta, poiché ha potuto svegliar tanta passione e sì gran movimento nel poeta. Questi ultimi, per così dire, comandano alla materia, passeggiandovi sopra con maestoso possesso, laddove gli altri ubbidiscono alla materia, seguendo con piede alquanto pauroso i diritti ed ordinati sentieri ch'ella discuopre anche a' prosatori³².

Il passo pone implicitamente un'equiparazione tra pindarismo e sublimità. Ed è appena il caso di ricordare il rilievo della categoria di sublime per la cultura sei-settecentesca, a partire dalla fortunata traduzione del *Peri hýpsous* di Longino di Boileau (1674) e dal suo *Traité du Sublime*, che si trovano alla base di un'opera archetipica della critica letteraria arcadica come l'*Arte poetica* (1688) di Benedetto Menzini³³; ma il sublime longiniano è ben presente anche nelle *Considerazioni* di Orsi alla *Manière* di Bouhours e nella *Perfetta poesia* di Muratori (I, II 14), dove offre la traccia per trattare questioni cruciali, come la distinzione tra stile della poesia e stile della prosa³⁴. Persino nell'inclinazione di Gravina per Dante è stata riconosciuta un'origine tipicamente longiniana³⁵. Il sublime 'pindarico' tutela i diritti della Fantasia dall'eccessivo disciplina-

³² *Perfetta poesia*, I, I 19, pp. 205-206.

³³ Si veda in questo stesso volume il contributo di Carlo Alberto Giotto.

³⁴ Cfr. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto*, pp. 245-258 e *passim*; Id., *Canoni d'Arcadia*, pp. 45-51.

³⁵ «L'interpretazione di Dante si pone sotto l'egida del sublime, che porta Gravina a esaltarne lo "straordinario furore e quasi divino", non inferiore a quello di Omero o della Bibbia [...]»: ANDREA BATTISTINI, *Dante in giudizio: requisitorie e apologie*, in *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII)*, a cura di Bruno Capaci, Saggio introduttivo di Andrea Battistini, Roma, Carocci, 2008, pp. 11-31: 19 (e cfr. anche, ivi, il cap. *Dante*

mento da parte dell'Intelletto: è, se si vuole, la cattiva coscienza dell'intellettualismo estetico arcadico, o l'eredità del Barocco in Arcadia³⁶.

E veniamo a Maggi. Il quale, per Muratori, non è il poeta dialettale di Meneghino, ma l'autore delle rime sacre, e in quanto tale il campione di una nuova lirica antibarocca. Per il Muratori autobiografo della *Lettera al Porcà* (1723) sarebbe stata una folgorante lettura delle rime del poeta milanese (e poi di quelle del lodigiano Lemene) a indurlo a una conversione decisiva dal cattivo gusto dei «concettini» e delle «acutezze» a un più «sano» e «regolato» buon gusto arcadico: «Restammo ammirati e storditi alla pienezza e forza del primo [*scil.* Maggi] e all'amenità e grandiosità del secondo [Lemene], e, gustati quei sani stili, non ci volle molto a farci abiurare il vano ed affettato di prima e a regolar meglio il gusto di tutti noi da lì innanzi»³⁷.

Nel 1700 Muratori pubblica una *Vita di Carlo Maria Maggi* che consacra il biografato nel ruolo di riformatore delle patrie lettere, non senza qualche forzatura «da panegirista», come più tardi riconoscerà lui stesso³⁸:

E avanti ad ogni altra cosa vuol osservare essere toccato alla mente del Maggi la stessa lode che giustamente si acquistarono Cristoforo Colombo, Amerigo Vespucci, Ferdinando Cortese ed altri, che, a forza d'ingegno e di fatica, scoprirono paesi o non prima conosciuti o nascosi per lunga fila di secoli: come parimenti di sé affermava il Chiabrera³⁹.

Anche Maggi, dunque, è appaiato ai grandi scopritori di nuovi continenti, nella logica dell'«accrescimento dell'erario poetico». Per Muratori, il poeta milanese significa una poesia religiosa di densa profondità dottrinale, votata al canto esclusivo dell'amor divino: un paradigma e(st)tico che costituisce il nucleo della «perfezione» additata alla nuova lirica italiana nella di poco

allegorico e morale: Gianvincenzo Gravina, pp. 139-146). Per un quadro complessivo su Dante nell'Arcadia crescimbeniana rinvio al contributo di Paolo Procaccioli nel presente volume.

³⁶ Ma su questo punto specifico rinvio al contributo di Emilio Russo nel presente volume.

³⁷ LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Intorno al metodo seguito ne' suoi studi*, in Id., *Opere*, I*, pp. 6-38: 11.

³⁸ LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Scritti autobiografici*, a cura di Tommaso Sorbelli, Vignola, Comitato vignolese per le onoranze a Lodovico Antonio Muratori nel secondo centenario della morte, 1950, p. 14n.

³⁹ *Vita di Carlo Maria Maggi scritta da* LODOVICO ANTONIO MURATORI [...], Milano, Malatesta, 1700, p. 91. La biografia muratoriana sarà accolta, in compendio, nelle *Vite de gli Arcadi illustri* [...] *Parte Prima*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708, pp. 79-86. In proposito, rinvio ai saggi di MARTINO CAPUCCI, *Biografie lombarde*, e di FABIO MARRI, *Autografi muratoriani poco noti della Vita e delle opere poetiche di Carlo Maria Maggi*, entrambi raccolti nella collettanea *Il soggetto e la storia. Biografia e autobiografia in L. A. Muratori. Atti della II giornata di studi muratoriani. Vignola, 23 ottobre 1993*, Firenze, Olschki, 1994, rispettivamente pp. 115-130 e 131-163.

successiva *Perfetta poesia*. Proprio su questa via di petrarchismo moralizzato e religioso la nuova lirica italiana avrebbe potuto correggere e superare l'ossessività tematica di Petrarca e soprattutto del petrarchismo, la loro esclusiva fedeltà al tema amoroso, secondo lo stesso Maggi aveva teorizzato in due importanti lettere del 1689 a un gesuita bolognese, Camillo Ettorri, autore di un trattato dal titolo significativamente anticipatore, *Il buon gusto ne' componimenti rettorici*⁴⁰.

E infine Tasso, primo autore del canone di *Perfetta poesia*, II, III 7, e autore capitale per la cultura arcadica. Nella prospettiva muratoriana dell'«accrescimento» Tasso è, con l'*Aminta*, il codificatore di un nuovo genere letterario, la favola pastorale, e per la *Liberata* è posto alla pari di Virgilio e addirittura al di sopra di Omero. L'elogio, altissimo, non si spiega solo con ragioni di gusto, ma va riferito alla genesi della *Perfetta poesia*, inizialmente occasionata dalla polemica antifrancese⁴¹. In estrema sintesi: Boileau, in versi celeberrimi, aveva opposto il *cliquant du Tasse*, l'orpello di Tasso, all'*ôr de Vergile*: artificioso e dunque vitando il primo, perfetto paradigma di *styl naturel* il secondo⁴². Anche Bouhours aveva salutato Tasso come «il Virgilio degli Italiani» e ne aveva censurata l'«affettazione nella delicatezza», ossia, tecnicamente, il concettismo⁴³. Ora, fu Muratori, prima del marchese Orsi, a pensare a una replica antifrancese. Nella giovanile *Conversazione di Mirtillo e d'Elpino* (1693-1694) si legge un deciso rovesciamento del giudizio di Boileau sul *cliquant du Tasse* e parallelamente si rivendica a Tasso una grandezza pari a quella di Virgilio:

[...] non credo che alcuno potrà più produrre un poema così divino, nobile come il Goffredo, et una volta ancora, quando il tempo gl'avrà compartito maggiore auto-

⁴⁰ *Il buon gusto ne' componimenti rettorici. Opera di CAMILLO ETTORRI [...], nella quale con alcune certe considerationi si mostra in che consista il vero buon gusto ne' suddetti componimenti [...]*, Bologna, Eredi del Sarti, 1696. Le due lettere di argomento petrarchesco di Maggi si leggono in CARLO MARIA MAGGI, *Scelta di poesie e prose edite ed inedite [...]*, con introduzione, commemorazione, note ed una nuova tavola genealogica della famiglia Maggi di Antonio Cipollini [...], Milano, Ulrico Hoepli, 1900, lett. XI-XII, pp. 310-330. Ho indicato alcune loro significative tangenze teoriche con la *Perfetta poesia* muratoriana in VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto*, p. 126n.

⁴¹ Cfr. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto*, pp. 133-135, 207-208 e *passim*.

⁴² «Tous les jours à la Cour un Sot de qualité | peut juger de travers avec impunité: | à Malherbe, à Racan, préférer Théophile, | et le cliquant du Tasse, à tout l'ôr de Virgile»: NICOLAS BOILEAU-DESPRÉAUX, *Satires*, IX (*A son esprit*) [1668], in Id., *Oeuvres complètes*, Introduction par Antoine Adam, Textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966, pp. 49-56: 53.

⁴³ Cfr. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto*, pp. 77-94.

rità, io non credo che sarà da alcuno meno di Virgilio stimato; dico meno, poich , in molte cose ancorch  io soglia, fatta la comparazione fra questi due grand'uomini, trovar dalla parte del Tasso molto vantaggio, tuttavia stimo qualche poco di temerit  l'asserir il Tasso maggior di Virgilio, come studiosi di farlo conoscere Paolo Beni, eruditissima persona, e maggiormente ancora pi  stolto e temerario giudico che di gran lunga inferiore il nomasse, come alcun Francese ha osato di pronunciare, e fra quegli il loro satirico M. Despreaux. Et   certo considerabile l'udire quanto frivole e ridicole ragioni tal ora adoprinno per flagellare il Tasso que' critici di Francia, il P. Rapin, il P. Mambrun [...], l'autore della Maniera di ben pensare, e che so io, onde non li posso assolvere di qualche invidia verso di noi, ancorch  per altro grandissima stima ne facciano i Francesi, e doppio Virgilio li diano il posto pi  onorato, aggiungendo Balzac che Virgilio   causa che il Tasso non   il primo, et il Tasso che Virgilio non sia il solo⁴⁴.

Anche la *Perfetta poesia* nasce con intenti polemici, di replica ai critici francesi: a partire dal titolo originario dell'opera, che suonava come *Il genio e la difesa della poesia italiana*⁴⁵. E nell'opera definitiva restano ben visibili i residui di questa prima impostazione polemica, e tutti concentrati su un punto: quello cruciale della difesa di Tasso. Sicch  non sorprende nemmeno che larga parte dell'impianto teorico del trattato sia di ascendenza tassiana. Non dunque un Tasso iniziatore del secentismo, come pretendevano i francesi, ma senza meno il pi  efficace baluardo anti-barocco⁴⁶.

Qui giunti, si impone il passaggio dai metatesti critici e teorici ai testi, quelli concretamente proposti da Muratori al lettore lungo l'opera, soprattutto nella *Perfetta poesia*. Ossia il passaggio dal canone all'antologia, la quale   poi il luogo concreto specificamente deputato alla consacrazione del canone, alla sanzione del valore di un autore e di un testo. Dal canone proclamato   necessario insomma venire al canone invero, o, se si preferisce, alla sua verifica. La *Perfetta poesia* si chiude infatti con un'antologia commentata che occupa l'intero libro quarto e ultimo del trattato. Nella loro

⁴⁴ [LODOVICO ANTONIO MURATORI], *Conversazione di Mirtillo e d'Elpino*, in VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto*, pp. 351-389: 370. Stesa probabilmente con il contributo di Pier Jacopo Martello, la *Conversazione*   una prima attestazione dell'esigenza italiana di opporre a quello francese un canone nazionale, soprattutto in ambito teatrale, come hanno chiarito STEFANO VERDINO, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 179-229, ed ENRICO ZUCCHI, *Il «tiranno» e il «dilettante». La dissertazione epistolare di Pietro Calepio sopra la Merope di Scipione Maffei e la critica teatrale del primo Settecento*, Verona, QuiEdit, 2017, pp. 61-84.

⁴⁵ Ma sulla genesi del testo nuove acquisizioni comunica SUSANNA VILLARI, *Un ritrovato autografo della Perfetta poesia italiana di Ludovico Antonio Muratori: nuove prospettive ecdotiche*, «Filologia e critica», XXXVIII, 2013, pp. 321-378.

⁴⁶ Cfr. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto*, pp. 259-280.

sequenza, che non rispecchia un ordine storico-cronologico, i singoli componimenti antologizzati propongono una galleria di altrettanti «ritratti d'ingegni poetici»⁴⁷. Il fine pedagogico di educazione al buon gusto dei giovani fa preferire al compilatore «componimenti dotati di qualche splendida virtù [...] mischiata con qualche difetto». Meglio, anzi, ricorrere anche a «qualche componimento non buono», e ciò proprio per «palesarne le magagne», a beneficio degli apprendisti poeti⁴⁸. Sia nella *Prefazione* a questo quarto libro antologico che altrove nell'opera, Muratori censura il tema amoroso, l'«amor donnesco», gli «amori trattati in versi», che dice «biasimevoli» e «perniziosi alla Repubblica»: altri ve ne sono di ben «più vasti», e «particolarmente quel di Dio e delle Virtù»⁴⁹. Eppure, se andiamo a verificare, l'esame moralistico del componimento non determina quasi mai il criterio della scelta. Tanto che l'«ottimo poetico» può essere indicato in un sonetto di Zappi che pure è di tema amoroso⁵⁰. Perché «non è il soggetto che faccia grandi e preziosi i versi, né il genere dello stile», se «piano e leggiadro» oppure «sublime ed ornatissimo», ma «la bellezza de' pensieri o la finezza dell'artificio con cui questo soggetto ci viene esposto e colorito»⁵¹.

Quanto agli autori selezionati, si registra il bando dei primitivi e il largo spazio concesso a Petrarca; al quale, nel commento in calce ai versi, non sono lesinate le censure degli occasionali «difetti», ma nel ribadito primato di «principe della lirica italiana»⁵², e ciò anche per esemplificare la possibilità di giudicarne criticamente i versi, oltre che per polemica contro l'«idolatria» di un solo autore⁵³. Non si può parlare nemmeno di antipetrarchismo: ben rappresentati sono i Costanzo, i Tansillo, i Della Casa e gli altri petrarchisti del Cinquecento, apprezzati soprattutto per la capacità di scartare rispetto al modello. Ma c'è anche Marino – poco, invero –, beninteso quello meno «marinistico»; c'è, *ça va sans dire*, e molto, il pindarico Chiabrera; ci sono Menzini e Crescimbeni; ci sono Filicaia e Guidi, con il loro estro ingegnoso e sonoro; e ci sono soprattutto, veri pilastri del canone muratoriano, l'anacreontico Lemene e il grave Maggi, magnificato, quest'ultimo, per le rime sacre; e c'è infine una nutrita schiera di contemporanei, specie esponenti dell'Ar-

⁴⁷ *Perfetta poesia*, II, IV, *Prefazione*, p. 210.

⁴⁸ Ivi, II, IV, *Prefazione*, p. 213 (anche per le citazioni precedenti).

⁴⁹ Ivi, II, III 3, pp. 18-23.

⁵⁰ Ivi, II, IV, pp. 469-470. Il sonetto in questione è *Presso è 'l dì che, cangiato il destin rio*. Un'appendice di altri componimenti zappiani è aggiunta in coda al trattato, alle pp. 481-[486].

⁵¹ Ivi, II, IV, *Prefazione*, p. 218.

⁵² Ivi, II, IV, *Prefazione*, p. 214.

⁵³ Ivi, II, IV, p. 226.

cadia padana e sodali di Muratori (Orsi, Bernardoni, Martello, Manfredi). Fatta salva, dunque, l'esigenza propria di ogni antologia, e soprattutto di un'antologia come quella muratoriana, di una più larga rappresentanza, di raccogliere cioè un *corpus* di sufficiente consistenza, esigenza che ovviamente induce l'antologista ad accogliere anche altri autori oltre ai *pauci selecti* del canone di *Perfetta poesia* II, III 7, pure questi ultimi hanno un loro rilievo quantitativo, nel numero dei componimenti che li rappresentano: con la significativa eccezione di Dante, assente del tutto, per le ragioni già viste, e di Tassoni, presente con un solo sonetto (e del resto nel passo della *Perfetta poesia* figura più come commentatore di Petrarca che non come lirico)⁵⁴.

Resta da svolgere un breve confronto con il Crescimbeni antologista. Interamente antologico, infatti, è il libro terzo dell'*Istoria della volgar poesia* (1698), che funge da appendice documentaria dell'opera. Essa intende dare «i saggi degli stili» degli autori, sia dei cento «rimatori defunti», sia dei cinquanta «rimatori viventi» menzionati nel libro secondo, poi divenuti cento, come i defunti, nei successivi *Comentarj all'Istoria della volgar poesia*. Addotti come esemplari dell'istoria della volgar poesia, dei suoi «crescimenti e decrescimenti»⁵⁵, questi poeti sono compresi tra l'antico Guittone e il moderno Redi, tra i quali sfilano Cavalcanti, Dante, Cino, Petrarca, Buonaccorso da Montemagno, Cino Rinuccini, Sacchetti, giù giù fino a Tasso, Guarini, Marino, Chiabrera. Molto più eterogeneo, e si capisce, il catalogo dei rimatori viventi: qui, accanto a poeti di rilievo (Guidi, Marchetti, Menzini, Maggi, Lemene, Zappi, Magalotti, Filicaia) e letterati di buon nome (Salvini, Orsi, Gigli, Bellini), figurano Arcadi della prima ora (Filippo Leers, Giuseppe Paolucci, Michele Bruguères, Pompeo Figari, Silvio Stampiglia, Vincenzo Leonio) e il consueto corteggio arcadico di monsignori, abati e prelati di Curia, di nobili facoltosi e influenti nobildonne pastorelle. Per questi rimatori viventi è esplicita la rinuncia al vaglio selettivo (nei *Comentarj* Crescimbeni parla di estrazione a sorte). Certo, l'antologia crescimbeniana si limita programmaticamente ai soli sonetti, e fra questi a quelli di soggetto «serio»: per la poesia 'bernesca' e altre «spezie» poetiche il Custode d'Arcadia progettava un'«ampliacione dell'opera», soprattutto destinata agli autori «sagri», che però non realizzò⁵⁶.

⁵⁴ Per maggior dettaglio: Tasso è rappresentato da 1 canzone, 1 madrigale e 4 sonetti; Petrarca da 3 canzoni e 10 sonetti; Chiabrera da 2 canzoni, 1 canzonetta e 1 madrigale; Maggi da 1 canzone, 1 canzonetta e 8 sonetti; Tassoni da 1 sonetto.

⁵⁵ *Dell'istoria della volgar poesia libro III, contenente i saggi de' poeti annoverati nel antecedente libro*, in *L'istoria della volgar poesia, scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI [...]*, Roma, Chracas, 1698, pp. 175-252: 175 (anche per le citazioni che precedono).

⁵⁶ Ivi, pp. 175-176.

Ma il punto più significativo, nell'antologia crescimbeniana, è il criterio che presiede alla scelta. Coerentemente con l'intento di esemplificare gli «stili» degli autori e le fasi storiche della poesia italiana, i testi antologizzati non sono i migliori di un poeta, ma quelli «giudicati più propri e confacevoli allo stile o carattere di esso poeta»⁵⁷. Muratori invece, lo si è visto, aveva dichiarato di preferire «componimenti dotati di qualche splendida virtù [...] mischiata con qualche difetto» a «que' versi» di «evidente sanità», ma privi di «qualche eminente grazia, novità e bellezza»⁵⁸. Se Crescimbeni è per la rappresentatività stilistica e storica⁵⁹, Muratori opta per il valore poetico, ai fini della sua pragmatica pedagogica del gusto. Da questo diverso criterio e intendimento di fondo discendono le differenze d'impostazione tra le due antologie: aperta anche ai poeti dal Due al Quattrocento la crescimbeniana, limitata a quelli dal Cinque al Settecento la muratoriana (sia pure con la cospicua eccezione di Petrarca, presente con ben quattro canzoni e una decina di sonetti – ed è il più antologizzato in assoluto – e di un isolato Cino da Pistoia, con un solo sonetto, *Mille dubbi in un dì*, che però Muratori sospetta apocrifo cinquecentesco per «attillatura e delicatezza» e assenza di quegli «snervati versi» e di quelle «scabre parole» caratteristici dei «componimenti di messer Cino Pistolese»⁶⁰. Per il resto, sono evidenti i tratti strutturali e sostanziali che accomunano le due antologie: la correlazione con un disegno storico-letterario e con un piano di riforma del gusto; la più generale attitudine precettistica; un impulso di fondo alla tutela della tradizione lirica nazionale dagli attacchi di parte francese. E in fondo, al netto delle evidenti preferenze dovute al gusto personale del compilatore – soprattutto Maggi e i lirici dell'ambiente felsineo-modenese per Muratori, pure presenti in Crescimbeni ma con minor rilievo –, anche gli autori antologizzati sono supergigli gli stessi. Se ne ricava – non abusivamente, credo – un'impressione di sostanziale convergenza tra le due più autorevoli canonizzazioni “arcadiche”, se non proprio la fissazione di un canone “arcadico”.

⁵⁷ Ivi, p. [ix].

⁵⁸ *Perfetta poesia*, II, IV, p. 213.

⁵⁹ E sulle prospettive storico-letterarie di Crescimbeni è bene rinviare al contributo di Franco Arato in questo stesso volume.

⁶⁰ *Perfetta poesia*, II, IV, pp. 273-274.

MAURO SARNELLI

«Nascondendola dentro una favola»: modelli strutturali, intenti enciclopedici e canoni letterari nell'*Arcadia* di Crescimbeni

«Pensata ha parecchi anni» e «abbozzata [...] gli anni passati»¹, ponendo a frutto «la virtuosa conversazione» di Crescimbeni con Giovan Battista

In limine mi è caro ricordare la professoressa Maria Teresa Acquaro Graziosi, mia maestra, e il professor Gianvito Resta; pensieri di viva gratitudine sono rivolti alla Custode generale dell'*Arcadia*, la professoressa Rosanna Pettinelli, all'amica e collega Valentina Prosperi, alla dottoressa Nicoletta Muratori, già responsabile del fondo antico della Biblioteca Angelica di Roma [= BAR], e alla signora Gina Iannattone, già di quest'istituzione.

¹ *L'Arcadia del Can. GIO. MARIO CRESCIMBENI, Custode della medesima Arcadia e Accademico Fiorentino. A Madama [Maria Bernardina] Ondedei Albani, cognata di N. S. Papa Clemente XI*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708, *L'autore a chi legge*, cc. *4r-*6r: *4r; l'esemplare consultato dell'opera, custodito presso la BAR alla segnatura SS.6.69, reca sul verso del foglio di guardia la nota manoscritta «donum auctoris | die 25 Ianuarij 1709», che, se non giustifica l'assegnazione al 1709 della stampa (giusta una linea che va almeno dalla *Vita di Gio. Mario Crescimbeni* [...], scritta da FRANCESCO MARIA MANCURTI *Imolese, col racconto de' fatti più memorabili della Ragunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1729, pp. 59-60 e 95, a MARIA TERESA ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991, p. 24), può forse contribuire a chiarirne la motivazione, indicando la conclusione della stampa stessa, che dovette avere principio ai primi di luglio del 1708: il secondo dei tre *Imprimatur* – l'unico in volgare, costituito da una vera e propria *micro-laudatio* dell'opera, a firma del dipoi arcade Feliciano Bussi – reca infatti la data «Da S. Maria in Trivio questo di 27 Giugno 1708». La seconda edizione dell'opera, *L'Arcadia del Canonico GIO. MARIO CRESCIMBENI, Custode della medesima Arcadia. Di nuovo ampliata e pubblicata d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi, colla giunta del Catalogo de' medesimi. All'Illustrissima ed Eccellentissima Signora, la Signora D. Maria Isabella Cesi Ruspoli, Principessa di Cerveteri &c.*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711 (l'esemplare consultato è custodito presso la BAR alla segnatura RR.5.70), differisce dalla prima soltanto nel frontespizio, nella dedicatoria (1708, cc. *2r-*3v; 1711, cc. a2r-a3r), nella paginazione dell'avvertenza *L'autore a chi legge*, il cui testo appare inalterato, e nell'aggiunta alla seconda delle pp. 319-377 e delle successive cc. Bbb1v-Ddd2r, in sostituzione di 1708, cc. Rr4v-Tt2r: pertanto nel corso del lavoro si specificherà l'edizione nei soli casi di divergenza dei testi, in quanto dal punto di vista editoriale la stampa del 1711, pp. 1-319, costituisce una seconda emissione. Nella trascrizione di brani da stampe cinque-settecentesche sono stati emendati *lapsus calami* e refusi, dando conto degli interventi nelle note. Inoltre, si segnala che

Felice Zappi², l'*Arcadia* è presentata dall'autore alla luce degli intenti di *renovatio* assegnati all'opera, nella sua duplice e interconnessa funzione di *liber-monumentum*, al quale è affidato il compito di sancire i nuovi canoni della creatività letteraria, e di *liber*-Accademia, nell'ottica di quella fruibilità modellizzante che appare come una delle più incisive linee-guida della politica culturale espressa nell'ampio arco del custodito crescimbeniano, e che dà ragione del sottotitolo con cui il *liber* viene indicato al pubblico dei suoi lettori, fin dalla prima edizione, nell'elenco delle *Opere stampate del Canonico Gio. Mario Crescimbeni*, che precede il *colophon* di essa: *L'Arcadia, ovvero notizie istoriche dell'Adunanza degli Arcadi*³.

Con ciò s'intende inserire l'opera entro lo sfaccettato panorama del *milieu* culturale e dei «sistemi semiotici interdipendenti» di cui il *liber* è il prodotto creativo, e, per far ciò, occorre innanzi tutto tenere presenti i principi letterari dei quali la poetica di Crescimbeni si rende portavoce (almeno dal punto di vista programmatico, essendo assai meno trasparente il discorso relativo alle *auctoritates* ispirative), e che declinano giusta la tradizione retorica di matrice aristotelica le ben altrimenti orientate «pensées [...] claires et intelligibles» del razionalismo cartesiano⁴, attraverso il ricorso al principio peripatetico-quintiliano dell'ἐνάργεια⁵.

per ragioni di brevità si è rinunciato ai (non adiafori) riscontri fra gli autori e i testi presenti nell'*Arcadia* e le attestazioni e trattazioni di essi nell'*opus magnum* del Custode.

² MANCURTI, *Vita di Gio. Mario Crescimbeni*, p. 60: «[...] è da sapersi che questa bella fatica fu uno di quegli utilissimi frutti letterari che produsse la virtuosa conversazione dell'avvocato Zappi, imperciocché in tanti giovedì vi fu dall'autore formata, quanti sono i libri che la compongono»; la medesima cadenza settimanale degli incontri arcadici è altresì ricordata ivi, p. 32, e in *La bellezza della volgar poesia* di GIO. 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. All'Eminentissimo e Reverendissimo Principe il Cardinal Lorenzo Corsini*, Roma, Antonio de' Rossi, 1712 [I ed., Roma, Gio. Francesco Buagni, 1700], *L'autore a chi legge*, cc. a4r-a5r: a4r.

³ CRESCIMBENI, *Arcadia*, c. Tt1v (è la quinta delle diciotto opere indicate).

⁴ RENÉ DESCARTES, *Discours de la Méthode* [...], I, curatela, traduzione e note di Massimiliano Savini, revisione di Giulia Belgioioso, Francesco Marrone, consulenza scientifica di Jean-Robert Armogathe, in Id., *Opere 1637-1649*, Testo francese e latino a fronte. A cura di Giulia Belgioioso. Con la collaborazione di Igor Agostini, Francesco Marrone, Massimiliano Savini, Milano, Bompiani, 2009, pp. 22-115: 30 (la medesima dittologia ricorre, al singolare, nella pt. V, p. 72). Sulla questione giova ancora partire (sia pure con la necessaria distanza critica per quanto attiene ai giudizi storici di valore) da GIUSEPPE TOFFANIN, *La fine dell'umanesimo*, Milano-Torino-Roma, Bocca, 1920, cap. XVII. *Cartesio e il classicismo aristotelico*, pp. 247-276; rist. anast., con *Prefazione* di Giancarlo Mazzacurati, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1991-1992.

⁵ Cfr. *Piena et larga parafrase di M. ALESSANDRO PICCOLOMINI nel terzo libro della Retorica d'ARISTOTELE a Theodette* [...], Venetia, Giovanni Varisco & compagni, 1572, pp. 109-110

L'*intentio operis* essendo d'«iscriver la storia de' [...] fatti» della «Radunanza degli Arcadi», appare consequenziale la necessità di «quella dovizia di fatti e d'Imprese che nelle guerre e nelle altre azioni umane si truovano», ovvero sia di quelli che, in termini classicistici, sono rappresentati dai *Realien* illustri⁶, la cui inopia – da intendersi naturalmente giusta il *τόπος* della modestia – renderebbe impraticabile l'atto celebrativo della scrittura, se non fosse per l'intenzionale ribadimento della *novitas* delle prassi, usanze e regole letterarie e accademiche autostabilite per sé dall'istituzione («sebbene questa Accademia, uscendo del solito di quante altre ne sono mai state istituite, ha praticate cose e introdotti costumi e norme, sì nel comporre, come nel governare simili Unioni di Letterati»), *novitas* che, sempre giusta

ad 64 (= ARIST. *Rhet.* III 1405b 11-13, l'ed. mod. di riferimento è ID. *Ars rhetorica*, recognovit brevis apparatus critico instruxit William David Ross, Oxonii, e Typographico Clarendoniano, 1959, il cui testo è disponibile nel sito del *Thesaurus Linguae Graecae*, all'indirizzo <http://stephanus.tlg.uci.edu>); un esemplare dell'opera appare nel catalogo edito da CONCETTA RANIERI, *La biblioteca di Giovan Mario Crescimbeni*, «Rid.iT. Rivista on-line di italianistica», 2, 2006: p. 18, nr. 137; ivi, p. 25, nr. 319, è registrato un esemplare della «Rettorica d'Aristotile in 12°» che per il formato non trova riscontro fra i volgarizzamenti dell'opera, bensì in almeno due stampe di una celebre versione latina cinquecentesca: ARISTOTELIS *De arte rhetorica libri tres*. Carolo Sigonio interprete, Brixiae, Ex Officina Petri Mariae Marchetti [altra edizione: Apud Thomam Bozzolam; in entrambi i casi, *colophon*: Ex Typographia Polycleti Turlini], 1584; e ARISTOTELIS STAGIRITAE *De arte rhetorica libri tres. Cum Latina versione et exacta librorum et capitum divisione [...]*, Patavii, Ex Typographia Seminarii, 1689. Tenendo presente che in ARIST. *Rhet.* III 1410b 36, il termine impiegato è ἐνέργεια, per l'ἐνέργεια si rinvia naturalmente a [Ps.] DEM. PHAL. *De elocut.* 209-220 (l'ed. mod. di riferimento è DEMETRIO, *Lo stile*, intr., trad. e comm. di Nicoletta Marini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007), e QUINT. IV 2, 63, VI 2, 32, VIII 3, 61 (l'ed. mod. di riferimento è ID. *Institutionis oratoriae libri duodecim*, recognovit brevis apparatus critica instruxit Michael Winterbottom, 2 tt., Oxonii, e Typographico Clarendoniano, 1970); benché in lingua polacca (alla quale chi scrive non accede), per le ricche indicazioni bibliografiche sulla produttività cinque-secentesca di tali principî si rinvia a BARBARA NIEBELSKA-RAJCA, «*Enargeia*» i «*energeia*» w teoriach literackich renesansu i baroku, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN – Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”, 2012, pp. 286-299.

⁶ I rinvii topici sono, naturalmente, a HOM. *Il.* IX 189 (l'ed. mod. di riferimento è HOMERI *Ilias*, recensuit / testimonia congegit Martin L. West, 2 voll., Stuttgartiae et Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1998-2000); *Hbr* 11 (l'ed. mod. di riferimento è *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, adiuvantibus B[onifatius] Fischer OSB, I[ohannes] Gribomont OSB, H[edley] F[rederick] D[avis] Sparks, W[alter] Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit R[obert] Weber OSB, editionem quintam emendatam retractatam praeparavit R[oger] Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007 [I ed. 1969, 2 tt.]); e AMM. XXVI 1, 1 (l'ed. mod. di riferimento è AMMIANI MARCELLINI *Rerum gestarum libri qui supersunt*, edidit Wolfgang Seyfarth, adiuvantibus Liselotte Jacob-Karau et Ilse Ulmann, 2 voll., Leipzig, Teubner, 1978).

i canoni classicistici, ha pieno diritto di accesso alla tradizione memoriale («che ben meritano d'esser pubblicate e mandate a i Posterì»), venendo dunque a costituire la «materia» dell'opera⁷, dalla quale consegue il *prodesse*, l'*utile*.

Entro le medesime coordinate, fornite naturalmente dall'*Ars poetica* oraziana⁸, l'altro polo di attrazione delle finalità dell'autore è il *delectare*, il *dulce*, che non può essere raggiunto attraverso la sola esposizione delle *res memorabiles* (l'opera «per conseguenza non può col semplice racconto storico [...] dilettere i lettori»). Sorge dunque imprescindibile l'esigenza di un *integumentum*, di un ricorso ai «fregi» prodotti dalla creatività autoriale, che si vuole non solitaria, bensì in dialogica relazione coi rappresentanti della Repubblica delle Lettere: «[...] però anche col consiglio d'uomini intendenti risolvei d'*ornar* la storia, per mio podere, di tutte quelle *vaghezze* che la qualità dell'opera potea sofferire, e farla apparir *tutt'altro da quel che è, nascondendola dentro una favola*»⁹. E in questa formulazione non è chi non veda applicati i precetti classicistici ribaditi otto anni prima dal personaggio di Faburno (monsignor Pellegrino Masseri), nel celebre passo del dialogo I della *Bellezza della volgar poesia* intorno alla «terza perfetta bellezza, che ho detto appellarsi mista»¹⁰.

Ben a ragione, dunque, l'*Arcadia* è stata definita da Giulio Natali col nesso «romanzo pastorale insieme e storia dell'Accademia»¹¹, da Antonio Piromalli

⁷ Le tre citazioni iniziali e le tre conclusive (non nel medesimo ordine) sono da CRESCIMBENI, *Arcadia, L'autore a chi legge*, c. *4r-v.

⁸ Circoscrivendo l'attenzione al solo Custode, si rinvia almeno alla voce redatta da MAURIZIO CAMPANELLI, *Crescimbeni, Giovan Mario*, in Orazio. *Enciclopedia Oraziana*, 3 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996-1998, III, pp. 182a-183a.

⁹ Le due citazioni sono da CRESCIMBENI, *Arcadia, L'autore a chi legge*, c. *4r; corsivi aggiunti.

¹⁰ GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019, I 26, p. 94; ivi, pp. 357-360, si vedano il commento e le indicazioni fornite dal curatore. Masseri (Faburno Cisseo), menzionato nell'*Arcadia*, lib. VI, prosa III, p. 233, era stato ascritto nel 1691 (qui e *infra* si sono seguite le indicazioni contenute nel *Catalogo degli Arcadi per ordine d'annoverazione*, in Id., *L'Arcadia*, ed. 1711, pp. 329-375, riscontrandole con *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di Anna Maria Giorgetti Vichi, Roma, Arcadia – Accademia Letteraria Italiana, 1977).

¹¹ GIULIO NATALI, *Giovanni Mario Crescimbeni*, «Atti dell'Accademia degli Arcadi e Scritti dei Soci», n.s., XII, 2, 1928, pp. 201-225: 210 (dove l'anno indicato per la prima ed. dell'opera è il 1709, come altresì già a p. 203 e nella *Bibliografia crescimbeniana*, pp. 218-225: 219, s.v.; su tale anno di stampa, vd. *supra* nota 1); il medesimo nesso, senza l'avverbio «insieme», compariva già alla fine di p. 203.

«opera istituzionale»¹², da Amedeo Quondam «opera-manifesto»¹³, e da Domenico Consoli «libro-manifesto»¹⁴.

In quanto alla struttura dell'opera Crescimbeni, nel primo dei tredici avvertimenti premessivi con funzione al contempo precauzionale ed esplicativa («per levar di mezzo ogni scrupolo che, nel leggerla, potesse nascere a chiunque guarda le altrui scritture con occhio critico, e anche per agevolar l'intelligenza dell'opera e distinguer ciò che è storico da ciò che è favoloso»), afferma che, «siccome la materia è tolta da una finzione pastorale, così la forma dell'opera è ordinata a misura di ciò che ha fatto il maestro toscano delle cose pastorali, cioè Jacopo Sannazzaro»¹⁵. Tale *forma* prevede dunque l'adozione di una delle due linee prosimetriche della tradizione volgare, individuate dall'autore nel capitolo dei *Comentari* in cui appaiono significativi tanto l'ascendenza dalla *Comedia delle ninfe fiorentine* di Boccaccio, quanto il giudizio sulla maggiore fruibilità di tale linea rispetto a quella dantesca¹⁶.

Se infatti si ragiona in termini di *canoni*, già tali due aspetti insiti nella scelta della struttura dell'opera risultano eloquenti, facendo riflesso, per quanto concerne il secondo, intorno alla destinazione associativa, mondano-savante, di entrambi i progetti crescimbeniani ai quali si è accennato riguardo all'*Arcadia*, ossia quello accademico e quello letterario, e più in generale all'intero arco degli intenti politico-culturali del Custode.

Ma la *renovatio* così incisivamente perseguita da Crescimbeni non poteva non proporre, sempre nei termini della *forma* e dei *canoni*, un modello strutturale instaurativo, che, nel caso dell'*Arcadia*, è rappresentato dall'impianto eptameronico, divergente da quello dell'archetipo sannazariano (sul quale

¹² ANTONIO PIROMALLI, *L'Arcadia*. Seconda edizione, Palermo, Palumbo, 1975 [I ed. 1963], pp. 15, 16.

¹³ AMEDEO QUONDAM, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», VIII, 23, 1973, pp. 389-438: 422; ID., *Gioco e società letteraria nell'Arcadia del Crescimbeni. L'ideologia dell'istituzione*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, VI, 4, 1975-1976, pp. 165-195: 166, 180.

¹⁴ DOMENICO CONSOLI, *L'Arcadia nell'Arcadia del Crescimbeni*, «Università di Macerata. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», VII, 1974, pp. 167-192: 182.

¹⁵ Le due citazioni sono da CRESCIMBENI, *L'Arcadia, L'autore a chi legge*, c. *4v.

¹⁶ *Comentari di GIO. MARIO DE' CRESCIMBENI, Collega dell'Imperiale Accademia Leopoldina e Custode d'Arcadia, intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume primo, contenente l'ampliamento e il supplimento e varie correzioni del primo libro dell'Istoria. Alla Santità di N. S. Papa Clemente XI*, Roma, Antonio de Rossi, 1702, lib. VI, cap. VIII. *Della poesia con mescolanza di prosa*, p. 328 = *L'istoria della volgar poesia, scritta da GIO. MARIO CRESCIMBENI, Canonico di Santa Maria in Cosmedin e Custode d'Arcadia [...]*, [a cura di Pier Caterino e Apostolo Zeno, Anton Federico Seghezzi, Giovanni Antonio Verdano], 6 voll., Venezia, Lorenzo Basegio, 1730-1731, I, pp. 371-372.

Menzini aveva da poco modellata la sua *Accademia Tusculana*¹⁷: all'interno di esso trovano un terreno d'incontro non eclettico, bensì organico, gli inserti poetici, enciclopedici ed eruditi, gli episodi ecfrastici, celebrativi, ludici, storico-letterari, musicali, agonistici e, nell'edizione del 1711, drammaturgico-musicali¹⁸, in un vero e proprio *Genesi* arcadico, di fondazione, narrazione e celebrazione dei progetti crescimbeniani.

E che tale ambizioso programma venga posto in opera non attraverso un – per il Crescimbeni, e in generale per il suo *milieu* e orizzonte d'attesa – del tutto impensabile rinnegamento dei criteri di visione del mondo risalenti per li rami all'enciclopedismo di matrice umanistica, bensì estendendo omnicomprensivamente i confini delle *res* alle quali è possibile applicare i *verba* della letteratura, e in particolare della poesia¹⁹, lo si coglie innanzi tutto

¹⁷ *Accademia Tusculana* di BENEDETTO MENZINI. *Opera postuma, pubblicata da* Francesco Del Teglia, *e da lui dedicata all'Altezza Serenissima di Ferdinando [III] Principe di Toscana*, Roma, Antonio de' Rossi, 1705 (l'autore e il curatore erano stati ascritti nel 1691 coi nomi nell'ordine di Eugenio Libade ed Elenco Bocalide); poi compresa nelle *Opere* di BENEDETTO MENZINI Fiorentino, accresciute e riordinate, e divise in quattro tomi. All'Eminentissimo e Reverendissimo Sig. Cardinale Alamanno Salviati, [a cura di Francesco Del Teglia], 4 tt., Firenze, Stamperia di S. A. R., per li Tartini e Franchi, 1731-1732, III. *Contenente le Prose volgari*, pp. 108-208, *Indice* [...], cc. Zz2r-Zz4v: *Personaggi che nell'Accademia Tusculana vengono introdotti a parlare, o che sono ricordati onorevolmente sotto nomi pastorali*, Zz3v-Zz4v.

¹⁸ Nell'ultima delle tre prose aggiunte alla II edizione, infatti, viene narrato *Come Armonte* [scil. Armonte Calidio, ovvero il principe di Polonia e Lituania Alessandro Sobieski, arcade acclamato nel 1710] *intrattenne le Ninfe con un nobilissimo dramma musicale* (*L'Arcadia*, ed. 1711, lib. VII, prosa XIV, pp. 323-326): si tratta del *Tolomeo et Alessandro*, ovvero *La corona disprezzata*. *Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro domestico della Regina Maria Casimira di Polonia* [scil. fatto allestire nel palazzetto Zuccari alla Trinità dei Monti dalla madre del principe Alessandro, arcade acclamata nel 1699 col nome di Amirisca Telea]. *Composto e dedicato alla Maestà Sua da* CARLO SIGISMONDO CAPECI, *tra gli Arcadi Metisto Olbiano, e posto in musica dal* Sig. DOMENICO SCARLATTI (Roma, Antonio de' Rossi, 1711), la cui *première* aveva avuto luogo nel Carnevale del 1711, il lunedì 19 gennaio, con le scene di Filippo Juvarra (cfr. 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 sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*. Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. cv, 79-80, 82 nr. 6).

¹⁹ Dal punto di vista storico-culturale e letterario, tale ampliamento dei confini della poesia s'inquadra nella linea della tradizione retorica alla quale aveva dato voce autorevole QUINT. I 4, 4, e che era stata rivendicata in TORQUATO TASSO, *Discorsi del poema eroico*, I (ed. in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 57-259: 65; *Nota filologica*, pp. 287-315), linea in relazione dialettica con quella prodominante dall'*auctoritas* di ARIST. *Poet.* 1 1447b 13-20 (l'ed. mod. di riferimento è Eiusd. *De arte poetica liber*, recognovit brevique apparatu critico instruxit Rudolfus Kassel, repr.

nella perspicua sintonia con gli intenti dichiarati da Menzini nella lezione accademica *L'Arcadia restituita all'Arcadia*, recitata presso il Bosco Parrasio (allora ospitato nei giardini di Palazzo Riario – oggi Corsini – alla Lungara, trentennale residenza della regina Cristina di Svezia, la Basilissa) nel 1692²⁰, e già l'anno precedente nel ragionamento di Paolo Della Stufa dal titolo *Che a' Pastori d'Arcadia non è sconvenevole trattar nel canto argomenti gravi, dotti ed alti*²¹; ed, in una prospettiva di ricezione, nel significativo passo del *Ragionamento intorno all'estro de' poeti e de' naturali filosofi*, dedicato da Antonio Vallisneri a Crescimbeni, in cui, facendo riferimento proprio all'*Arcadia*, il naturalista ed erudito, ascritto nel 1705 alla Colonia Crostolia, avrebbe unita la celebrazione della pluralità delle esperienze scientifiche incastonate nell'opera a quella del superamento della “decadenza” poetica, intellettuale e culturale barocca²².

with corrections, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1966 [I ed.: 1965], il cui testo è altresì disponibile nel già ricordato sito del *Thesaurus Linguae Graecae*, tenacemente ribadita in LODOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, I 4 ad loc. cit. (ed. mod., a cura di Werther Romani, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1978-1979, I, pp. 41-49: 45-46). Riguardo alla prima, si rammenti come essa fosse stata funzionalizzata dalla retorica gesuitica, un rinomato esponente e docente della quale presso il Collegio Romano, Alessandro Donati, aveva affermato che «omnia canenda sunt in poësi» (*Ars poetica* ALEXANDRI DONATI Senensis e Societate Iesu, Romae, typis Guilielmi Facciotti, 1631, I ix. *Poëticae materiam non esse tantum actiones humanas*, pp. 17-18: 18; si vedano altresì i capp. x-xii, pp. 19-28), offrendo in tal modo una significativa esemplificazione del «sincretismo irenico dei Gesuiti, che fagocita tutto quanto gli è estraneo e, assimilandolo, lo rende innocuo» (ANDREA BATTISTINI – EZIO RAIMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana* [1984], Torino, Einaudi, 1990, p. 146).

²⁰ Stampata nel medesimo anno (*L'Arcadia restituita all'Arcadia*, Lezione Accademica di BENEDETTO MENZINI, tra' Pastori Arcadi Eugenio Libade. All'Illustrissimo ed Eccellentissimo Sig. Principe D. Gio. Batista Rospigliosi, Duca di Zagarolo, Roma, Gio. Battista Molo, 1692), la lezione venne poi inclusa nel t. I delle *Prose degli Arcadi* [...]. Alla Santità di Nostro Signore Papa Clemente Undecimo, [a cura di Crescimbeni], Roma, Antonio de' Rossi, 1718, prosa VIII, pp. 104-125; quindi in MENZINI, *Opere*, III, pp. 1-22. Com'è noto, in CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. II, prosa II. Dell'Antro d'Euganio che ritrovarono le Ninfe in una delle selve della pianura Cretea, pp. 53-63: 55, 63, vengono riportati nell'ordine il *Principio della filosofia morale d'Euganio* (opera per cui vd. altresì *infra* nota 27), e il *Giudizio d'Euganio sopra sé stesso*.

²¹ *Prose degli Arcadi*, lib. I, prosa XIII. *Che a' Pastori d'Arcadia non è sconvenevole trattar nel canto argomenti gravi, dotti ed alti. Ragionamento di SILENO PERRASIO fatto in Ragunanza nel Bosco Parrasio l'anno 1691*, pp. 185-194; il letterato (di cui nell'*Arcadia* non è fatta menzione) era stato ascritto al principio del medesimo anno.

²² *Ragionamento di VOLANO della Colonia Crostolia, nel quale, dopo avere accennato cosa sia l'estro de' poeti medicamente inteso, passa a descrivere quello de' naturali filosofi, cioè la sinora occulta nascita, le mutazioni, la notomia ed i costumi dell'estro degli armenti. Indiritto all'Illustriss. Sig. Canonico Gio. Maria Crescimbeni, Custode Generale d'Arcadia, e nella detta*

La specificità dei progetti crescimbeniani affidati all'*Arcadia*, e l'impossibilità di ricondurli dal punto di vista culturale a un indifferenziato *milieu* cattolico-romano, si evince poi contestualizzandovi l'impiego della struttura eptameronica, tanto in un'ottica europea di storia della tradizione e del reimpiego di essa, quanto nello specifico ambito della Roma albaniana. Riguardo alla prima, infatti, appare perspicua l'opera di funzionalizzazione attuata dall'autore su di una tipologia testuale statutariamente deputata, nel suo corpo centrale omiletico-catechistico, alla fondazione delle coscienze dai punti di vista dottrinale e devozionale²³, e, nella sua elaborazione poetica, alla ri-creazione in chiave cristiana (col naturale culmine celebrativo del *locus amoenus* edenico) del genere filosofico-cosmologico di matrice lucreziana²⁴; opera che Crescimbeni applica alla rifondazione delle coscien-

Alfesibeo Cario, in *Esperienze ed osservazioni intorno all'origine, sviluppi e costumi di varj insetti, con altre spettanti alla naturale e medica storia, fatte da ANTONIO VALLISNERI, Pubblico Professore Primario di Medicina Teorica nell'Università di Padoa, e consacrate all'Illustrissimo ed Eccellentissimo Sig. Gio. Francesco Morosini, Cavalier di S. Marco e Riformatore della sudetta Università*, Padoa, Stamperia del Seminario, appresso Gio. Manfrè, 1713, pp. 115-154: 151. Di Vallisneri (Volano Fenicio) si fa menzione in CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. V, prosa III. *Come le Ninfe ascoltarono il foglio delle novelle letterarie correnti d'Arcadia*, pp. 185-190: 188.

²³ Entro il vasto e multiforme panorama europeo secentesco (del quale chi scrive ha soltanto lambita la superficie), un autore eptameronico di lunga fortuna appare Jacob Merler, il «*vir piissimus ac doctissimus*» meglio noto per esser stato ritenuto da Mabillon come il curatore dell'edizione «*optima omnium et accuratissima*» degli *Opera omnia* di san Bernardo (*Praefatio generalis* a PL, t. CLXXXII, coll. 13/14-55/56: 17/18 nr. V); nel suo *Paradisus animae Christianae*, un'opera catechistica destinata a una grande diffusione (stampe dell'originale latino e della traduzione francese, se ne contano almeno dieci nel Seicento, tre nel Settecento e altrettante nell'Ottocento), sin dall'*Explicatio Tituli et Argumentum Paradisi* premessi al frontespizio architettonico la fondazione delle coscienze viene figurata giusta un'articolazione in cui «*Septem Cellulae Tituli respondent totidem Sectionibus Paradisi*» (*Paradisus animae Christianae, lectissimis omnigenae pietatis delitiis amoenus* [1630], studio et opera IACOBI MERLO HORSTII [...], Editio altera longe auctior et elegantior, Col. Agrippinae, Sumpt. Ioannis Kinchii et Sociorum, 1644, c. A1v); di struttura egualmente eptapartita sono le *Septem Tubae Orbis Christiani ad Reformationem Ecclesiasticae Disciplinae, toto Orbe, et praesertim in Germania, ad praesentium et graviorum Malorum Remedium, necessario instituendam excitantes, opera* R. D. IACOBI MERLO HORSTII [...], Coloniae Agrippinae, apud Ioan-nem Kinchium sub Monocerote, 1635, un'ampia antologia di Padri e Dottori della Chiesa.

²⁴ Sul modello eptameronico tassiano e sul *Fortleben* secentesco dei poemi esameronici, si rinvia almeno alle indicazioni fornite s. vv. *Tasso Torquato* (procurata da MARIA TERESA GIRARDI), e *Murtola Gasparo [...] e altri autori di esameroni* (procurata da GABRIELE ANTONINI), in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, diretto da Marco Ballarini, Milano, IPL, 2018, nell'ordine pp. 929-940: 937-940, 639-641; ad esse add. almeno, per la specifica contiguità col presente ragionamento, LUCIANA BORSETTO, Dov'era ogni diletto, o del terrestre paradiso. *Momenti e forme del mito nella letteratura italiana*, in *La Bibbia nella letteratura ita-*

ze letterarie, con gli interconnessi intenti di rimodellarne il gusto, le manifestazioni poetiche, le modalità d'interazione socio-culturale, offrendo lo *speculum Arcadiae* – in cui i valori del τόπος utopico sono attivati al più alto grado di significazione e di fruizione – quale paradigma imitativo.

Anche in un'ottica contestuale assai più ravvicinata nello spazio e nel tempo gioverà applicare l'aureo monito dionisottiano al *distingue frequenter*, rilevando come differenza di destinazione faccia senza dubbio alcuno differenza d'impiego, come nel caso di un poema esameronico, articolato in «Septem Dies», composto dal padre Scolopio Giovanni Crisostomo da San Paolo (al secolo, Salistri), e andato a stampa nel 1705 con la dedica ad Annibale Albani, «ex Fratre Nepos» del pontefice Clemente XI²⁵, volume che Crescimbeni annoverava nella sua «libreria»²⁶. Orbene, leggendo l'ambizioso poema risulta chiarissima la distanza che separa il rigorismo dell'autore dall'assai più ampia e illuminata prospettiva culturale e letteraria di Crescimbeni, il quale, inserendo nel libro II della sua opera, dopo «i bellissimi versi d'Euganio» che costituiscono il *Principio della filosofia morale*²⁷, il *Saggio della traduzione di T. Lucrezio fatta da Alterio* (Alessandro Marchetti)²⁸, e nella descrizione *Della biblioteca d'Eufisio* (Pirro Maria Gabbrielli), che segue nel libro V

liana, Opera diretta da Pietro Gibellini, 6 voll., Brescia, Morcelliana, 2009-2017, III. *Antico Testamento*, a cura di Raffaella Bertazzoli e Silvia Longhi, pp. 71-90: 78-81, 84-88; ed ERMINIA ARDISSINO, *I poemi biblici dal Barocco all'Arcadia*, ivi, VI. *Dalla Controriforma all'Età napoleonica*, a cura di Tiziana Piras e Maria Belponer, pp. 261-289: 262, 264-265, 275-276, 280-281.

²⁵ Si rammenti come, al centro del lib. V dell'*Arcadia*, la prosa IV sia dedicata alla *Corona poetica in lode di Poliarco*, ovvero Annibale Albani, arcade acclamato nel 1703 col nome di Poliarco Taigetide (certamente per un refuso in CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. V, prosa III, p. 186 nota f, compare l'anno 1704): *Corona* «composta l'anno 1704» e articolata in quindici sonetti, l'ultimo dei quali è del Custode (lib. V, prosa IV, pp. 190-198: la citazione a p. 191 nota s); Albani era figlio di Orazio e Maria Bernardina Ondedei Zonghi, che tre anni dopo sarebbe stata la dedicataria proprio dell'*Arcadia*.

²⁶ JOANNIS CHRYSOSTOMI A SANCTO PAULO *Clericorum Regularium Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum Hexameron metris expressum, Illustriss. ac Reverendiss. Domino Annibali Albano Clementis XI. Pont. Max. ex Fratre Nepoti, Sancti Petri de Urbe Canonico, author humillime D. D. D., Romae, apud Franciscum Gonzagam, 1705*; l'esemplare dell'opera posseduto da Crescimbeni è schedato in RANIERI, *La biblioteca di Giovan Mario Crescimbeni*, p. 26, nr. 347.

²⁷ CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. II, prosa II, p. 56 (l'*incipit* dell'opera è ricordato *supra* nota 20); com'è noto, la *Filosofia Morale* sarebbe stata pubblicata postuma, col titolo *Dell'Ettopedia, ovvero Instituzione Morale, Libri quattro*, in MENZINI, *Opere*, II, pp. 1-66 (il titolo originario compare ivi, *Indice*, cc. Xx3v-Xx4v: Xx3v).

²⁸ Si tratta del volgarizzamento di LUCR. VI 1090-1286 (ed. mod., a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 1992, il cui testo è riproposto con modifiche nell'ed. a cura di Denise Aricò, Roma, Salerno Editrice, 2003), in CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. II, prosa II, pp. 56-63; Marchetti era stato ascritto nel 1691 col nome di Alterio Eleo.

l'appena ricordata *Corona poetica* in lode di Annibale Albani, la menzione *i.a.* di Epicuro, Democrito e Gassendi²⁹, avrebbe offerta una risposta indiretta (ma non troppo) a chi si era fatto vessillifero, con non celata virulenza, di una riproposizione della polemica antiatomistica e antilucreziana³⁰.

Questioni di *canoni* culturali e letterari anche queste, così come lo è, sul piano del canone della poesia volgare (più che dei singoli poeti) proposto da Crescimbeni, la rassegna dei sonetti antologizzati nella prosa VI del libro IV dell'opera – e dunque al centro di essa –, dove si assiste alla *Lezione di poesie d'autori defunti fatta dalle Ninfe*, in cui i criteri che guidano le scelte si appuntano, oltreché naturalmente sulla predilezione per la lirica a tematica celebrativa (i due sonetti tassiani)³¹, parenetica (quello del cardinal Leopoldo de' Medici)³², spirituale (i due michelangioleschi)³³, sacra (la corona esapartita

²⁹ CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. V, prosa V, pp. 198-200: 199 (i primi due), 200 (il terzo, seguito da Cartesio, «quegli d'Epicuro, questi di Democrito ristoratori ed aumentatori»); l'ascrizione di Gabbrielli alla Colonia Fisiocritica era avvenuta nel 1699 col nome di Eufisio Clitreo.

³⁰ *Authoris intentio ad lectorem*, in JOANNIS CHRYSOSTOMI A SANCTO PAULO *Hexaemeron*, pp. I-XLIV: IV-VI: «Gassendus vero et alii huiusce tempestatis Athomici, illaesa quidem Fide, conantur principiis Democriti et Epicuri physicas disciplinas redintegrare, quas ex vetustissimis monumentis, ubi diu fuerant sepultae, effodere satagunt. [...] Quia vero his recentioribus philosophis neque Plato, neque Aristoteles placet, sed potius Democritus, et nullus alius authorum ex antiquis reperitur, qui huiusmodi philosophiam tractet, nisi Lucretius, *ut ipsis arrideam, Lucretium versiculis imitor* [...]». Quinimo, dum Lucretii metris incauta iuventus enixe studet et plus iusto delectatur, quaerens doctrinae novitatem, virus inibi offusum potat et perniciosissimis animis imbuunt [*scil.* si noti il rovesciamento antilucreziano del programmatico LUCR. IV 11-17 (ed. crit. con intr. e vers. a cura di Enrico Flores, 3 voll., Napoli, Bibliopolis, 2002-2009), funzionale alla controapplicazione cristiana di esso], operae pretium est viam aperire *simili methodo*, ut possint opinari satis in admirabilibus Dei operibus, salva penitus Fide, non inveniunt opus quod Deus est operatus, neque id negantes aut in dubium revocantes quod est revelatum» (corsivi aggiunti).

³¹ CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. IV, prosa VI, pp. 156-172: 159; si tratta di TORQUATO TASSO, *Le rime* 1395, 1237 (ed. a cura di Bruno Basile, 2 tt., Roma, Salerno Editrice, 1994), l'uno il primo sonetto della corona tetrapartita indirizzata *Al Cardinale Alessandro Montalto* (nipote del pontefice Sisto V Peretti), l'altro dedicato al cardinal Giovanni Girolamo Albani, nella scelta del quale, come in pressoché tutte le altre (con la sola eccezione cinquecentesca di Danese Cattaneo), alla componente poetica si unisce quella accademico-celebrativa, e in questo caso altresì encomiastica.

³² CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. IV, prosa VI, p. 161; a leggere il sonetto è la gentildonna fiorentina Maria Buonaccorsi Alessandri (ascritta nel 1705 col nome di Leucride Ionide), che «molto s'allegro, imperciocché il poeta che favorilla fu uno del lignaggio de' Principi della sua Patria, [...] grande non più tra' Principi, che tra' letterati» (ivi, pp. 160-161).

³³ Ivi, p. 163; si tratta di MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, nell'ordine *Silloge* 18, *Rime liriche e amorose* 45 (ed. in ID., *Rime e Lettere*, intr., testi e note a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano, Bompiani, 2016): nell'introdurre i due sonetti, il narratore afferma

di Orazio Rucellai)³⁴, proprio sul recupero della «purezza» e dell'«eleganza dello scriber toscanamente lasciata dal Petrarca e dal Boccaccio», sdegnando il «depravato gusto del secolo» (il Quattrocento per Antonio Forteguerra, il Seicento per Rucellai)³⁵, e creando *res*, «cose [...] degne d'andar tra quelle de' buoni seguaci di que' famosi maestri», «lavorate sull'ottimo gusto de' più fini maestri» (criterio imitativo al quale rispondono il sonetto di Danese Cattaneo e le coppie di quelli di Fabio Ranucci e Giovan Girolamo Acquaviva)³⁶.

Entro questo quadro di ciclici inabissamenti e resurrezioni del buon gusto poetico, l'*Arcadia* e l'*Arcadia* giungono a coronare il moderno processo di *renovatio*, del quale alla conclusione della prosa vengono additati gli esempi compositivi di Paolo Falconieri e di Anna Maria Arduino Ludovisi³⁷, col prezioso ritorno, nella successiva prosa, al ceppo originario da cui era scaturita l'accademia, ossia alla figura della Basilissa, «la quale, siccome le scienze tutte ed ogni bell'arte non solamente protesse, ma professò³⁸, così anche talora la

che essi facevano parte «di alcune rime [...] che Alfesibeo scelse dagli stessi originali che si conservano dal dottissimo Lico, pronipote» di Michelangelo (CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 162), ossia Filippo Buonarroti, ascritto nel 1691 col nome di Lico Mantineo.

³⁴ CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. IV, prosa VI, pp. 166-168 (*Difficoltà di comprendere i segreti della Divina Provvidenza*); introducendo la ricca antologia di cui quest'autore beneficia (si veda altresì la nota successiva), il narratore rammenta come egli fosse stato «padre del nostro defunto Clorideo» (ivi, p. 164), ovvero il Priore Luigi, ascritto nel 1691 col nome di Clorideo Molossio.

³⁵ Le due citazioni sono entrambe da CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. IV, prosa VI, p. 157, e introducono il sonetto di Forteguerra, «del quale abbiám noi veduto un volume di Rime scritto egregiamente a penna in pergamena appo l'eruditissimo Abate Niccolò Forteguerra» (ascritto nel 1710 col nome di Nidalmo Tiseo; in *Il Catalogo degli Arcadi*, p. 374, s.v., ed in *Gli Arcadi dal 1690 al 1800*, p. 190, s.v., è indicato che il personaggio rivestiva la carica di Cameriere d'Onore di Clemente XI); per quanto concerne Rucellai, il narratore afferma che «con incomparabil fervore sostenne la cadente toscana poesia, e vendicò dalle ingiurie de' falsi poeti il nobilissimo stile del gran Petrarca», e che, nonostante «non pochi fossero i componimenti di lui, contuttociò la Ninfa [*scil.* la gentildonna pisana Maria Selvaggia Borghini, ascritta nel 1691 col nome di Filotima Innia] volle leggerli tutti», facendo precedere la corona sacra (per cui si veda la nota precedente) da tre sonetti a tematica amorosa (CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. IV, prosa VI, pp. 164-166).

³⁶ Ivi, nell'ordine pp. 157, 162, 164; nell'introdurre la coppia di sonetti di Ranucci, il narratore afferma che si «ritrova in potere d'Alfesibeo, per favore del gentilissimo Ati [*scil.* Paolo Ranucci, ascritto nel 1699 col nome di Ati Argiretico], un pieno volume delle di lui Poesie, compilato l'anno 1567» (ivi, p. 161); per quanto concerne Acquaviva, si tenga presente che l'omonimo discendente era stato ascritto nel 1691 col nome di Idalmo Trigonio.

³⁷ Ivi, nell'ordine pp. 169-172 (otto sonetti del primo, ascritto nel 1691 col nome di Fronimo Epirio), p. 172 (un sonetto della seconda, ascritta nel 1697 col nome di Getilde Faresia).

³⁸ Appena da rammentare è qui l'appartenenza a pieno titolo della Basilissa al versante storico-culturale della cui «profonda vocazione enciclopedica» e «ferma credenza nell'unità

nostra poesia volle onorare, impiegando in essa il suo ammirabil talento», mostrato alle Ninfe con la lettura del madrigale *Io sono il Tempo alato*³⁹.

Come non avrebbe mancato di notare Giacinto Gimma alla conclusione della sua puntuale «relazione» sull'*Arcadia*, che costituisce la parte finale della lettera da lui indirizzata a Vallisneri, pubblicata nel 1717 sulla «Galleria di Minerva» (ma scritta a ridosso della prima edizione dell'opera)⁴⁰, Crescimbeni aveva annunciato in essa il proposito di sancire tale già instaurata canonizzazione attraverso un'ulteriore prova di militanza teorico-letteraria, rappresentata dallo sviluppo dell'ecfrastica prosa VIII del libro V, contenente la *Spiegazione degl'intagli d'una tazza donata da Alfesibeo ad Eufisio, intorno allo stato della toscana poesia tra gli Arcadi*⁴¹, e che si sarebbe realizzata l'anno successivo alla seconda edizione dell'opera, con l'aggiunta alla *Bellezza della volgar poesia* di «un intero dialogo sopra la maniera che ora praticano i nostri Arcadi, massimamente nel compor sonetti, e sopra il gusto del presente secolo XVIII in simili cose»⁴².

Collocati al di fuori dell'*Arcadia* sia il ragionamento intorno alla fenomenologia della nuova *maniera del poetare*, sia il *quid* documentale relativo alla storia dell'istituzione⁴³, non stupisce che sull'opera l'autore non sarebbe più ritornato,

organica dell'intero scibile» ha offerta una panoramica tuttora fondamentale CESARE VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento* [1978]. In appendice: *Comenio e la tradizione enciclopedica del suo tempo*, Napoli, Bibliopolis, 2005 (le citazioni sono da p. 7).

³⁹ CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. IV, prosa VII. *Come le Ninfe ascoltarono alcuni versi di Basilissa*, pp. 173-176: 173; per un recente e documentato quadro sul *Fortleben* arcadico della regina, si rinvia a VALENTINA GALLO, *La Basilissa: Cristina di Svezia in Arcadia*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Viella, 2017, pp. 75-95.

⁴⁰ Lettera del Canonico D. GIACINTO GIMMA, *dirizzata all'Illustrissimo Signor Antonio Vallisneri* [...], «La Galleria di Minerva [...], VII, 1717, pp. 50-53 (in calce la data «Bari li 2 di Marzo 1709»): 52-53; si tenga presente che un ampio ritratto di Crescimbeni è contenuto negli *Elogj Accademici della Società degli Spensierati di Rossano, descritti dal Dottor Signor GIACINTO GIMMA* [...], *pubblicati da Gaetano Tremiglozzi* [...], 2 ptt., Napoli, a spese di Carlo Troise, stampatore Accademico della medesima Società, 1703, II. *Giovan-Mario Crescimbeni, Accademico della Crusca, Custode d'Arcadia e Censor-Promotoriale per la Società degli Spensierati*, pp. 257-276: 261-275 (Gimma e Tremiglozzi erano stati ascritti rispettivamente nel 1702 e 1703, coi nomi di Liredo Messoale e Melvidio Reunio).

⁴¹ CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, lib. V, prosa VIII, pp. 208-216: 211 nota c, col riferimento ai caratteri intagliati «intorno al piede» del «bel vaso» (211): «Questo computo indica il dì 20 di Maggio 1702, che l'autore compì il sistema d'un'opera, che tuttavia medita di fare intorno alla maniera del poetare degli Arcadi [...]»; si rammenti che Eufisio era il già ricordato medico e scienziato senese Pirro Maria Gabbriellini (cfr. *supra* e nota 29).

⁴² CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, ed. 1712, *L'autore a chi legge*, c. a4v.

⁴³ È infatti nello stesso anno della II ed. della *Bellezza della volgar poesia* che vede la luce [GIOVAN MARIO CRESCIMBENI], *Breve notizia dello stato antico e moderno dell'Adunanza degli*

decretandone al contempo il superamento, come accade a tutte le imprese vòlte a celebrare l'*hic manebimus optime*⁴⁴, e la consacrazione o, se si preferisce, la cristallizzazione. L'intento celebrativo era stato raggiunto, il *monumentum* arcadico eretto e additato quale modello programmatico, facendo coincidere l'Arcadia col *liber*, e, laonde non intaccare il carattere esemplare, ufficiale e irenico di esso, Crescimbeni sceglieva di tenerlo di qua dalle vicende non soltanto letterarie che avevano portato alla scissione graviniana, con ciò intendendo veicolare tutta l'attenzione sugli esiti scaturenti dai nuclei fondativi delle proprie opzioni di gusto poetico e sulle molteplici aperture offerte all'istituzione dalla propria organica ed oramai compiuta opera d'indirizzamento politico-culturale di essa.

Arcadi [...], Roma, per il Rossi, ad istanza di Gregorio Roisechi, 1712 (alle pp. 27-29, il resoconto della «scissura»); poi compresa in ID., *L'istoria della volgar poesia*, vol. VI, pp. 305-328 (il passo poc'anzi ricordato, pp. 316-317); ed a sé stante, ID., *Storia dell'Accademia degli Arcadi* [...], [a cura di Thomas James Mathias (di cui compare il nome arcadico Lariso Salaminio)], Londra, T. Becket Pall-Mall, 1804 (in cui si vedano le pp. 25-27). Crescimbeni sarebbe ritornato su tale vicenda in ID., *L'istoria della Basilica Diaconale, Collegiata e Parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma* [...], [2 voll.], Roma, Antonio de' Rossi, 1715-1719, II. *Stato della Basilica Diaconale, Collegiata e Parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX* [...], lib. III, cap. III. *Del Teatro degli Arcadi, col ristretto dell'istoria di questa celebre Adunanza*, pp. 110-134: 131-134; poi compreso in ID., *L'istoria della volgar poesia*, vol. VI, pp. 305-339: 336-339; e in ID., *Storia dell'Accademia degli Arcadi*, pp. 51-74: 69-74.

⁴⁴ Non appare casuale, infatti, né tanto meno frutto di un intento emulativo, la circostanza per cui nella canonizzante *Vita di Gio. Mario Crescimbeni Maceratese, detto Alfesibeo Caro, Custode Generale d'Arcadia, scritta dall'Abate MICHEL GIUSEPPE MOREI, detto Mireo Rofeatico, Custode della medesima Arcadia*, in *Le vite degli Arcadi illustri* [...]. *Parte Quinta* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1751, pp. 269-279: 272, l'opera venga menzionata una sola volta, «oppressa», assieme alla produzione lirica ed erudita dell'autore, sia «dalla fama» del *monumentum* storiografico e teorico, sia dall'indefesso lavoro volto a promuovere l'attività letteraria dell'Arcadia e la celebrazione dei suoi rappresentanti, nell'ottica di un'inscindibilità fra il Custode e la sua istituzione: «Arricchito egli d'un titolo che in que' principi poteva per avventura sembrar [sambrar *em.*] meno illustre di quel che poscia divenne, pensò di proposito all'ingrandimento dell'Accademia e allo stabilimento del proprio decoro. Sono innumerabili le fatiche ch'egli a questo effetto intraprese, ma sono ancora invidiabili gli onori che ei ne riscosse, *potendosi certamente affermare che il Crescimbeni formò l'Arcadia, e che l'Arcadia formò il Crescimbeni*, avendo egli trovato il modo di render celebre l'Adunanza, ed ella somministrare a lui le occasioni di diventar glorioso» (ivi, p. 271; corsivo aggiunto). Prima di entrare a far parte della raccolta delle *Vite degli Arcadi illustri*, la biografia crescimbeniana di Morei era stata già pubblicata in forma epistolare: *Éloge de M. Crescimbeni, par M. l'Abbé JOSEPH MOREI, adressé au R. P. de Vitry de la Compagnie de Jésus, traduite de l'italien*, «Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts», XXIX, 1729, pp. 876-894; *Elogio del Signor Canonico Gio. Mario de' Crescimbeni, steso in una lettera al Padre Odoardo de Vitry della Compagnia di Gesù, Revisore di Francia, dal Signor Abate MICHEL GIUSEPPE MOREI*, «Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici», XVII, 1738, pp. 477-500.

ENRICO ZUCCHI

Storia di una canonizzazione precoce
Poeti e drammaturghi arcadi
nella *Bellezza della volgar poesia* di Crescimbeni

La *Bellezza della volgar poesia*, pubblicata per la prima volta a Roma per i tipi di Buagni nel 1700, consiste, a detta dell'autore, per i primi cinque degli otto dialoghi complessivi, nella registrazione, che è in realtà una riscrittura in forma letteraria, di alcune conversazioni che si tenevano in casa di Giuseppe Paolucci, alla presenza di letterati di spicco dell'Accademia dell'Arcadia, e che vertevano sulla poesia del rimatore cinquecentesco Angelo Di Costanzo, delle cui rime Vincenzo Leonio e lo stesso Crescimbeni intendevano originariamente allestire un'edizione; per gli ultimi tre di una «poetica», capace di orientare gli apprendisti verseggiatori arcadi interessati a comporre non soltanto sonetti, ma anche drammi e poemi eroici¹. La seconda edizione, pubblicata nel 1712, aggiunge un nono dialogo, nel quale – come dichiara la rubrica – «si discorre del gusto del secolo presente decimottavo nella lirica poesia volgare, e segnatamente nel sonetto», così da completare l'esame della letteratura contemporanea avviato nella *princeps* per gli altri generi considerati minori nella teoria arcadica.

Il precocissimo bilancio della lirica settecentesca presentato in questo nono dialogo e le riflessioni svolte nei dialoghi precedenti sull'epica e sul

¹ Nell'avviso *L'autore a chi legge* della seconda edizione Crescimbeni spiegava come, a partire dal settembre 1697, alcuni Arcadi cominciarono a ritrovarsi presso l'abitazione di Giuseppe Paolucci per discutere della poesia di Angelo Di Costanzo, in vista dell'allestimento di un'edizione delle sue rime (*La bellezza della volgar poesia* di GIO. MARIO CRESCIMBENI [...]. *Riveduta, corretta, e accresciuta del nono dialogo dallo stesso autore*, Roma, Antonio de' Rossi, 1712, cc. a4r-a5r: a4r). Eccezion fatta per tale paratesto, tutti i brani tratti dalla *Bellezza* sono citati dalla seguente edizione: GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019. Il progetto venne abbandonato presto, così come vita breve ebbero le adunanze in casa Paolucci, cessate – a detta di Crescimbeni – dopo qualche mese dal loro inizio; le *Rime* del poeta napoletano vennero stampate diversi anni più tardi, a cura di Agostino Gobbi e Raimondo Antonio Brunamontini (*Rime d'ANGELO DI COSTANZO*, Bologna, Gio. Pietro Barbisoli, 1709).

teatro coevi non costituiscono soltanto il tentativo di promuovere a tutto campo la poesia dell'*Arcadia*, anche in quei generi letterari che erano meno nelle corde dei pastori – non è senza forzature che Crescimbeni indica a modello della poesia eroica il confuso poema allegorico in quaranta canti *L'Imperio vendicato* di Antonio Caraccio –, ma funzionano in qualche modo da catalizzatore per un'ampia indagine sulla poesia italiana nella stagione di Maffei, Muratori, Calepio, Quadrio, Tiraboschi e Napoli Signorelli². La *Bellezza* appare per gli storiografi della letteratura successivi, almeno fino alla fine del diciottesimo secolo, un passaggio obbligato con cui fare i conti nella formulazione di un canone, sia esso lirico, epico o teatrale.

Il mio intervento, che nasce in margine all'allestimento di un'edizione commentata della *Bellezza della volgar poesia*, mira a indagare la natura militante dell'operazione di Alfesibeo Cario e a sondare la fortuna del canone da lui stabilito nella storiografia letteraria medio-settecentesca³. Proprio per far capire sin d'ora quanto nei canoni successivi rimanga la marcata impronta crescimbiana, mi sia concesso di fare un passo indietro – dal punto di vista cronologico – per osservare la fortuna dell'elenco dei migliori lirici cinquecenteschi stilato nella *Bellezza*⁴. Fin dal primo dialogo, accanto a Di Costanzo, particolarmente apprezzato per il tono epigrammatico dei suoi componimenti, la rosa dei rimatori eccellenti del miglior secolo comprende Pietro Bembo, Giovanni Della Casa, Luigi Tansillo, Iacopo Sannazaro, Annibal Caro e infine, unica donna, Vittoria Colonna⁵.

² Andrà sin d'ora dichiarato il debito, davvero ingente, nei confronti di alcuni recenti studi sulla storiografia letteraria settecentesca e sui canoni arcadici, a cui si rimanda per ogni ulteriore approfondimento, e in particolare di FRANCO ARATO, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, ETS, 2002, e CORRADO VIOLA, *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, ETS, 2009.

³ Il presente contributo riprende le tesi esposte nel saggio introduttivo dell'edizione, allargando l'oggetto di ricerca alla questione del canone, precedentemente soltanto sfiorata. Mi è doveroso, oltre che caro, ringraziare in questa sede, non soltanto la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura di Torino per il decisivo sostegno all'iniziativa, ma anche Pietro Petteruti Pellegrino, che ha seguito lo sviluppo del progetto sin dalla prima ideazione e ha concorso alla realizzazione con generosità incomparabile e perizia.

⁴ Su questo punto rimando al contributo di Pietro Petteruti Pellegrino nel presente volume.

⁵ «Or perché quegli è buon poeta il quale accoppia in guisa l'utile col dolce che diletta e insegna e insegnando diletta, perciò, rendendo ambedue le suddette bellezze, come ho dimostrato, per sé sole, e l'una dall'altra disgiunta, manchevole e difettoso il componimento, siccome, per vero dire, difettoso e manchevole si riconosce ogni parto di natura e di arte che una sola delle dette bellezze contenga in sé, fa di mestieri che il poeta si studi e con diligenza si sforzi, d'unirle ambedue, e con ambedue talmente abbellire i parti del suo ingegno, che sotto leggiadra e vaga cortecchia si racchiudano nobili ed efficaci sensi, facendo in tal guisa

Muratori parrebbe ispirarsi a questo micro-canone quando, nella *Perfetta poesia italiana*, menziona i più illustri poeti che fiorirono nel corso del glorioso pontificato di Leone X; al di là della soppressione del nome di Sannazaro, di cui vengono riconosciuti i meriti soltanto nel verso latino, si ritrova infatti una sola sostituzione rispetto all'elenco presentato nella *Bellezza*: Giovanni Guidiccioni al posto di Vittoria Colonna⁶.

Se si passa invece a considerare il giudizio sulla lirica rinascimentale formulato da Gravina nella *Ragion poetica*, si rilevano maggiori discrepanze: viene recuperato Sannazaro, e dei nomi indicati da Crescimbeni rimangono soltanto Bembo e Della Casa; a Vittoria Colonna, Tansillo e Caro sono preferiti Agostino Staccoli, Poliziano e Galeazzo di Tarsia⁷. L'assenza più evidente, di cui non si può non cogliere l'indiscusso risvolto provocatorio, è tuttavia proprio quella di Di Costanzo: a Gravina doveva evidentemente apparire ingiustificato l'onore che al poeta era attribuito in Arcadia, come dimostra il fatto che, nell'unica occasione in cui, all'interno del *corpus* graviniano, si incontra il suo nome, Di Costanzo è annoverato tra coloro che più da vicino seguirono Petrarca⁸.

il componimento possessore della terza perfetta bellezza, che ho detto appellarsi mista: il che a meraviglia adempié il Petrarca, e per le sue onorate vestigia fecero il Bembo, il Casa, il Tansilio, il Sannazaro, il Caro, la divina Marchesana di Pescara e cento altri del passato secolo; e de' nostri fate voi tutti che mi ascoltate e cento altri valenti uomini il fanno» (I 26).

⁶ LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ada Ruschioni, 2 voll., Milano, Marzorati, 1971-1972, I, p. 68. L'introduzione di Guidiccioni risulta peraltro particolarmente interessante, perché il suo petrarchismo appare "inquinato" da numerose e rilevanti riprese di intarsi duecenteschi, guittoniani, cavalcantiani e danteschi, come ha recentemente dimostrato MARIA CHIARA TARSÌ, *Giovanni Guidiccioni 'oltre il circolo del Petrarca'*, «Lettere italiane», LXVIII, 3, 2016, pp. 540-564.

⁷ «Né leggiera è la lode che nel medesimo genere di poesia si meritò Agostino Staccoli da Urbino, il quale sostenne le forze dell'italiana lirica che ai suoi tempi cominciavano a languire, e che furon poi ristorate interamente in Napoli dal Sannazaro, sinché sotto la generosità di Lorenzo dei Medici, nobile egli ancor nella lirica, e sotto la scuola del Poliziano, autor di quelle maravigliose ottave, risorgendo tutte le belle arti, poté questo genere di poesia ripigliar colle mani del Bembo la cetra del Petrarca, imitata poi degnamente da stuolo sì numeroso, che non trova qui luogo per sé capace, e così noto che niun oltraggio riceve dal nostro silenzio. Conciosiaché niuno di loro per propria invenzione richieda da noi giudizio distinto, senonché il Casa» (GIANVINCENZO GRAVINA, *Della ragion poetica. Libri due*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 195-327: 326). A questi poeti si aggiunge Galeazzo di Tarsia, eccellente in un «nuovo stile» di poesia, «più degli altri ad Orazio somigliante per il maestoso giro delle parole, ondeggiamento di numero e fervor d'espressione» (*ibid.*).

⁸ Nel *Regolamento degli studi* Gravina inserisce Di Costanzo nell'elenco di «quei che più presso» andarono a Petrarca, assieme a Bembo, Sannazaro, Molza e Rota (GIANVINCENZO

Passando alle generazioni successive, e proseguendo sul crinale del confronto fra il canone di Crescimbeni e quello di Gravina, si dovrà registrare un'altra netta discrepanza nel giudizio in merito a Battista Guarini, celebrato entusiasticamente nella *Bellezza* per il *Pastor fido*, sul modello del quale Alfesibeo aveva plasmato il suo *Elvio*, ma anche per i madrigali⁹; al contrario Gravina condanna *in toto* la pastorale, degenerazione poetica e morale della poesia drammatica, e censura severamente il capolavoro guariniano:

Il Guarini [...] trasportò nelle capanne anche le corti, applicando nel suo *Pastor fido* a quei personaggi le passioni e costumi delle anticamere e le più artificiose trame dei gabinetti, con ponere in bocca dei pastori precetti da regolare il mondo politico, e delle amorose ninfe pensieri sì ricercati che paiono uscite dalle scuole dei presenti declamatori ed epigrammisti¹⁰.

Un discorso simile potrebbe valere anche nel caso della lirica di Marino: mentre nell'*Istoria* preferiva non pronunciarsi, Crescimbeni nella *Bellezza*

GRAVINA, *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 175-194: 192). Egli sovverte così il giudizio di Crescimbeni, che nell'*Istoria della volgar poesia* sottolinea proprio l'originalità di Di Costanzo rispetto alla scuola petrarchesca: «Vari nobili ingegni di questi tempi, consigliati dall'esempio di Monsignor della Casa, cominciarono a distaccarsi dalla troppa religione verso il Petrarca, e lo stile accomodare alla propria inclinazione e genio, riconoscendo nondimeno la maniera petrarchesca come base e fondamento di ben comporre liricamente, con non poca utilità della volgar poesia e loda de' componitori. Tra questi non v'è dubbio che il primo luogo debbe concedersi ad Angiolo, figliuolo d'Alessandro, signore di Cantalupo, della nobilissima famiglia di Costanzo napoletana [...]» (*L'istoria della volgar poesia, scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario* [...], Roma, Chracas, 1698, p. 131). La valutazione di Crescimbeni resisterà a lungo, suffragata fra l'altro da Teobaldo Ceva, il quale, nella sua *Dissertazione intorno al sonetto*, riproduce pressoché alla lettera l'opinione crescimbeniana: «Sorse in terzo luogo Angiolo di Costanzo napoletano, il quale, non istando sì religiosamente attaccato al Petrarca, si studiò di ornare i suoi sonetti di un certo vezzo particolare, e di far risaltare nelle chiuse con vivacità e garbo qualche nuovo sentimento, sempre però dedotto dalle cose antecedentemente dette» (*Scelta di sonetti, con varie critiche osservazioni, ed una dissertazione intorno al sonetto in generale* [...], Torino, Gio. Francesco Mairesse, 1735, pp. 8-51: 50).

⁹ Crescimbeni già nell'*Istoria* si lancia in un appassionato elogio del *Pastor fido*, sostenendo che «il Guarini fu il primiero che componesse in toscani versi la favola pastorale doppia nel suo mirabil *Pastor fido*, opera maggior d'ogni lode per sentenza universale, non pur d'Italia, ma di ciascun'altra nazione» (p. 150); ora nella *Bellezza*, accanto al capolavoro, incensa anche la lirica del ferrarese, il quale, a suo dire, «senza far torto ad alcuno, è stato il migliore artefice di madrigali che abbia avuta l'Italia» (IX 20).

¹⁰ GRAVINA, *Della ragion poetica*, p. 318. Sulla centralità della condanna della tragicommedia pastorale nel conflitto poetico e ideologico tra Crescimbeni e Gravina mi permetto di rimandare al mio «*Or che sta sotto il pericolo, | quant'è dolce la reina!*». Una proposta di lettura dell'*Andromeda di Gravina*, «Atti e Memorie dell'*Arcadia*», 4, 2015, pp. 155-188.

si mostra tutt'altro che ostile nei confronti dell'autore dell'*Adone*, ammettendo che, «benché non possa collocarsi tra i poeti del buon secolo, cioè del Cinquecento, nondimeno egli ha non so che di particolare, che rende i suoi componimenti non dispiacevoli anche ad ogni più purgato giudizio» (II 28)¹¹. Anche in questo caso la valutazione di Gravina è di segno opposto: a suo dire la fama di Marino sarebbe stata fortunatamente «estinta in un tratto dal rinovellamento dello stile antico e migliore»¹².

Sul fronte della letteratura teatrale, indagata nel quinto e nel sesto dialogo della *Bellezza*, Alfesibeo si mostra consapevole del pregiudizio circa l'inferiorità del coturno italiano a quello francese. Non manca, anche in questo caso, un elenco di prove tragiche eccellenti, «degne di gire al paro con quelle de' maestri» (VI 93); elenco assai prezioso, perché ad esso faranno riferimento i successivi pronunciamenti dei critici italiani primo-settecenteschi, da Maffei a Calepio, intesi a forgiare un canone della poesia tragica italiana da opporre a quello francese. Per Crescimbeni questa volta i testi esemplari sono la *Sofonisba* di Trissino, la *Tullia* di Martelli, l'*Orbecche* di Giraldi, la *Rosmunda* di Rucellai, l'*Adriana* del Cieco d'Adria, la *Canace* di Speroni, il *Torrismondo* di Tasso, l'*Acripanda* di Decio da Orte e il *Corradino* di Antonio Caraccio, unico testo "seicentesco" a essere citato – non passano inosservate le assenze del *Solimano* di Prospero Bonarelli e dell'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori –, più per la vicinanza di Caraccio a Crescimbeni che per reali motivi di merito. Non mi soffermo sulla fortuna di questo canone, sul quale già tanto è stato scritto; mi limito a osservare che la benedizione di Crescimbeni determinerà a lungo il successo del *Corradino*, citato costantemente nei canoni tragici successivi come prova eccellente¹³.

Ciò che qui interessa è piuttosto notare come la soluzione crescimbeniana per contendere il primato al teatro transalpino sia differente rispetto a quella, proposta fra gli altri da Gravina, Muratori e Scipione Maffei, di un rilancio del coturno nostrano; la strategia di Crescimbeni consiste piuttosto nel nobilitare il dramma pastorale, investendolo del grado di nuova,

¹¹ Per ulteriori approfondimenti sul giudizio riservato a Marino nella prima Arcadia rimando al contributo di Emilio Russo in questo volume.

¹² È ancora nel *Regolamento degli studi* che Gravina si pronuncia contro la poesia di Marino, accomunato ad altri poeti e teorici seicenteschi come Battista, Achillini, Loredan, Malvezzi, Cicognini e Tesauro (GRAVINA, *Regolamento degli studi*, p. 181).

¹³ Sul canone tragico primo-settecentesco rimando a FRANCO ARATO, *La storiografia teatrale*, in ID., *La storiografia letteraria*, pp. 365-425; STEFANO VERDINO, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 179-229; ENRICO ZUCCHI, *Il «tiranno» e il «dilettante». La dissertazione epistolare di Pietro Calepio sopra la Merope di Scipione Maffei e la critica teatrale del primo Settecento*, Verona, QuiEdit, 2017, pp. 61-84.

autoctona tragedia. Nel quinto dialogo Crescimbeni rivendica lo statuto tragico – e la rivendicazione si gioca principalmente sul piano strutturale e stilistico – del suo *Elvio*, che ripercorrerebbe, secondo l'autore, il sentiero di innalzamento della pastorale a tragedia aperto dal *Pastor fido* di Guarini. Accanto all'*Elvio*, nel novero delle migliori prove “tragiche” italiane, vengono citate altre pastorali per musica, come l'*Amore eroico fra' pastori* di Pietro Ottoboni, nel quale pastori, ninfe e pirati cercano di coronare, fra i tanti equivoci del gioco combinatorio, la propria passione amorosa (V 194). Quella che delinea il Custode appare una tragedia sbiadita; una tragedia – occorre insistere sull'ibridismo della teoria letteraria crescimbeniana, ben distante dalla pratica distintiva dei generi letterari pieno-settecentesca – che inclina verso la pastorale e ancor più verso il dramma per musica.

La diffidenza di origine erudita nei confronti del melodramma, come già aveva avvertito Maria Grazia Accorsi¹⁴, appare soltanto rituale. Lo conferma la ricostruzione storiografica della genesi e degli sviluppi di questo genere teatrale. Crescimbeni fonda il proprio esame sulla consueta parabola circolare: mostra di apprezzare le pionieristiche prove di Ottavio Rinuccini, marcate a suo dire da motivi puramente classicistici¹⁵; condanna al contrario i drammi di Giacinto Andrea Cicognini, che avrebbero dato inizio al «total guastamento delle regole poetiche», promuovendo lo svilimento della locuzione, «costretta a servire alla musica» (VI 117)¹⁶; infine celebra la rinascita del dramma per musica in Arcadia, incensando in prima battuta i librettisti veneziani Domenico David e Apostolo Zeno, i quali, verso la fine del Seicento, procurarono «almeno di tessere i drammi in tutto nobili e senza buffonerie» (VI 117), ma soprattutto il dedicatario Ottoboni, caposcuola di una colonia di librettisti arcadi puntualmente ricordati all'interno di un lungo elenco: Crescimbeni cita Silvio Stampiglia, Giulio Bussi, Giovanni Andrea Moniglia, Giacomo Sinibaldi, Pietro Andrea Bernardoni, Carlo Sigismondo Capece, Girolamo Gigli e Paolo Campello (VI 119 e 122).

¹⁴ MARIA GRAZIA ACCORSI, *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999, pp. 80-81.

¹⁵ «[...] Ottavio Rinuccini, rinnovando nella comica l'uso de' greci e de' latini che, secondo l'opinione di molti, cantavano intere tragedie, fece rappresentare alcune sue favole pastorali messe in musica, che al secolo del seicento amico di novità piacquero al più alto segno [...]» (VI 117).

¹⁶ Crescimbeni utilizza Cicognini come bersaglio per condannare l'intera drammaturgia barocca, disapprovando l'opera di uno dei suoi più fortunati campioni, le cui *pièces* godettero per tutto il secolo di una notevole fortuna editoriale e scenica: cfr. FLAVIA CANCEDDA – SILVIA CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*. Con una introduzione di Sara Mamone, Firenze, Alinea, 2001.

La fortuna storiografica di questi drammaturghi è alterna: se Ottoboni e soprattutto Zeno saranno a lungo considerati tra i maestri della riforma, e il primo certamente grazie all'azione propagandistica di Crescimbeni, agli altri non saranno riconosciuti gli stessi meriti. Francesco Saverio Quadrio, censendo le edizioni di drammi per musica sei-settecenteschi, stila una lunga lista di drammaturghi – assai meno centrata sull'Arcadia di quella crescimbeniana – dal quale sono esclusi diversi nomi citati da Alfesibeo, ossia Bussi, Moniglia, Sinibaldi, Capece e Campello¹⁷. Nel suo *Dell'opera in musica*, in cui pure la rovina della poesia drammatica è attribuita a Cicognini, Antonio Planelli ricorda soltanto, di quel remoto elenco, Apostolo Zeno, tra i primi restauratori della drammaturgia nazionale, e Girolamo Gigli, per l'uso dei decasillabi¹⁸. Pietro Napoli Signorelli restringe ancora il canone, riducendolo di fatto al solo Zeno, capace di virilizzare l'opera rispetto al prototipo lirico, intriso di galanteria filofrancese, del dramma per musica di Stampiglia¹⁹.

Sul fronte dell'epica sarà invece interessante notare, nel settimo e nell'ottavo dialogo della *Bellezza*, la parziale rivalutazione del modello del *Furioso*, la quale precorre le pagine della *Ragion poetica* graviniana. La riconsiderazione del poema ariostesco, certo vincolata all'apologia dell'*Imperio vendicato* di Caraccio, che nella non sempre felice sequela di incantesimi e apparizioni magiche assume chiaramente il *Furioso* come scorta, appare d'altra parte come la logica conseguenza della tesi di fondo sostenuta da Crescimbeni, secondo cui lo stile più appropriato per il poema eroico sarebbe quello temperato e non il sublime.

Le scelte adottate da Crescimbeni per comporre i propri canoni sono dettate da molteplici elementi: non conta soltanto l'intrinseco valore degli scritti dei poeti citati – Zeno non poteva non essere menzionato come librettista eccellente, nonostante fra lui e Crescimbeni fosse intercorso qualche disappunto in merito alla scrittura di una storia della poesia volgare²⁰ –, ma anche il rapporto di amicizia che l'autore intrattiene con questi letterati, i quali

¹⁷ *Della storia e della ragione d'ogni poesia del volume terzo parte seconda* di FRANCESCO SAVERIO QUADRIO [...], Milano, Francesco Agnelli, 1744, pp. 475-490.

¹⁸ *Dell'opera in musica. Trattato del Cavaliere ANTONIO PLANELLI dell'Ordine Gerosolimitano*, Napoli, Donato Campo, 1772, rispettivamente pp. 14 e 53.

¹⁹ «Le favole dello Stampiglia sono doppie e piene d'intrighi amorosi simili alla pretta galanteria di certe tragedie francesi, e lo stile abbonda di pensieri e di espressioni liriche. [...] La virilità dell'opera comincia nel signore Apostolo Zeno veneziano, e si perfeziona nell'abate Metastasio romano» (*Storia critica de' teatri antichi e moderni libri III del Dottor D. PIETRO NAPOLI SIGNORELLI* [...], II edizione, Napoli, Stamperia Simoniana, 1777, pp. 333-334).

²⁰ Cfr. ARATO, *La storiografia letteraria*, p. 20.

devono comunque essere, *conditio sine qua non* per essere nominati, membri dell'Arcadia (e non è un caso che nella *Bellezza* vengano citati sempre con il nome accademico).

La seconda edizione del 1712, in cui l'autore integra numerose correzioni, sulla base delle postille di Anton Maria Salvini²¹, parrebbe essere dettata dalla volontà del Custode di riaffermare il proprio primato di teorico dell'Arcadia appena dopo la scissione consumatasi nel 1711, sebbene nell'avviso al lettore egli affermi di provveduto a una seconda impressione perché della prima si faceva «ricerca giornalmente», «anche a prezzo esorbitantissimo»²². Diversi elementi possono essere portati a sostegno di questa tesi; ma è opportuno innanzitutto riconoscere una profonda discontinuità fra le due edizioni. Rispetto alla *princeps*, tesa a celebrare l'accademia nel decennale della sua nascita, e perciò corredata da quasi settanta pagine di apparati «istituzionali», dall'*Istruzione per la fondazione delle Colonie arcadiche* alla *Tavola di regole circa le Olimpiadi*, la seconda, eliminati quei paratesti, sembra un monumento all'autore fin dal frontespizio, in cui, a differenza della *princeps*, accanto al nome di Crescimbeni compare il titolo di «Custode Generale d'Arcadia»; inoltre, in coda, gli apparati dell'edizione del 1700 sono sostituiti da un *Catalogo delle opere a stampa di Crescimbeni*. Nello scontro, dai risvolti personalistici, che opponeva in quei mesi il partito di Crescimbeni a quello di Gravina, l'insistenza sui meriti di Alfesibeo non sembra casuale.

Oltre alla diversa fisionomia, la seconda edizione presenta, al posto dell'intitolazione a Pietro Ottoboni, già schierato al fianco di Alfesibeo, l'ambiziosa dedica a Lorenzo Corsini (1652-1740), futuro papa Clemente XII, conteso all'epoca dai due schieramenti, interessati ad avere in lui un protettore potente. Come è stato già notato, l'omaggio di Crescimbeni è ovviamente strategico, e finalizzato al tentativo di dissuadere il cardinale dal sostegno della fazione avversaria²³.

Anche le scelte di politica culturale che guidano il progetto di riedizione sembrano andare in questa direzione. Crescimbeni integra nella nuova versione le postille di Salvini – che dovevano essere state vergate diversi anni prima –, accogliendone *in toto* le correzioni linguistiche, e rimodulando alcuni punti della propria teoria letteraria per venire incontro alle perplessi-

²¹ Per tale aspetto rimando al mio articolo *Le postille di Anton Maria Salvini e i commenti d'autore alla prima edizione della «Bellezza della volgar poesia» di Giovan Mario Crescimbeni*, «Filologia e critica», XLII, 2017, pp. 337-366.

²² CRESCIMBENI, *Bellezza*, ed. 1712, c. a4r.

²³ BEATRICE ALFONZETTI, *Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini (1711-1743)*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 23-62: 29-30.

tà da lui manifestate, così da rinsaldare il sodalizio con l'ambiente fiorentino che Salvini rappresentava²⁴. Allo stesso modo l'introduzione nel nono dialogo, scritto *ex novo* per la seconda edizione, del personaggio di Pier Iacopo Martello, esponente di spicco di quella Colonia Renia che nel frattempo aveva acquisito grande prestigio, appare legata al piano di accattivarsi le simpatie dell'Arcadia emiliana²⁵.

A interloquire con Martello è poi chiamato Giuseppe Paolucci, il quale, presente fin dal progetto originario dell'opera, in quanto aveva ospitato in casa propria le conversazioni sulla poesia di Di Costanzo, è amico di Crescimbeni di vecchia data e sostenitore fra i più convinti della linea dura nei confronti dei graviniani. Dopo essere stato tra i fondatori dell'Arcadia, rivestì all'interno dell'accademia il ruolo di Sottodecano e successivamente quello di Procustode. Stando alla sua biografia compilata da Sebastiano Maria Correa, «nella nota dissensione seguita nel 1711, fu uno de' più acerrimi difensori dell'Adunanza e del di lei Custode Alfesibeo», tanto da diventare un bersaglio privilegiato del *Giammaria* di Domenico Ottavio Petrosellini²⁶.

Insomma, Crescimbeni, a pochi mesi dall'avvenuta scissione, presentando la sua *Bellezza* come la poetica di un'Arcadia attorno a cui convergono le posizioni degli altri due grandi centri culturali del tempo, mira certamente a isolare Gravina e i suoi allievi.

L'ennesima spia della natura militante e antigraviniana della seconda edizione si ricava scorrendo i nomi dei migliori poeti contemporanei inclusi nel canone del nono dialogo, modulato sull'elenco, pubblicato nell'*Istoria*, dei «rimatori viventi» che avevano ricondotto la volgar poesia al «quasi total

²⁴ Sulla strategia culturale insita nell'accoglienza da parte di Crescimbeni di alcune postille di Salvini, e sulla convergenza ideologica rispetto a certi importanti elementi di poetica, rimando alla mia introduzione a CRESCIMBENI, *Bellezza*, pp. 68-72. Per una proposta di datazione delle postille di Salvini vd. *ivi*, pp. 56-59.

²⁵ Per questo aspetto rinvio a quanto detto in CRESCIMBENI, *Bellezza*, pp. 74-75. Il *Comentario* di Martello, stampato con il *Canzoniere* nel 1710 (Roma, Francesco Gonzaga), costituisce di fatto il palinsesto sul quale Crescimbeni plasma la propria teoria lirica nel nono dialogo. Il letterato emiliano, conscio dell'entusiasmo con cui le sue tesi erano state accolte in Arcadia, scriveva sornione a Muratori: «Il *Comentario* è un giudizio poetico che prepara alla lezione del *Canzoniere*, ed a questi nasi adunchi di Arcadi petrarchevoli (mirabil cosa!) è piaciuto non poco» (PIER JACOPO MARTELLO, *Lettere a Lodovico Antonio Muratori*, a cura di Hannibal S. Noce, Modena, Aedes Muratoriana, 1955, p. 57).

²⁶ *Vita di Giuseppe Paolucci da Spello, detto Alessi Cillenio, scritta da Monsignor SEBASTIANO MARIA COREA, detto Archeo Alfejano, uno de' dodici Colleghi d'Arcadia*, in *Le vite degli Arcadi illustri, scritte da diversi autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Michel Giuseppe Morei, Custode d'Arcadia. Parte Quinta*, Roma, Antonio de' Rossi, 1751, pp. 257-267: 260.

suo primiero vigore»²⁷. Rispetto a quel catalogo, la rosa dei nomi dei migliori letterati si restringe, a formare un vero e proprio canone arcadico, e ciascun poeta viene celebrato per uno specifico stile lirico. Escludendo gli autori che avevano dato prova di sé in generi diversi dalla lirica – e che erano stati già nominati nella *princeps*, da Stampiglia a Caraccio –, ritornano nell'elenco compreso all'interno del nono dialogo della *Bellezza* i fedelissimi di Crescimbeni: Vincenzo Leonio sarebbe maestro nel dolce, Filippo Leers nel florido; a Giovan Battista Felice Zappi è riconosciuta l'eccellenza nella maniera chiabresca; Angelo Antonio Somai si distingue per la gravità della sua poesia morale e Cesare Bigolotti per quella sublime (IX 28-36)²⁸. Accanto a questi eruditi vicini al Custode vengono introdotti nel canone lirico anche due rimatori illustri: Alessandro Guidi, sommo nello stile pindarico, e Benedetto Menzini, famoso per i suoi versi pastorali (IX 37-40). Come prevedibile, vengono invece espunti i nomi di quei poeti, presenti nel catalogo dell'*Istoria*, che si erano nel frattempo legati alla fazione dei fuoriusciti, e in specie Michele Bruguères, in Arcadia Amicla Origio, ricordato nel 1698 per i suoi sonetti e dimenticato nella *Bellezza* da Crescimbeni, che sembra aver intrapreso nei confronti dell'erudito romano un programma di *damnatio memoriae*²⁹.

Non c'è dubbio che questo canone, che ripropone e corregge quello istituito nell'*Istoria*, dialoghi con le varie antologie che andavano stampandosi nei primi decenni del Settecento, e vi influisca a sua volta in maniera decisiva. Nella *Parte terza* della *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo* di Agostino Gobbi ed Eustachio Manfredi, dedicata ai «rimatori viventi del 1709» e pubblicata nell'anno della «division d'Arcadia»³⁰, l'impronta del catalogo dell'*Istoria* è evidente: vengono riportati di Leonio sei sonetti, di Leers sedici, di Zappi venti sonetti e una canzone, di Somai otto sonetti, sei di Bigolotti, uno solo di Guidi, oltre a quattro componimenti più lunghi (canzoni e canzonette), tre di Menzini, nessuno di Bruguères. Il canone del nono dialogo della *Bellezza* a sua volta si rifà con evidenza a

²⁷ CRESCIMBENI, *Istoria*, pp. 169-174: 169.

²⁸ Per un approfondimento su questi poeti rimando al mio commento, in CRESCIMBENI, *Bellezza*, pp. 485-487.

²⁹ L'ipotesi che Crescimbeni abbia espunto sistematicamente il nome di Bruguères dai documenti arcadici è sostenuta da VALENTINA GALLO, *La Basilissa: Cristina di Svezia in Arcadia*, in *Settecento romano. Reti del classicismo arcadico*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Viella, 2017, pp. 75-95: 80-81.

³⁰ *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo. Parte terza, che contiene i rimatori viventi del 1709*, Bologna, Costantino Pisarri, 1711. L'espressione «division(e) d'Arcadia» è nel titolo delle lettere con cui Gravina espone le ragioni della scissione: cfr. GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, pp. 469, 479.

questa *Scelta*, tanto che recupera spesso gli stessi componimenti compresi nell'antologia di Gobbi e Manfredi, e ciò dimostra ancora la volontà da parte di Crescimbeni di rinsaldare, nel delicato momento della scissione, il suo rapporto con la Colonia Renia: non soltanto introduce Martello in qualità di esperto di poesia contemporanea, ma convalida e sottoscrive l'operazione antologica a cui aveva dato vita l'influente distaccamento bolognese.

Il canone crescimbeniano resiste nelle due antologie che vengono pubblicate qualche anno dopo la *Scelta*: in quella curata da Bartolomeo Lippi³¹ un ruolo privilegiato viene garantito a Leonio, presente con dodici liriche, ma non mancano i versi di Guidi, Somai e Zappi; nella silloge allestita da Pier Andrea Budrioli³² invece si ritrovano ben nove componimenti di Leers, trascurato da Lippi, e tre componimenti a testa per i due rimatori meno noti del canone di Crescimbeni, Bigolotti e Somai. Insomma, i membri dell'elenco crescimbeniano sono tutti presenti, a eccezione, non senza sorpresa, di Benedetto Menzini.

Sarà tuttavia la già citata *Scelta di sonetti* di Teobaldo Ceva, edita nel 1735, a cristallizzare il canone lirico arcadico, operando qualche taglio e alcune aggiunte, rispetto al registro di Crescimbeni, che verranno poi ampiamente ereditati dalla tradizione successiva. Ceva seleziona, all'interno della rosa di poeti eccellenti citati nella *Bellezza*, soltanto cinque nomi, tacendo quelli di Bigolotti e Somai, che verranno dimenticati anche dai florilegi pieno e tardo-settecenteschi. Pubblica poi ben sette sonetti di Leers, sei di Zappi, due di Guidi, uno di Leonio e uno di Menzini. Chiaramente il senso dell'operazione di Ceva è molto differente rispetto a quella condotta da Gobbi e Manfredi, e non mancano scelte molto distanti dal canone crescimbeniano: qui vengono inseriti numerosi autori che non comparivano negli elenchi dell'*Istoria* e della *Bellezza*, o perché non Arcadi, o perché ancora troppo giovani, e torna anche il dissidente Bruguères, difeso da Ceva con grande zelo³³; eppure il canone crescimbeniano tutto sommato viene accolto con

³¹ *Rime scelte di poeti illustri de' nostri tempi*, Lucca, Pellegrino Fedriani, 1709; II ed., in 2 voll., Lucca, Leonardo Venturini, 1719-1720.

³² *Rime di poeti illustri viventi* [...], 2 voll., Faenza, Maranti, 1723-1724. La raccolta dovrebbe in realtà essere attribuita a Romoaldo Maria Magnani e a Lorenzo Zanetti, secondo l'ipotesi di ENZO BONZI, *Romoaldo Maria Magnani primo raccoglitore di memorie agiografiche faentine*, in *Santi e culto dei santi*, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1986, pp. 135-142. Su questa e sulle altre antologie qui citate è indispensabile il rimando al prezioso contributo di CORRADO VIOLA, *Antologie del Settecento*, 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. 249-287.

³³ *Scelta di sonetti, con varie critiche osservazioni*, ed. Ceva, p. 190.

grande rispetto e riprodotto nelle sue linee essenziali, e fra gli Arcadi della prima ora a venire antologizzati sono esclusivamente i nomi indicati da Alfesibeo, e non altri. A Ceva guardano senza dubbio le antologie successive, che riducono ulteriormente l'elenco dei migliori poeti "crescimbeniani": Giovanni Tegrini elimina il nome di Leonio³⁴, Angelo Maria Mazzoleni anche quello di Leers, includendo nelle *Rime oneste* soltanto le liriche di Menzini, Guidi e Zappi, e arrivando quindi, di fatto, a respingere tutti i letterati più vicini a Crescimbeni³⁵.

Da ultimo, sarà utile insistere ancora su come la seconda edizione della *Bellezza* risenta dell'ascendente di alcune opere nate nel *côté* emiliano della Colonia Renia. Se del *Comentario* di Martello e della *Scelta* di Gobbi e Manfredi già si è detto, non sono trascurabili le suggestioni derivate dalla *Perfetta poesia italiana* e dalle *Osservazioni* di Muratori sul *Canzoniere* petrarchesco che si ritrovano nel nono dialogo, in cui la lirica di Petrarca viene riconosciuta imperfetta, sulla scorta del giudizio del vignolese, incline a mostrare «quali dall'un canto sieno le bellezze, e quali dall'altro i difetti de' versi Petrarcheschi»³⁶. Forte dell'autorità muratoriana, Crescimbeni sottolinea nella *Bellezza* la perfettibilità dell'esempio petrarchesco, che lascia spazio ai poeti contemporanei per raggiungere l'eccellenza nella lirica volgare imitando Petrarca «senza rifriggerlo» (IX 24).

L'edizione del 1712 da una parte, attraverso l'assimilazione delle postille salviniane, rinsalda l'asse dell'alleanza culturale Firenze-Roma, lungo il quale si consuma di fatto anche la bocciatura della proposta graviniana; dall'altra si giova di un nuovo legame, quello con la colonia bolognese, la cui rilevanza sul terreno nazionale era stata confermata nell'ambito della polemica Orsi-Bouhours. Ma ancora una volta la mossa di Crescimbeni andrà valutata non soltanto come l'omaggio dovuto a una realtà che aveva prodotto i risultati critici e poetici più significativi nel primo decennio del nuovo secolo, quanto piuttosto nel più ampio contesto dello scacchiere accademico *post* 1711: in quell'*Arcadia* divisa era essenziale per Crescimbeni cercare l'appoggio di

³⁴ *Rime scelte di diversi autori antichi e moderni, tradotte in lingua latina da N.N. [...]*, Lucca, Sebastiano ed Angelo Cappurri, 1745.

³⁵ *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni, scelte ad uso delle scuole. Con annotazioni ed indici utilissimi. Tomo primo [-secondo]*, Bergamo, Pietro Lancellotto, 1750.

³⁶ *Dedicazione e prefazione di* LODOVICO ANTONIO MURATORI [...], in *Le rime di* FRANCESCO PETRARCA, *riscontrate co i testi a penna della Libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale d'esso poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'ALESSANDRO TASSONI, le Annotazioni di GIROLAMO MUZIO e le Osservazioni di* LODOVICO ANTONIO MURATORI [...], Modena, Bartolomeo Soliani, 1711, pp. III-XXIII: VII.

questa influente comunità di eruditi, blandendone, attraverso elogi e citazioni puntuali, i protagonisti più affermati. Il precoce canone lirico che Alfesibeo fissava nel nono dialogo della sua opera forse più rappresentativa era indubbiamente condizionato proprio da tale *querelle* intestina, e le antologie successive, anche le più distanti, dal punto di vista ideologico e cronologico, dalla poetica del Custode, ma sempre così attente a riprodurne le scelte, contribuiranno a sostenere e consolidare la posizione da lui assunta in quella controversia.

SILVIA TATTI

Crescimbeni autore ed editore: dediche e premesse al lettore

I volumi di cui Crescimbeni è autore o curatore sono numerosissimi; solo nell'ambito delle pubblicazioni antologiche relative alle attività dell'Accademia dell'Arcadia si segnalano nove volumi di *Rime degli Arcadi* (1716-1722), quattro volumi di *Vite degli Arcadi* (1708-1722), tre volumi di *Notizie storiche degli Arcadi morti* (1720-1721), tre di *Prose degli Arcadi* (1718), un volume di *Arcadum carmina* (1721), quattro edizioni integrali dei *Giocchi Olimpici* (1701-1726). Inoltre, Crescimbeni è autore dell'*Istoria della volgar poesia*, dei *Comentarj intorno alla Istoria della volgar poesia*, delle *Bellezze della volgar poesia*, delle *Rime*, dell'*Arcadia*. La lista sommaria comprende solo le principali pubblicazioni in cui è coinvolto il Custode, responsabile anche di molte relazioni di eventi, ragguagli, volumi di materia ecclesiastica e opere storiografiche¹.

Le pubblicazioni sono precedute da un apparato paratestuale, per lo più firmato dal Custode, che nel caso di testi letterari è quasi sempre duplice, comprensivo sia di dedica sia di avviso al lettore; *L'autore a chi legge* è una delle formule più usate per quest'ultima tipologia di scrittura, presente, ad esempio, nelle due edizioni dell'*Arcadia*; in alternativa si trova anche la formula più sintetica *A chi legge*, come nella prima edizione delle *Rime* crescimbeniane del 1695.

La dedica prevalentemente rientra nella tipologia della dedica barocca² e mira a enfatizzare l'eccellenza del dedicatario attraverso un registro encomiastico e celebrativo, caratterizzato da costanti retoriche come iperbole,

¹ Per una bibliografia completa delle opere di Crescimbeni rinvio alla tesi di dottorato di CHIARA NARDO, *Giovan Mario Crescimbeni nel sistema culturale del suo tempo*, discussa nell'a.a. 2015-2016, XXIX ciclo, presso la Sapienza Università di Roma, in cotutela con l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III; cfr. anche STEFANIA BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012.

² ERICA KANDUTH, *Appunti sul formalismo della dedica barocca*, in *Strategie del testo. Preeliminari Partizioni Pause. Atti del XVI e XVII Convegno Interuniversitario*. Bressanone, 1988

ripetizione, amplificazione, uso iterato della metafora della produzione letteraria come “parto”, scelte lessicali volte a sottolineare l'enfasi; non solo il singolo dedicatario è oggetto di lode, ma quasi sempre è coinvolta l'intera famiglia nobile di appartenenza; scarsi, ma quando presenti significativi, sono i rinvii a questioni letterarie o personali, che in genere sono invece ampiamente trattati nella premessa rivolta al lettore, se compresa nella pubblicazione. In alcuni casi non numerosi la dedica è più estesa, come nel tomo III delle *Rime degli Arcadi*, rivolto a Eugenio di Savoia³; in questo caso l'attualità militare e diplomatica entrano in gioco e alla dedica è assegnata, anche grazie al rilievo del destinatario e all'importanza delle sue gesta, una funzione di rinvio al contesto storico e agli eventi contemporanei che solitamente è rivestita dagli avvisi al lettore. Nelle dediche comunque, e non solo in quelle scritte da Crescimbeni ma anche in quelle coeve di altri autori, la relazione che lega dedicante e dedicatario può arrivare a definire e giustificare, per la sua alta valenza e rilevanza, il senso stesso dell'iniziativa editoriale⁴. Il libro può essere prodotto insomma proprio in funzione degli apparati paratestuali e in particolare della dedica.

L'altro paratesto consueto, l'*Avviso al lettore* o *L'autore a chi legge*, è prevalentemente costituito da testi discorsivi più o meno estesi che contengono note di poetica, motivi autobiografici, prese di posizione rispetto al dibattito culturale, precisazioni istituzionali legate ai ruoli di Crescimbeni. Si tratta per lo più di testi di critica militante che collocano il volume in questione nel sistema culturale del tempo: Gianfranco Folena scrive opportunamente che la prefazione è «ciò che si colloca fra il titolo e il testo, formando una sorta di “ingresso” al testo⁵: un ingresso al testo che deve indirizzare l'opinione del lettore e fornirgli delle chiavi di lettura. Quintiliano così teorizzava: «Causa principii nulla alia est quam ut auditorem quo sit nobis in ceteris partibus accommodatior praeparemus. Id fieri tribus maxime rebus inter auctores

e 1989, a cura di Gianfelice Peron. Premessa di Gianfranco Folena, Padova, Esedra, 1995, pp. 215-223.

³ *Rime degli Arcadi. Tomo terzo. All'Altezza Serenissima del Principe Eugenio di Savoia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1716. Nella dedica, firmata Alfesibeo Cario, il Custode afferma di interpretare la volontà dell'Accademia dell'Arcadia, concorde nel dedicare i versi a Eugenio di Savoia, non solo per le sue vittorie in difesa della cristianità, ma anche per la sua dedizione agli studi letterari e per l'allestimento di una biblioteca.

⁴ Sulla dedica cfr. *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Basilea, 21-23 novembre 2002, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma-Padova, Antenore, 2004; MARCO PAOLI, *La dedica. Storia di una strategia editoriale*, Prefazione di Lina Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi, 2009.

⁵ GIANFRANCO FOLENA, *Premessa*, in *Strategie del testo*, pp. 3-12: 4.

plurimos constat si benivolum attentum docilem fecerimus» (*Inst. or.* IV 1, 5)⁶. Laddove ovviamente al proemio o avviso al lettore si accompagna anche la dedica, come è il caso della maggior parte delle pubblicazioni in cui Crescimbeni è coinvolto, le clausole di Quintiliano (richiesta di benevolenza, attenzione e coinvolgimento del lettore) sono amplificate e corredate, considerato il clima culturale della Roma settecentesca e le dinamiche interne all'*Arcadia*, da una forte funzione apologetica, spesso anche da un intento difensivo o in certi casi offensivo, di polemica contro i critici, e sono comunque intessute di riferimenti extratestuali che vanno a costituire una rete di elementi di politica culturale e di indicazioni teoriche.

Riconducendo infatti queste chiavi di lettura generali al contesto specifico della Roma del primo Settecento, si può rilevare che la dedica definisce la mappa delle protezioni legate alle gerarchie ecclesiastiche, al sistema diplomatico, alla rete politica e ideologica e quindi colloca il testo nel sistema culturale e politico in particolare romano, mentre l'avviso al lettore stabilisce il legame che l'opera intrattiene con l'autore o curatore in relazione soprattutto al dibattito letterario e culturale e comprende rilievi di poetica, note polemiche, riferimenti autobiografici, allusioni a questioni di attualità.

Entrambi, dedica e avviso, presentano una modalità discorsiva altamente allegorica e vanno quindi letti sullo sfondo della situazione contingente e in rapporto fra di loro, perché i loro significati più autentici emergono proprio dalla loro complementarità. Alcune dediche non si capirebbero senza l'avviso al lettore e viceversa, ed è la lettura seriale e comparativa di questo materiale che permette di evidenziare i *topoi* legati ai generi prefatori e definire nello specifico la funzione svolta dagli apparati paratestuali all'interno dei volumi.

Per questi motivi Crescimbeni, un fine stratega della comunicazione del suo tempo, dedica molta attenzione ai testi introduttivi che, nel caso delle *Rime degli Arcadi* o dei volumi antologici di cui egli è solo prefatore o al massimo autore di un componimento, costituiscono la sola occasione per intervenire nel testo, guidarne la ricezione e fornirne delle chiavi di lettura.

Quali elementi emergono da questi testi introduttivi a firma del Custode?

Ho individuato alcuni motivi ricorrenti perché, visti nel loro insieme e non separatamente, come si fa di solito, i paratesti fanno sistema, acquistano significanza nel confronto e nella loro progressione nel tempo, anche in relazione alla situazione contingente.

⁶ Cito da QUINTILIANO, *Istituzione oratoria. Volume secondo. Libri III-VI*, a cura di Simone Beta ed Elena D'Incerti Amadio, Introduzione di George Kennedy, 3 voll., Milano, Mondadori, 1998.

Innanzitutto i paratesti definiscono una mappa strategica delle committenze e delle protezioni nobiliari della Roma primosettecentesca; sono fondamentali quindi per comprendere gli equilibri politici che determinano le dinamiche interne all'Arcadia e per ricostruirne la storia, che, nonostante le ricerche compiute anche in anni molto recenti, presenta ancora alcuni aspetti da indagare, che potrebbero svelare ulteriori connessioni e implicazioni soprattutto con l'ambiente culturale e politico della Roma contemporanea⁷. Nel caso specifico però, i paratesti introducono anche a un altro ordine di riflessioni e mostrano come il sistema di relazioni all'origine delle dediche non abbia esclusivamente una consueta finalità protettiva nell'ambito di un tradizionale mecenatismo; il filtro dei nobili dedicatari coinvolti nei volumi avvalora la funzione autore in chi, come Crescimbeni, ha uno statuto prima di secolare poi di ecclesiastico, entrambe posizioni che richiedono una legittimazione della scrittura poetica, in un contesto in cui la poesia è una pratica innanzitutto sociale, che deve quindi rispettare delle convenzioni per rientrare all'interno di un sistema. La scrittura poetica è ampiamente praticata da cardinali, prelati, futuri papi, e questo dato è sottolineato in diverse occasioni dallo stesso Crescimbeni, come vedremo; il momento dell'edizione deve però essere preceduto da fittizie dichiarazioni di umiltà autoriale, che hanno il compito in realtà di legittimare la stampa dei versi e di rafforzare il ruolo sociale della poesia come strumento comunicativo fondamentale della società di Antico regime, utilizzato anche dalle gerarchie politiche ed ecclesiastiche. Si veda, ad esempio, questa citazione emblematica tratta dal volume V dei *Comentarj all'Istoria della volgar poesia*:

Uno de' principali fini che ebbi, quando mi disposi a compilar l'*Istoria della volgar poesia*, si fu che, seguitando io la Curia romana, correva in essa tal cattiva opinione di questa nobilissima arte, che veniva universalmente mostrato a dito chiunque agli studi legali o al maneggio de' gravi affari accompagnava l'ornamento poetico. Pensai pertanto, Illustrissimo Signore, di procurar per mia possa di levar di mezzo questo pregiudizio, facendo vedere, coll'esempio di quasi innumerevoli personaggi d'ogni genere, massimamente vissuti in Roma, che questa professione è stata sempre compatibile e collo studio delle leggi e coll'esercizio delle cariche più importanti della Corte⁸.

⁷ Per un'aggiornata rassegna bibliografica sull'Arcadia cfr. FABIO FORNER, *Per una bibliografia ragionata degli ultimi studi sull'Arcadia (1991-2015)*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 5, 2016, pp. 359-417.

⁸ *Comentarj del Canonico GIO. MARIO CRESCIMBENI, Custode d'Arcadia, intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume quinto. Pubblicato d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi, e contenente diverse correzioni e ampliazioni del quinto e sesto libro dell'Istoria. All'Illustrissimo Signore, il Signor D. Giacinto Falletti, Marchese di Bossio, Cavalier GranCroce de'*

La citazione evidenzia il rischio di censura nei confronti della scrittura poetica, che induce chi scrive a sottrarsi a una pratica ludica e edonistica e ad avvalorare, anche attraverso gli interventi paratestuali, un'idea di poesia come pratica virtuosa, oggetto di un riconoscimento sociale: è questo il motivo centrale anche dell'importante dedica al cardinal Pietro Ottoboni⁹ premessa alla prima edizione della *Bellezza della volgar poesia*¹⁰, in cui Crescimbeni ribadisce l'assenza di incompatibilità tra pratiche letterarie e responsabilità politiche ed ecclesiastiche. Ed è anzi proprio la continuità tra responsabilità civile e poesia a legittimare la funzione sociale di quest'ultima e a conferirle un ruolo centrale nella comunicazione del tempo, rivendicato a chiare lettere dal Custode, che evoca esempi illustri come il «Santo Pontefice Damaso, il quale non isdegnò d'annoverar la poesia tra i più splendidi ornamenti de' suoi santissimi studij»¹¹. La difesa della poesia e in particolare della «toscana poesia» riguarda non solo il più consueto ambito romano, ma in generale tutta l'Italia. Si veda, ad esempio, la dedica della prima edizione dell'*Istoria della volgar*

SS. Maurizio e Lazzerio, Presidente della R. Camera della Summaria e Avvocato Fiscale del Real Patrimonio e della Regia Giunta di Stato di Napoli, Roma, Antonio de' Rossi, 1711, c. a2r-v.

⁹ Crescimbeni rivolge a Pietro Ottoboni anche un'altra importante dedica, in cui ripercorre il debito contratto in tanti anni nei confronti del cardinale, «tra i più culti ingegni e i più chiari sostenitori della Repubblica letteraria connumerato, e di quel fino gusto e discernimento fornito senza il quale la letteratura, per quanto si studj, non può mai giungere alla perfezione». La dedica si configura quindi come una sorta di compensazione che serve a ripercorrere le tappe di un rapporto stretto tra dedicatario e dedicante: «Finalmente concorrono altresì a giustificare la presente dedizione le mie infinite obbligazioni verso l'Eminenza Vostra, incominciate fin dalla mia prima giovinezza, quando capitato in Roma mi accoglieste generosamente sotto la vostra protezione; la quale, come pel corso di ben quaranta e più anni vi siete degnato di continuarmela, non è da lungamente esagerarlo, essendo ben noto e palese a chiunque ha di me conoscenza» (*Raccolta di varj poemetti lirici, drammatici e ditirambici degli Arcadi. Tomo primo, che è il nono delle Rime. All'Eminentiss. e Reverendiss. Principe il Cardinal Pietro Ottoboni, Vicecancelliere di S. Chiesa*, Roma, Antonio de' Rossi, 1722, c. a5v).

¹⁰ *La bellezza della volgar poesia, spiegata in otto dialoghi da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, Custode d'Arcadia. Con varie Notizie e col Catalogo degli Arcadi. All'Eminentiss. e Reverendiss. Principe Pietro Ottoboni Cardinale Vicecancelliere di Santa Chiesa*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1700. La dedica passò al cardinal Lorenzo Corsini, nella seconda edizione dell'opera: *La bellezza della volgar poesia di GIO. 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, ora in GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019.

¹¹ CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, ed. 1700, p. n.n. San Damaso, papa dal 366 al 384 d.C., archeologo e letterato, fu autore di epigrammi.

*poesia*¹², rivolta a Ferdinando de' Medici, in cui il Custode esalta Lorenzo de' Medici, «il qual non solo eccellentemente la volgar poesia professò, ma vendicolla e coraggiosamente sostennela dall'inondante barbarie», e chiede per l'appunto a Ferdinando di continuare a proteggere le lettere e la poesia.

I paratesti contribuiscono dunque ad avvalorare la funzione sociale del poeta e a garantirne l'inserimento in un sistema culturale fatto di codici comuni e condivisi; essi funzionano insomma come un'interfaccia tra le pubblicazioni e il contesto culturale romano. Si tratta di un'impostazione che va in una direzione ben lontana dalle dediche moderne, successive al tramonto dell'Antico regime, alle quali spetta invece il compito di accreditare l'autonomia dello scrittore, che spesso si rivolge agli altri letterati e che usa i testi ai margini dell'opera per ribadire l'originalità¹³; nella Roma di primo Settecento ci troviamo in un altro versante, in cui l'autore si qualifica proprio grazie al suo inserimento in un sistema, fatto di codici comuni e interno a una rete di protettori. Il passaggio dalla declamazione, pratica diffusissima nella Roma dell'epoca, alla stampa, che stabilisce un diverso rapporto con il lettore e avvia quel processo di trasformazione della lettura in pratica individuale che si rafforza proprio nel Settecento¹⁴, si complica nei primi anni dell'*Arcadia*, in concomitanza con i dibattiti sulla poesia del periodo. Il filtro dei nobili protettori dedicatari e in qualche caso l'intervento dei librai, che spesso sono autori essi stessi di prefazioni, serve dunque a creare un clima di consenso, funzionale alla ricezione del testo scritto.

Inoltre, soprattutto le premesse, più che le dediche, contribuiscono a delineare una storia della poesia a Roma nei primi decenni del Settecento; Crescimbeni nei suoi interventi fa riferimento alle questioni di attualità, precisa il sistema dei generi e il criterio con cui i testi dei volumi antologici sono ordinati e proposti, spiega le circostanze in cui ogni singolo volume è stato concepito, collocandolo con precisione all'interno del dibattito e del quadro culturale complessivo. Le prefazioni in particolare ci forniscono molte informazioni anche sulla storia interna della carriera letteraria di Crescimbeni e sulle vicende legate alla sua gestione culturale dell'*Arcadia*; mettono inoltre le opere in relazione fra di loro, creando una continuità che rafforza l'immagine dell'accademia stessa e sancisce l'autorevolezza culturale del Custode.

¹² *L'istoria della volgar poesia, scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario, Custode d'Arcadia. All'Altezza Serenissima di Ferdinando Gran Principe di Toscana*, Roma, Chracas, 1698.

¹³ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

¹⁴ Si rinvia, anche per una bibliografia aggiornata, al volume *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di Lodovica Braidà e Silvia Tatti, Postfazione di Antonella Alimento, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

E ancora, le dediche recano traccia della costruzione del profilo intellettuale di Crescimbeni e scandiscono nel tempo le tappe della carriera del Custode, che parla di sé con sempre maggiore intensità e disinvoltura, a mano a mano che diventa sempre più protagonista della scena culturale romana. Note autobiografiche sono spesso presenti nei testi prefatori e comprendono indicazioni sui ruoli pubblici del Custode e sulle sue molteplici attività e riferimenti alle dispute interne all'accademia, più o meno velate. Anzi Crescimbeni si sofferma di proposito sui motivi per cui scrive le dediche, mettendole in relazione con un intento apologetico esplicito, relativo alla sua attività poetica: nel tomo secondo delle *Rime degli Arcadi*, dedicato *All'Illustrissima ed Eccellentissima Signora, la Signora Donna Maria Costanza Buoncompagni Giustiniani, Principessa di Bassano*, dopo aver esaltato, come consuetudine, l'intera genealogia familiare della principessa, lodata per la sua inclinazione «verso le buone lettere, e segnatamente la toscana poesia», egli scrive:

Io mi sono avanzato ad appoggiare questa dedicazione, la quale anche senza essi [*scil.* i familiari] ben sarebbe dovuta all'E.V., dappoiché, se le dediche principalmente si fanno perché l'autorità de' personaggi difenda le opere de' letterati dall'invidia, dalla detrazione e da simili altre ingiurie, chi più giustamente potrò io mai implorare che l'E.V., cotanto renduta autorevole [...] dalle prerogative del suo lignaggio, glorioso per li Principi sovrani che vanta, e segnatamente per li Sommi Pontefici [...]?¹⁵

Infine, nelle prefazioni rivolte *A chi legge* è rilevabile anche un'altra costante: l'insistenza sulla cronaca dettagliata delle attività dell'Arcadia e il resoconto di tutte le molteplici iniziative che coinvolgono gli Arcadi, una prassi accademica diffusa che il Custode sicuramente amplifica e in qualche modo nobilita, erigendola a sistema. Crescimbeni scriveva sistematicamente relazioni degli eventi, definite «ragguagli», che non erano solo destinate alla cronaca degli *Atti Arcadici* e a uso interno, ma erano anche rivolte a interlocutori esterni, che il Custode teneva aggiornati con lettere, spesso pubblicate a sua cura, che costituiscono un vero e proprio genere letterario, caratterizzato da costanti discorsive; la cronaca di celebrazioni, festeggiamenti e altri eventi enfatizza il ruolo dell'accademia e degli Arcadi e ne sottolinea la centralità sociale e culturale¹⁶. Ad esempio, nelle prefazioni dei volumi che raccolgono i componimenti scritti in occasione dei *Giuochi Olimpici*, che sono

¹⁵ *Rime degli Arcadi. Tomo secondo. All'Illustrissima ed Eccellentissima Signora, la Signora Donna Maria Costanza Buoncompagni Giustiniani, Principessa di Bassano &c.*, Roma, Antonio Rossi, 1716, cc. a4v-a5r.

¹⁶ Si veda, come esempio del genere, la *Lettera del sig. Canonico GIO. MARIO CRESCIMBENI, Custode d'Arcadia, in cui si describe la solenne Accademia di lettere e d'armi fatta da' nobili convittori del Seminario Romano nella state del MDCCXVI*, Roma, Antonio de' Rossi, 1716.

spesso molto dettagliate nel racconto delle circostanze, degli scenari e nella cronaca degli eventi, largo spazio è destinato a ricostruire la cornice delle manifestazioni, all'interno della quale i testi pubblicati assumono un rilievo più significativo. Crescimbeni racconta la cronaca dell'evento e lo valorizza attraverso un'attenta ricostruzione che ne suggerisce anche un'interpretazione; in questo modo gli eventi dell'Arcadia venivano amplificati anche fuori Roma e acquisivano un maggior rilievo proprio grazie al racconto. Le relazioni e i ragguagli non vanno considerati quindi solo come un formale resoconto, ma come un'appendice dell'evento stesso funzionale a nobilitarlo.

Nell'impossibilità di occuparsi di tutti i testi curati o scritti dal Custode, ho esaminato in questa seconda parte del mio intervento qualche caso che comprende sia testi di cui Crescimbeni è autore sia pubblicazioni di cui egli è solo curatore.

Il primo testo considerato, per il suo valore emblematico e anche perché le varie redazioni attraversano un arco di tempo significativo, sono le *Rime* di Crescimbeni, di cui escono tre edizioni: nel 1695, nel 1704, nel 1723.

La prima edizione è solenne già nel frontespizio, nel quale compare il nome di un dedicatario illustre: *Rime di ALFESIBEO CARIO, Custode d'Arcadia. Col Catalogo e chiave de' Pastori Arcadi nominati in questa e in altre opere dell'istesso Autore. All'Altezza Serenissima del Principe Antonio di Parma*¹⁷. Antonio di Parma non è un interlocutore scelto a caso: si tratta del figlio di Ranuccio II Farnese, duca di Parma e Piacenza, che aveva ospitato a palazzo Farnese la prima delle adunanze di Cristina di Svezia, nel 1656, e aveva poi reso disponibili gli Orti farnesiani per le prime riunioni degli Arcadi; Antonio, il figlio, è anche lui un protettore importante dell'Arcadia, alla quale aveva donato le due lastre di marmo dove incidere le dodici leggi dell'accademia nel 1696. I Farnese sono ovviamente centrali per la presenza a Roma di Alessandro Guidi e per i rapporti con Cristina di Svezia e hanno quindi un ruolo di grande rilievo negli anni della fondazione dell'Arcadia.

La dedica ricostruisce questa mappa di committenze e protezioni ed è l'unico paratesto del volume espressamente firmato dall'autore (*Alfesibeo Cario, Custode d'Arcadia*), perché la nota ai lettori (*A chi legge*) è invece opera di un libraio, Renato Bona, che si firma *Renato Bona, libraro al Morione d'Oro*; la premessa ad opera dell'editore è una consuetudine molto diffusa anche nel Settecento, che poi scompare nei volumi successivi, dove

¹⁷ *Rime di ALFESIBEO CARIO, Custode d'Arcadia. Col Catalogo e chiave de' Pastori Arcadi nominati in questa e in altre opere dell'istesso autore. All'Altezza Serenissima del Principe Antonio Di Parma*, Roma, Gio. Battista Molo, 1695.

lo statuto autoriale emerge con maggiore nettezza e dove Crescimbeni, in veste di autore o di curatore, firma regolarmente la premessa. Nella prima edizione delle *Rime* la funzione del libraio prefatore è quella di giustificare la stampa di un libro di poesia; l'autore infatti, impegnato in «gravi affari», era stato inizialmente ostile alla pubblicazione, considerata inopportuna, e si era deciso solo dopo l'insistenza di amici e conoscenti: «E benché [...] malvolentieri s'induca a manifestare i parti di quegli studij, che oggi mai si riferiscono a semplice divertimento, nondimeno tanto io ho adoperato, anche col mezzo di più personaggi ed amici dell'autore, che finalmente mi è riuscito d'haver da lui il consenso per l'impressione»¹⁸. L'autore pubblica dunque suo malgrado e quasi indipendentemente dalla sua volontà; la premessa media tra lo scrittore e il suo pubblico e legittima l'intera operazione, espressione non della volontà dell'autore, ma di un gruppo di sodali, cui va, nella finzione, la vera responsabilità del libro.

La stessa modalità – dedica firmata da Crescimbeni e premessa opera di altri – caratterizza la contemporanea edizione dell'*Elvio*¹⁹, pubblicata dallo stesso libraio Molo già stampatore delle *Rime*, la quale presenta un sonetto di dedica rivolto dall'autore alla pastorella Amaranta Eleusina (Anna Beatrice Carafa Spinelli, principessa di Scalea) e una premessa *A chi legge* firmata da Eudamio Linio (nome arcadico corrispondente sia a Gaspare Villamagna sia a Francesco Berlino, entrambi napoletani)²⁰, che Crescimbeni nella *Bellezza della volgar poesia* considera responsabile della scelta di pubblicare la favola pastorale (V 180)²¹. Nella premessa *A chi legge*, infatti, Eudamio Linio scrive che Crescimbeni ha poco tempo da dedicare alla poesia per il suo status poco compatibile con la scrittura poetica²² e che

¹⁸ Ivi, c. †4r.

¹⁹ *L'Elvio, favola pastorale* d'ALFESIBEO CARIO [= GIOVAN MARIO CRESCIMBENI], *Pastore e Custode d'Arcadia. Alla Gentiliss. e Valorosiss. Pastorella Arcade Amaranta Eleusina*, Roma, Gio. Battista Molo, 1695.

²⁰ Ad esempio, corrisponde a Francesco Berlino nell'elenco degli *Altri Pastori Arcadi nominati* nell'opera (ivi, c. §4v) e nel *Catalogo de' Pastori Arcadi* della I edizione della *Bellezza* (p. 240), e a Gaspare Villamagna nella nota apposta a margine del capoverso che lo riguarda nella II edizione della *Bellezza* (p. 100).

²¹ CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, ed. Zucchi, p. 208.

²² «La presente favola pastorale fu composta dal gentilissimo e valorosissimo Custode della nostra Arcadia gli anni passati, mentre dimorava lontano da noi nelle sue patrie campagne; e benché egli non avesse alcun pensiero di darla alle stampe, sì perché composela solamente per compiacere ad alcuni de' personaggi che in essa parlano, come anche perché non troppo li vien permesso l'esercizio della poesia dalla Corte, ove in altri più gravi affari è impiegato» (CRESCIMBENI, *L'Elvio*, c. §5r).

lui stesso, Eudamio, è quindi responsabile della stampa del poemetto, da lui presentato a Francesco Maria Carafa, principe di Belvedere (e padre di Anna Beatrice Carafa Spinelli), del quale egli è segretario. Anche in questo caso Crescimbeni delega l'editore a esporre le ragioni della pubblicazione poetica e avvia un dialogo con il lettore per interposta persona, grazie al quale l'autore acquista la benevolenza del lettore e lo rende disposto ad accogliere umilmente, come umile era stato l'autore in questo fittizio gioco delle parti, il testo proposto.

L'inizio dell'attività poetica di Crescimbeni avviene quindi apparentemente in punta di piedi, ma la volontà di mantenere un profilo autoriale dimesso va letta in chiave antifrastica e contrasta con i toni di autoaffermazione che troviamo invece nelle edizioni successive di versi.

La seconda edizione delle *Rime*²³ è dedicata all'arcade urbinate Domenico Riviera, prefetto dell'Archivio Apostolico di Castel Sant'Angelo, un personaggio vicino agli Albani che svolse anche missioni diplomatiche presso Eugenio di Savoia e con il quale Crescimbeni collaborò per alcune iniziative culturali²⁴. L'edizione è approntata dopo alcune modifiche che erano state approvate dall'Accademia della Crusca, come afferma il Custode stesso in una nota autografa, conservata tra le sue carte, in cui ricostruisce la storia di questa edizione²⁵. Tale nota è indice dell'esistenza di un ulteriore apparato,

²³ *Rime di GIOVAN MARIO DE' CRESCIMBENI Maceratese, Custode d'Arcadia e Accademico della Crusca. In questa seconda edizione riformate, accresciute e riordinate dall'autore*, Roma, Antonio de' Rossi, 1704.

²⁴ Cfr. *Vita di Raffaello Fabbretti Urbinate, detto Iasiteo Nafilio, trasportata dal testo latino dell'Ab. DOMENICO RIVIERA da Urbino, detto Metaureo Geruntino, nel nostro volgar toscano dal Can. Gio. Mario Crescimbeni Maceratese, detto Alfesibeo Cario, Custode Generale d'Arcadia*, in MARIO LUNI, *Raffaello Fabretti "archeologo" urbinate "principe della romana antichità"*. Con il contributo di Franco Negrone, Urbino, Accademia Raffaello, 2001, pp. 43-67.

²⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio S. Maria in Cosmedin, XIII 11, cc. 167v-168r: «*Rime di Giovan Mario De' Crescimbeni Maceratese, Custode d'Arcadia e Accademico della Crusca. In questa seconda edizione riformate, accresciute, e riordinate dall'autore*. In Roma, 1704, nella stamperia di Antonio de' Rossi alla Piazza dei Ceri, con licenza de' superiori, pag. 440. Queste *Rime* furono stampate per la prima volta sotto nome di Alfesibeo Cario, Custode d'Arcadia, l'anno 1695, in Roma, per Giovan Battista Molo, divise in due parti; ma poi, essendo state riformate in diverse cose dall'autore e insieme accresciute di moltissimi altri componimenti fatti dopo e sottoposte alla censura dell'Accademia della Crusca quanto alla lingua, dalla quale sono state approvate, [...] lo stesso autore l'ha divise in otto libri, quattro de' quali concernono componimenti lavorati alla maniera petrarchesca, e quattro componimenti lavorati alla maniera greca o chiabrerresca. Nel primo libro si contengono sonetti sacri e morali, eroici e d'altri argomenti gravi; nel II sonetti amorosi; nel III canzoni, sestine, quinte rime, capitoli, ballate, madrigali e stanze; nel IV egloghe pastorali e pescatorie; nel V pindariche; nel VI canzonette anacreontiche; nel VII

costituito da scritti extratestuali, che integra quanto è consegnato alla premessa rivolta al lettore e alla dedica; questa pluralità di interventi è segno di un controllo scrupoloso dell'autore sui suoi scritti che dà luogo a un apparato stratificato finalizzato a orientare e controllare la lettura dei testi.

La dedica riprende subito il tema della legittimità di un volume che testimonia dell'attività poetica del Custode. Questa volta è lo stesso autore che prende la parola: la prima edizione – egli scrive – era nata «per servizio della Ragunanza degli Arcadi ne' primi anni della fondazione di quella, e della mia gioventù, così dovetti, come suo General Custode, lasciarle uscire alla pubblica vista, per soddisfare ad un obbligo, che alla medesima allora correva»²⁶. Accolte favorevolmente dalla Repubblica letteraria, nonostante l'oscurità del nome dell'autore, le *Rime* erano state ristampate per gli inviti ripetuti che Crescimbeni aveva ricevuto, malgrado «l'età e lo stato» lo avessero alienato dal «letterario divertimento»²⁷. Ma è di grandissimo interesse, anche in un'ottica di filologia d'autore, vedere come lo scrittore, dopo aver fittiziamente manifestato un'estrema ritrosia a pubblicare i suoi versi, rivendichi con veemenza la sua autorialità, scrivendo che il lavoro di riscrittura e di riordino delle *Rime* è stato tale che esse hanno «affatto perduto il primo essere, e per conseguenza sono tornate ad esser totalmente mie»²⁸. Dopo questa dichiarazione così decisa, volta a rivendicare uno statuto poetico dell'autore, la dedica prosegue con le consuete lodi al dedicatario, di cui si sottolinea il legame con la famiglia Albani e con Clemente XI. Nell'avviso *A chi legge* è ancora Crescimbeni a riprendere la finzione dell'umiltà autoriale; egli sostiene di aver stampato nuovamente le rime obbedendo alla pressione degli amici e giustifica la pubblicazione retrodatandola e sostenendo che i versi, soprattutto quelli di argomento amoroso, erano stati scritti in gioventù. E tuttavia il fittizio disinteresse nei confronti della stampa, presentata quasi come una concessione relativa a un'attività secondaria e lontana nel tempo, è subito smentito dal resoconto dettagliato del lavoro svolto per approntare la nuova edizione, un lavoro meticoloso di riscrittura e riordinamento dei versi, di cui si motiva la divisione in libri e in generi, con indicazioni precise sullo stile, diviso in petrarchesco e

brindisi in canzonette e sonetti fatti a diversi amici colle risposte de' medesimi, e questo per la vaghezza e per la novità è riuscito gratissimo alla Repubblica letteraria; ne l'VIII ditirambi lavorati con novissime invenzioni. Infine, v'è l'Indice dei nomi arcadici nominati per entro il volume, colla chiave e d'alcune altre cose più notabili; e quest'Indice è pieno d'erudizione e notizie istoriche antiche e moderne».

²⁶ CRESCIMBENI, *Rime*, ed. 1704, c. 2r-2v.

²⁷ Ivi, cc. 2v-3r.

²⁸ Ivi, c. 3r.

chiabreresco. La stupefacente affermazione di possesso intellettuale delle rime sostenuta nella dedica («sono tornate ad esser totalmente mie») trova dunque un corrispettivo nella cura filologica dell'avviso, che ribadisce l'estrema attenzione rivolta dall'autore alla sua poesia.

La terza edizione delle *Rime* esce nel 1723; sono passati quasi trent'anni dalla prima e nel corso di questo periodo la posizione di Crescimbeni e il suo prestigio sociale si sono consolidati. L'edizione presenta ancora un doppio apparato paratestuale che propone delle chiavi di lettura del volume, presentato come un'iniziativa dettata certamente dalla volontà di divulgare i propri testi poetici, ma anche come un'operazione culturale tesa a ridefinire il profilo del letterato, acclamato e autorevole Custode d'Arcadia ormai da decenni. Il titolo intanto mira già a autocelebrare l'autore e porta fin dall'instestazione l'avallo di tutta l'operazione da parte degli Arcadi, già evocato nelle edizioni precedenti: *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*²⁹.

Nella dedica, sempre rivolta a Domenico Riviera, i cui attributi in quasi un ventennio si sono moltiplicati (nel frattempo è diventato «Protonotario Apostolico, Cameriere Segreto di N. S. e Segretario della Cifra, della Congregazione Concistoriale, del Sacro Collegio e delle Acque»), ritorna il tema della criticità autoriale in termini fortemente autobiografici; Crescimbeni scrive che Riviera non solo aveva difeso la precedente edizione «da quei disastri che sogliono per lo più le opere letterarie incontrare, dappoiché sono impresse, anzi le ha rendute capaci di gradimento appresso ogni più gentile e culta nazione», ma aveva anche permesso quella quiete che, «allontanatomi dagli strepiti del foro, mi fa vivere a me stesso e a' miei geniali studj»³⁰.

Il racconto introspettivo richiama una forma di autobiografismo diffuso in questi anni; dopo la fase celebrativa delle *Vite degli Arcadi* (1708-1727 le prime quattro parti; la quinta e ultima è del 1751), risale allo stesso periodo la *Lettera di GIOVANARTICO DI PORCIA a Muratori* del 1721, in cui il conte friulano invitava i letterati a raccontare la loro vita in chiave didattica e morale, iniziativa poi confluita nel *Progetto ai letterati d'Italia per iscrivere le proprie vite* che è proprio del 1724³¹; si tratta di un autobiografismo volto a definire

²⁹ *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.

³⁰ Ivi, c. a3r-v.

³¹ Vd. GILBERTO PIZZAMIGLIO, *Porcia, Giovan Artico*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani*, 2. *L'Età Veneta*, a cura di Cesare Scalton, Claudio Griggio e Ugo Rozzo, Udine,

il profilo intellettuale e professionale del letterato, ripreso da Crescimbeni nelle premesse ai volumi da lui scritti o curati in chiave di legittimazione ed esaltazione dell'attività poetica. Nella premessa *L'autore a chi legge*, riprendendo il tema già presente in tanti interventi volti a nobilitare la scrittura poetica, si interroga fittiziamente sulla convenienza di scrivere versi anche in tarda età; ogni ombra, seppure pretestuosa, è dissipata dal richiamo a tanti scrittori autorevoli che scrivono anche da anziani e dal fatto che la ristampa è stata voluta dall'Accademia dell'Arcadia. La regia di Crescimbeni giunge a proporre una vera e propria guida alla lettura delle poesie, redatta allo scopo di aiutare e orientare il lettore, perché non abbia a trattenersi «col pensiero sull'interpretazione de' miei sentimenti»³²; il destinatario cui si rivolge Crescimbeni è interno alla Repubblica dei letterati e condivide quindi un linguaggio comune con l'autore che si proietta sul lettore e si fa lui stesso garante della corretta lettura dei versi. Così anche l'esitazione ad autorizzare la ristampa, perché la scrittura di rime non dovrebbe più spettare allo stato ecclesiastico in cui egli ora si trova (nel 1705 Crescimbeni diventa canonico e nel 1719 arciprete della parrocchia di Santa Maria in Cosmedin), rispetto alle prime due edizioni, risalenti ad anni in cui egli era ancora secolare, è superata grazie anche alle indicazioni di lettura fornite, che legittimano pienamente l'autore e la sua opera. E infatti il Custode dichiara di aver accettato di pubblicare la terza edizione delle *Rime* su istanza della «Ragunanza d'Arcadia», ma anche per la convinzione che questi studi propri della giovinezza non «si disdicono né meno a' vecchi, anche in dignità ecclesiastiche costituiti, come l'esempio di tanti chiari ed illustri padri fa vedere»³³.

Se nelle edizioni delle *Rime* prevale il tema della condizione autoriale, i paratesti dell'*Arcadia* sono dominati dalla natura di Custode di Crescimbeni ed essi diventano il luogo di una battaglia culturale che sostiene la supremazia dell'Arcadia e rivendica la specificità del linguaggio poetico, uno dei nodi della battaglia culturale del Custode. L'*Arcadia* fu edita nel 1708, lo stesso anno in cui uscì *Della ragion poetica* di Gravina, e fu ripubblicata nel 1711³⁴, anno dello scisma.

Forum, 2009, pp. 2046-2053. Il *Progetto* fu pubblicato solo nel 1728: *Progetto ai letterati d'Italia per iscrivere le loro vite del signor Conte GIOVANARTICO DI PORCIA*, «Raccolta di opuscoli scientifici e filologici», I, 1728, pp. 109-123.

³² *L'autore a chi legge*, in CRESCIMBENI, *Rime*, ed. 1723, cc. a4v-6r: a5r.

³³ Ivi, cc. a4v-a5r.

³⁴ *L'Arcadia del Canonico GIO. MARIO CRESCIMBENI, Custode della medesima Arcadia. Di nuovo ampliata, e pubblicata d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi, colla giunta del*

La prima edizione³⁵ è dedicata a Maria Bernarda Ondedei Albani, cognata di Clemente XI, ed è l'occasione per rivendicare l'apertura dell'*Arcadia* al mondo femminile, ma anche per sottolineare la protezione accordata alle «buone lettere, e segnatamente» alla «Toscana poesia» dalla casa Albani. I paratesti di questo volume costituiscono uno di quegli esempi che mostrano la stretta complementarità tra dedica e premessa; il filtro così altolocato della protezione della cognata del papa era infatti necessario per sostenere i contenuti di *L'autore a chi legge*, una vera e propria pagina di critica militante che ribadisce la legittimità del racconto allegorico proposto da Crescimbeni nel volume e avvalorato da «uomini intendenti»; in un contesto di esaltazione dell'*Arcadia*, vetrina culturale istituzionale di Roma, la cui storia merita di essere raccontata ai posteri, non solo ci sono riferimenti alle critiche che Crescimbeni si aspetta dall'interno della Repubblica delle Lettere, ma ci sono allusioni anche al dialogo con gli Oltramontani, espressamente citati³⁶. La premessa è dunque l'occasione per fare il punto su due questioni centrali del dibattito primoseptecentesco: lo statuto dell'Accademia, così come era stato definito da Crescimbeni, e il confronto con le altre anime della Repubblica dei letterati, nella rivendicazione della centralità del polo romano di cui il Custode è garante.

L'autore a chi legge, uguale nelle due edizioni dell'*Arcadia*, contiene inoltre alcune indicazioni metapoetiche che giustificano la scelta di scrivere un testo allegorico riprendendo il modello di Sannazaro: la storia degli Arcadi non può dilettere solo con i fatti, come avviene per gli eventi storici e le guerre:

[...] per conseguenza non può col semplice racconto storico, come quelle fanno, dilettere i lettori: però, anche col consiglio d'uomini intendenti, risolvei d'ornar la storia, per mio podere, di tutte quelle vaghezze che la qualità dell'opera potea soffrire; e farla apparir tutt'altro da quel che è, nascondendola dentro una favola³⁷.

Dove è notevole quel riferimento al «consiglio d'uomini intendenti» che garantisce la funzione autore all'interno della Repubblica delle Lettere, un'entità cui Crescimbeni fa spesso riferimento anche nei paratesti.

Catalogo de' medesimi. All'Illustrissima ed Eccellentissima Signora, la Signora D. Maria Isabella Cesi Ruspoli, Principessa di Cerveteri &c., Roma, Antonio de' Rossi, 1711.

³⁵ *L'Arcadia del Can. GIO. MARIO CRESCIMBENI, Custode della medesima Arcadia e Accademico Fiorentino. A Madama Ondedei Albani, cognata di N. S. Papa Clemente XI*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708.

³⁶ «[...] insieme con essi molti altri amici, e particolarmente gli Oltramontani, che fuor di modo desiderano le notizie di questa Accademia [...]» (ivi, c. *4r-v).

³⁷ Ivi, c. *4r.

Il 1708 è d'altronde anno cruciale, in cui esplodono i conflitti che condurranno allo scisma, come emerge anche solo dalle tensioni evidenti negli apparati paratestuali; nella *Parte prima* delle *Vite degli Arcadi illustri*³⁸ (la *Parte seconda*, pubblicata nel 1710, è dedicata ancora al cardinal Ottoboni)³⁹, la dedica a Clemente XI fa da contraltare e da sostegno, come spesso avviene, a un avviso *A chi legge*, in cui Crescimbeni interviene polemicamente contro chi sostiene che l'Adunanza degli Arcadi era inutile («[...] ed anche perché restino disingannati alcuni, che stimano, che questa Adunanza sia inutile alla Repubblica»)⁴⁰. D'altronde in testi come questi, di cui Crescimbeni è solo curatore editoriale, i paratesti sanciscono il ruolo di guida del Custode, legano le pubblicazioni le une alle altre e le collocano all'interno del dibattito complessivo romano e italiano; essi danno al Custode l'opportunità di intervenire e di affermare la sua posizione e contribuiscono a definire una storia dell'Arcadia e a confermarne nel tempo l'egemonia culturale.

Ad esempio, nel *Tomo primo* delle *Rime degli Arcadi*⁴¹, la dedica al principe Ruspoli esordisce con la storia letteraria dell'Arcadia⁴² e costituisce l'ennesima occasione per ribadire la necessità di un legame tra il potere politico e le lettere; l'Arcadia, anche grazie alla protezione accordata dal principe, ha prosperato non solo a Roma ma nel mondo intero. La prefazione *A chi legge* è un testo di grande interesse, perché espone il rigido sistema di una precoce pratica di revisione anonima utilizzato dal Custode per selezionare i componimenti da inserire nella pubblicazione:

A tal Congregazione poi, perché potesse giudicare senza alcun'ombra di passione, ha fatto finora, e così farà anche appresso, e fino al fine, esibire i componimenti senza nomi degli autori, che non sono noti ad altri che al Custode, il quale ha

³⁸ *Le vite degli Arcadi illustri. Scritte da diversi autori e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni, Canonico di S. Maria in Cosmedin e Custode d'Arcadia. Parte prima. Alla Santità di N. S. Papa Clemente XI*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708.

³⁹ *Le vite degli Arcadi illustri. Scritte da diversi autori e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni, Canonico di S. Maria in Cosmedin e Custode d'Arcadia. Parte seconda. All'Eminentissimo e Reverendissimo Principe, il Cardinale Pietro Ottoboni, Vicecancelliere di S. Chiesa*, Roma, Antonio de' Rossi, 1710.

⁴⁰ *Le vite degli Arcadi illustri. Parte prima*, c. b2r.

⁴¹ *Rime degli Arcadi. Tomo primo. All'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore, il Signor D. Francesco Maria Ruspoli, Principe di Cerveteri*, Roma, Antonio de' Rossi, 1716.

⁴² «Per lo total risorgimento del buon gusto nelle belle lettere cotanto in Italia nel passato secolo deteriorato, fu istituita, ha ventisei anni, in Roma, la Ragunanza degli Arcadi, la quale con tal fervore e attenzione vi si è adoperata, che ha conseguito pienissimamente il suo fine, veggendosi quelle coltivate universalmente con ogni più esquisita maniera, e per avventura con qualche novità e leggiadria di più che prima della caduta non godevano» (ivi, c. a3r-v).

incumbenza di esibirli loro alla rinfusa, cioè quelli d'un autore confusi con quelli d'un altro; e poi gli approvati restituire a' proprj autori; e finalmente i medesimi componimenti, così restituiti, tornare alla stessa Congregazione, per esser da essa ordinati in volumi [...]»⁴³.

La selezione rispondeva quindi non a motivi di opportunità o favoritismi, ma a criteri estetici, ed era rigidamente anonima; in questo modo Crescimbeni tutelava la propria immagine e garantiva la qualità della pubblicazione, difendendo allo stesso tempo la propria immagine di Custode al di sopra delle parti.

Gli anni che precedono e coincidono con lo scisma (anni anche del confronto con Muratori, il cui *Della perfetta poesia italiana* uscì nel 1706) sono sicuramente quelli più militanti: dediche e avvisi servono a intervenire nei dibattiti contemporanei e sono una componente essenziale della stessa pubblicazione. Nell'anno dello scisma infatti la dedica a Carlo Carafa, duca di Mataluna, del volume IV dei *Comentarj all'Istoria della volgare poesia* esordisce con un esplicito riferimento alle tensioni che agitano il mondo dell'Arcadia:

La fortuna maggiore delle opere, Eccellentissimo Principe, allorché alla protezione de' grandi si raccomandano, si è che il protettore, ove benignamente le riceva, sappia conoscerne il valore ed il peso, imperciocché niuna cosa può meglio qualificarle e assicurarle dalla violenza dell'invidia, e dal veleno di chi le voglia riguardar con occhio maligno, che la fama d'averne incontrato gradimento e approvazione appreso un grande che sa⁴⁴.

In alcune pubblicazioni più tarde la funzione militante è invece secondaria, come nel volume dei *Giunchi Olimpici* pubblicato nel 1726, dove è presente solo la dedica, costituita da un semplice sonetto, mentre manca la prefazione dell'autore. Tuttavia l'abilità di Crescimbeni nell'utilizzare gli strumenti editoriali come modo di promozione e di intervento nel dibattito contemporaneo riguarda anche altre pubblicazioni che non affrontano problematiche interne all'Arcadia, come i testi sacri: le *Omellerie ed orazioni della Santità del papa Clemente XI*, dedicate alla carmelitana suor Maria Grazia di San Clemente, nipote di Clemente XI⁴⁵, insistono, in esordio, sulle difficoltà

⁴³ *A chi legge*, ivi, cc. a8r-a9v: 9r.

⁴⁴ *Comentarj del Canonico GIO. MARIO CRESCIMBENI, Custode d'Arcadia, intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume quarto. Pubblicato d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi e contenente l'ampliamento del quarto libro dell'Istoria, mediante un memoriale di molti rimatori non compresi in esso, insieme con varie giunte, correzioni e illustrazioni del medesimo. All'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore, il Signor D. Carlo Carafa, Duca di Mataluna &c. &c.*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711, c. a2r-v.

⁴⁵ *Le omellerie ed orazioni della Santità di N. S. Papa CLEMENTE XI. Volgarizzate da GIOVAN MARIO DE' CRESCIMBENI, Accademico della Crusca*, Firenze, Stamperia di S.A.R., 1700.

di tradurre in lingua toscana le omelie latine e tutta l'operazione è presentata come un servizio reso alle religiose, per il quale si chiede la protezione della nipote del pontefice⁴⁶.

La *verve* polemica e l'intento militante sono quindi i principali elementi caratterizzanti dei paratesti di Crescimbeni, che piega il suo lavoro di editore di sé stesso o di altri all'affermazione della centralità politico-culturale dell'*Arcadia* e del suo ruolo di guida e di garante dell'accademia. L'originalità delle premesse del Custode risiede però anche nel sistematico processo di difesa della forza speculativa del linguaggio poetico, anche amoroso, in chiave petrarchesca, e nell'esaltazione delle Lettere come superiori tra le arti sorelle; anche questo è un elemento funzionale ad affermare il ruolo strategico dell'*Arcadia*. Inoltre, in queste parti di accesso al testo, risulta centrale la dialettica, cui ho accennato, tra un'autorialità poetica controversa, e vissuta in modo apparentemente conflittuale, e la condivisione di responsabilità all'interno della Repubblica delle Lettere da parte dell'autore, il cui ruolo di garante del momento difficile di pubblicazione dei testi si confronta con le tensioni che attraversano il mondo accademico letterario romano e italiano dei primi decenni del Settecento.

⁴⁶ *Alla Madre Suor Maria Grazia di S. Clemente, Carmelitana nel Monastero delle Barberine di Roma, nipote di N. S. Papa Clemente XI*, ivi, pp. 3-8.

CONCETTA RANIERI

La biblioteca di Crescimbeni

1. *Il testamento e l'eredità di Crescimbeni*

Il 6 aprile 1724 furono stilate dal notaio Giuseppe Perugini¹ le prime disposizioni testamentarie di Giovan Mario Crescimbeni, redatte nella sua abitazione romana presso la basilica di Santa Maria in Cosmedin, alla quale il Custode lasciò in eredità parte dei suoi beni² e il ricavato della vendita della sua «libreria», il cui inventario fu compilato nel 1728, dopo la morte. Il *corpus* documentario si conserva nel ms. XIII 5 del fondo dell'Archivio S. Maria in Cosmedin³, presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. A contatto con letterati, artisti e uomini di curia, Crescimbeni aveva raggiunto al momento della sua morte una condizione di agiatezza, testimoniata con efficacia dall'inventario dei beni da lui posseduti. Una raccolta privata di carattere colto ed erudito, in linea con le numerose collezioni private della Roma settecentesca.

Questo contributo si situa sulla traccia di altri studi da me condotti negli anni precedenti, pur con la consapevolezza che l'argomento necessita ancora di indagini e approfondimenti su alcuni settori della raccolta libraria del Custode, soprattutto di argomento artistico-archeologico e, per il periodo successivo alla terza edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1691), di contenuto letterario e linguistico.

¹ Gli atti del notaio Perugini si trovano presso l'Archivio di Stato di Roma, fondo *Trenta notai capitolini ed archivi notarili aggiunti*, Ufficio 32. *Notai della curia del cardinal vicario – Ufficio IV*: cfr. *Repertorio dei Notari Romani dal 1348 al 1927 dall'Elenco di Achille François*, a cura di Romina de Vizio, Roma, Fondazione Marco Besso, 2011, p. 18 (Perusinius Joseph 1714-1730). Il testamento, l'*Entrata dell'eredità* e l'inventario di vendita dei libri sono conservati in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio S. Maria in Cosmedin, *Eredità dell'Arciprete Crescimbeni*, lib. I, XIII 5 (d'ora in poi ASMC XIII 5).

² Ivi, *Uscita dell'Eredità del fu sig.r Arciprete Gio.Maria Crescimbeni*, c. 79v è registrato un breve resoconto su alcuni fondi depositati nella banca del Monte di Pietà a favore degli eredi del Crescimbeni: «A di 8 luglio 1728, ducati duecento trentotto depositati al Monte di Pietà a credito del R.mo Capitolo e canonici di S.ta Maria in Cosmedin retratti da mobili, gioie, ed altro spettante all'eredità del defunto».

³ Dell'importanza di questo fondo si accorse AMEDEO QUONDAM, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», VIII, 23, 1973, pp. 389-438.

Era in possesso di «duecento ventuno medaglie piccole di marmo rappresentanti figure di virtuosi». Fu collezionista appassionato, intento a raccogliere un «copiosissimo numero di ritratti, [...] in carta disegnati, altri intagliati, non pochi in tela dipinti, de' più famosi letterati d'Europa del nostro secolo, e nostri Arcadi»⁴. L'«elegante Museo» che «per vago suo genio andava componendo»⁵, così ricordava Francesco Maria Mancurti, trovò nell'abitazione privata del Custode la sua reale collocazione, all'interno del quale occupavano uno spazio significativo i tre ritratti dello stesso Crescimbeni realizzati rispettivamente l'uno dal Procustode d'Arcadia Giulio Cesare Grazzini⁶, il secondo da Vincenzo Vittoria⁷ e l'ultimo da Nicola Morelli⁸.

⁴ In uno dei legati testamentari si precisava che «tutti i quadri e ritratti di marmo, in carta, in gesso, in terracotta, in bronzo o in metallo e pittura [...] e ogn'altra cosa si truoverà nel mio studio e in qualsivoglia altro luogo della mia casa sono miei propri, né vi ha che far nulla dett'Adunanza; alla quale nondimeno, quando al tempo della mia morte abbia luogo proprio ove tenerli affissi e non altrimenti, dono tutti i ritratti degl'Arcadi in carta e in pittura che sono in detto mio studio» (ASMC XIII 5, c. 3v).

⁵ *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, pp. 57-58: «Perlochè sopra dugento e trenta medaglie in marmo d'uomini letterati illustri antichi e moderni, tolti i lor ritratti da stampe, e disegni accreditati, fece egli incidere. Oltre a questi adunò un copiosissimo numero di ritratti, altri in carta disegnati, altri intagliati, non pochi in tela dipinti, de' più famosi letterati d'Europa del nostro secolo e nostri Arcadi».

⁶ «Il mio ritratto in tela di mezza testa con cornice negra, e filetti bianchi, fattomi dal S.r canonico Giulio Cesare Grazzini» (ASMC XIII 5, c. 5r). Verosimilmente questo quadro può essere identificato con quello in deposito presso il Museo di Roma (Dep. Arc. 156), datato al 1704, come si legge in una targa posta sul retro della tela: cfr. BEATRICE CIRULLI – FEDERICA PECCI, *Per la storia della quadreria dell'Arcadia. Due inventari e altri documenti*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 6, 2017, pp. 143-173: 144.

⁷ «Lascio alla sagrestia di detta Chiesa il mio ritratto in tela di mezza testa con cornice negra, e cornicette o filetti bianchi e fiori dorati fatto da don Vincenzo Vittoria, canonico di Vatina» (ASMC XIII 5, c. 3v).

⁸ «Lascio all'Ill.mo e Rev.mo Monsig.r Francesco de Vico, vescovo di Eleusa [...], il mio ritratto in tela di mezza testa fatto da Nicola Morelli, che rappresenta me studente in una capanna o grotta» (ivi, c. 3v). Nicola Morelli, originario di Ancona, si distinse per aver eseguito ritratti di piccola dimensione e fu ricordato in particolare per sette quadri nei quali sono raffigurate le arti liberali (*Al Signor Nicola Morelli, celebre pittore, scolare del famoso Signor Carlo Maratta, nel pubblicare i suoi nobilissimi quadri delle sette arti liberali rappresentate col mezzo de' ritratti di varj eccellenti professori di esse, i quali vivono in Roma nel corrente anno MDCCII*, Roma, Antonio de' Rossi, 1702). Cfr. inoltre *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona del Marchese AMICO RICCI di Macerata* [...], 2 tt., Macerata, Alessandro Mancini, 1834, II, pp. 363-364.

Accanto a piccole sculture, mobili e pitture⁹, «in un armadio nel muro, posto tra le due finestre della medesima stanza», erano riposti il ritratto in rame di Bernardino Perfetti¹⁰ e quello di Antonio Magliabechi. A Giuseppe Iacobini, canonico di Santa Maria in Cosmedin, furono lasciati in eredità un quadro del Volto Santo e un ritratto di san Pio V¹¹, realizzato su un bozzetto di Giovanni Battista Brughi, mentre al canonico Lorenzo De Rossi¹² furono destinati un «crocifisso grande di legno dipinto a rame [...]» e il quadretto con cornice di cristallo della Beata Vergine delle Grazie¹³.

⁹ Una sommaria descrizione di questi oggetti, conservati in un *armadio a muro* e in due *tiratori*, si ricava da un allegato notarile, datato 26 aprile 1728, in ASMC XIII 5, cc. 32r-41r. Il notaio Perugini documentò il ricavato ottenuto dalla vendita di questi oggetti e, come previsto dal testamento, ne fu beneficiario il capitolo di Santa Maria in Cosmedin; cfr. ASMC XIII 5, c. 76r: «*Entrata dell'eredità del fu Signor Arciprete Gio. Mario Crescimbeni spettanti alla Ven. Confeffione o Cappella sotterranea nella Ven. Basilica di S.ta Maria in Cosmedin di Roma et a Rev.mi Capitolo, Arcipreti, Canonici di essa Basilica, eredi testamentarij di detto Signor Arciprete come da lui testamento, e codicilli aperti per gli atti del Perugini, notaio A.C. sotto li 8 marzo 1728.*»

¹⁰ Il ritratto dell'arcade senese, voluto dal Savio Collegio per la cerimonia in Campidoglio del 1726, fu eseguito su quello «già [...] intagliato in rame, con disegno preso dal naturale da Gio. Battista Brughi»: cfr. *Atti cavati dagli Archivj Capitolino e Arcadico della solenne coronazione fatta in Campidoglio dell'Illustrissimo Signore Bernardino Perfetti [...]*, Roma, Antonio de' Rossi, 1725, pp. 54-55; cfr. ENZO ESPOSITO, *Annali di Antonio De Rossi. Stampatore in Roma (1695-1755)*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 258-264. Su Bernardino Perfetti cfr. FRANÇOISE WAQUET, *Réthorique et poétique chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIII^e siècle*, Préface de Marc Fumaroli, Firenze, Olschki, 1992.

¹¹ «Lascio al sig. canonico Giuseppe Iacobini [...] il quadro del Volto Santo che sta sopra il mio inginocchiatoio, e l'altro quadro di S. Pio V, che è lo bozzetto di quello che fece nella nostra chiesa Gio. B.a Brughi pittore» (ASMC XIII 5, cc. 3v-4r). Cfr. *Stato della Basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma. Nel presente anno MDCCXIX. Descritto da GIO. MARIO CRESCIMBENI, Arciprete della medesima, con varie giunte e correzioni dell'Istoria di essa Basilica, scritta e pubblicata dallo stesso autore, e con un'Appendice all'altra sua Istoria di S. Giovanni avanti Porta Latina*, Roma, Antonio de' Rossi, 1719, p. 75: «[...] perché appresso il capitolo resti sempre viva la memoria de' Santi Pontefici benefattori di questa chiesa, ne' partimenti del concavo di essa, che sono sei, vi sono stati effigiati dal suddetto pittore Brughi, entro altrettanti medaglioni, S. Dionigi Papa, [...], S. Caio, [...], S. Gregorio Magno, [...], S. Leone III [...] e S. Niccolò I, [...], e S. Pio V, che la dichiarò parrocchiale e l'eresse in vicheria perpetua prima d'ogni altra parrocchiale di Roma».

¹² Tra le uscite dell'eredità di Crescimbeni il notaio Perugini, il 28 agosto 1728, assegnava al canonico quaranta ducati «per far trasportare dalla casa già abitata dal defunto a quella del canonico De Rossi i libri e scritture d'Arcadia lasciati alla medesima dal defunto» (ASMC XIII 5, c. 79v).

¹³ *Dell'immagine della B. Vergine delle Grazie, e dell'Altare di S. Carlo*. Cap. III, in CRESCIMBENI, *Stato della Basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin*, p. 67: «Fu questo quadro ordinato allo stesso pittore, che aveva fatto il disegno per l'intaglio in rame della nostra Beatissima Titolare, cioè Gio. Battista Brughi romano [...]. Sulla sacra immagine cfr.

Un rilievo tutto particolare è riservato alla documentazione dell'Arcadia, la quale, dopo la sua morte, doveva essere riportata nell'archivio dell'accademia:

Voglio che, quando al tempo della mia morte io sia Custode della Ragunanza degli Arcadi, tutti i manoscritti concernenti i Fatti e gl'affari di essa Ragunanza che al detto tempo si truoveranno nel mio studio, tanto ridotti in protocolli quanto in fogli volanti, sieno consegnati insieme col torchio e suoi sigilli, e i quattro rami da stampare i viglietti per intimar le Ragunanze del Bosco, e l'albero o carta dove sono disegnate le imprese delle Colonie e finalmente le lapidi fatte agl'Arcadi illustri, le quali presentemente stanno in deposito appresso di me, sieno consegnati dico alla medesima Ragunanza e per essa ai deputati che da lei saranno legittimamente eletti. [...] e lo stesso dico degl'altri codici intitolati *Fasti degl'Arcadi*, e de' protocolli delle *Scritture originali degl'Arcadi* [...]. Dono nella stessa guisa al futuro Custode e suoi successori pro tempore nel Custodiato il mio anello ov'è la corniola rossa, in cui è scolpita la siringa in mezzo ad una corona di pino e di lauro¹⁴.

Una sorte diversa destinò alle sue opere stampate o inedite, i cui esemplari manoscritti o originali, per espressa volontà testamentaria dovevano essere conservati nell'archivio familiare e che, nel loro insieme, costituiscono una parte dell'attuale fondo dell'Archivio S. Maria in Cosmedin¹⁵.

2. *L'inventario di vendita dei libri di Crescimbeni*

La maggior parte dei volumi erano collocati nella stanza dello studio: le opere a stampa, per volontà del Custode, dovevano essere vendute «ad un prezzo giusto», affidandosi «ad un libraro di Roma, benestante e onorato»¹⁶.

Notizie istoriche della sacra immagine della Beatissima Vergine titolare della Basilica di S. Maria in Cosmedin di Roma, estratte per maggior comodo de' divoti dall'Istoria, e dallo Stato di essa Basilica di GIO. MARIO CRESCIMBENI, arciprete della medesima, Roma, Antonio de' Rossi, 1722.

¹⁴ ASMC XIII 5, cc. 3v-5r.

¹⁵ «Voglio e ordino che tutte le scritture e di casa mia tanto di Roma quanto di Macerata, [...] e anche tutte le opere mie non stampate, ed insomma tutto ciò che si troverà scritto da me e da altri nella mia eredità, si conservino diligentemente nell'archivio degli illustri miei eredi e sostituiti, ordinate e ridotte in protocolli colle loro rubriche da farsi a spese della mia eredità dentro il termine di sei mesi da di della mia morte, e non possano mai vendersi né imprestarsi, né cavarsi da esso [...]. Voglio ed ordino che gli esemplari delle mie opere stampate legati in cartone, o altrimenti, i quali servono per originali e si trovano nel mio studio, sieno anch'essi conservati diligentemente nel detto archivio, e non si possano mai vendere, né imprestare, né cavar da esso, come ho detto di sopra» (ivi, c. 5r-v). Alcuni riferimenti al contenuto del fondo dell'ASMC si leggono in GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Milano, I libri di Emil, 2019, pp. 12-14, 44, 47, 52-54, 56, 60.

¹⁶ ASMC XIII 5, cc. 5v-6r: «Non trovandosi poi a vendere dette opere stampate [...], si consegnino per istromento pubblico, ove sia incluso il loro inventario ad un libraro di Roma,

Il 26 aprile 1728, a circa un mese dalla morte di Crescimbeni, fu stilato l'inventario di vendita dal libraio romano Giuseppe Dondini¹⁷, il cui apprendistato si era svolto per quindici anni nella Libreria della Regina a piazza Pasquino¹⁸. In una nota sottoscritta dal notaio si ricava inoltre che alcuni libri (dei quali non conosciamo né il numero né i titoli) furono acquistati da un secondo libraio romano, Santi Lullié (L'Hullié), probabilmente figlio di Niccolò L'Hullié (Parigi 1646-1703), la cui bottega con l'insegna del delfino si trovava a piazza Navona¹⁹. Si fa riferimento inoltre ad un terzo libraio, Erasmo Silvestri²⁰, il

benestante e onorato che le venda a minuto al prezzo, e prezzi espressi in detta lista [...] e a detto libraro per la sua fatica si paghi mezzo grosso, o più, o meno, per ogni tomo che venderà [...]. Dichiarando che sebbene detti libri appariscono per lo più stampati col mezzo della società d'ordine dell'Adunanza degli Arcadi, nondimeno sono tutti miei propri, ed essa Adunanza non vi ha altro che il puro e nudo nome; [...] del resto tutte le ho stampate io medesimo co' miei propri danari, benché rispetto ad alcune vi sia stato l'aiuto dell'Associazione».

¹⁷ *Inventariun pro Re.mi capitulo et canonicij insignis collegiatae ecclesiae S. Mariae in Cosmedin, haeredibus bona memoria archipresbiteri Jo. Mariae Crescimbeni* (ASMC XIII 5, cc. 32v-55v). L'inventario fu redatto da Giuseppe Dondini («perito libraro fui presente, e stima»), alla presenza di Tiberio Bielli, procuratore della Basilica di Santa Maria in Cosmedin, e dei testimoni Onofrio Mastrozzi, Antonio Pellegrini e Agostino Crispigni (ivi, c. 54v). Per la trascrizione dell'inventario si rinvia a CONCETTA RANIERI, *La biblioteca di Giovan Mario Crescimbeni*, «Rid. IT. Rivista on line di Italianistica», 2, 2006.

¹⁸ Dondini nel 1685 fece stampare a sue spese i *Pensieri sacri del padre* DANIELO BARTOLI *della Compagnia di Gesù* (Roma, Giuseppe Dondini, libraro all'Insegna della Sapienza) e nella lettera prefatoria indirizzata al cardinal Alessandro Crescenzi precisava: «Appena due mesi sono, deliberai, Eminentiss. Sig., aprire una piccola officina di libri, dopo lo spatio di tre lustri impiegati nella famosa libreria all'Insegna della Regina, di cui godo di essere stato allievo, che mi venne la bella occasione di gettare le prime pietre del mio edificio con fare a mie spese stampare i *Pensieri sacri* del p. Daniello Bartoli [...]» (ivi, pp. n.n.). Nel ms. ASMC XIII 5, a c. 80r, è annotato un compenso ricevuto da Dondini per la stima dei libri appartenuti al Custode: «A di 9 settembre 1728. A Giuseppe Dondini libraro scudo uno e 50 = per ricognizione per la stima fatta de' libri ereditarij del defunto = 1:50». Su Dondini cfr. SAVERIO FRANCHI, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, vol. II, *ad indicem*.

¹⁹ Il notaio Perugini attestava il ricavato della vendita di alcuni libri acquistati dal Santi L'Hullié: «195:95 ducati retratti da libri sciolti d'opere d'Arcadia, venduti a diversi in varij tempi. E più altri centotrenta retratti da altri libri sciolti delle medesime opere vendute al signor Santi Lollí libraro; e più altri 70:85 retratti da libri legati della libreria venduti al Santi Lollí [...] e più altri venti retratti da altri libri legati della stessa libreria venduti al Santi Lullié» (ASMC XIII 5, c. 76r). L'Hullié acquistò inoltre trenta copie della *Vita* di Crescimbeni scritta da Mancurti e un numero non precisato di altri libri (ivi, c. 76r). Su Santi L'Hullié cfr. ESPOSITO, *Annali di Antonio De Rossi*, p. 24.

²⁰ SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*. 1280 testi drammatici ricercati e

quale nel 1704 finanziò la seconda edizione delle *Rime* di Crescimbeni²¹ e, dagli allegati testamentari, si ricava essere stato acquirente di un esiguo numero di libri non identificabili.

Sulla scorta delle fonti disponibili sono emerse dall'atto di vendita oltre 387 unità bibliografiche, che ovviamente non corrispondono a tutti i libri posseduti dal Crescimbeni, il cui numero è difficile da precisare per la presenza di opere in più tomi e per l'acquisto da parte dei librai sopra citati di alcuni volumi che, allo stato attuale delle ricerche, non è stato possibile individuare. In conseguenza di ciò rimane un'ambiguità di fondo per stabilire la consistenza e l'identità della raccolta libraria, anche perché le indicazioni fornite dall'inventario, finalizzate a una valutazione commerciale e all'accertamento patrimoniale, soddisfano solo alcuni elementi essenziali: il nome dell'autore, il titolo, trascritto spesso in forma abbreviata, e il formato (in 4°, in 8° e in 12°), seguito dalla stima di vendita, espressa in scudi o baiocchi. Tuttavia, nel tentativo di individuare la fisionomia e la coerenza che animano la raccolta di opere prevalentemente in volgare proporrei una classificazione dei volumi in aree disciplinari: letteratura classica, italiana, storica e religiosa, anche se questa ha un carattere euristico e non intende coprire tutte le materie per le quali il Custode aveva interesse.

Nell'ambito della cultura classica Crescimbeni mostrò una forte sensibilità per i *monumenta* della cultura latina e ancor giovane a Roma, guidato negli studi di retorica da Carlo d'Aquino, «compose una tragedia ad imitazione di Seneca, cioè della *Ruina di Dario re de' Persi* [...]. Inoltre, in questa stessa età il fervoroso giovane, per la natural facilità ch'aveva in verseggiare, si pose all'altra impresa di trasportare in versi volgari la *Farsaglia* di Lucano, due libri di cui felicemente tradusse, non senza maraviglia di chi li lesse»²². Un'attenzione letteraria e poetica che si confermò nel tempo: infatti tra i suoi libri erano presenti la *Farsaglia* tradotta in ottave dal barnabita Gabriele Maria Meloncelli²³ e testi diversi di letterati arcadi, i quali volgarizzarono

trascritti in schede con la collaborazione di Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, p. 741.

²¹ *Rime* di GIO. MARIO CRESCIMBENI *Maceratese, Custode d'Arcadia e Accademico della Crusca*, Roma, ad istanza di Erasmo Silvestri, Antonio de' Rossi, 1704.

²² MANCURTI, *Vita di Gio. Mario Crescimbeni*, pp. 15-16.

²³ «La *Farsaglia* di Marco Lucano del Meloncelli in 4», Inv., c. 45r. *La Farsaglia, ovvero Della guerra civile* di MARCO ANNEO LUCANO, tradotta in ottava rima da GABRIELE MARIA MELONCELLI, in Roma nella stamperia di Antonio de' Rossi, 1707; nella nota al *Virtuoso e discreto lettore*, Meloncelli ricordava che il primo volgarizzamento del poema, attribuito a Luca da Monticello (o Luca Manzoli cardinale) e stampato a Milano nel 1492 da Filippo Mantegazza detto il Cusano, era stato menzionato nei *Comentarj di Gio. Mario de' Crescimbeni* [...] intorno alla sua Istoria della volgar poesia. *Volume primo* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1702, p. 354.

le opere di alcuni poeti dell'età augustea: le *Bucoliche di Virgilio*²⁴; l'*Eneide* nella traduzione napoletana di Giancola Sitillo (Nicola Stigliola)²⁵; le *Annotazioni critiche* sopra Orazio, la cui traduzione fu realizzata su quella di Andrè Dacier (Parigi 1681)²⁶; il *Concerto lirico sopra le note d'Orazio* di Francesco Borganelli²⁷; le *Epistole eroiche* di Ovidio del conte Giulio Bussi²⁸, e la traduzione dell'*Eneide* di Annibal Caro²⁹; nonché le *Lettere* di Plinio il Giovane nella traduzione italiana di Giovanni Antonio Tedeschi³⁰ e la *Dissertazione dell'Impero di Severo Alessandro* di Giovanni Vignoli³¹.

L'ambizioso progetto di Crescimbeni sulla ricerca storica e la tradizione poetica italiana si realizzò nel «far consistere il maggior numero de' poeti e segnatamente di quelli che sono stati introduttori e capi delle scuole o maniere o stili praticati finora». Nell'*Introduzione* al primo volume dei *Comentarj* si coglie un senso di gratitudine per «eruditi amici e letterati d'Italia»³², che dalle biblioteche di Roma e di Firenze avevano consultato per lui manoscritti e libri rari. Lungo un asse culturale che da Firenze giungeva a Roma si realizzava una delle più organiche sistemazioni erudite di un'intera tradizione filologica-storica e letteraria. Da Firenze Magliabechi³³

²⁴ «*Bucolica* di Virgilio con altri autori uniti in 8», Inv., c. 49v.

²⁵ *L'Eneide di VIRGILIO MARONE trasportata in ottava rima napoletana dal signor GIANCOLA SITILLO*, Napoli, Carlo Troijsi, 1700; «*Eneide* di Virgilio di Gian Cola Sitillo in rima napolitana in 12», Inv., c. 49v.

²⁶ [PAOLO PIETRO LILY] *Annotazioni critiche sopra l'opere d'Horazio con una nuova traduzione trasportate dall'idioma latino e dal francese nel toscano*, Avignone, Francesc. Sebast. Offray, 1697; «*Annotazioni critiche sopra Orazio* in 12 tomi 2», Inv., c. 52r.

²⁷ *Concerto lirico su le note di Orazio tradotto da FRANCESCO BORGIANELLI*, Venezia, Antonio Bortoli, 1717, n.n.; «*Concerto lirico sopra le note d'Orazio* del Borganelli in 12», Inv., c. 52r.

²⁸ *L'Epistole eroiche di OVIDIO tradotte in terza rima dal conte GIULIO BUSSI*, Viterbo, Giulio de' Giulii, 1703; «*Epistole eroiche* di Ovidio del conte Bussi tomi 2 in 12», Inv., c. 52r.

²⁹ «*Eneide* di Virgilio del commendator Annibal Caro in 12», Inv., c. 52v.

³⁰ *Lettere di PLINIO IL GIOVANE tradotte in lingua italiana dal canonico GIO. ANTONIO TEDESCHI*, Roma, Gio. Maria Salvioni, 1717; «*Lettere* di Plinio tradotte in italiano dal Tedeschi in 4», Inv., c. 45r.

³¹ J[OANNIS] VIGNOLII *Dissertatio de anno primo imperii Severi Alexandri Augusti. Addita epistola ad Antonium Gallandum V. Cl. de nummo quondam Imp. Antonini Pii, iterum edita et recognita*, Romae, typis Francisci Gonzagae, 1712; «*Dissertatione dell'Impero di Severo Alessandro* del Vignoli in foglio», Inv., c. 45v.

³² *Comentarj del Canonico GIO. MARIO CRESCIMBENI [...] intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume quarto [...]*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711, *Introduzione*, cc. n.n.: «[...] le librerie di S. Lorenzo e degli Strozzi di Firenze l'anno vedute e spogliate per noi gli eruditissimi e gentilissimi abati Anton Maria e Salvino Salvini, e Niccolò Bargiacchi [...]».

³³ Antonio Magliabechi, si fa lettore attento dell'*Istoria*, per la cui stampa si adoperò rettificando «alcuni piccolissimi errori o peccati d'omissione» da lui trasmessi in «fogliacci» (ASM)

e i fratelli Salvini³⁴, con una serrata corrispondenza con il Crescimbeni, intervennero con suggerimenti e note, affinché si rivedesse l'*Istoria* del 1698³⁵. Impresa incoraggiata da incontri e conversazioni, che a Roma, secondo un'antica consuetudine, si andavano moltiplicando: è il nuovo dover essere del letterato: riconoscersi tra eruditi e valentuomini, incontrarsi, creare circuiti culturali, conversare, «conoscere i costumi e gli ingegni degli altri, e fare altrui conoscere i propri»³⁶. Da Marcello Severoli, «Padre della Romana

XIII 1, c. 152r. *Scritture diverse*, libro primo. *Lettere di diversi scritte in diversi tempi fino a tutto l'anno 1711 a me Gio. Mario Crescimbeni con alcune notizie attinenti a me medesimo* [...]). Inviò notizie sulle poesie dello Stradino (Giovanni Mazzuoli), ricavate dai libri conservati nel «sacro armadiaccio» della sua abitazione in via San Gallo. Rintracciava nella sua «povera liberiola» la *Catrina* del Berni, la commedia in stile «maccaronico» di Bernardino Stefonio. Ricercò nelle «fiere fredde» i *Sonetti* del Burchiello. Prometteva di inviare, per intercessione di monsignor Severoli, il *Commento del Grappa sopra la canzone del Firenzuola in lode della salsiccia* (ASMC XIII 1, cc. 184r-185r). Altre lettere di Magliabechi al Crescimbeni si trovano in questo stesso ms. alle cc. 75r, 77r, 148r-v, 149r-150r, 152r-154v, 156r-157v, 164r-167v, 170r, 172r-179v, 184r-185v, 195r-v, 235r-v, 257r-v, 268r, 295r-296v, 363r-364v, 431r-v, 437r. Una bibliografia aggiornata su Magliabechi si legge in LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Carteggi con Mabillon ... Maittaire*, a cura di Corrado Viola, Firenze, Olschki, 2016 (vol. 26 dell'*Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori*), pp. 249-278; *Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi. Atti del convegno L'Europa di Magliabechi. Geografia e storia del sapere nel secolo XVII*, Firenze, 4-5 dicembre 2014, a cura di Jean Boutier, Maria Pia Paoli, Corrado Viola, 2 voll., Pisa, Edizioni della Normale, 2017.

³⁴ Anton Maria Salvini inviò a Crescimbeni un nutrito elenco di note critiche e bibliografiche, per lo più legate al testo della *Bellezza della volgar poesia*. Tra le proposte di aggiunte e correzioni, in una lettera dell'11 gennaio 1700, notava che Leon Battista Alberti era l'autore della commedia latina *Philodoxeos*, che Aldo Manuzio aveva attribuito, nella stampa del 1588, a Lepido, senza specificare che si trattava del nome adoperato dall'umanista per firmarsi (ASMC XIII 1, cc. 257r-v). Dal manoscritto Strozzi 639 (antica segnatura) trascrive poi testi di Mariotto Arrigo Davanzati, di Giovanni de' Pigli, di Tommaso Benci, di Feo Belcari e di molti altri ancora (ASMC XIII 1, cc. 368r-369r: lettera da Firenze, 6 marzo 1702). Altre lettere di Salvino Salvini al Custode d'Arcadia si trovano nel medesimo manoscritto alle cc. 308r-323v, 324v, 339r-340v, 346r-v, 366v-367r.

³⁵ *L'istoria della volgar poesia, scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario* [...], Roma, Chracas, 1698. Un'indagine accurata sulla storiografia letteraria settecentesca è stata condotta da FRANCO ARATO, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, in particolare pp. 17-75.

³⁶ GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Vita di Raffaello Fabretti*, in *Le vite degli Arcadi illustri scritte da diversi autori e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni. Parte prima* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1708, pp. 89-108, 104. Alcuni di questi temi sono stati esaminati in due miei contributi: *Giovan Mario Crescimbeni e la sua «Libreria»*. *Un'Accademia in una biblioteca*, «Roma moderna e contemporanea», IV, 3, 1996, pp. 577-594; *Eruditi e «valentuomini»*. «Il virtuoso» conversare intorno all'*Istoria della volgar poesia di Giovan Mario Crescimbeni*, in *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, Roma, Aracne, 2006, pp. 259-279.

Letteratura»³⁷, Crescimbeni fu convinto della necessità di riconsiderare la traduzione italiana di Giovanni Giudici delle *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, per la quale si avvalse anche dell'aiuto degli «incomparabili Ab. Anton Maria Salvini e Abate Salvino»³⁸.

La biblioteca crescimbeniana si distinse per la varietà dei testi piuttosto che per qualsiasi ricerca di un metodo o di un progetto, pur restando documento fra gli altri (testamento, inventario, carteggi) distintivo delle sue scelte letterarie. Si riscontra una presenza dominante di volumi riconducibili ai poeti che, da Petrarca a Chiabrera, furono assunti dal Custode d'Arcadia a paradigma di eccellenza poetica. Petrarca alla poesia «toscana diede quella perfezione che non le fa avere invidia né alla latina né alla greca», e «il suo Canzoniere è quello che tanto più acquista vigore, quanto più invecchia»³⁹. Accanto ai *Rerum vulgarium fragmenta*, nell'inventario individuati da Dondini come *Il Petrarca*⁴⁰, sono presenti anche testi riconducibili alle più rilevanti istanze grammaticali e lessicografiche del Cinquecento, come le *Osservazioni sopra il Petrarca* di Francesco Alunno⁴¹. L'edizione muratoriana delle *Rime* di Petrarca, corredata delle *Annotazioni* di Muzio e delle *Considerazioni* di Tassoni⁴², avviò un vero e proprio cambio di paradigma sul valore esemplare dei *Rerum vulgarium fragmenta*⁴³. Un approdo

³⁷ *Vita di Monsignor Marcello Severoli Romano, detto Elcinio Calidio scritta dal Can. GIO. MARIO CRESCIMBENI*, in *Le vite degli Arcadi illustri scritte da diversi autori e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni. Parte seconda* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1710, p. 287.

³⁸ *Le vite de' più celebri poeti provenzali scritte in lingua francese da GIOVANNI DI NOSTRADAMA e trasportate nella toscana da Gio. Mario Crescimbeni*, Roma, Antonio de' Rossi, 1722, pp. 1-3; «*Vite dei poeti provenzali*», Inv., c. 51r.

³⁹ *L'istoria della volgar poesia, scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI* [...]. In questa seconda impressione, fatta d'ordine della Ragunanza degli Arcadi, corretta, riformata e notabilmente ampliata [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1714, lib. II, p. 94. A Roma, in casa di Niccolò Francesco Lupi da Gravina, sfogliò il «bellissimo esemplare in pergamena» delle *Cose volgari di m. Petrarca*, proveniente dai torchi di Aldo Manuzio (ivi, lib. IV, p. 309), e nella Biblioteca Apostolica Vaticana consultò ancora i manoscritti Vaticani Latini 3195, 3197 e 5155: «Circa i testi a penna, noi ne abbiām veduti due nella Vaticana, l'uno di mano dello stesso Autore, che è il cod. 3195, l'altro di carattere del Bembo, che è il cod. 3197 e il terzo di Paolo Vergerio, che è il cod. 5155» (ivi, lib. IV, p. 314).

⁴⁰ «*Il Petrarca* in 12», Inv., c. 52v; un secondo esemplare in 16 si trova a c. 53r.

⁴¹ «*Il Petrarca coll'osservazioni di Francesco Alunno* in 8», Inv., c. 51r.

⁴² *Le Rime di FRANCESCO PETRARCA riscontrate co i testi a penna della Libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale d'esso poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'ALESSANDRO TASSONI, le Annotazioni di GIROLAMO MUZIO, e le Osservazioni di LUDOVICO ANTONIO MURATORI* [...], 2 voll., Modena, Bartolomeo Soliani, 1711; «*Le Rime del Petrarca del Muratori con Osservazioni d'altri Autori* in 4»; Inv., c. 47v.

⁴³ Per le *Rime* muratoriane cfr. ANATOLE PIERRE FUKSAS, *L'edizione muratoriana delle Rime di Petrarca: un esempio "preistorico" di critica delle varianti d'autore*, in *L'io lirico: Fran-*

critico che finì per «istuzzicare» un «vespaio»⁴⁴, suscitato anche dalla *Perfetta poesia*⁴⁵, ad opera dei tre Arcadi genovesi Casaregi, Canevari e Tommasi, che nel 1709 pubblicavano la *Difesa delle tre canzoni degli occhi*⁴⁶ intorno al commento muratoriano delle “canzoni sorelle”.

Entro i confini cronologici del XVI secolo accanto a figure poetiche di media fortuna, nella raccolta libraria del Custode, trovò spazio una generazione di letterati, successiva a quella di Sannazaro⁴⁷, che consolidò un petrarchismo rispettoso della consuetudine linguistica toscana. Per limitarci a qualche esempio Crescimbeni era in possesso dei *Sonetti e Canzoni* di Luigi Tansillo⁴⁸, apprezzato per aver reso «la nostra poesia al sommo bella e pregevole [...] e [...] dopo il Petrarca pochi, anzi (convien dirlo) niuno eguale il Tansillo soffre»⁴⁹. Il perdurare della lezione di Petrarca mutuata «dagli epigoni del Cinquecento ben si adatta alla programmatica continuità con la tradizione, patrocinata da Crescimbeni»⁵⁰, indagata nelle *Rime* di Girolamo Benivieni

cesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta, «Critica del testo», VI, 2003, pp. 9-29.

⁴⁴ «Giornale de' Letterati d'Italia», II, 1710, pp. 492-493: 493; vd. ROSSELLA BONFATTI, *Il vespaio della critica: Petrarca commentato*, in EAD., *L'“erario” della modernità: Muratori tra etica ed estetica*, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 1-52.

⁴⁵ LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ada Ruschioni, 2 voll., Milano, Marzorati, 1971-1972, I, p. 493; «*Poesia italiana spiegata dal Muratori* tomi due in 4», Inv., c. 47v. Il manoscritto *Della perfetta poesia* nell'aprile del 1704 era chiosato e discusso fra i letterati romani Vincenzo Leonio e Giusto Fontanini, e Muratori mostrò gratitudine a Crescimbeni per avere revisionato «con benevola attenzione» il suo scartafaccio (ASMC XIII 1, c. 427r-v: lettera di Muratori a Crescimbeni del 2 aprile 1704, da Modena).

⁴⁶ *Difesa delle tre canzoni degli occhi, e di alcuni sonetti e varj passi delle Rime di Francesco Petrarca, dalle Opposizioni del signor Lodovico Antonio Muratori composta da GIO. BARTOLOMEO CASAREGI, GIO. TOMMASO CANEVARI e ANTONIO TOMMASI, Chierico Regolare della Madre di Dio, Pastori Arcadi*, Lucca, Pellegrino Frediani, 1709, p. 3. Cfr. «Giornale de' Letterati d'Italia», III, 1710, pp. 380-395; ALBERTO BENISCELLI, *G. B. Casaregi e la prima Arcadia genovese*, «La Rassegna della letteratura italiana», s. VII, 80, 1976, pp. 362-385; CONCETTA RANIERI, *Giovanni Bartolomeo Casaregi. Un petrarchista arcade della colonia ligure*, in *III Centenario dell'Arcadia, Roma. Convegno di studi, 15-18 maggio 1991*, «Arcadia. Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, IX, fasc. 2-4, 1995, pp. 201-216; CARLA DE BELLIS, *La «leggiadria» di Laura e l'«oscurità» dei versi. Note al lessico di Benedetto Varchi commentatore di Petrarca*, in *Le parole “giudiziose”. Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale. Atti del Seminario di studi*, Roma, 16-17 giugno 2006, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Stefano Benedetti, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 303-325: 305-307. Nell'Inv. «Difesa delle tre canzoni degli occhi del Petrarca di tre autori in 8», c. 53v.

⁴⁷ «*Arcadia* di m. Jacopo Sannazaro in 12», Inv., c. 52v.

⁴⁸ «*Sonetti e canzoni* di Ludovico [sic] Tansillo in 12», Inv., c. 52r.

⁴⁹ CRESCIMBENI, *L'Istoria della volgar poesia*, ed. 1714, p. 162.

⁵⁰ STEFANIA BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, p. 147. Per le numerose suggestioni si segnala ELISABETTA GRAZIOSI, *Vent'anni di*

(unico libro registrato nell'inventario con la data di pubblicazione)⁵¹, in quelle di Petronio Barbati⁵² e di Francesco Coppetta⁵³. Una vena lirica, capace di cogliere da Petrarca i valori musicali e la *varatio* lessicale, modulata poi nella raffinata tessitura della *Liberata* di Tasso⁵⁴, la quale nello sfuggente inventario di vendita era affiancata dall'*Orlando Innamorato* e dal *Furioso*⁵⁵. Tra i suoi libri Crescimbeni conservava anche il poema storico sulla quarta crociata *L'Imperio vendicato* di Antonio Caraccio⁵⁶, *exemplum* della nuova epica arcadica⁵⁷.

Nel novero dei poeti delle generazioni successive Crescimbeni avvertiva che «tra tutti gli inventori e professori di nuovi stili, e maniere di compor versi volgari, usciti in questo secolo, niun meglio avvisossi di Gabriello Chiabrera [...] il quale, dandosi all'imitazione di Pindaro e d'Anacreonte, trasportò i modi e le bellezze di quelli nella Toscana con tanta felicità e maestria, che per vero può riputarsi la scuola da lui aperta non indegna di competere con quella di Petrarca»⁵⁸. Questa attenzione per il poeta ligure è confermata anche dal numero relativamente alto di testi rinvenuti dal libraio romano: le *Rime*, le *Lacrime del S.r Gabriello Chiabrera*, le *Poesie liriche* e i *Poemi*⁵⁹. Tra gli autori anacreontici compare l'agostiniano Giovan Battista Cotta⁶⁰, che nel

petrarchismo (1690-1710), in *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*. II. *Momenti e problemi*, a cura di Mario Saccenti [...], Modena, Mucchi, 1988, pp. 71-225; utili indicazioni si leggono in FRANCESCO TATEO, *Arcadia e Petrarchismo*, in *III Centenario dell'Arcadia*, pp. 19-31.

⁵¹ *Opere* di GIROLAMO BENIVENI *Firentino* [sic]. *Nuovissimamente rivedute et da molti errori espurgate con una canzona dello amor celeste et divino, col commento dello Ill. S. Conte Giovanni Pico Mirandolano distinto in libri III. Et altre frottole de diversi auttori*, Venetia, Nicolò Zopino e Vincentio compagno 1522; «*Rime* del Benivieni in 12 del 1522», Inv., c. 49v.

⁵² «*Rime* di Petronio Barbati in 8», Inv., c. 50r.

⁵³ Verosimilmente si tratta delle *Rime* di FRANCESCO COPPETTA *ed altri poeti perugini. Scelte con alcune note* di Giacinto Vincioli, Perugia, Er. del Ciani e Fr. Desideri, 1720; «*Rime* di Francesco Coppetta et altri poeti perugini in 8», Inv., c. 53v.

⁵⁴ Cfr. CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, ed. Zucchi, IX 8, p. 323. Nell'Inventario a c. 52v: «Torquato Tasso *Rime e prose* lib. 3 in due tomi»; «Torquato Tasso tragedia *Torrismondo* in 12»; «Torquato Tasso *Gerusalemme Liberata* in 12».

⁵⁵ «*Orlando innamorato* in 4»; «*Orlando Furioso* in 8», Inv., c. 51r.

⁵⁶ «*L'Imperio vendicato* del baron Caraccio in 4», Inv., c. 45r.

⁵⁷ Cfr. CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, ed. Zucchi, pp. 245-281, Dialogo settimo. *Si ragiona pienamente della poesia epica, considerandosi il poema del barone Antonio Caraccio intitolato L'imperio vendicato*.

⁵⁸ CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, ed. 1714, pp. 176-177.

⁵⁹ «*Rime* di Gabriello Chiabrera tomi 3 in 8», Inv., c. 50v; «*Lacrime sopra la morte di diversi eroi* in 12», Inv., c. 52v; «*Poesie liriche* del Chiabrera», ivi; «*Poemi* del detto in 12», ivi.

⁶⁰ CORRADO VIOLA, *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, ETS, 2009, pp. 147-149, 182-185.

1709 pubblicò la raccolta *Dio. Sonetti ed Inni*, della quale Crescimbeni ebbe notizia da Bartolomeo Lippi prima che fosse stampata: «[...] verso la metà di questo mese uscirà alla luce il *Dio* del p. Cotta, che ho preinteso sia per riuscire una cosa meravigliosa»⁶¹. È certo che nel Seicento Crescimbeni avvertì la decadenza della poesia italiana e considerò Giovan Battista Marino, del quale pure apprezzò l'*Adone*⁶², responsabile di rovinare «quasi tutti i rimatori suoi coetanei ed infiniti di quelli che dopo lui vennero»⁶³.

Nel 1711 tra Crescimbeni e Gravina si consumava l'incompatibilità delle due linee letterarie divergenti⁶⁴ emerse nella *Ragion poetica*⁶⁵, la cui speculazione estetico-critica era stata già formulata nel discorso *Delle antiche favole* (1696)⁶⁶. Nel 1712 Gravina affidò alla stampa di Felice Mosca il libro *Tragedie cinque* (*Palamede, Andromeda, Appio Claudio, Papiniano, Servio Tullio*)⁶⁷ mediante le quali fu protagonista della rinascita del teatro tragico nell'Italia del Settecento⁶⁸.

Un'ultima considerazione: il libro II dell'*Istoria* del 1698 conteneva i ritratti di «cinquanta» poeti viventi (in realtà cinquantuno), che Crescimbeni successivamente (1716-1720) organizzò nelle stampe delle *Vite degli Arcadi illustri* e in quella delle *Rime degli Arcadi*, divulgando in Italia «la condizione teorica dell'intellettuale arcadico»⁶⁹; e di tali poeti la sua *libreria* conservava memoria⁷⁰.

⁶¹ ASMC XIII 1, cc. 660r-661v (Lucca, 11 agosto 1709); «*Sonetti e Inni sopra Dio del Cotta in 8*», Inv., c. 49v.

⁶² «*L'Adone del Marino in 4*», Inv., c. 48r.

⁶³ CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, ed. 1714, pp. 173.

⁶⁴ AMEDEO QUONDAM, *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, VI, 1973, 1, pp. 106-240. Un'indagine puntuale sul significato dello scisma si deve a BEATRICE ALFONZETTI, *Roma, 21 giugno 1711. Et in Arcadia ego*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà, II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 585-590.

⁶⁵ «*La Ragion Poetica del Gravina in 4*», Inv., c. 48v.

⁶⁶ «*Discorso dell'Antiche favole et opuscola eiusdem in 12*», Inv., c. 51v.

⁶⁷ «*Tragedie cinque di Vincenzo Gravina in 8*», Inv., c. 51v.

⁶⁸ Tra i libri di Crescimbeni si conservavano diverse opere teatrali, che di seguito elenchiamo: *Il conte Ugolino*, in versi sciolti, di Giovan Leone Sempronio (Inv., c. 51v); *Ulisse il giovane* di Domenico Lazzarini (Inv., c. 54r); le *Tragedie sacre e morali* di Farnabio Gioachino Annutini, pseudonimo di Giovanni Antonio Bianchi (Inv., c. 50r); la *Merope* di Scipione Maffei (c. 54r); il *Chilperico*, tragedia di Pompeo Camillo di Monteverchio (*ibid.*); il *Corradino* di Antonio Caraccio; l'*Andromaca*, tragedia di Racine (*ibid.*).

⁶⁹ QUONDAM, *L'istituzione Arcadia*, p. 417.

⁷⁰ Nell'Inventario si trovano, ad esempio, le *Rime* di Zappi e Maratti (c. 51r) e le *Poesie* di Guidi (*ibid.*).

VALENTINA GALLO

Lettere arcadiche

Il contributo dell'Arcadia di Crescimbeni al genere epistolare

Nel secolo che fu per eccellenza il secolo delle lettere, non sembra che l'Accademia dell'Arcadia abbia lasciato una significativa traccia nella storia del genere epistolare, al punto da far sorgere il sospetto che il Serbatoio non sia stato in grado di cogliere il rinnovamento profondo che la lettera conobbe nel XVIII secolo. L'accertamento o la smentita di tale sospetto sarà l'obiettivo della presente indagine, che intende delimitare, attraverso il vaglio dei modelli arcadici classici e moderni, il contributo dell'accademia romana alla nascita dell'epistolografia moderna. Prenderò dunque le mosse dal ruolo svolto dal Custode Crescimbeni, per poi allargare il campo d'indagine, in una serie di cerchi concentrici, all'area romana *tout court* e alle periferie dei territori arcadici, le Colonie.

1. *La lettera nel Serbatoio*

In esergo lo studioso dovrà prendere atto del disinteresse del primo Custode d'Arcadia verso la scrittura epistolare o, meglio, verso la lettera in prosa, giacché alle *pistole* (significativamente al plurale), cioè alle lettere in versi, Crescimbeni riserva alcune importanti pagine dei *Comentarj*, in cui valorizza il ramo alto della tradizione, quello di derivazione oraziana, liquidando il filone familiare come un indistinto insieme polimorfico¹.

Eppure, a dispetto di tale disinteresse storico-critico verso la lettera familiare, Crescimbeni fu un epistografo febbrile, proprio perché la lettera fu strumento della sua politica culturale, attraverso il quale raggiungere gli Arcadi forestieri, cooptarne di nuovi, promuovere le iniziative editoriali

¹ *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 [...]*, 6 voll., Venezia, Lorenzo Basegio, 1730-1731, I, pp. 77-423: 249-250.

dell'accademia². In questa compulsiva attività di scrittore di lettere, tanto nella veste pastorale, quanto in quella privata, quanto infine nelle realizzazioni a stampa³, Crescimbeni impugna la penna a fini eminentemente comunicativi e referenziali: il suo è un uso per lo più irriflesso.

Il fatto è che l'Arcadia e il suo Custode ereditano in modo passivo, almeno nei primi decenni del secolo, la divaricazione classica e poi cinquecentesca tra prosa e poesia, la prima oggetto dell'oratoria (Quintiliano), la seconda della poetica (Orazio)⁴. La concezione formalistica della letteratura perdurerà per tutto il secolo, ritardando il riconoscimento di nuovi generi (dal romanzo al teatro in prosa, alla missiva); essa fu condivisa anche da alcuni eccezionali scrittori di lettere, come Muratori e Maffei, sostenitore quest'ultimo, in un celebre giudizio sulla lirica di Carlo Maria Maggi, della necessità per il poeta di affinare la propria sensibilità lessicale nella distinzione tra forme prosastiche e forme poetiche⁵.

² Tutto da ricostruire l'epistolario di Crescimbeni, per una prima ricognizione sul quale non sarà ozioso il rimando ai repertori di Corrado Viola: *Epistolari italiani del Settecento. Repertorio bibliografico*, Verona, Fiorini, 2004; *Epistolari italiani del Settecento. Repertorio bibliografico. Primo supplemento*, Verona, Fiorini, 2008; *Epistolari italiani del Settecento. Repertorio bibliografico. Secondo supplemento*, con la collaborazione di Valentina Gallo, Verona, QuiEdit, 2015.

³ *Lettera di GIOVAN MARIO DE' CRESCIMBENI intorno al dottorato in filosofia e teologia dell'Illustriss. e Reverendiss. Sig. il Signore Abate Albani, nipote di N.S. Papa Clemente undecimo*, Roma, Rossi, 1703; *Notizie istoriche di molti convittori del Seminario romano [...] raccolte, e descritte in una lettera [...] da GIOVAN MARIA DE' CRESCIMBENI*, Roma, Antonio de' Rossi, 1704; *Lettera del Sig. Canonico GIO. MARIO CRESCIMBENI, Custode d'Arcadia, in cui si describe la solenne Accademia di Lettere e d'Armi fatta da' nobili convittori del Seminario Romano nella state del 1716*, Roma, Antonio de' Rossi, 1716.

⁴ Significativa la scansione versale del *Cantico* di Francesco d'Assisi proposta da Crescimbeni nell'*Istoria*: cfr. FRANCO ARATO, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, ETS, 2002, pp. 17-20. La divaricazione prosa-poesia fu accentuata altresì dal confronto polemico con la tradizione francese, la cui poesia fu da più parti accusata di derive prosastiche: cfr. la celebre lettera di Eustachio Manfredi ad Apostolo Zeno [1.9.1706], in *Lettere di diversi autori in proposito delle considerazioni del marchese Giovan Gioseffo Orsi [...]*, Bologna, Costantino Pisarri, 1707, pp. 387-424; sulla quale cfr. WALTER BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 96-98; e CORRADO VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Boubours*, Verona, Fiorini, 2001, pp. 300-310.

⁵ [SCIPIONE MAFFEI], *Giudicio sopra le poesie liriche del signor Carlo Maria Maggi, steso in una lettera al signor conte Antonio Garzadoro*, Venezia, Luigi Pavino, 1706; un rapido accenno alla vicenda anche in GIAN PAOLO MARCHI, *Un confronto ineludibile: Scipione Maffei e Lodovico Antonio Muratori*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento. Atti del Convegno, Verona 23-25 settembre 1996*, a cura di Gian Paolo Romagnani, Venezia, Consorzio Editori Veneti, 1998, pp. 363-397: 363-364.

2. *Petrarca senza Familiares*

Tale arroccamento critico fu altresì rafforzato dall'alleanza tra nuove forme e nuovi contenuti, ovvero tra romanzo / lettera / teatro comico in prosa e adesione a istanze riformistiche del costume sociale, tanto che si sarebbe tentati di dare un significato emblematico a quel triste capitolo di filologia petrarchesca che vide protagonista Matteo Bandur (in religione Anselmo Maria), la cui edizione delle *Familiares* di Petrarca dovette arrendersi di fronte alle riserve del pontefice che vi aveva riscontrato «qualche espressione [...] stimata pregiudiziale all'autorità pontificia»⁶ (e si ricorderà che il censore delle edizioni di Propaganda Fide era Lorenzo Alessandro Zaccagni, Procipio Esculapiano in Arcadia). Nella storia della sfortuna del Petrarca epistolografo, l'episodio di Bandur inserisce una inedita componente ideologico-politica, che scorge nella critica del Petrarca parigino alla Chiesa del suo tempo un potenziale alleato dei gallicani e dei giansenisti che Clemente XI doveva fronteggiare. La prosa petrarchesca dovette apparire, per la magistrale sintesi tra la tensione filosofico-morale di Seneca e quella civile e familiare di Cicerone, troppo prossima alla libertà di pensiero dei moralisti del *Grand Siècle*: una declinazione della lettera intima e diretta, moralmente risentita, troppo umanistica⁷.

3. *I manuali epistolari*

Non sarà certo un caso che, almeno fino al 1717, Roma esprima proposte epistolari modeste rispetto a quanto accade in altri centri culturali: non soltanto Venezia (vera capitale dell'industria peninsulare del libro), dove la grande novità è rappresentata dall'apertura alla manualistica e ai modelli d'Oltralpe, ma anche Napoli, città in cui i manuali epistolari continuano ad alimentare i torchi degli stampatori. Rispetto a tali centri (o ad altri minori, come Padova), l'iniziativa romana è sobriamente articolata in una

⁶ La lettera di Matteo Bandur a Ferdinando de' Medici è conservata a Firenze, Archivio di Stato, Archivio Mediceo del Principato, filza 5890, c. 422, ed è stata parzialmente edita da SALVATORE ROTTA, *Un tentativo d'edizione sconosciuto delle «Familiares» e del «De viris illustribus» del Petrarca (1703)*, in *Atti del I Congresso degli Italianisti Scandinavi (Stoccolma, 20-22 maggio 1963)*, Stoccolma, Istituto Italiano di Cultura, 1965, pp. 190-215: 208, cui si rimanda per la ricostruzione dell'intera vicenda.

⁷ Il libro di lettere, d'altra parte, era stato un genere letterario affilato sin dal Cinquecento, attraverso il quale esprimere dissensi religiosi e politici, come insegna LODOVICA BRAIDA, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e buon volgare*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

serie di ambigue riedizioni⁸, in due nuovi libri di lettere⁹ e in due proposte manualistiche.

A distanza di appena sette anni l'uno dall'altro appaiono, infatti, il *Segretario istruito* dell'aquilano Isidoro Nardi (1700), dal 1703 arcade come Mireno Drepanio, il manuale più fortunato del Settecento¹⁰, e il meno noto *L'arte della segretaria moderna* di Francesco Posterla¹¹. Due proposte complementari, se non pur antitetiche: il manuale di Posterla è un'operazione di retrovia, offrendosi come una maldestra sintesi della tradizione recensita (senza profondità né critica né storiografica) in una pagina di millantate *auctoritates*; una lettura cursoria del prontuario di Posterla consente infatti di verificare come esso si basi pressoché esclusivamente sull'*Arte delle lettere missive* di Emanuele Tesauro (da cui eredita la tassonomia stilistica)¹², sul

⁸ Alla fine del Seicento a Roma si ristampano le *Lettere* di Giovanni Francesco Raimondi (1616-1678), la cui *princeps* risaliva al 1673; ideologicamente ambigua, l'edizione delle *Lettere nelle quali in diverse opportune occasioni si danno utilissimi ammaestramenti intorno al regolato e leggiadro scriver toscano del Sig. DIOMEDE BORGHESI*, Roma, Mascardi, 1701, che giungeva a siglare l'alleanza romano-senese, ma offriva altresì un'arma alle critiche francesi sull'opera tassiana: cfr. COSTANZA GHIRARDINI, *La Colonia Fisiocritica e il Bosco Parrasio: equilibri e squilibri*, 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 e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-8, <<http://italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20Ghirardini.pdf>>. Altrettanto problematiche le *Lettere di buone feste* di Carlo Antonio Rivani (edite nel 1702 a Roma e a Venezia), in quanto dedicate a un rito sociale osteggiato dalla parte più intransigente dell'ortodossia cattolica.

⁹ *Lettere a' Principi per Cardinale* di ALESSANDRO ALBERTINI [...], Roma, Gio. Giacomo Komarek, 1705 (poi *Lettere a' Principi per Cardinali e Prelati* di ALESSANDRO ALBERTINI da Sassoferrato. Edizione prima del secondo libro col titolario, Roma, eredi del Corbelletti, 1709), antologia desunta dal proprio epistolario curiale (Alessandro Albertini di Sassoferrato, segretario di Giuseppe Panciatichi, dedica l'opera a Giuseppe Sacripante il 2.12.1705: erroneamente, dunque, SBN ascrive l'opera a un presunto omonimo che sarebbe vissuto intorno al 1620); *Raccolta di lettere latine, greche, italiane e francesi, scritte da sig.ri convittori del Seminario Romano, per saggio di quello studio che essi fanno sopra la maniera di bene scrivere* [...], Roma, Rossi, 1703, dedicata ad Annibale Albani, tanto più interessante in quanto offre una testimonianza dei modelli cui si ispira la didattica nobiliare di stampo gesuitico nel settore dell'epistolografia.

¹⁰ Cfr. FABIO FORNER, *Scrivere lettere nel XVIII secolo. Precettistica, prassi e letteratura*, Verona, QuiEdit, 2012, pp. 16-31.

¹¹ *L'arte della segretaria moderna* [...], composta, compilata e ridotta sotto i precetti da FRANCESCO POSTERLA Romano, Roma, Antonio de' Rossi, 1706. Posterla, che fu accademico Infecondo, del Platano e Pellegrino, non compare nell'*Onomasticon* degli Arcadi; fu attivo poligrafo, autore di una guida romana, di vari libretti per musica e occasionale poeta.

¹² Ivi, p. 16: «Il dottissimo Tesauro così definisce la lettera missiva [...]».

dialogo del *Segretario* di Giovan Battista Guarini (ricalcato nella classificazione formale) e sul trattato del *Buon segretario* di Angelo Ingegneri (da cui deriva la definizione di lettera familiare)¹³. Il *Segretario istruito* di Isidoro Nardi è invece un manuale professionale, con uno scrupoloso elenco dei “titoli”, utile al rispetto delle finalità sociali della corrispondenza, cioè di una scrittura che deve restituire i rapporti di forza tra i soggetti scriventi. Un aspetto che contribuì non poco al successo dell’opera e che indica lo spazio che la prima Arcadia assegnò alla epistolografia, nel più generale disinteresse dell’accademia nei confronti del genere epistolare¹⁴.

4. *Un classicismo politico*

Ben più interessanti i due unici volgarizzamenti stampati a Roma nell’età di Crescimbeni, entrambi opera di Giovanni Antonio Tedeschi (Ortico Elio dal 1714), che nel 1717 dedicò al cardinal Alessandro Albani (acclamato arcade nel 1708 come Crisalgo Acidanteo) le lettere di Plinio il giovane e nel 1724 offrì a Marcantonio Borghese (III principe di Sulmona), presso il quale Tedeschi era impiegato come segretario, quelle di Q. Aurelio Simmaco.

L’insistenza sulle strategie di dedizione non è mero puntiglio bibliografico, ma necessaria valutazione dei committenti di quella che solo superficialmente potrà apparire un’operazione erudita o di coraggiosa divulgazione. Il classicismo settecentesco, infatti, porta con sé sovente un discorso non di mera attualizzazione, quanto piuttosto tipologico, attraverso il quale i letterati del tempo poterono riflettere sulle forme astratte di governo, sull’agire politico, su di un presente a volte indicibile¹⁵. Tanto il dedicatario delle

¹³ Ivi, p. 42.

¹⁴ In attesa di una bibliografia delle opere stampate nel Settecento con il patrocinio dell’Arcadia (che di per sé non sarà certo lo specchio di una politica culturale, ma quanto meno uno strumento di orientamento), un dato certo è che per tutto il secolo uscì un unico libro di lettere fittizie con l’insegna dell’accademia: la raccolta di lettere pedagogico-spirituali *La religiosa diretta con lettere familiari dal padre* SIGISMONDO DI S. SILVERIO [...], 2 ppt., Roma, Domenico Antonio Ercole, 1710 (cfr. VALENTINA GALLO, *Il ‘Libro di lettere’ nel Settecento, con una Bibliografia*, Verona, QuiEdit, 2017, scheda 19).

¹⁵ La lettura paradigmatica della storia antica, uno dei capisaldi della storiografia settecentesca, si scontra in Italia con le tradizionali forme di controllo da parte della Chiesa e dell’autorità politica sul pensiero e sulla sua espressione, come dimostrano le vite di Pietro Giannone e di Aberto Radicati di Passerano (nella sterminata bibliografia sull’argomento, cfr. almeno GUIDO ABBATTISTA, *Tempo e spazio*, in *L’Illuminismo. Dizionario storico*, a cura di Vincenzo Ferrone e Daniel Roche, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 153-167, e LUCIANO GUERCI, *Libertà degli antichi e libertà dei moderni. Sparta, Atene e i «philosophes» nella Francia del ’700*, Napoli, Guida, 1979). Questo modo di leggere il patrimonio antico porta diritto al

lettere di Plinio, Alessandro Albani, quanto Marcantonio Borghese avevano infatti militato tra le fila del partito francese: il prelato si era fatto carico di sollecitare il cappello cardinalizio per il primo ministro francese Guillaume Dubois¹⁶, mentre il secondo apparteneva a una famiglia tradizionalmente legata al re cattolico, sebbene, all'arrivo degli austriaci nel regno di Napoli, avesse sconfessato la linea familiare rivolgendosi verso gli Asburgo, dai quali sarebbe stato ricompensato con il titolo di viceré¹⁷. L'edizione dell'epistolario di Simmaco si colloca esattamente a valle di questa turbolenta stagione dell'esperienza politica di Marcantonio, quando, succedutogli a Napoli Michele Federico Althann, fu costretto a tornare a Roma, dove trascorse gli ultimi anni della sua esistenza appartato dalla scena politica.

È in questo movimentato contesto, dunque, che vanno lette le due traduzioni di Tedeschi. La prima, più che un volgarizzamento, è la traduzione dalla versione francese delle epistole pliniane firmata da Louis Sylvestre de Sacy nel 1699¹⁸. Tedeschi, che pure allude alla mediazione francese, elimina dal paratesto italiano i riferimenti al dibattito culturale francese (oltre a Voiture, Montaigne), altrimenti ripropone pedissequamente il dettato del predecessore, saldando così gli interessi antiquari, tipici del Settecento (e di quello romano soprattutto, che all'epistolario pliniano poteva attingere notizie sull'urbanistica antica), a quelli politici, essendo forte il legame tra classicismo francese e Luigi XIV. All'inizio del Settecento Plinio non è più infatti, come era stato per il Cinquecento, solo un modello alternativo al ciceronianismo imperante, ma un politico-letterato che offre ai suoi lettori un *exemplum* di comunicazione con il potere assoluto¹⁹.

Neoclassicismo di fine secolo, ad Alfieri e al simbolismo rivoluzionario, ma cresce durante tutto il Settecento, in un costante confronto con i modelli francesi e britannici (in questo senso, tra i magistrali lavori di Beatrice Alfonzetti, cfr. almeno *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989).

¹⁶ Su Albani cfr. LESLEY LEWIS, *Albani, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana [= DBI], 1, 1960, pp. 595-598; Id., *Connoisseurs and Secret Agents In Eighteenth Century Rome*, London, Chatto & Windus, 1961; più di recente, sul suo ruolo di mecenate cfr. *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma, Bonsignori, 1993 (vol. 9 di *Studi sul Settecento Romano*).

¹⁷ Cfr. GUIDO D'AGOSTINO, *Borghese, Marcantonio*, in DBI, 12, 1970, pp. 602-605; e GASPARE DE CARO, *Borghese, Giovanni Battista*, ivi, pp. 596-597.

¹⁸ *Les lettres de PLINE LE JEUNE traduites par de Sacy [...]*, 3 tt., Paris, chez la V^{re} de Claude Barbin, 1699-1700.

¹⁹ La linea "alfieriana" della ricezione di Plinio non fu certo l'unica nel Settecento; Plinio fu letto anche come modello stilistico-comportamentale, nonché come fonte sulla vita in villa degli antichi romani (cfr. RICCARDO SCARCIA, *Sintonie settecentesche: le «cose pliniane» di Cle-*

Ancor più marcata l'eterodirezione della seconda opera di Tedeschi, come rivela il paratesto dell'epistolario di Simmaco, in cui il curatore non si lascia sfuggire l'occasione per inserire uno smaccato elogio dei cugini d'Oltralpe:

[...] il fertile ingegno [di Simmaco] fu coltivato nella cognizione d'ogni sorta di scienza sotto la disciplina d'un maestro de' più scelti di Francia, ove gli studi delle lettere furono sempre e sono tuttavia floridissimi. [...]. Tutta la forza e tutta l'arte del suo dire attribuiva egli a quei precetti de' quali s'era imbevuto sotto la buona direzione del suo maestro. [...] Lode ben degna e convenevole ad una nazione ch'è stata sempre copiosa d'uomini eccellenti in ogni sorta di studio ed in tutte le buone arti, ed a cui il mondo letterato ha ben l'obbligo d'una stima particolare e d'una somma riconoscenza. Simmaco, dunque, sotto il suo vecchio maestro apprese l'arte oratoria, ed a' suoi precetti deve egli la forza delle sue lettere e delle sue aringhe [...]²⁰.

E tra le arringhe di Simmaco, Tedeschi non mancava di ricordare la più audace e certo la più disponibile a farsi codice allusivo, quella per il mantenimento dell'altare della Vittoria nel Senato romano, rivolta agli imperatori Valentiniano II, Teodosio I e Flavio Arcadio²¹. Difficile non cedere alla tentazione di leggere dietro il gratuito inserto filogallico un movente riabilitativo del "ravveduto" dedicatario, teso nello sforzo di riallacciare i rapporti con

mentino Vannetti, in La fortuna e l'opera di Plinio il Giovane. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Città di Castello – San Giustino, 23-24-25 ottobre 1987, Città di Castello, Petrucci, 1990, pp. 47-81, che valorizza per l'appunto la lettura "salottiera" dell'epistolario pliniano).

²⁰ *Lettere di Q. AURELIO SIMMACO fatte di latine volgari e dedicate all'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore D. Marcantonio Borghese [...] dal Canonico Gio. Antonio Tedeschi [...], Roma, Girolamo Mainardi, 1724, c. b3r-b3v. Qui e di seguito, nelle citazioni da edizioni antiche, il lettore avverta che la trascrizione ha comportato l'ammodernamento del sistema di punteggiatura e dell'uso delle maiuscole, nonché più sporadici interventi su elisione e troncamento.*

²¹ Prontamente riassunta da Tedeschi nella già citata prefazione, laddove ricorda come Simmaco esortasse l'imperatore Valentiniano a «ristabilire in essa [Roma] la religione degl'idoli; ad aver riguardo al costume ed all'antichità d'una credenza da lui tenuta per la più giusta; a permettere che fosse di nuovo eretto l'altare della Vittoria, cioè di quella dea, diceva egli, che non avea giammai abbandonati i Romani nelle loro spedizioni militari; a conservarne il nome, se non ne temevano la potenza; e a volere almeno dissimulare, ad esempio d'alcuni predecessori suoi, ciò che avea risoluto di non accordare. [...] Dimostrava [...] ch'egli era ben credibile che, respirando tutti l'istess'aria e vivendo tutti sotto il medesimo cielo, adorassero sostanzialmente, benché in diversa maniera, la stessa cosa. Che v'erano anche diverse filosofie; e che poco importava per qual via s'andasse alla verità, purché vi si giungesse. [...] ed esortava fortemente Valentiniano a lasciare agli uomini quella libertà che il suo gran padre di felice ricordo aveva lor conceduta; e a considerare che Graziano suo fratello, avendo seguito l'altrui consiglio, non s'era immaginato di poter disgustare il Senato, allorché introdusse de' cambiamenti in materia di religione» (ivi, cc. b3v-c1r).

gli alleati di un tempo. Tanto più che la figura di Simmaco si prestava a un discorso sui rapporti tra Stato e religione di scottante attualità nella Francia dilaniata dalle lotte tra osservanza romana, gallicanesimo e giansenismo²².

Ancor più di Plinio, Simmaco è, dunque, solo secondariamente un modello stilistico, piuttosto una fonte che poteva interessare sia per gli addentellati antiquario-urbanistici, sia per sostenere un discorso sulla tolleranza religiosa, quanto mai favorevole al partito francese pressato dalle rivendicazioni gallicane.

5. *Tra Roma e Bologna*

L'ambiente arcadico, se si escludono queste timide proposte, non sembra interessato a formulare un canone per la nascente epistolografia settecentesca. Emblematiche, in tal senso, le prime *Prose degli Arcadi*, che, rubricate sotto il segno dell'*utile* e a dispetto del millantato esaurimento delle forme («si avverta altresì che non a caso, ma a bella posta, conterranno questi tomi prose d'ogni genere, cioè orazioni, ragionamenti pastorali, discorsi accademici, dialoghi, novelle, declamazioni ed altro»)²³, disertano del tutto la forma epistolare.

Non è un caso che l'unica lettera familiare arcadica (che di «lettera familiare» ha la sola titolazione) compaia nel secondo tomo²⁴, quello che raccoglie le proposte provenienti dalle colonie e che si apre nel nome di un assoluto protagonista dell'epistolografia settecentesca: Eustachio Manfredi²⁵. E sarà

²² L'eterodossia della voce di Simmaco era emersa chiaramente nell'*Index librorum prohibitorum* del 1667, promulgato da Alessandro VII, in cui venivano condannate le opere di Simmaco curate da Johann Philipp Pareus.

²³ [GIOVAN MARIO CRESCIMBENI], *A chi legge*, in *Prose degli Arcadi. Tomo primo* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1718, cc. a6r-a7v: a7r. L'esautività promessa («prose d'ogni genere») è smentita da uno spettro di scritture prosastiche molto circoscritto e per lo più assorbito da una finalità celebrativa: mancano all'appello le forme cardine della prosa sulle quali si articola il pensiero e la letteratura del Settecento: non si dica il romanzo (ovviamente non compatibile con il formato editoriale), ma certo il saggio, il *pamphlet*, il trattato, ecc.

²⁴ *Prosa XVII. Risposta in forma di lettera familiare dal suddetto* NIDALMO TISEO [NICCOLÒ FORTEGUERRI] *ad Alfesibeo Cario, Custode d'Arcadia*, in *Prose degli Arcadi. Tomo secondo* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1718, pp. 341-350, oltretutto mai spedita, ma «letta da lui in Arcadia»: un'ironica ricusazione del compito assegnatogli di recitare il panegirico di Clemente XI in occasione del restauro della piazza e della chiesa di Santa Maria in Cosmedin, di cui Crescimbeni era canonico.

²⁵ Sull'epistolario di Eustachio Manfredi cfr. ILARIA MAGNANI CAMPANACCI, *Eustachio Manfredi*, in *Epistolari e carteggi del Settecento. Edizioni e ricerche in corso*, a cura di Alberto Postigliola, con la collaborazione di Gennaro Barbarisi e Nadia Boccara, Roma, Società italiana di studi sul secolo XVIII, 1985, pp. 54-55, che però ignora l'edizione bolognese del 1744, tutt'altro che trascurabile. Sulla sua posizione critica, di sostanziale originalità, nell'ambito della polemica Orsi-Bouhours, cfr. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto*, pp.

proprio in seno alla colonia Renia²⁶, nel suo fruttuoso trapianto in terra tiberina, che nasceranno le più belle lettere arcadiche, assunte a modello stilistico nel 1744 con l'edizione collettiva *Delle lettere familiari di alcuni bolognesi*²⁷.

Il titolo, trasudante orgoglio municipale, è, se non mendace, quanto meno reticente, perché quella stagione di grazia dell'epistolografia primosettecentesca era nata proprio nella dialettica tra centro e periferia arcadica, tra Roma e Bologna. Il secondo decennio del secolo fu effettivamente uno dei momenti culturalmente più dinamici nella storia del Serbatoio, durante il quale si assistette a una frammentazione delle conversazioni degli Arcadi in una serie di incontri particolari, tra cui, fra quelli che più interessano il discorso epistolare, la conversazione accolta dall'abate Paolucci da Spello (Alessio Cillenio, tra i pastori fondatori) e il salotto di casa Maratti-Zappi. In quegli anni, infatti, sulla tratta Roma-Bologna transitarono ripetutamente Pier Jacopo Martello, segretario dell'ambasciatore bolognese Filippo Aldrovandi Marescotti, Eustachio Manfredi, delegato bolognese per la questione delle acque del Reno, Giampietro Zanotti e Ferdinando Antonio Ghedini, reduce da Cadice. Punto di aggregazione ideale è l'abitazione di Faustina Maratti, imolese, moglie di Felice Zappi, entrambi pastori arcadi di primo piano.

Per cogliere la funzione di rottura delle lettere intercorse tra bolognesi a Roma e a Bologna, bisognerà preliminarmente sgombrare il campo dall'equivoco di una corrispondenza privata: le epistole corse tra la città felsinea e quella tiberina vanno infatti inserite in un circuito di comunicazione allargato, in un contesto produttivo plurale e salottiero, spesso evocato dalle cornici meta-epistolari, che forniscono informazioni sui cronotopi della scrittura; modalità produttive che affiorano a volte nella materialità del testo, nelle tante lettere a "quattro mani", in cui allo scrivente si aggiungono i saluti

300-310. Sul ruolo svolto nella revisione di *Della perfetta poesia* di Muratori cfr. ILARIA MAGNANI CAMPANACCI, *Le Postille di Eustachio Manfredi alla Perfetta poesia di L.A. Muratori*, «Studi e problemi di critica testuale», XXXII, 1986, 1, pp. 103-121.

²⁶ Cfr. *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese. II. Momenti e problemi*, a cura di Mario Saccenti [...], Modena, Mucchi, 1988; cui va aggiunto, per la profondità con cui viene tracciato il contesto culturale bolognese di fine Seicento, ILARIA MAGNANI CAMPANACCI, *Vero della natura e Vero dell'arte*, in EAD., *Un bolognese nella Repubblica delle lettere. Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 131-187. Un utile panorama sulla vivace realtà delle accademie bolognesi si legge in MERI BEGO, *Cultura e accademie a Bologna per opera di Anton Felice Marsigli e di Eustachio Manfredi*, in *Accademie e cultura. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 95-116.

²⁷ *Delle lettere familiari d'alcuni bolognesi del nostro secolo*, 2 tt., Bologna, Lelio dalla Volpe, 1744, che raccoglie lettere di Eustachio Manfredi, Giampietro Zanotti, Ferdinando Antonio Ghedini, Flaminio Scarselli, Francesco Zanotti e Domenico Fabbri, curatore della silloge.

o le raccomandazioni o i *postscripta* autografi di un secondo mittente. La corrispondenza epistolare tra i bolognesi a Roma e gli amici in patria è, per questo gruppo, atto di comunicazione collettivo: le lettere vengono scritte e lette durante le conversazioni serali; tutt'altro che private, tali epistole sono pubbliche prima ancora di andare a stampa²⁸.

Il contesto comunicativo spiega l'alto tasso di letterarietà²⁹ di alcune missive, soprattutto di quelle di Eustachio Manfredi, autore di gustosissime epistole burlesche, come la "lettera ebbra" inviata a Martello a Roma, da «Bologna, anzi da Imola», il 7 marzo del 1716:

Il vino di quest'oste si riduce a trebbiano e sangiovese *santo*, così chiamato perché egli *giova* ordinariamente più a chi non lo beve che a chi lo beve. Quanto poi al trebbiano, dell'*etimologia* di questo nome varie sono le opinioni degli scrittori, ma io m'accosto volentieri a quella che lo pretende così denominato perché Annibale, allora che presso a Trebbia *diede le loro croste* ai Romani, se ne *tracannasse* un fiasco *alla barba* del console che egli avea disfatto. Posto ciò, egli è da sapere che io sono qui alle tre ore della notte senza saper che *domine* farmi fino a domattina; e, quel ch'è peggio, gli è le Quattro tempora, e mi è convenuto passarmela con una *aringa, quattro mandole e via*. Io qui non istarò mica a diffondermi per darvi ad intendere che sono ubbriaco, perché io vi terrei per un *poltrone*, se non credessi che sul bel principio ve ne foste avveduto. Il fatto sta a vedere se egli è stato il sangiovese o il trebbiano; e questo è ciò che io non mi crederei di poter risolvere giammai, io dico, se avessi anco la scienza di Salamone. Qui e³⁰ bisognerebbe ch'io rispondessi ad una vostra obbiezione, che mi par d'udirvi fare, dicendo: se tu ti trovi dunque scioperato, ché non iscrivi tu due versi a Ghedini, a cui sai che devi risposta? E poiché sei in Imola, egli è possibile che non ti venga in mente Faustina (posto che non l'avessi sempre nel pensiero) e che tu non prenda un bel foglio di carta fine, e non tempri cotesta *pennaccia*, e non le mandi quattro parole dolci, incominciando, v. gr., *Madame Oesel*?³¹ In verità, che voi dite bene. Voi parlate come un Cicerone, ma vi par egli, compare, che cotesta sia gente da scriverle con un fiasco di trebbiano ed uno di sangiovese in corpo? Che l'una ha uno

²⁸ È un cenacolo immortalato da una lettera di Manfredi a Giampietro Zanotti dell'8.5.1715 (*Delle lettere familiari di alcuni bolognesi*, I, pp. 29-30: 29), che abbraccia nella salutatione Enea Antonio Bonini bolognese (Abasto Lampeatico in Arcadia dal 1711), Domenico Bagnari di Ferrara (Aleste Geronteo dal 1712), un altrimenti ignoto Baffi (forse refuso per Bacci, sotto il cognome del quale si conoscono due Arcadi aretini dal 1699: Baccio e Giovanni Girolamo), Giovanni Battista Felice Zappi da Imola (Tirsi Leucasio dal 1690) e Giuseppe Paolucci; e cfr. anche Zanotti a Manfredi, da Roma, 8.12.1719 (ivi, I, pp. 269-271: 270).

²⁹ L'espressione merita una glossa, essendo troppo ampia l'area semantica di "letterario" per un uso assoluto: letterarie queste lettere furono in quanto scritte a fini d'arte (e non referenziali), per una cerchia di lettori letterati (siano essi gli Arcadi della conversazione romana o gli amici e le donne bolognesi), con esplicite allegazioni di modelli illustri (come si vedrà).

³⁰ Correggo la lezione a testo: è.

³¹ Deformazione ironica di *Mademoiselle*.

stile così melato, così liquido, così *naturalaccio* di scrivere, che egli pare che intinga la penna nel *latte di Venere*, e l'altro è un cotal *babbione* che nello scriver le lettere *ne incaca* a Marco Tullio e a *Pagolo* Manuzio. In fede mia, non farò. Per fino a salutarli amendue ne son contento: ma non mostrate loro la lettera, ché non istà bene. Io vorrei ora che foste in un cantone di questa camera, mentre scrivo. Mi vedreste tutto allegro, rosso, ridente, che è proprio una consolazione a guardarmi. Così dee fare un ministro d'importanza la vigilia d'un congresso come è questo che dee farsi fra tre personaggi che non son mica tre milensi. Sono cardinali, e di que' buoni. Ma perciocché la facciata qui finisce, ed io porto opinione che il seguitar la lettera sulla soprascritta sia una *minchioneria*, farò fine, pregandovi a sapermi poi dire a vostro comodo se questa lettera vi sarà capitata; e quando no, avvisatemi subito³².

Dove lo scarto dalla fioritura cinquecentesca e poi secentesca delle lettere "facete / burlesche", pur nella fedeltà a una serie di stilemi propri del genere (gli alterati, le locuzioni prelevate dal parlato, lo scontro a contatto tra alto e basso), sta nella diserzione dell'accumulo, figura prevaricante nella lettera faceta cinque-seicentesca, e nell'inserimento di alcuni elementi di parodia letteraria, vezzi linguistici arcaizzanti: il prestito bernesco *incacare* (che piacerà a Ripano Eupilino)³³, la forma fiorentina *Pagolo*.

Se dovessi dare un significato ideologico a tale tratto parodico, direi però che non si tratta di semplice comicità verbale, ma di esplicita presa di distanza da una corrente letteraria, che non è il Cinquecento e i suoi libri di lettere, ma il cinquecentismo arcadico, verso il quale Manfredi aveva preso parola nel discorso d'apertura del secondo tomo delle *Prose degli Arcadi*:

[...] altro oggi non par che si cerchi che di rinnovare le antiche maniere; e non pure i sonetti e i versi o i mezzi versi, ma le parole e le sillabe che d'alcuno di quegli scrittori si truovano, conservarsi come preziosi e venerandi avanzi; e beato chi può rinvenire in un pezzo di carta antica un *unquanto* di masser Cino, un *chente* di fra Guittone, un *amanza* di Buonagiunta, una *bisogna* di ser Onesto, e via discorrendo³⁴.

Tra le lettere antologizzate nel 1744, meritevoli di ben altra attenzione rispetto alla trattazione cursoria consentitami (magistrali alcune lettere "romane" di Giampietro Zanotti³⁵ alla moglie e alle sorelle di Eustachio Manfredi; tanto

³² Manfredi a Pier Jacopo Martello, 7.3.1716, in *Delle lettere familiari*, I, pp. 26-28; corsivo mio.

³³ GIUSEPPE PARINI, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, a cura di Maria Cristina Albonico, introduzione di Anna Bellio, Pisa-Roma, Serra, 2011, p. 181, son. LXXXV, v. 10.

³⁴ *Prosa I. Novella d'ACI DELPUSIANO* [EUSTACHIO MANFREDI] in *Prose degli Arcadi. Tomo secondo*, pp. 1-10: 1-2.

³⁵ Figura di grande rilievo, Zanotti attende ancora uno studio complessivo della sua poliedrica attività. Sulla produzione poetica relativamente agli interessi artistici ha scritto di recente

più in quanto la corrispondenza eterosessuale – a dispetto di una vulgata che vorrebbe esaurire il significato dell'immissione di un soggetto femminile nella letteratura del Settecento nella virata verso la divulgazione e la letteratura galante – è l'innescio per un aggiornamento dei modelli letterari, per un ancoraggio della letteratura alla realtà, per l'affiorare di una variegata gamma sentimentale che frutterà nel romanzo ottocentesco³⁶, mi sembra che le più reattive al tema di questo incontro siano proprio quelle ascrivibili al sottogenere delle burlesche o delle familiari-facete, che riprendono temi comici di amplissima tradizione (il cibo, i difetti fisici ecc.), filtrate attraverso l'esperienza di due dichiarati modelli: Gian Francesco Loredan e Antonio Lupis, evocati in una missiva di Manfredi all'amico Zanotti³⁷.

I bolognesi dovevano riconoscere in entrambi una comicità epistolare giocata sulla *brevitas*, il gusto per un comico di situazione piuttosto che di parole³⁸, l'insofferenza verso l'ipocrisia del vivere sociale³⁹, che talvolta sfo-

ANDREA CAMPANA, *Petrarchismo e arti figurative in un'arcade bolognese, Giampietro Zanotti*, «Lettere italiane», LXIX, 2017, pp. 338-358. In edizione moderna è disponibile solo una parte dell'epistolario di Zanotti: GIAMPIETRO RIVA – GIAMPIETRO ZANOTTI, *Carteggio (1724-1764)*, a cura di Flavio Catenazzi e Aurelio Sargenti, Bellinzona, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 2012.

³⁶ Sul peso svolto dalle donne in Arcadia, sul rinnovamento del gusto e della comunicazione letteraria imposto da attente uditrici (quando non anche partecipi poetesse) è stato abbondantemente scritto; una interessante puntualizzazione riguardo le figure che qui stiamo lambendo si legge grazie a ILARIA MAGNANI CAMPANACCI, *La cultura extraaccademica: le Manfredi e le Zanotti*, in *Alma Mater Studiorum. La presenza femminile dal XVIII al XX secolo. Ricerche sul rapporto Donna/Cultura Universitaria nell'Ateneo Bolognese*, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 39-67. Acuta la definizione coniata in proposito dalla studiosa di «intellettuali di riflesso» (p. 52), alludendo alla formazione non accademica ma intrafamiliare, e altresì alle frequentazioni colte che ebbero modo di fare in casa Zanotti e in casa Manfredi.

³⁷ Manfredi a Zanotti, a Bologna, da Roma, 14.9.1717, in *Delle lettere di alcuni letterati bolognesi*, I, pp. 38-39: 38: «Oh, inaudita crudeltà d'un compare! E sapete se mi ha poi scritta una bella lettera sullo stile del Lupis o del Loredano!». Del primo nel 1716 era uscita a stampa, a Venezia, la terza parte delle *Lettere*, mentre Antonio Lupis, erede e pupillo di Loredan, anch'egli nella cerchia degli Incogniti, nell'ultimo quarto di secolo aveva saturato il mercato epistolare con i vari *Postiglione* (1662), *La valige smarrita* (1666), *Il plico* (1675), *Il corriere* (1680), *Il dispaccio di Mercurio* (1682), *La segretaria morale* (1686).

³⁸ Si legga la *vituperatio mulieris* di Loredan: «Voi siete felice giachè godete una bellezza che, piacendo a voi solo, non può tormentarvi con le gelosie. Se riserbarete gli innesti di questa vaghissima ninfa, si rinnoverà l'Arcadia, se non in altro, almeno ne' satiri» (Giovanni Francesco Loredan al signor Marco N. N., s.d., in *Lettere del sig. GIO. FRANCESCO LOREDANO, nobile veneto. Divise in cinquantadue capi e raccolte da Henrico Gible, cavalier*, Venetia, Guerigli, 1653, pp. 331-332: 331).

³⁹ Loredan al signor Giacomo Donà, s.d., ivi, p. 333: («Giunsi mercordì a sera in ***, incontrato da tanti gentiluomini, regalato con tante espressioni, servito con tanta gentilezza, che mi pareva per apunto d'esser il Potta da Modena. Di cerimonie non dico niente.

cia nel cinismo⁴⁰ e non risparmia la vanità dei poeti⁴¹; il tutto coronato da un garbato edonismo⁴².

Ma c'è un altro autore al quale i bolognesi – e fra tutti Zanotti – attingono tacitamente: Marino, dell'uso del quale dice bene una lettera di Zanotti alla moglie, in cui, dopo la consueta *lamentatio* sulla pigrizia epistolare della corrispondente, disegna una gustosa caricatura del Custode arcade:

Certo, qui non sono in Vienna. Roma è altra cosa; e ci ho poi molti buoni ed onesti amici, che con la loro soave conversazione in qualche parte temprano il dispiacere di essere lontano da casa mia. Oh, Costanza, se tu vedessi il canonico Crescimbeni, il Custode d'Arcadia, se tu 'l vedessi. Oh Dio, che naso! L'altro giorno fui a trovarlo nel Serbatojo, e gli recai la lettera del marchese Orsi, e t'assecuro che in veggendo quel naso rimasi un uomo di stucco: mi fece più specie quel naso che, entrando in Roma, non m'avea fatto la guglia della piazza del Popolo. Adesso la Colonna Trajana e la cupola di S. Pietro mi paiono bagatelle. Venga il sig. Angelo Michele a Roma con quel suo naso, che io gli farò vedere un naso che si può chiamare un naso. Non bisogna credere di essere qualche cosa di grande finché non s'è veduto un po' di mondo. Oh, che naso, oh che naso! Mi par d'averlo ancor davanti agli occhi: quello poi di Arcangelo, nostro figliuolo, è giusto un naso da cacciarsi di dietro a paragone di questo. S'io non vedea quel naso, io non potea dir d'aver veduta cosa alcuna. È peccato che un naso così fatto sia mortale. Beati almen noi che l'abbiamo veduto. I posterì ne sentiràn dire, e nol crederanno⁴³.

L'antico motivo comico, derivato dalla prima satira di Persio e giunto alla letteratura del Cinquecento, quando aveva alimentato, come ha ricostruito Luigi Matt⁴⁴, il *Capitolo del naso* di Ludovico Dolce, *La nasea* di Annibal

Ho logorato un capello di castore per rispondere alle continue sberettate. [...] Hanno tante ciarle che nell'invitare uno a desinare perdono il tempo fino all'ora di cena».

⁴⁰ Loredan al signor Benedetto da Mulla, s.d., ivi, pp. 333-334: «Mi sognai l'altra notte che V.S. era morta; onde, doppo un torrente di lagrime espressive del mio giusto dolore, appesi quest'epitafio alla memoria delle sue ceneri».

⁴¹ Loredan al signor Giacomo Barozzi, s.d., ivi, p. 334.

⁴² Antonio Lupis al signor Carlo N., s.d., in *Il postiglione ovvero Lettere di ANTONIO LUPIS* [...], Venetia, Abondio Menafoglio, 1674, p. 8: («Amo, perché mi piace. I miei voleri, nati con la libertà, non servono ad altro signore che a me stesso. Attenda il signor N. a dar legge alle sue attioni, ché le mie non licenziarono giamai la gravità e la prudenza. Oh, che gran scandalo che, quando posso, mi fermi a vagheggiar una dama»; Lupis al sig. Diego della Fuente, s.d., ivi, pp. 8-9: 9: «È il carnevale, che vuol dir il tempo delle ricreazioni. Dimani a sera si rappresenta qui la *Circe maga*, quale, benché è opera vecchia nei palchi, tuttavia l'eccellenza de' personaggi la renderà non men nuova che illustre».

⁴³ Zanotti a Costanza Zanotti, 5.12.1719, in *Delle lettere familiari di alcuni bolognesi*, I, pp. 198-202: 200-201.

⁴⁴ LUIGI MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino)*, Roma, Bonacci, 2005, pp. 144-145.

Caro e, da ultimo, la lettera *Al padre naso* di Marino, viene reinventato nel tessuto epistolare da Zanotti. Il bolognese tuttavia riduce il *topos* a mera tessera (non più dunque tema portante e unico) della “familiare”, che si intrattiene (nella prima parte, non riportata) con affettuosa intimità nel racconto della propria vita romana; riassorbe la verbosità dei modelli cinque e seicenteschi, nonché l’esibizione della tradizione culta che invece contrappuntava la lettera mariniana; l’ipertrofia nasale di Crescimbeni viene poi asciugata e accostata a due soli, e prevedibili, elementi urbanistici antonomastici della “grandezza” romana: la Colonna Traiana e la cupola di San Pietro, due comparati del tutto disponibili all’orizzonte di un lettore medio. Estremamente raffinata, poi, l’inclusione dello scrivente nella missiva: una garbata figurina comica che, con la sua attonita meraviglia di fronte all’oggetto abnorme, ingentilisce la parodia rendendola bonaria («rimasi un uomo di stucco»). Che poi, a far la caricatura di Crescimbeni, Zanotti elegga tinte mariniane, mi sembra se non intenzionale scelta poetica, quanto meno ironia sopraffina.

6. *Linee di fuga per una poetica epistolare arcadica*

Per provare a tirare le fila di questa rassegna, mi sembra di poter cogliere alcuni aspetti del riuso della lettera nell’Arcadia di Crescimbeni. Perché, se è vero che l’ambiente romano non era stato né interessato a valorizzare le *Familiares* petrarchesche, né a promuovere un ritorno ai modelli latini (perseguiti semmai in omaggio al classicismo francese), intimorito dagli sprofondamenti filosofico-morali troppo prossimi alla grande stagione del moralismo di Montaigne, una proposta di prosa epistolare nel secondo decennio del secolo viene invece avanzata dal vivace drappello degli Arcadi felsinei sbarcati sulle rive del Tevere, che sembrano costituirsi come una benevola fronda rispetto alla linea portante del Custode Crescimbeni: i bolognesi – mi vengono in mente alcuni equilibrati giudizi di Martello e di Manfredi su fortuna e sfortuna di Marino tra Sei e Settecento⁴⁵ – guardano al cinquecentismo di Nasica (per ricordare la ben più feroce satira sergardiana)⁴⁶ con assoluto

⁴⁵ Cfr. PIER JACOPO MARTELLO, *Il segretario Cliternate al baron di Corvara* [1717], Satira VI, vv. 45-50, in ID., *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 71-110. Sulla questione vd. BENEDETTO CROCE, *La letteratura italiana del Settecento. Note e critiche* (vol. XXXVII degli *Scritti di storia letteraria e politica*), Bari, Laterza, 1949, pp. 76-92, ed ELISABETTA GRAZIOSI, *Vent’anni di petrarchismo (1690-1710)*, in *La colonia Renia*, pp. 71-225, *passim*.

⁴⁶ LODOVICO SERGARDI, *Le satire*, a cura di Amedeo Quondam, Ravenna, Longo, 1976, XI. *La recita*, v. 11; XIII. *La resurrezione*, v. 344; XIV. *Il lusso*, vv. 393 e 659.

disincanto e benevola ironia, piuttosto valorizzando della stagione seicentesca le più audaci realizzazioni degli Incogniti e di Marino, sapientemente temperate in un gusto tutto concreto verso il reale, tipico della scuola bolognese⁴⁷.

⁴⁷ Sulle intersezioni tra poesia e pittura, riscontrabili non solo in Zanotti, ma anche in Martello (che ricorderà di aver appreso la letteratura leggendo la *Liberata* di Tasso al pittore Carlo Cignani), ha richiamato l'attenzione CAMPANA, *Petrarchismo e arti figurative*, pp. 344-345, insistendo in particolare sull'equivalenza tra il classicismo di Bellori e quello della prima Arcadia in letteratura (e cfr. AMEDEO QUONDAM, *Roma 1672: il Classicismo restaurato. L'idea del bello e il canone delle arti secondo Bellori*, in *Settecento romano. Reti del classicismo arcadico*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Viella, 2017, pp. 23-71).

ALVIERA BUSSOTTI

La tragedia nell'Arcadia del primo Settecento: Gravina e Martello tra lettura e rappresentazione

Lo spazio dedicato alla tragedia nell'Arcadia romana coincide, fino al 1711 circa, soprattutto con la riflessione teorica. La genesi dell'accademia e l'attività del suo primo Custode, Giovan Mario Crescimbeni (1690-1728), sono votate, come noto, al rilancio delle lettere italiane contro il cattivo gusto secentesco, mentre il rinnovamento poetico passa soprattutto dalla forma del sonetto, protagonista anche delle alleanze arcadiche con altre accademie¹.

Già alla fine del Seicento, sotto gli auspici dei papi Alessandro VIII e Innocenzo XII, e grazie alla indefessa attività del cardinal Pietro Ottoboni, la vita teatrale romana era risorta con grande vivacità, dopo le censure di Innocenzo XI. È infatti a queste figure che si deve una fioritura di spettacoli allestiti in contesti pubblici e privati, la quale investe soprattutto il melodramma². Con il primo Custode d'Arcadia l'interesse verso il teatro prosegue, accogliendo egli l'eredità di Ottoboni e di Cristina di Svezia, con la nobilitazione

¹ Cfr. MARIA TERESA ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991; ENRICO ZUCCHI, *Generi e stili in Arcadia: lo statuto del lirico ne La Bellezza della Volgar Poesia di Crescimbeni*, «Seicento e Settecento», X, 2015, pp. 81-97. Sulla poetica di Crescimbeni nella prospettiva di una rigenerazione etica del genere lirico cfr. CHIARA NARDO, *Giovan Mario Crescimbeni nel sistema culturale del suo tempo*, Tesi di Dottorato in Italianistica (ciclo XXIX), Sapienza Università di Roma e Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, a.a. 2015-2016.

² Cfr. l'ancora utile ALESSANDRO ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo* [...], Roma, Pasqualucci, 1888; per i repertori vd. 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 sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*. Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997; cfr. inoltre ID., *Il melodramma a Roma tra Sei e Settecento. Introduzione*, «Roma moderna e contemporanea», IV, 1996, 1, pp. 7-17. Sulla finalità encomiastico-celebrativa delle composizioni per musica nell'ambito dell'Arcadia romana cfr. SILVIA TATTI, *Serenate e cantate nel sistema culturale romano del primo Settecento*, in EAD., *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 1-20.

della favola pastorale al più alto genere della tragedia³. I segnali di questo indirizzo si riscontrano, netti, a partire dall'*Elvio* (1695)⁴, favola pastorale che, come è chiarito nel quinto dialogo della *Bellezza della volgar poesia* (I ed. 1700⁵, II ed. 1712)⁶, vuole conquistare anche la palma dell'originalità rispetto alla tradizione del genere, appropriandosi dell'etichetta nobilitante di tragedia. La proposta crescimbeniana, che vuole farsi programmatica all'altezza dei dialoghi, è sintomatica dei tentativi di superamento da parte dell'*Arcadia* dei modelli d'oltralpe. Crescimbeni, insistendo sulla valenza catartica del lieto fine e sulla nobiltà «intrinseca» dei personaggi pastori (V 122-130), si colloca infatti su un binario parallelo, seppur profondamente diverso, rispetto alle riflessioni e alle pratiche di Gianvincenzo Gravina e Pier Jacopo Martello⁷.

Nella cornice romana, fatta eccezione per il teatro gesuitico⁸, è pressoché assente la scrittura originale di tragedie e commedie, e la loro messa in

³ Su questo aspetto cfr. MARIA GRAZIA ACCORSI, *Il teatro nella prima Arcadia: il modello pastorale e le «antiche favole»*, in EAD., *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999, pp. 37-72. Vd. inoltre ENRICO ZUCCHI, *Eroi pastori: forme e storia della pastorale eroica da Crescimbeni a Metastasio*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti. Padova, 10-13 settembre 2014*, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi Editore, 2016, <<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/ZUCCHI.pdf>>.

⁴ *L'Elvio, favola pastorale* d'ALFESIBEO CARIO, *Pastore e Custode d'Arcadia*, Roma, Gio. Battista Molo, 1695.

⁵ *La bellezza della volgar poesia, spiegata in otto dialoghi* da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, *Custode d'Arcadia, con varie Notizie e col Catalogo degli Arcadi [...]*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1700.

⁶ *La bellezza della volgar poesia* di GIO. 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, ora in GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019, da cui cito. Cfr. inoltre *L'Arcadia del Canonico GIO. MARIO CRESCIMBENI [...]*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708 (e 1712). Vd. GIUSEPPE COLUCCIA, *L'utopia della perfetta tragedia nell'Arcadia di Crescimbeni*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento. Atti del Convegno Internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997)*, a cura di Paola Andrioli Nemola, Giuseppe Antonio Camerino, Gino Rizzo, Paolo Viti, Galatina, Congedo, 2000, pp. 315-333.

⁷ Cfr. al riguardo ENRICO ZUCCHI, *Il prototipo tragico della Merope: un modello (discutibile) per il giovane Calepio*, in ID., *Il «tiranno» e il «dilettante». La dissertazione epistolare di Pietro Calepio sopra la Merope di Scipione Maffei e la critica teatrale del primo Settecento*, Premessa di Corrado Viola, Verona, QuiEdit, 2017, pp. 17-34: 17-23.

⁸ Sul teatro gesuitico a Roma vd. BRUNA FILIPPI, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano: catalogo analitico*, Roma, Institutum Historicum

scena; tuttavia cresce l'attenzione rivolta dai letterati ai due generi, a riprova della rinnovata centralità del teatro nei progetti di riforma del gusto, che dovevano costituire, all'interno della cornice della *querelle des Anciens et des Modernes*, un solido terreno teorico da contrapporre alle critiche dei francesi alla poesia e al teatro nostrani, in vista dell'affermazione del primato italiano. Non è infatti da sottovalutare il peso del predominio della *tragédie classique*, largamente praticata anche nei teatri romani, grazie alle numerose traduzioni e ai rifacimenti dei testi di Racine e Corneille⁹.

In questo contesto, il maggiore contributo alla ripresa del genere tragico è fornito da Gianvincenzo Gravina, che tenta di traghettare a Roma gli stimoli provenienti dalla riflessione teorica di Gregorio Caloprese e dalla rifondazione pratica del teatro favorita tra Seicento e Settecento a Napoli da Andrea Perrucci e Andrea Belvedere¹⁰. Gravina propone una nuova chiave di lettura dei modelli classici di tragedia in una direzione marcatamente democratica e civile. Nell'intento, comune anche a Crescimbeni, di combattere il secentismo, e in particolare la prevalenza nella poesia drammatica della musica, egli indirizza il suo interesse verso la tragedia, per la capacità del genere di istruire il popolo e di essere più utile, quindi, alla vita civile. Fin dal discorso *Delle antiche favole* (1696), seguendo il criterio della «rassomiglianza», unica fonte del «diletto e dell'utile», Gravina insiste sulla finalità edificante del teatro¹¹.

Societatis Iesu, 2001. Più in generale vd. GIOVANNA ZANLONGHI, *Il teatro nella pedagogia gesuitica: "una scuola di virtù"*, in *I gesuiti e la Ratio studiorum*, a cura di Manfred Hinz, Roberto Righi, Danilo Zardin, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 159-190.

⁹ Fin dal Seicento a Roma si rappresentano soprattutto rifacimenti di commedie francesi e spagnole a opera di comici professionisti o dilettanti. Cfr. ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, pp. 35-50. Vd. anche NICOLA MANGINI, *Sul teatro tragico francese in Italia nel secolo XVIII*, «Convivium», XXXII, 1964, pp. 347-364. Sulla *querelle* nel contesto felsineo-modenese cfr. CORRADO VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001, e ID., *Osservazioni sul canone nell'età dell'Arcadia e tradizioni letterarie a confronto nella polemica Orsi-Bouhours* [...], Verona, QuiEdit, 2009. Più in generale cfr. almeno MARC FUMAROLI, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005. Sul primato italiano cfr. BEATRICE ALFONZETTI, *L'Italia fra teatro e giornale*, in *Il «Giornale de' letterati d'Italia» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710-2010). Atti del Convegno. Padova, Venezia, Verona, 17-19 novembre 2010*, a cura di Enza Del Tedesco, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012, pp. 301-309.

¹⁰ Cfr. FRANCO CARMELO GRECO, *Dal Belvedere al Liveri: la scrittura teatrale nel primo Settecento napoletano*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 205-241. Per l'ambiente frequentato da Gravina a Napoli cfr. AMEDEO QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, pp. 55-62.

¹¹ Cfr. *Delle antiche favole. Discorso di VINCENZO GRAVINA fra gli Arcadi Opico Erimanteo*, in ID., *Delle antiche favole*. In appendice *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di Valentina Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, pp. 1-96: 39-43. Vd. anche la

– poi ripresa nel trattato *Della ragion poetica* (1708) –, concentrandosi sempre più, dopo la pubblicazione delle sue *Tragedie cinque* (1712), sul genere tragico, alla cui trattazione è interamente dedicato il volume *Della tragedia* (1715)¹².

Un interesse analogo si riscontra in tutta la penisola, come confermano le osservazioni di Lodovico Antonio Muratori: già nei *Primi disegni della Repubblica letteraria*, sotto lo pseudonimo di Lamindo Pritanio, l'autore aveva posto le basi per una riforma della poesia purgata dall'«ozio» secentesco, a partire dall'organizzazione delle accademie, mostrandosi insoddisfatto rispetto agli esiti di una prima Arcadia votata alle «bagattelle canore»¹³. Tale impostazione, non scevra di implicazioni politiche, si ritrova poi nel trattato *Della perfetta poesia italiana* (1706), anche in merito allo stallo del teatro italiano, a cui contribuiscono le tante traduzioni e adattamenti primosettecenteschi dalla drammaturgia francese e spagnola, con «bassi amori» ed eroi «deliranti»¹⁴, in voga nell'ambiente felsineo-modenese, grazie al circolo del marchese Orsi, nel quale ritroviamo un Pier Jacopo Martello alle prime armi. E di fatto, pur denunciandone i difetti, l'autore bolognese dialogherà sempre con il modello di Corneille¹⁵. Per Muratori la tragedia, in

princeps: ID., *Delle antiche favole*, Roma, Antonio de' Rossi, 1696. Sulla stesura del discorso di Gravina e sul contesto accademico romano in cui il testo matura tra il 1692 e il 1696, cfr. VALENTINA GALLO, *Introduzione*, in GRAVINA, *Delle antiche favole*, pp. VII-CXXI. L'Endimione di Guidi, con l'annesso *Discorso* di Gravina, rientra a pieno titolo in questo tracciato, come dimostra VALENTINA GALLO, *Introduzione* e *Nota al testo*, in ALESSANDRO GUIDI, *Endimione*, a cura di Valentina Gallo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 5-56.

¹² Per i trattati del 1708 e del 1715 si cita da GIANVINCENZO GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 195-327 (*Della ragion poetica libri due*); pp. 503-589 (*Della tragedia libro uno*). Per le tragedie si cita da DI VINCENZO GRAVINA *tragedie cinque*, Napoli, Felice Mosca, 1712; vd. anche CAMILLA GUAITA, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009: la studiosa ripropone fedelmente l'edizione a stampa del 1715, ivi, pp. 221-352. Sulle tragedie di Gravina cfr. PAOLA LUCIANI, *La passione sapiente: "Le tragedie cinque" di Gian Vincenzo Gravina*, «Studi italiani», III, 1991, 2, pp. 23-72, ora in EAD., *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999, pp. 11-70, e soprattutto GIOVANNA SCIANATICO, *L'evoluzione di Calcante. Figure del clero nel teatro neoclassico*, in *Forme e contesti. Studi in onore di Vitilio Masiello*, a cura di Francesco Tateo, Raffaele Cavalluzzi, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 305-337.

¹³ *Ai generosi letterati d'Italia* LAMINDO PRITANIO, in *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti* di LAMINDO PRITANIO. *Parte prima*, Colonia, Benedetto Marco Renaud, 1715, b2r-4v: 2v (ora in LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Opere*, a cura di Giorgio Falco, Fiorenzo Forti, 2 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, I, pp. 177-197: 178).

¹⁴ *Della perfetta poesia italiana, spiegata* [...] da LODOVICO ANTONIO MURATORI [...], Modena, Bartolomeo Soliani, 1706, t. II, lib. III, cap. VI, p. 62.

¹⁵ Cfr. ILARIA MAGNANI CAMPANACCI, *Un bolognese nella repubblica delle lettere: Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 1-8, 168-170, 197-198. Sull'incidenza del modello francese

particolare, andava riformata e «considerata come rappresentazione regolata dalla politica e indirizzata all'utile de' cittadini»¹⁶.

Nei teatri romani, come ha documentato dettagliatamente Saverio Franchi, si trova ampia traccia della tendenza a riproporre sulla scena gli adattamenti delle tragedie francesi, tanto deplorati dai riformatori del genere: scorrendo il repertorio curato dallo studioso, a partire nello specifico dal 1701, accanto alla copiosa presenza di cantate, drammi sacri, oratori e melodrammi, figurano le rappresentazioni di tragedie al Seminario e al Collegio Clementino. Si tratta in modo particolare di opere in traduzione che guardano soprattutto a Corneille (*Poliuto*, *Cinna*, *l'Oratio*), i cui adattamenti portano la firma, tra gli altri, di Girolamo Gigli¹⁷. Va aggiunto inoltre che più in generale il teatro deve fare i conti con i provvedimenti della Curia: le interdizioni degli spettacoli nella Roma di questi anni non favoriscono, nonostante i documentati tentativi di deroga, la pratica diffusa della tragedia e della commedia, confinate così alle esecuzioni private nelle dimore nobiliari; una consuetudine, questa, che ritroviamo nella cornice romana fino almeno alla seconda metà del Settecento¹⁸.

A Roma e all'Arcadia di Crescimbeni guardano, tuttavia, i principali rinnovatori del genere tragico del secolo, Pier Jacopo Martello e Scipione Maffei¹⁹. Certamente guidano i due letterati verso la corte pontificia ragioni diplomatiche e di opportunità letteraria. A tutto questo fa buon gioco l'affiliazione in Arcadia: a partire dal 1700, la Roma di papa Clemente XI e il suo vivace ambiente culturale – pensiamo solo a personalità come Francesco Bianchini e Domenico Passionei –, nonché le reti di rapporti all'insegna

rispetto ai finali nella tragedia di Martello vd. BEATRICE ALFONZETTI, *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Emma Dante*, nuova edizione rivista e ampliata, Roma, Bulzoni, 2018, pp. 35-37. Per le traduzioni cfr. SIMONETTA INGEGNO GUIDI, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, «La rassegna della letteratura italiana», 78, 1974, pp. 64-94.

¹⁶ MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, t. II, lib. III, cap. VI, p. 61. A questo proposito cfr. ALVIERA BUSSOTTI, «*Belle e savie*»: *virtù e tragedia nel primo Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018; EAD., *Forme della virtù. La rinascita poetica da Gravina a Varano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.

¹⁷ Sulle traduzioni di Gigli ancora utile il repertorio di LUIGI FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII° e XVIII°*. *Saggio bibliografico*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1925.

¹⁸ Si vedano, a titolo rappresentativo, le interdizioni risalenti al periodo del Carnevale del 1706: cfr. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, II, pp. 36-44.

¹⁹ Scipione Maffei è a Roma già nel 1698, anno della sua iscrizione in Arcadia come Orildo Berenteatico, e tra il 1699 e il 1700. Fonda la colonia arcadica di Verona nel 1705. Sui rapporti tra Maffei e l'Arcadia romana e sulla fondazione della Colonia Veronese cfr. CORRADO VIOLA, *Maffei e l'Arcadia veronese*, in ID., *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, ETS, 2009, pp. 81-110.

del cosmopolitismo, offrono l'occasione per incontrare mecenati disposti a finanziare i tanti progetti di riforma del gusto²⁰.

Martello giunge a Roma nel 1708, in qualità di pubblico segretario dell'Ambasceria di Bologna presso la Santa Sede, al servizio di Filippo Aldrovandi, e vi resterà, alternando soggiorni in Italia e all'estero, fino al 1718. I suoi contatti a distanza con Crescimbeni, Leonio, Paolucci e Zappi, il nucleo fondativo dell'*Arcadia*, risalgono però al 1698, anno di nascita della colonia arcadica Renia, alla quale Martello è iscritto con il nome pastorale di Mirtilo Dianidio²¹. Saranno gli anni romani a promuovere la sua opera su vasta scala presso il pubblico della Repubblica delle lettere e a cementare i rapporti con l'*Arcadia*, proprio nel segno della tragedia. Nel 1709 presso lo stampatore romano Gonzaga esce, infatti, il suo *Teatro*, una raccolta di tragedie composte a partire dal 1702. L'opera verrà ampliata in una seconda edizione, volta anche a saldare, grazie alla dedica al cardinal Annibale Albani, il sodalizio con il mecenatismo romano²². È stato notato come effettivamente l'esperienza romana segni una cesura nella produzione drammaturgica di Martello: dai drammi pastorali per musica e dagli oratori composti nella fase bolognese sul finire del Seicento, anch'essi afferenti alla strategia anti-secentista promossa dalla cerchia di Gian Gioseffo Orsi, si passa, gradualmente, e sempre grazie alla mediazione di quest'ultimo, alla tragedia, che, pur affondando le sue radici nell'ambiente felsineo, raggiunge una dimensione pubblica nel periodo romano²³.

²⁰ Documenta la complessa rete delle relazioni arcadiche e la centralità culturale e politica dell'accademia il recente volume *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Viella, 2017.

²¹ Cfr. *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di Mario Saccenti [...], 2 voll., Modena, Mucchi, 1988. Cfr. *Vita di PIER JACOPO MARTELLO, scritta da lui stesso fino l'anno 1718 [...]*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici, e filologici. Tomo secondo* [...], Venezia, Cristoforo Zane, 1729, pp. 273-292; vd. MARCO CATUCCI, *Martello (Martelli), Pier Jacopo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 71, 2008, pp. 77-84.

²² *Teatro* di PIER JACOPO MARTELLO, Roma, Francesco Gonzaga, 1709 e, in edizione ampliata, 1715. Sempre a Roma, presso lo stesso editore, Martello pubblica anche un volume di *Versi e prose* (1710). Per le opere teatrali cfr. ora ID., *Teatro*, a cura di Hannibal S. Noce, 3 voll., Roma-Bari, Laterza, 1980-1982. L'accoglienza favorevole al teatro di Martello è attestata dalle recensioni del «Giornale de' Letterati d'Italia»: cfr. ALFONZETTI, *L'Italia fra teatro e giornale*, p. 307; STEFANO LOCATELLI, *La 'riforma' del teatro nel primo Settecento attraverso il «Giornale»*, in ID. «Giornale de' letterati d'Italia» trecento anni dopo, pp. 331-346.

²³ La parabola è documentata anche dal *Seguito del Teatro italiano* di PIER JACOPO MARTELLO, in ID., *Opere*, voll. IV-V, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1723. Da questa raccolta sono esclusi i drammi e le pastorali per musica. Sulle ragioni di tale esclusione cfr. la proposta di HANNIBAL S. NOCE, *Premessa*, in MARTELLO, *Teatro*, I, pp. 701-709. Vd. anche la tesi di ILARIA

In Arcadia, fin da subito, viene riconosciuta a Martello una certa autorevolezza, complice probabilmente il giudizio favorevole da lui espresso sui *Comentarj* di Crescimbeni. A circa un anno di distanza dalla pubblicazione del suo *Teatro*, il letterato bolognese è chiamato a recitare il *Ragionamento intorno allo stato degli Arcadi*. Qui, ripercorrendo la fondazione della colonia Renia, egli si dedica alla difesa dell'Arcadia, alla nobilitazione dei pastori e alla richiesta di una sede stabile per l'accademia. Obiettivo poi raggiunto, come conferma anche la prosa del luglio 1712: è a lui che viene affidata la celebrazione di apertura del nuovo teatro arcadico sull'Aventino²⁴.

Nel frattempo, all'attività diplomatica a Roma, dopo la pubblicazione romana del *Teatro*, si unisce il successo della prova con il pubblico. Grazie alla mediazione di Scipione Maffei, la compagnia di Luigi Riccoboni, in arte Lelio, rappresenta nel settembre del 1711, a Verona, la sua tragedia *Ifigenia in Tauris*; seguono le repliche veneziane del 1712, nel periodo del Carnevale; a Venezia, sempre per il tramite di Maffei, è rappresentata nello stesso anno, durante la Quaresima, la *Rachele*. Non sappiamo se Martello avesse scritto le sue tragedie pensando preventivamente a una eventuale messa in scena a opera di Riccoboni. Certo è che, nell'ambito della riforma del teatro, le edizioni a stampa, anche dunque quella romana del *Teatro* di Martello, offrono ai capocomici come Lelio un supporto fondamentale²⁵. A proposito delle recite veneziane dell'*Ifigenia in Tauris*, lo stesso Riccoboni spiega, nella dedicatoria ad Apostolo Zeno dell'edizione da lui curata dell'opera, che la scelta di portare in scena il testo è dipesa principalmente dalla volontà dell'attore di misurarsi con la «novità» del verso martelliano e dalla convinzione che «dalla sola lettura non se ne possa fare per il teatro un sicuro giudizio»²⁶.

MAGNANI CAMPANACCI, *Il dramma per musica nella concezione di Pier Jacopo Martello: poesia e spettacolo*, in EAD., *Un bolognese nella Repubblica delle Lettere*, pp. 9-51, e le considerazioni di MARIA GRAZIA ACCORSI, *Alla ricerca di un linguaggio teatrale*, in *Pastori e teatro*, pp. 241-296: 268-270.

²⁴ Si vedano la *Prosa XI* e la *Prosa XII* in *Prose degli Arcadi. Tomo secondo* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1718, pp. 164-174 e 175-186.

²⁵ Cfr. LAURA SANNIA NOWÉ, *Introduzione. Il marchese Scipione Maffei: un mediatore tra letteratura e teatro*, in SCIPIONE MAFFEI, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, pp. XI-XLVI: XXVIII-XXXVIII.

²⁶ Cfr. LUIGI RICCOBONI, *Al virtuoso lettore*, in [PIER JACOPO MARTELLO], *Ifigenia in Tauris*, [Venezia], s.e., [1711], p. n.n.; vd. HANNIBAL S. NOCE, *Note*, in MARTELLO, *Teatro*, II, pp. 798-808. Cfr. MARZIA PIERI, *Prefazione e Nota al testo*, in PIER JACOPO MARTELLO, *Che bei pazzi*, a cura di Marzia Pieri, Venezia, Lineadacqua, 2017, pp. 9-45; STEFANO LOCATELLI, *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento. Per un dizionario bio-bibliografico dei librai e degli stampatori milanesi e annali tipografici dei testi drammatici pubblicati a Milano nel XVIII secolo*, Milano, I. S. U. Università Cattolica, 2007, pp. 43-46. Su Riccoboni fondamentale

È affermata dunque anche nel caso di Martello la necessaria esperienza della scena: è nel passaggio fruttuoso dal libro alla scena e dalla scena al libro che avviene la rigenerazione della tragedia in Italia, a partire dal sodalizio tra autore e capocomico. Le osservazioni di Riccoboni e la collaborazione di questi con Martello, analogamente a quanto avviene anche per la *Merope* di Maffei – rappresentata a Modena il 12 giugno del 1713²⁷ –, ci aiutano a chiarire meglio la distanza tra la proposta di riforma della tragedia di Gravina e quella del bolognese, restando all'interno della cornice di Roma e dell'Arcadia crescimbeniana e tenendo a mente per i due autori la comune battaglia antiprecettistica.

Con Gravina la tragedia, e ci riferiamo non solo a quanto l'autore calabrese afferma nei trattati, ma anche all'esperienza delle sue *Tragedie cinque*, composte attorno al 1710 e pubblicate due anni dopo per il napoletano Muzio, resta legata a una fruizione elitaria, in circuiti privati, e alla presenza di soli dotti, benché il teatro fosse considerato una «scuola de' popoli, l nel cui costume, o buono o reo, si cangiano»²⁸. Nel caso di Martello si delinea, invece, come prioritaria, almeno dall'edizione del suo *Teatro* e quindi dagli anni del soggiorno romano, la destinazione pubblica della pratica tragica, poiché, in linea con quanto affermato da Riccoboni nella dedicatoria a Zeno, è al pubblico dei teatri che bisogna rimettere il giudizio. Lo stesso Gravina evidenzia l'importanza di questo aspetto, pur con esiti differenti, nel *Prologo* alle sue cinque tragedie: qui alla personificazione della Tragedia viene dato il compito di indicare la dimensione pubblica come presupposto fondamentale della nascita del genere presso gli antichi greci²⁹. Allora, con probabilità, le ragioni della differente condivisione della tragedia di Gravina e Martello, tra lettura, appunto, e rap-

XAVIER DE COURVILLE, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lelio chef de troupe en Italie (1676-1715)* [...], Paris, L'Arche, 1967. Sul complesso rapporto tra testo e scena cfr. MARIA GRAZIA ACCORSI, *Scena e lettura. Problemi di scrittura e recitazione dei testi teatrali*, Modena, Mucchi, 2002.

²⁷ Cfr. almeno FRANCO LONGONI, *Merope. Genesi e parabola di un successo*, in *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, a cura di Gian Paolo Marchi e Corrado Viola, Verona, Cierre, 2009, pp. 75-112; ANNA MARIA LA TORRE, *Scrittura drammatica e fascinazione del teatro: la Merope*, ivi, pp. 113-148.

²⁸ GRAVINA, *La Tragedia. Prologo*, in Id., *Tragedie cinque*, p. n.n.; sulle letture private delle tragedie di Gravina cfr. JOANNIS ANDREAE SERRAI [...] *De vita et scriptis Jani Vincentii Gravinae commentarius* [...], Romae, ex typographia de Rubeis, 1758, p. 37. Sui prologhi di Gravina cfr. ALVIERA BUSSOTTI, *Le «mute virtù» rigenerate: nota sui paratesti graviniani*, in *La letteratura degli italiani. 4. I letterati e la scena. Atti del Congresso Nazionale Adi. Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Paola Pecci, Ester Pietrobon, Franco Tomasi, Roma, Adi Editore, 2014, <<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Bussotti.pdf>>.

²⁹ GRAVINA, *La Tragedia. Prologo*, in Id., *Tragedie cinque*, p. n.n.: «Sinché sede trovai sublime, e stabile, l esposta agli occhi per decreto pubblico».

presentazione, vanno ricercate anche nei soggetti proposti e nelle allusioni ai fatti della realtà contemporanea, con riferimenti potenzialmente scomodi, nel caso del primo, per il pubblico dei lettori e degli spettatori³⁰.

Quello del pubblico sarà uno dei temi trattati da Martello all'interno del suo dialogo *L'Impostore*, dato alle stampe dapprima grazie ad Antonio Conti, senza la revisione dell'autore, nell'edizione parigina del 1714, e poi nel 1715 per l'editore romano Gonzaga, con modifiche e con il titolo *Della tragedia antica e moderna*³¹. Come è stato dimostrato da Grazia Distaso e da Valentina Gallo, quest'ultima edizione inserisce revisioni che tengono conto, in chiave polemica, della pubblicazione del trattato *Della tragedia* di Gravina, uscito pochi mesi prima, in aggiunta ai riferimenti, presenti fin dalla prima edizione, al *Della ragion poetica* e alle *Tragedie cinque* dell'autore calabrese. Più in generale l'intera opera risulta debitrice, oltre che alla vicinanza parigina di Conti, soprattutto al soggiorno romano di Martello e alla frequentazione, quindi, dell'ambiente arcadico, scosso nel 1711 dallo scisma che vede contrapposte due fazioni: «gli Arcadi del popolo», seguaci di Gravina, e gli «Arcadi cattolici», rimasti fedeli a Crescimbeni³².

³⁰ Si vedano ad esempio le considerazioni in merito all'*Appio Claudio* di Gravina di BEATRICE ALFONZETTI, *La congiura napoletana del 1701 nelle tragedie di Gravina e Pansuti*, in EAD., *Congiuire. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 37-74. Cfr. inoltre SCIANATICO, *L'evoluzione di Calcante*, pp. 305-337.

³¹ Per le prime edizioni cfr. *L'Impostore. Dialogo* di PIERJACOPO MARTELLO sopra la tragedia antica e moderna, Paris, Simon Langlois, 1714. Si cita da *Della tragedia antica e moderna dialogo* di PIERJACOPO MARTELLO, Roma, Francesco Gonzaga, 1715 (ora in ID., *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Roma-Bari, Laterza, 1963, pp. 187-316). Vd. ILARIA MAGNANI CAMPANACCI, *La critica teatrale: lo svelamento*, in EAD., *Un bolognese nella repubblica delle lettere*, pp. 105-130. Su Conti e Martello a Parigi cfr. RENZO RABONI, *Parigi 1713-1714. Antonio Conti e Pier Jacopo Martelli nei diari di Ubertino Landi*, «Seicento e Settecento», IX, 2014, pp. 25-48.

³² Cfr. VALENTINA GALLO, *Introduzione*, in PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, Édition de Valentina Gallo, Université Paris – Sorbonne, Labex Obvil, 2018, <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/historiographie-theatre/martello_della-tragedia-antica-e-moderna_1715/>; GRAZIA DISTASO, *Un «giureconsulto», un «impostore» e una polemica settecentesca sul teatro*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari», 33, 1990, pp. 221-246. La definizione delle due fazioni sorte in Arcadia si legge nella cronaca derisoria del *Gazzettino* di GIROLAMO GIGLI, nuova edizione corretta sopra un manoscritto della Biblioteca di Siena per cura di Luciano Banchi, Milano, G. Daelli e C., 1864, p. 122 (pubblicata postuma, l'opera ebbe una circolazione manoscritta). Sullo scisma arcadico, oltre agli studi di ANTONIO CIPRIANI, *Contributo per una storia politica dell'Arcadia settecentesca*, «Arcadia – Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, V, 2-3, 1971, pp. 101-166, cfr. AMEDEO QUONDAM, *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, «Arcadia. Accademia letteraria d'Italia. Atti e Memorie», s. III, VI, 1, 1973, pp. 105-228. Cfr. inol-

Martello giunge a Parigi nel 1713, al seguito di Aldrovandi, portando con sé le tragedie edite e un gruppo di tragedie manoscritte su cui lavorare, poi inserite nei due tomi del *Teatro italiano* del 1715. Il viaggio da Savona alla volta della capitale francese è anche lo sfondo del dialogo martelliano in cui l'autore, nell'arco di sei sessioni, conversa con il personaggio dell'Impostore, sedicente Aristotele. L'opera di Martello entra dunque in esplicita polemica, come anticipato, con la teoresi graviniana, ma anche con le *Tragedie cinque*, che fin dalla loro pubblicazione avevano suscitato curiosità e interesse nel panorama letterario italiano. Finora, e anche in virtù di quanto affermato nel dialogo *Della tragedia antica e moderna*, si è soprattutto rimarcata, con qualche eccezione, la distanza tra i due autori, alla luce di una schematizzazione che vede in Gravina il promotore di una tragedia pura, austera, irraggiungibile, perché esemplificata sul modello di perfezione che guarda alla Grecia; in Martello il fautore della tragedia moderna che, guidata dalla ragione, trae la sua materia e la sua linfa dalla natura. Martello afferma, infatti, che il suo «esemplare infallibile» non sono soltanto i Greci, «ma la natura», e sceglie, come suo fondamento, non tanto gli scritti di Aristotele o dei suoi commentatori, quanto la ragione³³. Osservazioni simili si riscontrano però anche in Gravina, tanto da essere introdotte in quel compendio teorico in versi che è il *Prologo* alle *Tragedie cinque*, prologo, in senso largo, anche al futuro trattato del 1715. La prosopopea della Tragedia non tarda infatti a ricordare la degenerazione del teatro dopo il secolo d'oro di Leone X, in piena polemica, si legge tra le righe, con i seguaci dei precetti di Aristotele e con l'involuzione del genere presso i moderni francesi e i loro imitatori italiani, colpevoli di aver introdotto «virtù fantastica» per gli eroi romani, «accidenti nati senza origine, | accompagnati da veleni e carceri, | abbattimenti, anelli, bende e lettere», contrari alla «ragione» e all'«ordine | della natura, del Cielo e degl'uomini»³⁴.

tre le più recenti acquisizioni di BEATRICE ALFONZETTI, *Roma*, 21 luglio 1711. «*Et in Arcadia ego*», 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. 585-590; EAD., *Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini (1711-1743)*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 23-62.

³³ MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, sessione I, p. 18; su questo aspetto cfr. MAGNANI CAMPANACCI, *La critica teatrale: lo svelamento*, pp. 110-112.

³⁴ GRAVINA, *La Tragedia. Prologo*, in ID., *Tragedie cinque*, p. n.n.; cfr. anche ID., *Della tragedia*, p. 514: «per diece e sette secoli» i «comuni e volgari» precetti «hanno la mente degli uomini involupata»; dalla libertà di imitare diverse passioni, diversi costumi, nasce «la maggior verisimilitudine, che alle favole è necessaria: poichè riducendoci a una sola idea, e volendola con nuovo artificio variare, sempre più l'allontaniamo dal vero», al quale

Un aspetto in particolare consente di cogliere pienamente i termini della questione. Nella prima sessione del dialogo di Martello, l'Impostore è chiamato a prendere partito per la tragedia "antica" di Gravina o per quella moderna del bolognese. Ma quale criterio impiegare per giudicare una tragedia? Attraverso la sua voce, l'autore introduce il vero giudice, il «popolo», e con la parola *popolo* egli intende il pubblico formato da «un'adunanza di dotti, d'indotti e di misti»³⁵, quel pubblico che aveva assistito alle recite veneziane allestite dai Riccoboni. È dunque ribadita la rappresentabilità delle tragedie di Martello, con il riferimento al pubblico pagante e all'esperienza concreta del teatro: il felice esito delle tragedie deriva dal fatto che «molto popolo di più città dell'Italia», osserva l'Impostore, «ha pagato per ascoltarle»³⁶. Il divario da quelle di Gravina è allora pressoché incolmabile, data la loro destinazione colta e riservata: si attende ancora, infatti, per il letterato calabrese «l'opinion del popolo che» le «ha udite» lette «sonoramente in quella tal quale conversazione»³⁷. Viene fatta poi una distinzione – diremmo – sociologica che contrappone la letteratura al teatro, chiamando in causa un'entità teatrale per eccellenza: il pubblico.

Il popolo-pubblico che ha assistito alla lettura delle tragedie di Gravina è quello dei dotti: «[...] un uditorio composto di pochi letterati, la maggior parte parziali e la minor parte emoli dell'autore, i quali, giudicando secondo le loro opposte passioni, agevolmente sbilanciano»³⁸. Martello, come accenna nel dialogo, aveva con probabilità assistito a Roma alla lettura del *Papiniano*, una delle tre tragedie di argomento romano raccolte nella silloge di Gravina: lo evinciamo dal rimprovero che l'Impostore, Aristotele redi-vivo, rivolge al bolognese, colpevole di aver riso dello Stagirita, presente, anche lui, secondo la finzione narrativa, alla dotta conversazione in cui le tragedie di Gravina venivano lette³⁹.

La questione del pubblico si rivela dunque fondamentale, ma il pubblico di cui parla Martello è un interlocutore teatrale che nell'Arcadia romana di questi anni non trova ancora uno spazio: manca infatti a Roma quella con-

ci si avvicina scegliendo anche argomenti veramente accaduti, «poiché l'istoria, portata dal poeta sul teatro, piglia giustamente nome di favola». Insiste sulla distanza tra i due autori, comunque presente e documentata, specie per il rapporto tra storia e poesia, ILARIA MAGNANI CAMPANACCI, *Vero della natura e Vero dell'arte*, in EAD., *Un bolognese nella Repubblica delle Lettere*, pp. 131-187.

³⁵ MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, sessione I, p. 25.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ivi*, p. 26.

³⁸ *Ivi*, p. 27.

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 23-25.

suetudine della pratica nei teatri necessaria alla rinascita della tragedia. E proprio l'assenza di pubblici teatri è in queste prime decadi del Settecento uno dei principali bersagli dei letterati riformatori, i quali, affermando che la tragedia italiana in realtà non è ancora morta, ne lamentano però l'assenza dalla scena pubblica, come del resto sottolinea lo stesso Scipione Maffei. Per quest'ultimo, come ha evidenziato Beatrice Alfonzetti, «il gusto tragico» e l'esercizio del genere, nonostante l'*hapax* delle rappresentazioni della *Merope*, si erano appunto mantenuti nella «tradizione colta della tragedia privata» e proprio l'apertura a una fruizione più ampia era l'obiettivo della sua raccolta di tragedie cinque-seicentesche *Teatro italiano* (1723-1725); tragedie, recita il sottotitolo, «per uso della scena»⁴⁰. La silloge del veronese era già in allestimento all'epoca della redazione del *Della tragedia antica e moderna*, come dimostra il riferimento elogiativo nell'ultima sessione del dialogo⁴¹.

Tornando dunque all'uso del termine *popolo*, nell'accezione di *pubblico*, va ricordato che esso ricorre anche nel *Proemio* al *Catone* di Martello, traduzione del *Cato* di Joseph Addison, a cui l'autore lavora durante il soggiorno romano, tra il 1715 e il 1718. Elaborata nell'ambiente arcadico – significativa la dedicatoria alla pastorella arcade Teresa Grillo Panfilì –, la tragedia è stampata soltanto nel 1723, all'interno del *Seguito del Teatro italiano*⁴². La ripresa di un argomento romano messa a punto da Martello con il *Catone* sembra allora allinearsi, sulla scia del precedente di Anton Maria Salvini⁴³, all'interesse che in questi anni si mostra con più forza, anche tra le fila dell'Arcadia, verso la storia romana e i suoi *exempla virtutis*, già declinati dall'autore nella direzione della romanità cristiana. Martello infatti con il *Procolo* aveva celebrato, anche se in chiave municipalistica, l'eroismo romano-cristiano, grazie a

⁴⁰ BEATRICE ALFONZETTI, «Cato» fra preziose traduzioni e tavole di teatro, in EAD., *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 81-134: 83-84.

⁴¹ Cfr. MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, sessione VI, p. 235. Sulla retrodatazione della raccolta cfr. VALENTINA VARANO, *Il Seicento nel Teatro italiano di Scipione Maffei*, in *Miscellanea seicentesca*, a cura di Roberto Gigliucci, «Studi (e testi) italiani», 28, 2011, pp. 213-250.

⁴² PIER JACOPO MARTELLO, *Il Catone tratto dall'inglese dell'Adisson*, in ID., *Seguito del Teatro italiano*, parte prima, pp. 51-142.

⁴³ Anton Maria Salvini aveva lavorato alla traduzione del *Cato* di Joseph Addison nel 1713, per poi darla alle stampe in due diverse edizioni (1715; 1725). Sulla traduzione di Salvini e sulle sue implicazioni culturali e politiche, cfr. MARIO ROSA, 'Repubblicanesimo' politico e teatro 'repubblicano', in ID., *Dispotismo e libertà nel Settecento. Interpretazioni 'repubblicane' di Machiavelli*, edizione riveduta e corretta, Pisa, Edizioni della Normale, 2005, pp. 13-20: 14; BEATRICE ALFONZETTI, «Cato» fra preziose traduzioni e tavole di teatro, in EAD., *Il corpo di Cesare*, in particolare pp. 109-119.

un argomento che ben si legava alla Curia di Roma attraverso la ripresa della tragedia gesuitica⁴⁴. Lo statuto aristotelico dell'eroe di mediocre bontà era qui messo in discussione da Martello, che rappresenta la virtù innocente del martire, immeritatamente punita. La problematicità insita nel rappresentare l'eroe pienamente virtuoso e soccombente aveva accompagnato Martello nella stesura di questa tragedia: l'autore osserva infatti in una lettera al marchese Orsi che «non paiono protagonisti atti alla rappresentazione tragica i martiri, imperocché la loro innocenza, punita dagli ingiusti tiranni, è troppo premiata da Dio coll'immortalità della gloria per generar compassione negli uditori»⁴⁵. Tragedia senza amore, in cui è il tema patriottico-religioso a primeggiare, il *Procolo* doveva essere destinato perciò a un pubblico ristretto, di pochi spettatori, per lo più religiosi. Lo stesso nodo è affrontato anche da Gravina, sempre in senso antiprecettistico, sia attraverso il modello dell'eroe socratico nella sua tragedia *Palamede*, totalmente innocente e oppresso, sia nel trattato del 1715⁴⁶. Gli stimoli per questo recupero dell'antico in veste romano-cristiana o romana provengono anche dal coevo contesto della guerra di Successione spagnola, che contribuisce all'intensificarsi dell'uso del paradigma eroico della latinità, spesso impiegato per alludere, fra l'altro, alle imprese del condottiero di parte imperiale Eugenio di Savoia⁴⁷.

Il rinnovato interesse per l'eroismo, per la storia romana e per i suoi paradigmi si inserisce inoltre nella più generale rigenerazione del classicismo che alimenta parallelamente anche le esperienze artistiche dell'Accademia di

⁴⁴ Per il *Procolo* cfr. MARTELLO, *Teatro*, II, pp. 365-421. Sul modello della tragedia gesuitica nel *Procolo* cfr. ILARIA MAGNANI CAMPANACCI, *Il Procolo fra dramma gesuitico e «tragédie chrétienne»*. Dal Polyeucte al Procolo: la crisi di una «forma», in EAD., *Un bolognese nella Repubblica delle Lettere*, pp. 189-240. Più in generale cfr. la bibliografia aggiornata in GIUSEPPE CARPANI, *Ionathas*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Valerio Sanzotta, Hildesheim, Olms, 2016.

⁴⁵ La lettera, senza data, è riportata nelle *Note* di HANNIBAL S. NOCE al *Procolo*, cfr. MARTELLO, *Teatro*, II, pp. 795-797: 795. Più in generale sulla questione cfr. ENRICO MATTIODA, *Colpa e carattere*, in ID., *Teorie della tragedia nel Settecento*, II ed., Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2016, pp. 107-141.

⁴⁶ GRAVINA, *Della tragedia*, p. 517: «Adunque perché un martire è un personaggio perfetto, e Cristo è la perfezione medesima, non si ha da rappresentare la tolleranza d'un uomo divino, e l'infinita virtù dello stesso Dio, e si ha da togliere agli occhi del popolo sì meraviglioso esempio d'imitazione, ed un'immagine di tanto profitto, per compiacere ai servili seguaci d'Aristotele che vogliono il protagonista di virtù mediocre?».

⁴⁷ Cfr. BEATRICE ALFONZETTI, *Controfigure di Eugenio nella tragedia eroica: l'Orazia di Pansuti*, in EAD., *Congiure*, pp. 75-107; EAD., *Eugenio eroe perfettissimo. Dal canto dei Quirini alla rinascita tragica*, «Studi storici», 45, 2004, 1, pp. 259-277; vd. ora anche EAD., *Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini*, pp. 23-62.

San Luca, come è stato dimostrato dagli storici dell'arte⁴⁸. L'evento cruciale che segna l'avvio di questa tendenza è la scissione dell'Arcadia del 1711, generata dai contrasti tra il gruppo dei graviniani e il gruppo dei crescimbeniani, da cui poi deriva nel 1714 la fondazione dell'Accademia dei Quirini. Non è mia intenzione in questa sede ripercorrere le vicende che portano alla crisi dell'Arcadia⁴⁹. Vale però la pena sottolineare che sono proprio i seguaci di Gravina, gli scismatici, i principali promotori dell'eroismo romano nella poesia e nella pratica tragica; si tratta di quel pubblico di dotti, definiti «parziali» e in parte «emoli dell'autore», a cui fa riferimento Martello nel suo dialogo, e alla cui presenza vengono lette anche le tragedie di Gravina⁵⁰. È a questo gruppo, come ho ricostruito altrove, che si deve l'allestimento della recita dell'*Attilio Regolo*, tragedia per musica, adattamento dell'originale francese di Pradon (la traduzione è di Girolamo Gigli). La rappresentazione avviene nel 1711 nel teatro privato del palazzo del principe Ruspoli; lo stesso Ruspoli a cui Martello un anno prima aveva chiesto la sede stabile per il teatro degli Arcadi. L'allestimento segna la ripresa dell'attività teatrale a Roma all'insegna di una tragedia di argomento romano, dopo una pausa quasi decennale⁵¹. La portata dell'evento è testimoniata dall'inserimento immediato del testo all'interno dei *Componimenti poetici di diversi Pastori Arcadi* (1711), una raccolta promossa da Paolo Antonio Rolli⁵², allievo di Gravina e

⁴⁸ Cfr. *Æqua Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca, 22 settembre-31 ottobre 2000), a cura di Angela Cipriani, Roma, De Luca, 2000; *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 30 novembre 2010-6 marzo 2011), a cura di Carolina Brook e Valter Curzi, Milano, Skira, 2010; VALTER CURZI, *Memoria dell'antico nella pittura di storia a Roma tra Seicento e Settecento: un contributo per la revisione storico-critica del Neoclassicismo*, in *Settecento romano*, pp. 255-272.

⁴⁹ Rimando a questo proposito agli importanti studi dedicati all'argomento da Amedeo Quondam, Antonio Cipriani e Beatrice Alfonzetti: vd. *supra* nota 32.

⁵⁰ MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, sessione I, p. 27.

⁵¹ Come osserva Saverio Franchi: «L'attività teatrale riprese con molte incertezze nel 1710 e più gagliardamente nel 1711 con la riapertura del teatro Capranica, a cui si affiancarono negli anni seguenti numerose sale minori patrocinate da grandi famiglie patrizie (Caetani, Ruspoli) e da ambasciatori delle maggiori potenze e gestite da ricchi borghesi o da autori-capocomici (Carlo Sigismondo Capeci, Giovan Domenico Pioli)» (FRANCHI, *Introduzione*, in Id., *Introduzione*, in *Drammaturgia romana*, II, pp. xxiii-cxx: xxvii).

⁵² *Componimenti poetici di diversi Pastori Arcadi. All'Illustrissimo & Eccellentissimo Signore il Signor D. Francesco Maria Ruspoli, Principe di Cerveteri &c., fra gli Arcadi Olinto Arsenio. Raccolti da Paulo Antonio Rolli, fra gli Arcadi Eulibio Brentiatico*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711. Tra i nomi della raccolta figurano, oltre a Rolli, Giuseppe Antonio Procuranti e Domenico Ottavio Petrosellini, anch'essi futuri Quirini. Vd. ALVIERA BUSSOTTI, 'Ut Virtus pictura et poesis'. *Forme della virtù tra Arcadia e Accademia di San Luca (1702-1716)*, in

principale fautore dello scisma. E di fatto una nutrita schiera di scismatici partecipa all'occasione. Pur segnalandone l'importanza per il panorama teatrale romano primosettecentesco, va detto però che con la recita dell'*Attilio Regolo* del 1711 siamo ancora distanti dalla proposta graviniana delle *Tragedie cinque*, in cui l'accompagnamento musicale è bandito; e in un circuito di rappresentazione ristretto, diverso dall'esperienza del teatro e del pubblico di cui è promotore Martello.

Questi, tornato a Roma dalla Francia nella seconda metà del 1713, ha modo di frequentare tanto i Quirini quanto gli Arcadi. Se le aggiunte all'edizione del suo dialogo del 1715 rispondono alle critiche lanciate anche dal fronte graviniano, non si possono però escludere implicazioni politiche che si riversano nelle scelte estetiche. Gravina, nel 1715, sceglie Eugenio di Savoia come dedicatario del trattato *Della tragedia*, esprimendo in modo esplicito il legame tra la rigenerazione della virtù romana e la conclusione della guerra di Successione spagnola. Martello, che svolge per la corte papale un ruolo diplomatico, opta negli stessi anni per la celebrazione di un personaggio distante dal paradigma eroico del dedicatario graviniano: si tratta di Luigi XIV, del quale a più riprese, all'interno del trattato *Della tragedia antica e moderna*, viene elogiata la monarchia, attraverso un parallelismo con Clemente XI⁵³. La riflessione sulla monarchia si inserisce nel dialogo di Martello sempre all'interno della sua proposta di tragedia moderna, quando appunto discute soprattutto della catarsi tragica e del fine politico. Egli rimarca come in particolare il terrore serva a purgare l'ambizione e la prepotenza. Ma il sentimento d'odio generato dall'orribile punizione di principi «sventuratamente colpevoli», utile, nell'antica tragedia della Grecia delle repubbliche, a mantenere nei «liberi popoli l'odio della monarchia»⁵⁴, ora non ha più ragione di esistere. La monarchia si è «fatta domestica»⁵⁵ attraverso le virtù della giustizia e della clemenza; occorre quindi regolare diversamente «il fine politico» delle tragedie e promuovere soprattutto gli insegnamenti morali legati all'«educazion de' figliuoli», all'«amor della

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti. Roma Sapienza, 18-22 settembre 2013, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi Editore, 2014, <<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20Bussotti.pdf>>; più in generale cfr. EAD., «Belle e savie»: virtù e tragedia nel primo Settecento.

⁵³ Cfr. MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, sessione III, pp. 94-96.

⁵⁴ Ivi, p. 93.

⁵⁵ Ivi, p. 94.

patria», al «culto verso le divine cose»⁵⁶. Il riferimento è ancora una volta alla Francia di Luigi XIV, «vero carattere dell'eroe»⁵⁷.

Tanto Martello quanto l'Aristotele redivivo giungono perciò nel dialogo alla conclusione che è «opportuno regolare diversamente il fine politico della tragedia», giovando «al pubblico per altre strade che per quelle del rendere odiosa la monarchia»⁵⁸. Anche Gravina si interroga su questo nodo problematico: le sue tragedie, privilegiando un fine politico antitirannico, restano necessariamente vincolate a una fruizione più elitaria, ma non nel terreno della pura astrazione, come molti hanno interpretato⁵⁹. Su questo doppio binario, la tragedia che guarda al “popolo” eterogeneo dei molti e la tragedia che guarda al “popolo” dei dotti, dei pochi, si snoda l'importante rifioritura del genere, che dalle esperienze fuori e dentro l'Arcadia crescimbeniana di Maffei, Gravina, Martello e Conti giunge fino al Settecento di Vittorio Alfieri.

⁵⁶ Ivi, pp. 96-97. Cfr. ALFONZETTI, «Cato» fra preziose traduzioni e tavole di teatro, pp. 123-125. Vd. inoltre EAD., *Voci del tragico nel Viceregno austriaco: Gravina, Marchese, Pansuti*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, 2014, pp. 209-241.

⁵⁷ MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, sessione V, p. 155.

⁵⁸ Ivi, sessione III, p. 96.

⁵⁹ Cfr. NICOLA BADALONI, *Antonio Conti. Un abate libero pensatore tra Newton e Voltaire*, Milano, Feltrinelli, 1968, in particolare pp. 160-165; QUONDAM, *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, in particolare pp. 105-131.

EMILIANO PICCHIORRI

Costanti lessicali e sintattiche nella poesia della prima Arcadia

Nella sua spiccata dimensione sociale, la poesia dell’Arcadia si caratterizza dal punto di vista linguistico per «la preponderanza della *koinè* lirica sugli idioletti»: partendo da questa premessa gli studiosi hanno potuto osservare i caratteri comuni e condivisi dell’ampia produzione poetica degli accademici e hanno fatto emergere, al netto dell’individualità dei singoli, alcune peculiarità formali rispetto alla tradizione precedente. In questa sede si proporranno alcune notazioni di approfondimento sulle tendenze già indicate dalla critica, con particolare attenzione per gli aspetti lessicali e sintattici, concentrando l’attenzione sui componimenti inclusi nei primi nove tomi delle *Rime degli Arcadi*, cioè tutti quelli usciti sotto il custodiato di Crescimbeni². I volumi, pubblicati tra il 1716 e il 1722, si prestano a essere analizzati in modo unitario per la loro compattezza di forme e di stile, raggiunta anche grazie alla rigorosa selezione operata dallo stesso Crescimbeni, che sottopone i componimenti, in forma anonima, a una «Congregazione» di accademici³.

¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra, 2003, p. 117. Sull’Arcadia come fenomeno culturale e sociale cfr. AMEDEO QUONDAM, *L’Arcadia e la «Repubblica delle lettere»*, in *Immagini del Settecento in Italia*, a cura della Società italiana di studi sul secolo XVIII, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 198-211.

² Per i primi otto tomi si cita da *Rime degli Arcadi*, Roma, Antonio de’ Rossi, tt. I-VIII, 1716-1720; per il nono da *Raccolta di varj componimenti lirici, drammatici, e ditirambici degli Arcadi. Tomo primo, che è il nono delle Rime* [...], Roma, Antonio de’ Rossi, 1722. Per le ricerche sui primi sei tomi ci si è avvalsi anche della banca dati elettronica *Biblioteca italiana* (www.bibliotecaitaliana.it). Nelle citazioni si segnala il numero romano corrispondente al tomo seguito dal numero di pagina. Si rispetta la punteggiatura originale, ma si interviene nell’uso dei segni paragrafematici.

³ I versi sono «collegialmente vagliati e corretti – anche più volte, all’occorrenza – fino ad assumere un aspetto compatibile con le esigenze dell’istituzione che li promuove» (cfr. ANNA LAURA BELLINA – CARLO CARUSO, *Oltre il Barocco: la fondazione dell’Arcadia. Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 239-312: 261). Per un quadro degli autori e delle

Il profilo fonomorfológico della prima poesia arcadica è perfettamente inscritto nel solco della tradizione: come avverrà per la poesia del secondo Settecento⁴, tuttavia, si registra un'insistenza su tratti arcaici a volte poco diffusi nello stesso italiano antico, come i sicilianismi vocalici *tui* e *sui*, assenti nel canzoniere petrarchesco⁵, o il perfetto forte *bebbi*, non attestato in poesia prima del Cinquecento⁶; netti arcaismi di larga diffusione, che giungeranno alla poesia neoclassica anche grazie al tramite dell'*Arcadia*, sono il congiuntivo in *-e* dei verbi della prima classe o la terza persona del perfetto in *-èo* e *-io*⁷, e non mancano tratti comuni nella poesia due-trecentesca ma rari dopo il XVI secolo come il verbo *aggio*, che si specializza in posizione di rima⁸.

Più varia appare la situazione per i settori del lessico e della sintassi, che si mostrano aperti a influssi eterogenei e rispondono a esigenze espressive di varia natura. Partendo dall'impiego di materiali linguistici della tradizione, accanto all'insistenza su voci tipiche della lirica (dagli aggettivi *altera*, *dolce*, *fatale*, *fero*, *vago* ai sostantivi *alma*, *aura*, *chioma*, *laccio*, ecc.) e all'ovvia presenza di Petrarca, di Tasso e dei petrarchisti cinquecenteschi⁹, è stata osservata da Serianni una buona diffusione tra gli Arcadi di stilemi danteschi¹⁰,

forme metriche presenti nei diversi tomi delle *Rime* cfr. STEFANIA BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, e MARIA LUISA DOGLIO – MANLIO PASTORE STOCCHI, *Rime degli Arcadi I-XIV. 1716-1781. Un repertorio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

⁴ Nella quale «si diffondono istituti linguistici che hanno carattere aulico (perché ricorrono tipicamente nella poesia elevata) e che presentano una patina arcaizzante, ma che in realtà erano sconosciuti all'italiano antico» (LUCA SERIANNI, *Profilo linguistico della poesia neoclassica*, in ID., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 212-253: 227).

⁵ Cfr. LUCA SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2009, p. 180. Solo nel primo tomo delle *Rime* si incontrano 17 esempi di *sui* e 5 di *tui*, quasi sempre in rima.

⁶ Sono 5 gli esempi presenti nei primi sei tomi delle *Rime*. Per la storia di questa forma cfr. SERIANNI, *La lingua poetica*, pp. 210-211.

⁷ Nei primi sei tomi delle *Rime* si segnalano, a titolo di esempio, le forme *annode*, *apporte*, *ascolte*, *conforte*, *invoglie*, *lasce*, *paregge*, *riconforte*, *rimbombe*, *sceme*, *verse*; per il secondo tratto, può bastare un esempio di alternanza: nei primi sei tomi *poteo* compare all'interno del verso, dove la scelta non è obbligata, 26 volte contro le 13 di *poté*. Per queste forme nella poesia neoclassica cfr. SERIANNI, *Profilo linguistico*, pp. 228-231.

⁸ «Poiché da te grata mercé non aggio» (: *selvaggio*) in Filippo Leers (I, p. 238); «Uso a soffrir, non aggio» (: *servaggio*) in Vincenzo Filicaia (VIII, p. 279). Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica*, p. 194.

⁹ Dal momento che «il retaggio petrarchesco mutuato dagli epigoni del Cinquecento ben si adatta alla programmatica continuità con le misure della tradizione, patrocinata da Crescimbeni» (BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia*, p. 147).

¹⁰ Cfr. LUCA SERIANNI, *Sulla fisionomia stilistica della poesia arcadica*, «Atti e Memorie dell'*Arcadia*», 5, 2016, pp. 195-208: 201-202. Riferimenti a Dante sono stati segnalati, tra

interessante in un secolo che segna tradizionalmente uno dei momenti più bassi della fortuna di Dante; ai passi già segnalati dallo studioso si possono aggiungere altri riferimenti a luoghi celebri dell'*Inferno*: l'incipit è ripreso da Siralgo Ninfasio / Filippo Leers («Quasi mezzo il cammin mia vita corse», I, p. 227); le parole scritte sulla porta dell'*Inferno* riecheggiano in un passo di Elagildo Leuconio / Marcantonio Lavaiana («Mirate in Asia la città dolente», II, p. 118) e quelle pronunciate da Francesca sono citate da Alessi Cillenio / Giuseppe Paolucci («Se è ver che a nullo amato amar perdona», I, p. 9); il *fiero pasto* di *Inf.* XXXIII 1 compare in Eugenio Libade / Benedetto Menzini («Far delle mia minugia un fiero pasto», II, p. 184, insieme al *minugia* di *Inf.* XXVIII 25) e in Eritro Faresio / Giovan Bartolomeo Casaregi («Al fiero pasto dei compagni aggiunto», V, p. 259); ancora in quest'ultimo si trova il verbo *arroncigliare*, con *o* protonica anziché con *u*, di *Inf.* XXI 75 e XXII 35 («com'io già l'empio afferro, ed arronciglio», V, p. 259); i sintagmi *sdegnosa anima* e *strida alte*, rispettivamente in Trisalgo Larisseate / Giampietro Zanotti («Per vincer sua sdegnosa anima altera», III, p. 306) e Diante Prosense / Francesco Brunamonti («Lete, che già di strida alte risuona!», V, p. 192), ricalcano l'*alma sdegnosa* di *Inf.* VIII 44 e le *alte strida* di *Inf.* XII 102.

Meno ovvio è il rapporto che la prima Arcadia instaura con la poesia barocca, nonostante il dichiarato rifiuto degli eccessi di quella stagione¹¹. Sul piano lessicale, è possibile segnalare alcuni sintagmi che gli Arcadi desumono con ogni probabilità da Marino¹², perché assenti o scarsamente diffusi nella poesia precedente:

braccio eterno si trova nella *Galeria*¹³ per indicare l'opera divina, ed è adottato da Estrio Cauntino / Giovan Battista Cotta («E alto ritenne il divin braccio eterno», IV, p. 82) e da Alindo Scirtoniano / Filippo Ortensio Fabbri («Nacque dal braccio eterno, allorch'ei cinse | d'alti prodigi il terren globo, e fuori | da lunga notte i rai sepolti spinse», V, p. 50);

i primi Arcadi, in Gelindo Teccaleio / Florindo Tartarini (cfr. BELLINA – CARUSO, *Oltre il Barocco*, pp. 262-263).

¹¹ Cfr. CARLO CALCATERRA, *Il barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950. Sulla ricezione del barocco 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>).

¹² Nei passi seguenti si cita da GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, a cura di Emilio Russo, Milano, Bur-Rizzoli, 2013; ID., *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, in Appendice *La Galeria del Cavalier Marino considerata vien dal Paganino*, Cd-Rom *Pitture per la Galeria*, a cura di Alessandra Ruffino, Trento, La Finestra, 2005; ID., *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Milano, Fondazione Pietro Bembo – Parma, Guanda, 1993.

¹³ MARINO, *Galeria, Ritratti. Tito*, 2, 4: «resse l'armi mortali il braccio eterno».

dilettooso errore, usato da Marino in clausola sia nell'*Adone* sia nella *Galeria*¹⁴, ricompare nella stessa posizione in Siringo Reteo / Paolo Antonio Del Nero («Mi va tessendo il dilettooso errore», I, p. 262); anche nel *Giardino degli epiteti* di Giovanni Battista Spada il sintagma è documentato esclusivamente con la citazione mariniana della *Galeria*¹⁵;

ferrea catena si trova nell'*Adone* associato al sostantivo *piè* in riferimento alla prigionia¹⁶, come in Trisalgo Larisseate / Giampietro Zanotti («ferrea catena il fianco, e il piè t'allaccia», III, p. 303);

testor di rime, sebbene l'uso del sostantivo per indicare il poeta risalga a Petrarca («buon testor degli amorosi detti», *Rvf* 26, 10), è sintagma di coniazione mariniana nell'*Adone* («Testor di rime eccelse e numerose», IX 182, 1) e ricompare in Aristeo Cratio / Anton Maria Salvini («Cangiato m'ha in testor di rime eletto», V, p. 148);

vil pondo, che si trova nell'*Adone*¹⁷ e non sembra avere attestazioni precedenti, ricompare in Erilo Cleoneo / Alessandro Guidi («Oh quanto sembreria vil pondo l'oro | delle Corone», I, p. 146) e in Echeno Eurimedonzio / Santi Bacchi («Che, se vil pondo di servile omaggio | l'alta dell'Alma libertade oppresse», VI, p. 109).

Il magistero mariniano può valere anche per singole voci rare: significativo è il caso di *napello* o *nappello*, nome di una pianta velenosa citato nel *Morgante* di Pulci e poi ripreso nell'*Adone*¹⁸: si tratta di una voce con scarsa fortuna nella tradizione poetica fino al Seicento¹⁹, di cui le *Rime degli Arcadi*, probabilmente sulla scorta dell'uso mariniano, presentano ben quattro occorrenze. La forma è usata, in posizione di rima come in Marino, da Uranio Tegeo / Vincenzo Leonio («quasi pasciuto di mortal nappello», I, p. 326), Ottinio Corineo / Giuliano Sabbatini («ma né serpe mortal, né

¹⁴ MARINO, *Adone*, XVII 184, 3: «loda del mostro il dilettooso errore»; ID., *Galeria, Favole. Endimione, che riguarda la Luna di Carlo Vinitiano*, 13: «correndo Cinthia al dilettooso errore».

¹⁵ *Giardino de gli epiteti, traslati ed aggiunti poetici italiani del Padre Maestro F. GIO. BATTISTA SPADA* [...], Bologna, Errede di Vittorio Benacci, 1665, p. 247.

¹⁶ MARINO, *Adone*, XVI 266, 5: «bastò c'avesse al piè ferrea catena».

¹⁷ MARINO, *Adone*, II 164, 7: «De l'aver sostenuto un sì vil pondo».

¹⁸ PULCI, *Morgante*, XXV 112, 7-8: «Ma non mostròe, ch'è l'ha nascoso, e sallo, | l'arsenico, il nappello e il risagallo» (cito da LUIGI PULCI, *Morgante e opere minori*, a cura di Aulo Greco, vol. I, Torino, Utet, 1997); MARINO, *Adone*, XII 25, 6: «e bee cicuta, aconito e napello».

¹⁹ In poesia, prima dell'uso mariniano il *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, poi da Giorgio Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002, s.v., XI, p. 172, riporta, oltre a Pulci, solo un passo di Ansaldo Cebà.

rio nappello», II, p. 353) e Aurisco Elafio / Giovan Battista Ciappetti («gravi alimentin sol felce e nappello», III, p. 38); al di fuori della rima, se ne trova un'occorrenza in Cerinto Alcmeonio / Pietro Paolo Pagliai («Ogn'acero, ogni quercia fu veduta | sudar balsamo, e mele, e senza toscio | fu in quel giorno il nappello, e la cicuta», VII, p. 131).

Nella ripresa di stilemi cinque-seicenteschi i poeti arcadi si mostrano spesso inclini alla variazione: osserviamo ad esempio il caso della *iunctura* che indica il sentimento dello stupore, *inarcate ciglia* o *inarca le ciglia*, presente in Ariosto e Tasso, giunta poi a Chiabrera e Varano e ancora comune nell'Ottocento²⁰. Nella stretta cerchia degli Arcadi il sintagma, oltre che nella forma originaria, si diffonde con il sostantivo al singolare, *inarca il ciglio*. La variazione, che nella poesia precedente sembra conoscere rarissimi esempi²¹, è dovuta soprattutto a esigenze di rima in Siringo Reteo / Paolo Antonio Del Nero, che la usa nel tomo I delle *Rime* («Già d'Adria la Reina inarca il ciglio», p. 269, in rima con *figlio*); è invece probabile che si debba a un processo di circolazione all'interno della cerchia degli Arcadi la presenza del sintagma al singolare per altre cinque volte nei tomi successivi: «E qui t'arresti, dove 'l ciglio inarca» (Polibo Emonio / Vincenzo Filicaia, III, p. 247); «Questi è il grand'Alessandro: il ciglio inarca» (Eneto Ereo / Antonio Ottoboni, IV, p. 48); «duo gran' tronchi, e 'n ciò fare inarca il ciglio» (Diante Prosense / Francesco Brunamonti, V, p. 196, in rima con *periglio* e *figlio*); «Inarcò il ciglio il Verno» (Orilto Berenteatico / Scipione Maffei, VII, p. 318); «ma il ciglio avvien, che inarchi | sol quando in Lei pien di stupore il gira» (di nuovo in Filicaia, VIII, p. 276).

Già ampiamente evidenziata dalla critica è l'importanza per l'Arcadia del modello di Chiabrera²². Sul piano lessicale, affonda le sue radici nel poeta savonese un tratto distintivo della poesia settecentesca come la presenza di composti grecizzanti, che diventeranno tipici di Parini o dell'*Ossian* di Cesarotti²³ e che spesseggiano in autori come Crudeli, Rolli o Lambertini²⁴:

²⁰ Cfr. SERIANNI, *Profilo linguistico*, p. 205.

²¹ Attraverso il motore di ricerca della *Biblioteca italiana* se ne individuano, prima del Settecento, solo due esempi, nelle *Metamorfosi di Ovidio* di Giovanni Andrea dell'Anguillara e nella serenata *Il barcheggio* di Alessandro Stradella.

²² Per osservazioni linguistiche cfr. MAURIZIO DARDANO, *La lingua della lirica degli Arcadi*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, IX, 2-4. *Convegno di Studi* (15-18 maggio 1991) *III Centenario dell'Arcadia*, 1991-1994, pp. 43-56: 50.

²³ Cfr. LUCA SERIANNI, *Lirica*, in *Storia dell'italiano scritto*, 1. *Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 27-83: 76, e Id., *Profilo linguistico*, pp. 243-247.

²⁴ Cfr. MENGALDO, *Gli incanti*, pp. 125-126.

Crescimbeni, che nell'edizione delle sue *Rime* dichiarerà di ispirarsi per gli ultimi quattro libri al gusto «greco, che vien detto chiabrerresco»²⁵, impiega composti di questo tipo anche nelle *Rime degli Arcadi*, riprendendo dal modello aggettivi come *auriloquace* («Spiega spiega i legiadretti | rubinetti | de' bei labbri auriloquaci», I, p. 76) e *oricrinito* («E ad incognita contrada | le fa strada | un bell'ASTRO oricrinito», I, p. 85)²⁶. Ciò che sembra caratterizzare, nella prima Arcadia, l'uso dei composti grecizzanti è però lo stretto legame con uno specifico tipo di componimento, il ditirambo dedicato al tema del vino, mentre nei decenni successivi la presenza di questi composti sarà più estesa e generalizzata. Accanto a Chiabrera, infatti, è forte in questa fase il modello del *Bacco in Toscana* di Francesco Redi: l'opera rappresenta il culmine di una tradizione di celebrazione del tema bacchico e conviviale che muoveva dalle *Vendemmie di Parnaso* dello stesso Chiabrera²⁷ e che nel corso del Seicento, con Benedetto Fioretti, Pietro Salvetti e Antonio Malatesti, aveva rafforzato l'associazione fra poesia ditirambica e composti grecizzanti²⁸. Tra i contemporanei, il legame tra composti e ditirambi risulta già chiaro a Gravina, che nel trattato *Della ragion poetica* esprime un giudizio negativo sui poeti che «si danno ad intendere d'essere autori di ditirambi, perché sanno infilzare più parole in una, contro il genio della favella sì latina come volgare, e perché sanno scherzare col bicchiere»²⁹. Il richiamo a Redi è evidente, nei *Brindisi ditirambici* di Crescimbeni, anche nella ripresa di sintagmi come *età barbogia*, 'vecchiaia' (Crescimbeni, *Rime*, *Brindisi* IX, p. 407: «di tal rara virtù, | che torna in gioventù l'età barbogia»; Redi, *Bacco in Toscana*, 231-232: «presto muore, o rado giugne | all'età vecchia e barbogia»), e *vasto bellicone*, 'grande calice' (Crescimbeni, *Rime*, *Brindisi* I, p. 379: «Tuffa pure | l'atre

²⁵ Cfr. *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, c. a5v.

²⁶ Cfr. SERIANNI, *Sulla fisionomia stilistica*, p. 199.

²⁷ Che già presentava aggettivi composti legati al tema del vino, come *uvamico* e *vitichiomato*: cfr. MAURIZIO DARDANO, «*Oricrinito*», «*pieveloce*», «*leggiadribelluccia*». *Aspetti della formazione delle parole nella poesia seicentesca*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da Nino Borsellino e Walter Pedullà, VI. *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*, Milano, Motta, 1999, pp. 206-207: 207.

²⁸ Cfr. GABRIELE BUCCHI, *Introduzione*, in FRANCESCO REDI, *Bacco in Toscana. Con una scelta delle Annotazioni*, a cura di Gabriele Bucchi, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. XIII-XCIV: LVI-LX. Sulla fortuna del *Bacco in Toscana* nei secoli successivi ancora utile *Il Bacco in Toscana di Francesco Redi e la poesia ditirambica. Con un'appendice di rime inedite del medesimo. Saggio* di GAETANO IMBERT, Città di Castello, Lapi, 1890, pp. 111-154.

²⁹ Cito da GIANVINCENZO GRAVINA, *Della ragion poetica. Libri due*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 195-327: 321.

cure | in quel vasto bellicone»; Redi, *Bacco in Toscana*, 34-35: «questo vasto bellicone | io ne verso entro 'l mio petto»), coniazione dello stesso Redi come adattamento di una voce tedesca³⁰. A tal proposito, anche in sede teorica, nell'ottavo dialogo della *Bellezza della volgar poesia* (I ed. 1700; II ed. 1712), Crescimbeni giustifica l'uso di forestierismi nella poesia ditirambica³¹.

Gli Arcadi si cimentano nei *brindisi ditirambici* spesso come risposta a quelli di Crescimbeni, che li pubblica poi insieme alle proprie *Rime*, producendo variazioni sul tema che contengono spesso riferimenti a composti rediani come *ebripestoso*, *grandavida* e *leggiadribelluccia*³²: Benaco Deomeneio / Giulio Cesare Grazzini riprende il sintagma «età vecchia e barbogia», usa composti come *ebrikanore*, *ebbripossente* e *ebbrigiocondo* e altri costruiti con lo stesso meccanismo, come *caprileggiera*, 'leggera come una capra', e *edricrinita*, 'che ha i capelli come l'edera'³³. Queste formazioni figurano spesso anche nelle *Rime degli Arcadi*: nel primo tomo Alessi Cillenio / Giuseppe Paolucci usa *ambrifoco*³⁴; nel sesto Egone Cerausio / Pietro Giubbilei impiega *oribrillante*³⁵; nell'ottavo Tirsi Leucasio / Giambattista Felice Zappi conia

³⁰ «*Bellicone* è voce nuova in Toscana, ed è venuta di Germania, dove chiamasi *wilkomb* o *wilkumb* quel bicchiere nel quale si beve all'arrivo degli amici, e significa lo stesso che *benvenuto*» (FRANCESCO REDI, *Annotazioni*, in ID., *Bacco in Toscana. Ditrambo*, Firenze, Piero Matini, 1685, p. 9).

³¹ «Ma giusta l'opinione d'alcuni, barbarismo nella nostra lingua si commette ancora ponendo in uso alcun vocabolo di lingua straniera, al che io non consento, anzi giudico che essendo viva la nostra lingua, sia lecito d'arricchirla [...], e stimo che tal privilegio si convenga più al poeta ditirambico che all'epico, massimamente nella nostra lingua [...]» (GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019, VIII 35 e 37, pp. 298-299).

³² Sui composti in Redi cfr. DARDANO, «*Oricrinito*», p. 207, e BUCCHI, *Introduzione*, p. LXVI.

³³ «sulle piume | ebricanore | di quel dolce amabil nume»; «Viva il nume ebbripossente. | Viva il nume ebbrigiocondo | [...] E la sua caprileggiera | e di mosto intrisa schiera»; «che si innalza bipartita, la falange edricrinita»; «il tracollo ultimo diè | all'età vecchia e barbogia» (CRESCIMBENI, *Rime*, lib. X, *Brindisi XXXIII. Al can. Giulio Cesare Grazzini, detto Benaco*, «Risposta di Benaco», pp. 465-466, 474, 475, 478).

³⁴ «Vo veder se sia bastante | quell'ambrifoco spumante» (I, p. 36). Il componimento è pubblicato anche nelle *Rime* di Crescimbeni, in cui l'espressione appare univertata, come un unico composto: *ambrifocospumante* (CRESCIMBENI, *Rime*, p. 403).

³⁵ «Anco il vecchio Sileno i pieni calici | votando va d'oribrillante ambrosia» (VI, p. 121). *Oribrillante* conosce un precedente in un altro poeta secentesco vicino a Chiabrera, Giovanni Ciampoli, anche in quel caso in relazione al vino, per cui è possibile che ci sia un riferimento diretto: «o d'affetti leali Angelo amante, | di vino oribrillante | colmo un cristallo, e 'l tuo bel nome invoco» (*Poesie funebri e morali di monsignor GIOVANNI CIAMPOLI* [...], Venezia, Zaccaria Conzatti e fratelli, 1662, p. 241). La parola compare anche in un

*ambrodoroso*³⁶. Dà ampio spazio a questi procedimenti, nel tomo V delle *Rime*, Eritro Faresio / Giovan Bartolomeo Casaregi, che dedica una serie di sonetti a Polifemo ubriaco, riprendendo *ambrispumante* e coniando *crinisparso*, *polifemicida*, *almibeante* e il verbo *viningravidare*, 'riempire di vino'³⁷. Si tratta per lo più di composti nome + aggettivo di tipo esocentrico, cioè riferiti, con valore aggettivale, a un'entità esterna al composto stesso; inoltre, come avveniva già in Chiabrera e Redi, l'imitazione della maniera greca consiste anche nella scelta di un ordine non comune in italiano, quello determinante + determinato³⁸, mentre il materiale lessicale sfrutta in genere elementi non classici ma volgari e, anche nelle neoformazioni, predilige elementi già presenti nei modelli, come *ambri-*, *ebri-*, *ori*. I composti sono quasi sempre formati da due elementi, ma fa eccezione il ditirambo di Gomero Aloneo / Anton Domenico Norcia ospitato nel tomo IX delle *Rime* (pp. 294-303), che riesce ad associare anche tre e quattro elementi, forse ispirandosi al grottesco *capribarbicornipede* del *Bacco in Toscana* (v. 554): «biondeggiantumidadusta Cerere», «chiomalgosotridentier Nettuno», «gratodorspirante agrume», «ostrifiamentaurigemmata tela», «satirimenadebaccante folto stuolo», ecc.

Più in generale, anche al di là dei composti, una caratteristica comune a tutti i brindisi ditirambici è il rapporto con componimenti precedenti, attraverso citazioni e riprese; ad esempio, i versi di Alessi Cillenio / Giuseppe Paolucci: «Ecco già che al labbro io l'ergo | e le viscere n'aspergo» (I, p. 32), riecheggiano, nel tomo successivo, in quelli di Aci Delpusiano / Eustachio Manfredi: «Mira! Mentre al labbro l'ergo», in rima con «Più le viscere n'aspergo» (II, p. 55).

Restando sul piano della formazione delle parole, si deve osservare che, così come i composti pertengono soltanto ai ditirambi, la presenza di alterati appare caratteristica tipica delle canzonette, anche in questo caso per influsso dei modelli di Chiabrera e di Francesco de Lemene³⁹. I diminutivi, uno dei tratti più immediatamente associati alla poesia arcadica⁴⁰, sono ampia-

componimento di risposta a Crescimbeni attribuito a Pompeo Figari: «Che tardiamo? | Su beviamo | queste ambrosie oribrillanti» (CRESCIMBENI, *Rime*, p. 409).

³⁶ «Tra i preziosi | ambrodorosi | arabi fumi» (VIII, p. 338).

³⁷ «[...] in quello ambrispumante pozzo | meco t'immergi [...] | ecco cent'otri almibeanti ingozzo» (V, p. 257); «e Polifemicida Galatea | [...] | E crinisparso per dolor s'indraca», «Su riempila tosto, e viningravida» (V, p. 258).

³⁸ Cfr. DARDANO, «*Oricrinito*», p. 207.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 1987 [I ed.: Firenze, Sansoni, 1960], p. 455, parla di «abuso di languidi diminutivi». Cfr. anche TINA MATARRESE, *Il Settecento*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 155, e VITTORIO COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 196.

mente presenti già nello stesso Crescimbeni («La pastorella mia, | quando garria l'auretta, | tutt'aspra e sdegnosetta mi seria», I, p. 81), si presentano spesso in accumulo («In un boschetto ombroso | l'altr'ieri prendea riposo, | quando due tortorelle | amorosette, e belle», Nidalmò Tiseo / Niccolò Forteguerra, II, p. 319) e sono talvolta sfruttati per ottenere una facile rima («Il più vago fiorellino | se' tra' fiori, o mammoletta, | che non brami ir festo-setta | fra le pompe del giardino», Oriano Miniciliano / Alessandro Pegolotti, III, p. 227; «su lucenti nuvoletti, | e per gioia l'ali d'oro | van scotendo gli angioletti», Onemio Dianio / Ercole Maria Zanotti, IV, p. 319). Non mancano gli eccessi, come nel caso dei due aggettivi alterati riferiti a un sostantivo anch'esso alterato che si trovano in Damisto Aristodemo / Niccolò Albizi: «Colle fiere orgogliosette | leggiadruzze pupillette», VIII, p. 136.

Se i composti sono confinati nella poesia giocosa e i diminutivi nelle canzonette, è invece caratteristica più generale degli Arcadi la predilezione per il latinismo, espressione della ricercata saldatura con l'antichità classica. Accanto a voci presenti in poesia fin dai primi secoli, come i sostantivi *margo* e *polve* o i verbi *fiede*, *riede*, *molce*, *estolle*⁴¹, non mancano latinismi di diffusione cinquecentesca che la poesia arcadica accoglie con larghezza tramandandoli alla lirica successiva: è il caso di *onusto*, già presente in Ariosto e Tasso, che diventa frequentissimo negli Arcadi, tra i quali è spesso usato in relazione al tema della gloria⁴². Elementi di innovazione vanno cercati, più che nei tipi lessicali, negli accostamenti: ad esempio, *edace*, che per suggestione classica ha notevole fortuna tra Cinque e Seicento come attributo del tempo, compare tra gli Arcadi non solo nel sintagma *tempo edace*, ma viene esteso frequentemente ad altri determinati: in Siralgo Ninfasio / Filippo Leers troviamo *edace rabbia* (I, p. 218), in Ateste Mirsinio / Carlo Emanuele d'Este *dente edace* (VI, p. 40), in Vincenzo Filicaia *anni edaci* (III, p. 250), in Alidalgo Epicuriano / Pier Maria Della Rosa *rostro edace* (VII, p. 2), in Lamindo Cratidio / Paolo Bernardy *fiamma edace* (IX, p. 48). Se in alcuni casi resta comunque il riferimento allo

⁴¹ Su cui cfr. SERIANNI, *La lingua poetica*, pp. 153 e 226-229. Per i latinismi in Vittorelli si veda MENGALDO, *Gli incanti*, pp. 120-124.

⁴² «di bella gloria il core onusto» (III, p. 8), «Onusto di trionfi» (III, p. 177), «di merti onusto | dalla Gloria n'avrai degne ghirlande» (III, p. 236), «il crin di palme onusto» (III, p. 353), «di mille glorie inclite onusto» (III, p. 381), «d'inclite palme onusto» (III, p. 391); «e d'altiere speranze onusta, e grave» (V, p. 118), «Mira, signor, mira di prede onusto» (V, p. 162); «si renderà di palme onusto il Reno» (VI, p. 227), «Roma stupì: ma più di pregi onusto» (VI, p. 234); «e d'ostili catene il dorso onusto» (VIII, p. 60); «ritorno a voi di me medesimo onusto» (VIII, p. 119), «Quanto ella fosse, e di quai frutti onusta» (VIII, p. 219), «rogo di fiamme onusto» (VIII, p. 281), «disse, il crin d'un Eroe, di glorie onusto» (VIII, p. 321).

scorrere del tempo⁴³, in altri scompare il legame con questo tema. In Bernardy l'aggettivo è usato ancora in senso traslato, in riferimento alla fiamma dell'amore: «già spenta in Lete la ria fiamma edace, | trionfa Amor sull'abbattuto sdegno | ovunque splende la diurna face» (IX, p. 48); siamo invece di fronte al senso proprio in Leers e Della Rosa: l'uno in riferimento al lupo che divora l'agnello («così l'edace rabbia | di fero lupo mai non ti divorì», I, p. 218), l'altro in riferimento all'aquila che divora il cuore (anziché il fegato) di Prometeo («Ma irato Giove ancor giù nello Inferno | colui punisce, e lascia al rostro edace | d'un'aquila il suo cuore in cibo eterno», VII, p. 2). In entrambi i casi, però, il codice poetico fa sì che l'aggettivo non sia riferito direttamente agli animali ma a un sostantivo astratto (*rabbia*) o a un particolare anatomico (*rosto*).

Occasionalmente, la disposizione arcadica all'uso del latino può condurre alla comparsa di forme più rare, come nei componimenti di Licida Orcomenio / Malatesta Strinati nel tomo IV delle *Rime*: questo avviene sia per la morfologia, per cui rispetto al più comune *ange* il poeta impiega il più raro *angere* («Lui nulla puote o dilettere od angere» (p. 209)⁴⁴, sia per il lessico, nel quale, oltre a latinismi con buona diffusione nella lirica precedente, come *munuscoli* e *fraude*, si trovano *gallicinio*, 'momento della giornata in cui canta il gallo'⁴⁵, adattamento del *gallicinium* latino che conosce attestazioni poetiche volgari solo in Camillo Scroffa e in Sannazaro, e alcuni calchi senza tradizione precedente, come *formidine*, 'paura', e *dedecore*, 'disdoro', necessari al poeta come rimanti in un capitolo in terza rima di endecasillabi sdruccioli (p. 203):

Ben io dissi a Licisco: i tuoi munuscoli,
che porti alla città, fien tuo dedecore:
scopro chiaro i tuoi danni, e non offuscoli.
Nostro uffizio è guardar giovenchi e pecore,
coltivar orti e, quando l'ore avanzano,
tendere insidie a Lodolette e a Lecore.
Tu vai nella città, dove ognor stanziano
miste Ciprigne a mentitor Cupidine,
e Bacco e Momo a suon di lire danzano.
Ve' mal cauto garzon, c'ho gran formidine
che, qual vai, tal non torni; e ben tornossene
tutto fraude e livor, fasto e libidine.

⁴³ Atteste Mirsinio / Carlo Emanuele d'Este: «Ma vorrei poi dal fero dente edace | serbar quest'Urne alla futura etade, | sol per onor di chi vi posa in pace» (VI, p. 40); Polibo Emonio / Vincenzo Filicaia: «Vivrà l'Arcadia; e la fatal congiura | degli anni edaci, che sì ratti vanno, | fia che a lei di far fronte abbia paura» (III, p. 250).

⁴⁴ Su *angere* cfr. SERIANNI, *La lingua poetica*, p. 224.

⁴⁵ «Chi vuol pace al dì chiaro, e al gallicinio | dalle inquiete passioni indomite, | libero alla ragion lasci il dominio» (IV, p. 209).

Del resto, il recupero di un latinismo sdrucchiolo per esigenze metriche è una pratica che, a partire dal Quattrocento, affiora a più riprese nella storia dell'italiano, come già osservato da Migliorini⁴⁶.

Anche per quanto riguarda la sintassi la poesia arcadica si caratterizza per l'incremento dei latinismi, attraverso procedimenti quali la predicazione negativa o le tmesi che ricalcano l'*ordo verborum* latino. Da ricondurre al latino è senz'altro la presenza (spesso in apertura di poesia o di strofa) di un pronome personale oggetto isolato a inizio verso con dilazione del soggetto; è stata osservata la frequenza del tratto in Parini⁴⁷, ma è sufficiente sfogliare il tomo I delle *Rime* per osservarne la ricorrenza, per lo più con il pronome di seconda persona, già nella prima Arcadia: in Filippo Leers, «Te già sul Tebro pargoletta in fasce | accolsero le Ninfe, e l'Arbia poi» (p. 256); in Crescimbeni, «Te non minor del Figlio | d'Anfitrione invitto | un Germe sosterrà contro l'etade» (p. 102); in Ila Orestasio / Agnolo Antonio Somai, «Te per conforto ancor bambina umile | chiamò l'afflitta Italia, e tu l'udisti» (p. 201), ecc.

Sul piano della sintassi del periodo è stata messa in luce nella poesia arcadica la «spiccata variabilità della struttura del sonetto, anche rispetto all'archetipo petrarchesco»⁴⁸: ne consegue la possibilità di incontrare nelle raccolte degli Arcadi esempi di forte ipotassi accanto a strutture paratattiche e giustappositive. Un notevole carico ipotattico caratterizza ad esempio i versi di Fidalma Partenide / Petronilla Paolini Massimi⁴⁹. Si veda questo passo (I, p. 191), nel quale il verbo della principale (*andai*) è ritardato di sei versi rispetto al soggetto (*Io*) tramite l'inserimento di una relativa, che a sua volta contiene due oggettive coordinate tra loro da cui dipendono due temporali:

Io, che credea che col purpureo velo
l'Alba accogliesse il nobil parto e il Sole
lo difendesse dalle nevi e il gelo,

⁴⁶ MIGLIORINI, *Storia della lingua*, pp. 275, 455, 514. Per l'Arcadia cfr. MATARRESE, *Il Settecento*, p. 156, che cita a questo proposito le forme *lepido*, *fumido*, *turgido*.

⁴⁷ Come ha sottolineato SERIANNI, *Lirica*, p. 76. Cfr. anche DARDANO, *La lingua della lirica*, p. 54.

⁴⁸ SERIANNI, *Sulla fisionomia stilistica*, p. 204.

⁴⁹ Per alcuni esempi di sonetti di notevole complessità sintattica nelle prime raccolte degli Arcadi cfr. ivi, pp. 204-208. FABIO MAGRO – ARNALDO SOLDANI, *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci, 2017, pp. 129-130, osservano che nei sonetti delle *Rime degli Arcadi* la sintassi segue abbastanza fedelmente le partizioni metriche ed esaminano un sonetto di Faustina Maratti Zappi, non incluso nelle *Rime*, nel quale è invece notevole l'infrazione all'accordo tra metro e sintassi, poiché le quartine e le terzine sono strettamente collegate tramite un'inarcatura tra verbo e oggetto.

quando è più oscura la terrena mole,
 ed a custodia delle bianche agnelle
 il fidissimo Can vegliar più suole,
 in parte andai dove tra queste e quelle
 più basse collinette s'erge un monte
 atto a mirar più da vicin le stelle.

Ma appaiono forse più interessanti gli esempi di semplificazione delle strutture periodali⁵⁰. In particolare, già nei primi tomi delle *Rime degli Arcadi* si può osservare la frequente sostituzione dei rapporti di subordinazione con il semplice accostamento delle proposizioni, secondo una tendenza che Dardano ha messo in luce in un arcade del pieno Settecento come Ludovico Savioli Fontana⁵¹. Non sono rari gli esempi di nessi causa-effetto non espressi da un connettivo ma affidati a un accostamento asindetico e sottolineati attraverso i due punti con funzione argomentativa:

Né l'altera piagnea: serbava un volto
 di dolente bensì, ma di reina.
 (Eustachio Manfredi, II, p. 3)

Lo sconsigliato piè raggira altronde:
 non cape angusto sasso il gran Luigi.
 (Fertilio Lileo / Pompeo Camillo, III, p. 127)

Ritorna, o bella Clori: erma foresta
 senza te mi rassembra il suol natio.
 (Nadasto Licoate / Camillo Ranieri Zucchetti, III, p. 194)

Il Sole è cuor del mondo: il Sol comparte
 spirto a' pianeti, e se gli aggira intorno;
 (Alterio Eleo / Alessandro Marchetti, V, p. 77)

Nello stesso Marchetti, l'accostamento asindetico si associa spesso alla frase nominale, come nella seguente terzina che, anche per mezzo dell'*ecco* presentativo, ricalca modalità tipiche dell'oralità:

Ancor vive Alessandro; anzi è presente.
 Apri l'augusto Avello: ecco l'aspetto.
 Mira Pietro il nipote: ecco la mente (IV, p. 48).

Ma non si tratta di un caso isolato; l'uso della frase nominale torna, spesso all'interno di un'interrogativa, anche in altri autori, come lo stesso Francesco

⁵⁰ Alla «semplificazione della sintassi» nella produzione arcadica accenna COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, p. 194.

⁵¹ DARDANO, *La lingua della lirica*, p. 53.

Redi, di cui nel tomo V delle *Rime* sono pubblicati alcuni sonetti sotto il nome di Anicio Traustio:

Verran per te fin dai confini eoi
delizie e lussi, e dalle Gadi estreme
gran tesori a tuo pro verranno: e poi?
(Anicio Traustio / Francesco Redi, V, p. 107)

Lode? Di lode indarno tu vivrai.
Promesse? Oh, quanto pur sono diversi
questi da' prischì tempi! Il plauso udrai
(Ilindo Paragenite / Tommaso Alessandro Vitali, VI, p. 223)

Non è questo l'unico procedimento del parlato che si trova nei poeti arcadi: oltre a fenomeni largamente esperiti dai testi poetici che riproducono l'oralità⁵², come l'epanalessi («Ma che dirò, ma che dirò, s'io pero?», Filippo Leers, I, p. 257; «Paion dir: dove oimè, dove siam giunte?», Vincenzo Filicaia, III, p. 249) o l'uso di segnali discorsivi (*come!*, *ma che!*, *oh Dio*, *ah sì*)⁵³, interessanti sono alcuni casi di improvvisa interruzione della frase usati dai coniugi Zappi:

Era già presso a scoprirne il Sole,
quando le dissi alfin: ma che le dissi,
se il pianto confondeva le parole?
(Tirsi Leucasio / Giambattista Felice Zappi, I, p. 297)

De' tuoi bei lumi alle due chiare faci
io so ch'egli arse un tempo, e so che allora ...
Ma tu declini al suol gli occhi vivaci?
(Aglauro Cidonia / Faustina Maratti Zappi, II, p. 34)

Qui la reticenza o l'incertezza sono rese attraverso un tratto tipico della comunicazione orale: l'interruzione dell'enunciato e il cambiamento della programmazione sintattica, sottolineato dai due punti e nel secondo caso, più efficacemente, dai puntini di sospensione seguiti da un *ma* con funzione testuale che introduce un'interrogativa diretta⁵⁴. Simula un'interruzione,

⁵² Cfr. LUCA SERIANNI, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, in ID., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 65-99.

⁵³ «Ma che! Al primo urto altre in sanguigne stille | l'alma versaro, ed altre in fuga vanno» (Logisto Nemeo / Francesco Maria Campello, VII, p. 364); «come! Non sai che il polo | sta per dar fuori l'anno nuovo?» (Petronilla Paolini Massimi, I, p. 192); «Che veggio, oh Dio, che fate?» (Filippo Leers, I, p. 242); «Queste le rupi sono? Ah, sì, son queste» (Aurisco Elafio / Giovan Battista Ciappetti, III, p. 38).

⁵⁴ Altri esempi simili compaiono ancora in Giambattista Felice Zappi: in un caso la frase sospesa è conseguenza dell'interazione dialogica perché, come sottolinea l'autore, l'enuncia-

seguita da un'esclamazione, anche Mireo Rofeatico / Michele Giuseppe Morei (VIII, p. 219), che desiste dal concludere una supposizione riflettendo sull'onniscienza del defunto cui si rivolge:

So ch'altri fia che di tua stirpe emendi
l'intero danno, e forse ... ah, che distinto
tu vedi il tutto, e i voti miei comprendi.

Pur nella sua notevole compattezza, che discende essenzialmente dalla ricercata fedeltà alla tradizione, la lingua della prima poesia arcadica si mostra a un'osservazione ravvicinata piuttosto variegata: nel lessico, settore nel quale gli influssi della poesia precedente possono essere molto eterogenei (fino a includere Marino, Chiabrera e Redi) e il gusto per i latinismi può condurre a soluzioni poco usuali; nella sintassi, in cui si riscontra, come conseguenza della minore codificazione a cui tradizionalmente è stato sottoposto questo ambito e dunque della maggiore libertà rispetto ai modelli, la compresenza, anche in uno stesso autore, di periodi dal forte carico ipotattico, di strutture paratattiche e giustappositive e di fenomeni riconducibili all'oralità. Questa varietà di esiti, a ben guardare, appare del tutto in linea con le posizioni espresse in sede teorica dallo stesso Crescimbeni, che conclude il nono dialogo della *Bellezza della volgar poesia*, aggiunto all'opera nel 1712, osservando che «il gusto del presente secolo nella lirica volgare consiste tutto in una riforma in meglio di quanto si è fatto per lo passato, senza però uscire delle regole fondamentali insegnateci dal Petrarca e dal Chiabrera»⁵⁵.

to è bruscamente interrotto dall'interlocutore (I, p. 309): «Dissi: ah, misera lei: chi la conforta, | ch'estinto il vede comparir sul lido ... | Qui m'interruppe Amore: a te che importa?». In un ditirambo, l'interruzione rientra in una strategia di chiusura del componimento: il poeta promette al suo interlocutore, Crescimbeni, di tessere le sue lodi, ma poi, scherzosamente, decide di non dilungarsi in particolari (VIII, p. 340): «tal di tua gloria | tesserò istoria | che ... Basta: lo so | quel che farò».

⁵⁵ CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, IX 22, p. 336.

LUCA BETTARINI

I carmi greci della prima Arcadia: forme, fonti, modelli

A scorrere i tredici manoscritti dei *Componimenti arcadici* corrispondenti al custodiato di Crescimbeni ci si imbatte in poco meno di una trentina di composizioni poetiche greche, quasi tutte – tranne pochissime eccezioni – seguite da una più o meno libera trasposizione in versi latini, o persino da una riscrittura in forme poetiche italiane. Si tratta dunque di una produzione ridotta¹, ma indubbiamente fondamentale per il progetto dell’Arcadia: è inutile ricordare il peso che Gravina dava al greco nel suo programma di riforma della letteratura. Del resto, per un’istituzione che si prefiggeva di riportare il buon gusto nelle lettere, ovvero di riformare la cultura letteraria italiana sulla base della letteratura e della cultura del Rinascimento, anzi del secolo di Leone X – per usare le parole di Gravina² –, la presenza attiva del greco, vale a dire la versificazione in greco, era pratica irrinunciabile.

Tutto ciò è puntualmente confermato dalla documentazione che attesta l’importanza del greco in Arcadia fin dalle sue origini; in questa sede mi limiterò a citare solo due documenti, che si collocano in due anni cruciali. Il primo sono le *Institutiones Arcadicae*, varate nel 1696³, in un articolo delle

¹ A giudicare almeno dall’inventario dei manoscritti (*Arcadia. Accademia Letteraria Italiana. Inventario dei manoscritti (1-41)*), a cura di Barbara Tellini Santoni, Roma, La Meridiana, 1991.

² L’espressione «secolo di Leone X» per indicare il Rinascimento ricorre più volte negli scritti graviniani: cfr. GIAN VINCENZO GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 192-193, 277, 279, 499. Sull’attività di Leone X come patrocinatore di studi greci basti il rinvio a FRANCESCA NIUTTA, *Angelo Barbato grecoista, stampatore e precettore mediceo*, in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura. Atti del convegno internazionale, Roma, 2-4 novembre 2015*, a cura di Flavia Cantatore, Carla Casetti Brach, Anna Esposito, Carla Frova, Daniela Gallavotti Cavallero, Paola Piacentini, Franco Piperno, Concetta Ranieri, 2 tt., Roma, Roma nel Rinascimento, 2016, I, pp. 217-236, nonché il contributo di Fabio Forner in questo volume.

³ Per un’analisi delle *Institutiones* rinvio al contributo di Maurizio Campanelli in questo volume.

quali si istituisce un corpo di censori deputati a rivedere e approvare i testi che, presentati durante le adunanze, si voleva fossero pubblicati sotto le insegne dell'Arcadia: di questo corpo facevano parte quattro membri per i componimenti in italiano, quattro per quelli in latino e due per quelli in greco⁴. Il secondo è la replica di Crescimbeni, il *Disinganno*, alla lettera *Della division d'Arcadia* fatta stampare da Gravina a Napoli nel 1711, anno dello scisma: in questo testo Crescimbeni, rispondendo all'accusa di aver conculcato la presenza dello studio dell'antico nell'Accademia, risponde elencando i grecisti dell'Arcadia schierati dalla sua parte (tra cui De Miro, su cui avremo modo di tornare)⁵. Tra queste due date si collocano pure, nel 1703, i *Primi disegni* per una repubblica delle lettere di Lodovico Antonio Muratori, il quale propone una riforma della cultura italiana che parta proprio dallo studio del greco, al fine di recuperare quel divario creatosi nel corso del Seicento tra l'Italia e i paesi del Nord Europa, dove si continuava quella tradizione di studi di greco e di composizione in lingua greca, la cui perdita era stata per Muratori (autore anche di carmi greci, su cui vd. *infra*) una causa importante della decadenza culturale italiana del XVII secolo⁶.

⁴ Si tratta del cap. VIII delle *Institutiones* (intitolato *De librorum et scripturarum editione*), dove, al par. II, si stabilisce che «cum autem plurium Pastorum scripta vel etiam singulorum communi Arcadiae nomine typis edenda sunt, a Custode cum Collegio ad eam rem Censores octo, Etruscae nempe linguae quatuor, totidem Latinae, Graecae vero duo creentur, quorum et Custodis iudicio scripta per eundem Custodem subijciantur, caveatque Custos ne, cum animadversiones edit, auctores Censoribus aut Censores auctoribus patefiant» (Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, *Atti arcadici* 2, p. 12).

⁵ Per il passo relativo si veda GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Disinganno di chiunque si fosse lasciato persuadere dalla lettera anonima intitolata "Della divisione d'Arcadia" e stampata in Napoli per Felice Mosca l'anno 1711*, ora in AMEDEO QUONDAM, *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, VI, 1, 1973, pp. 105-228: 172. La lettera graviniana è in GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, pp. 471-477.

⁶ Così si esprime Muratori: «Intorno poscia alla lingua greca, fuorché gl'ignoranti, ne confessano tutti l'universale utilità in ogni sorta di letteratura; ma pochi si curano di conseguirla. Egli è nel vero non tanto da dolersi, quanto da riprendersi, che l'italica nazione, la quale prima delle altre vicine riportò somma lode dallo studio di questa lingua e lo mantenne in vigore sino al 1600, ora lo coltivi sì poco, lasciandone quasi tutto il pregio a chi vive di là dai monti. Chi ben porrà mente alla storia letteraria, vedrà non essere mal fondata una nostra sentenza: cioè che chiunque apprese l'idioma greco, si senti tosto acceso dal genio dell'erudizione, e sovente si portò per cagione di questo rinforzo e stimolo a far maravigliose carriere nella via delle lettere. Quanto dunque bramiamo che i nostri collegati sieno gloriosi per la cognizione del greco linguaggio, altrettanto raccomandiamo loro predicarne i pregi e l'utilità, confortando i giovani ad apprenderlo e risvegliando per le università e per gli collegi le cattedre d'esso» (*Primi disegni della Repubblica Letteraria d'Italia esposti al pubblico da LAMINDO PRITANIO*, in LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Opere*, a cura di Giorgio Falco e

In effetti, proprio nell'età in cui l'Arcadia nacque, alla fine del XVII secolo, la conoscenza del greco attraversava una fase di regresso, dopo la grande fioritura di studi di età umanistica e rinascimentale, che già aveva dato frutti poetici in lingua greca tutt'altro che trascurabili, se solo si pone mente a figure di studiosi e autori di versi greci quali Francesco Filelfo (1398-1481) e soprattutto Angelo Poliziano (1454-1494)⁷. Il clima culturale in Italia era cambiato a seguito della Controriforma: lo studio della lingua di Omero era stato ridimensionato, circostanza che è d'altro canto confermata, nello stesso periodo, dalla riduzione di cattedre universitarie di greco, con conseguenze facilmente immaginabili per il livello di conoscenza della lingua e quindi anche della letteratura⁸. La *Ratio studiorum* gesuitica del 1599 assegnava un ruolo accessorio allo studio del greco (previsto nelle ultime tre classi del ciclo inferiore) e ancor minore era quello assegnato alla composizione, soprattutto a quella in versi, dato l'interesse precipuo per la prosa, meglio se di ambito cristiano⁹. Non è dunque un caso che la tradizione umanistica della versificazione in greco continuasse felicemente, nello stesso torno di tempo, nell'Europa settentrionale – soprattutto in Germania, in Olanda e in Francia –, dove era stata invece promossa dal progetto cultu-

Fiorenzo Forti, 2 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, I, pp. 185-186). Ma l'apprezzamento di Muratori per il greco si data già alla dissertazione del 1693, indirizzata a Giberto Borromeo, *De Graecae linguae usu et praestantia* (edita ora con introduzione e note di Vincenzo Mazzini e traduzione di Livio Stanghellini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2011), in cui rivendicava la centralità del greco e della cultura greca in tutti gli ambiti del sapere: per un'ampia analisi di questo scritto rinvio a CORRADO VIOLA, *Canoni d'Arcadia. Muratori, Maffei, Lemene, Ceva, Quadrio*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 13-80.

⁷ Per un profilo della produzione in lingua greca di Filelfo e Poliziano vd. ora FILIPPO-MARIA PONTANI, *Graeca per Italiae fines. Greek Poetry in Italy from Poliziano to the Present*, in *Hellenisti! Altgriechische als Literatursprache im Neuzeitlichen Europa. Internationales Symposium an der Bergischen Universität, Wuppertal vom 20. bis 21. November 2015*, herausgegeben von Stefan Weise, Stuttgart, Franz Steiner, 2017, pp. 313-319.

⁸ A riguardo rinvio allo studio ormai classico di ALESSANDRO CURIONE, *Sullo studio del greco in Italia nei secoli XVII e XVIII*, Roma, Tosi, 1941, pp. 44-52: di tenore non dissimile le valutazioni di RENZO TOSI, *Appunti sulla storia dell'insegnamento delle lingue classiche in Italia*, «Quaderni del CIRSIL», 2, 2002, pp. 1-6; di UMBERTO LA TORRACA, *L'insegnamento del greco e le grammatiche pubblicate a Napoli nel Settecento*, «Vichiana», 8, 2006, 2, pp. 212-236, e 9, 2007, 1, pp. 90-110; di PONTANI, *Graeca per Italiae fines*, pp. 322-324. Meno perentorio il giudizio di CARLO MARIA MAZZUCCHI, *Un critico comparativo dei poeti greci e latini alla fine del Seicento: Jacobus Tollius e le sue Animadversiones ad Longinum*, in *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, a cura di Luigi Belloni, Guido Milanese, Antonietta Porro, 2 voll., Milano, Vita e Pensiero, 1995, II, pp. 1366-1367.

⁹ Vd. l'edizione della *Ratio* del 1599 curata da Angelo Bianchi alle pp. 280 e 286-288 (*Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*, Milano, Rizzoli, 2002).

rale della Riforma: si è parlato giustamente di *translatio* degli studi di greco dall'Italia, dove in età umanistica erano ripresi dopo la lunga fase medievale, al Nord Europa¹⁰.

Pertanto, le accademie italiane di questo periodo, e tra queste *in primis* l'Arcadia, che al mondo poetico greco si ispirava nel nome e nella pratica dei nomi greci e grecizzanti assunti dai pastori arcadi, ebbero il non trascurabile merito di colmare quel vuoto di studi cui si accennava precedentemente, ma lo fecero confrontandosi con una sostanziale penuria di docenti di greco e un generale declino delle conoscenze linguistiche.

Non sorprende quindi che il numero di composizioni greche della prima Arcadia sia limitato e non sorprende trovare in questi versi errori di morfologia e sintassi, nonché di prosodia e metrica, certo dovuti anche al fatto che questi testi, composti per la recitazione nelle adunanze e come tali archiviati nei manoscritti, non erano primariamente destinati alla pubblicazione. Sarebbe però ingeneroso passare al setaccio queste "pecche" senza valorizzare invece gli elementi che rivelano comunque una certa frequentazione con la letteratura greca da parte di questi versificatori talora non privi di abilità, sia pure su livelli diversi. Dirò subito perciò che non intendo analizzare il valore poetico di questi versi, né soffermarmi puntualmente sulle numerose anomalie linguistiche e metrico-prosodiche che presentano¹¹; è invece mia intenzione mettere in luce i generi letterari che queste composizioni intesero far rivivere, i metri della tradizione che furono adottati e ovviamente le fonti antiche prese a modello: in breve, vorrei evidenziare il significato di questa produzione per la storia degli studi di greco tra fine Seicento e inizio Settecento in Italia.

A questo riguardo va in primo luogo rilevato che il genere poetico in assoluto più praticato in seno all'Arcadia fu l'epigramma in distici elegiaci, proprio nel solco della tradizione umanistica: infatti l'*editio princeps* dell'*Anthologia Graeca Planudea* curata da Ianos Laskaris a Firenze nel 1494 (ISTC ia00765000) e successivamente più volte riedita, esercitò grande influsso sulla versificazione greca contemporanea e successiva, anche perché l'epi-

¹⁰ Su questo processo si rileggano le parole di Muratori nei *Primi disegni*, citate qui a nota 6.

¹¹ Un giudizio sostanzialmente negativo sulla qualità poetica di queste composizioni si trova nella loro finora unica edizione curata da Γεράσιμος Γ. Ζώρας (GERASIMOS G. ZORAS), *Ἑλληνόγλωσσα στιχουργήματα Ἰταλῶν λογίων (17-18 αἰῶνες). Ἡ Ἀκαδημία Arcadia τῆς Ῥώμης καὶ ἡ Ἑλληνικὴ Παράδοση*, Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Δόμος, (1994), nelle brevi note di commento ai singoli carmi; concorda con questa valutazione anche PONTANI, *Graeca per Italiae fines*, p. 329, con riferimento proprio alle mende di carattere grammaticale e anche prosodico-metrico che in effetti spesseggiano in questi versi.

gramma, genere principe della letteratura greca dal III secolo a.C. in poi, rappresenta una forma poetica breve e un mezzo espressivo prediletto dalla poesia d'occasione. E in effetti anche la poesia greca d'Arcadia è per lo più d'occasione, eminentemente encomiastica, anche se non mancano, come vedremo, componimenti di altro genere, espressione diretta del nuovo clima culturale promosso all'interno dell'accademia.

Vorrei perciò ora far parlare i testi, presentando una breve ma significativa antologia di questi carmi, nel tentativo di evidenziare alcune caratteristiche peculiari di questo tipo di produzione¹². Inizio con un epigramma di Sicelio Caraceo, al secolo Domenico Muniaci, arcade dal 1691, l'autore più prolifico che troviamo nei manoscritti arcadici dell'età di Crescimbeni perché se ne documentano ben tredici epigrammi, databili tra il 1691 e il 1697¹³:

- Περὶ τῆς ἡμέρας γενεθλίου τοῦ Ἀκτίου
 Συνκέρου Σανναζάρου τῆς Νεαπόλεως
- Ποιμένες ἔλθετε, καὶ παῖς δαίμονι οἶνοχοεῖτω
 στέμματ' ἔχων νῦν καὶ χορεύῃ ῥόδινα
- 3 Νυμφάων χορὸς ἐλλόγιμος γενέθλιον ποιεῖν
 Συνκέρου, δόξης Ἀρκαδίας Νεαπόλεως
 ὅς λείπων γῆν καὶ ὑψίζυγος αἰθέρι ναίων
 ἀνθρώπων τρυφή ἐστ', ἀβροσύνη ἀθανάτων¹⁴

v. 1 παῖ ms., παῖς Zoras; v. 3 ποεῖν ms., ποιεῖν Zoras

Sul giorno natale di Azio Sincero Sannazaro di Napoli

Venite pastori, e un giovane versi vino in onore del genio
 tenendo ora corone di rose e danzi
 l'illustre coro di Ninfe per celebrare il giorno natale
 di Sincero, gloria dell'Arcadia di Napoli,
 che lasciando la terra e dimorando nell'etere in trono
 è degli uomini delizia e piacere degli immortali.

È un epigramma commemorativo del giorno natale di Jacopo Sannazaro, giorno festivo per eccellenza, come è noto, nell'accademia. Orbene, l'epigramma commemorativo ed encomiastico di un importante poeta del pas-

¹² Avverto che come edizione di riferimento utilizzerò quella di Zoras citata alla nota precedente, segnalando in apparato i casi in cui me ne distanzio. Le traduzioni sono mie; tralascio invece quelle latine che, come ricordato, spesso seguono i testi greci nei manoscritti.

¹³ Che Muniaci, di origine napoletana, sia stato autore prolifico, sia in latino sia in greco, nelle sedute al Bosco Parrasio, è confermato dalla voce a lui dedicata nelle *Notizie storiche degli Arcadi morti. Tomo primo* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1720, pp. 111-112.

¹⁴ Ms. 1, c. 258r = nr. 2 Zoras.

sato è proprio un sottogenere di epigramma ben documentato nell'*Anthologia Graeca* fin dalla prima età ellenistica, talora connotato da ben precisi intenti letterari: è in questa tradizione che si iscrive dunque l'epigramma di Sicelio. Ma il dato più interessante sono le tessere di cui questo testo risulta composto: al v. 2 *στέμματ' ἔχων* è l'*incipit* di due versi iliadici (1, 14 e 373), così come a v. 5 *ὑψίζυγος αἰθέρι ναίων* è il secondo emisitichio di *Il.* 4, 166, e di *HES. Op.* 18: si tratta di una formula usata per Zeus (nell'*Iliade* il nesso *αἰθέρι ναίων* ricorre anche da solo in clausola, ad es. in 2, 412) e dunque solennemente elogiativa nei confronti di Sannazaro. Anche al v. 6 *ἄβροσύνη* si segnala come parola poetica rara¹⁵; va inoltre rilevato che *στέμματα ῥόδινα* del v. 2 sembra un chiaro riecheggiamento del nesso *ῥόδινος στέφανος* attestato in Anacreonte fr. 104, 2 Gent., e nelle odi cosiddette anacreontiche (43, 2; 44, 15 W.), su cui avremo modo di tornare. Certo, non mancano forme prosastiche, come *ἐλλόγιμος* al v. 3, né forzature prosodiche o versi zoppicanti, ma è senz'altro degna di nota una forma epica come il gen. *Νυμφάων* di v. 3 oppure la ricerca di eleganti soluzioni stilistiche quali l'iperbato *στέμματα ~ ῥόδινα* di v. 2 o la struttura chiastica dell'ultimo verso: nel complesso si denota una certa ampiezza delle fonti antiche tenute presenti, senza dimenticare i riferimenti generali al simposio (mescita di vino, corone) che danno un tono genuinamente greco a questi versi.

Ancora più interessante il secondo epigramma dello stesso Caraceo, di nitida impronta bucolica, ispirato quindi di nuovo a un preciso sottogenere epigrammatico – l'epigramma bucolico – sviluppatosi sulla scia della poesia teocritea e post-teocritea. Non potevano certo mancare epigrammi di questo tipo nell'*Arcadia*, data la struttura pastorale dell'accademia fin dalle sue origini.

Ὀλλύκειν ὦμοι ἀρνίον, ἔνθεν μόρσιμ' ἔγραψα
 λώφαον ἀλήσων καὶ ἔκκοπος ἐν πλατάνῳ
 3 ἦμος Πὰν γαλερὸς φαινόμενος εἶπεν ἔμοιγε·
 Σὺ γε τί οἰμώζεις, καθαρὲ Σικέλιε;
 τὸ ἔξεστιν οὐκ θύεις μούσαις ἥθεϊ ἄρνα,
 ἡδὺς ἔση Φοῖβῳ, σῶφρονι Ἀρκαδίᾳ¹⁶

v. 5 τὸ ἔξεστιν οὐκ θύεις ms.¹⁷, τοὶ ἔξεστιν οὐ{κ} θύειν Zoras

¹⁵ Presente in Saffo (fr. 58, 25 V.), in Senofane (fr. 3, 1 W.) e in Euripide (*Or.* 349): nel caso dei due lirici Caraceo potrebbe aver avuto a disposizione le fonti tarde che citano i passi in cui compare il termine.

¹⁶ Ms. 4, c. 19v = nr. 3 Zoras.

¹⁷ La sintassi del verso, insostenibile perché tratta *ἔξεστιν* come congiunzione alla stregua del *licet* latino, è tuttavia confermata dalla traduzione latina che segue nel manoscritto e che presenta il v. 5 come un calco di quello greco: «Tu licet haud mactas Musis de more bidentem».

Avevo perduto ahimè l'agnello, e ne accusai il destino;
 mi fermai, addolorato e stanco, sotto un platano,
 quando Pan, aparendomi, mi disse sereno:
 «E tu perché ti lamenti, innocente Sicelio?
 Anche se non sacrifichi alle Muse un agnello, secondo l'uso,
 sarai caro a Febo, grazie alla sapiente Arcadia».

Sono presenti il paesaggio bucolico, Pan e anche il tema del sacrificio dell'agnello, tipico dei pastori della poesia greca, ma il discorso scivola rapidamente sul piano della poesia, con il riferimento alle Muse quali ideali destinatarie del sacrificio, ad Apollo e soprattutto all'Arcadia: sembra quasi di avere di fronte un'investitura poetica che Sicelio riceve da Pan sul modello di quella ricevuta da Teocrito nelle *Talisie* (*Id.* 7, 10-51), perché è evidente che non è l'agnello ciò che rende Sicelio gradito alle Muse, bensì la poesia, col benessere di Apollo, che della poesia è nume tutelare. Notevole nell'*explicit* il riferimento all'Arcadia, che gioca, nell'ambientazione bucolica, sulla valenza geografica del termine ma anche e soprattutto su quella poetica. Anche in questo caso, senza soffermarmi sui non pochi problemi metrici e prosodici di questi versi e limitandomi a rilevare la *iunctura* μόρσιμα ἔγραψα di v. 1, che si comprende a fatica, e il nesso λώφαον ἀλγήσων del v. 2, che è decisamente forzato sul piano sintattico, ritengo opportuno sottolineare nuovamente, in positivo, la peculiarità delle fonti utilizzate e dunque delle letture di Caraceo: ἔκκοπος di v. 2 è termine rarissimo¹⁸, mentre γαλερός di v. 3 figura solo in testi grammaticali e lessicografici¹⁹.

Il tema della poesia trova ovviamente spazio anche in altri componimenti greci di questo periodo, ad es. nell'epigramma (ms. 8, c. 151r = nr. 17 Zoras) dedicato a Crescimbeni da Antofilo Egiano, al secolo Pier Maria Meucci²⁰, che celebra la valentia poetica degli Arcadi ricordandone l'unione con le Muse e le Cariti. A questo riguardo è opportuno ricordare anche l'epigramma che lo stesso Muratori, Leucoto Gateate in Arcadia, compose in onore di Annibale Albani, cardinale dal 1711, uno dei maggiori protettori dell'Arcadia e arcade egli stesso nel 1703 col nome di Poliarco Taigetide, promotore nella natia Urbino (dove si laureò *in utroque iure* nel 1703) sia di

¹⁸ Attestato solo nella tarda grecoità (THEOD. *Is.* 43, 24; *Cat. Cod. Astr.* 8[1], 184, 32) e in lessici (SUDA ε 535 Adler).

¹⁹ Ricordo tra tutti Pausania grammatico (γ 2 Erbse) e il lessico di Esichio (γ 93 Latte, s.v. γαληρόν).

²⁰ Ricordato come avvocato e abate nell'*Onomasticon* arcadico (*Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di Anna Maria Giorgetti Vichi, Roma, Arcadia – Accademia Letteraria Italiana, 1977, s.v.).

una stamperia dotata di caratteri greci sia di una cattedra di greco presso l'università²¹. Anche in questo carme elegiaco l'elogio del destinatario, non a caso redatto in greco, si sostanzia di richiami alle Cariti e alle Muse d'Arcadia, quindi alla poesia, senza rinunciare a tratti bucolici come l'alloro, che è premio di tanta virtù, e il titolo di Pastore dei Pastori rivolto a papa Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), zio del *laudandus*.

Εἰς τὸν Πολίρχον
 Ἄλνανου τοῦ μεγάλου ἀνεψιὸν ἀγαυόν
 Ἀρκάσιν αἱ Χάριτες Μούσαισι· τίς ἐστιν ὁ ποιμήν,
 τὸν σοφὸν ἡγάσθη πᾶσα κροτοῦσα πόλις;
 Αἶμ', ἀρετὴν τε Νομῆι νομέων Πολίρχος ὅδ' ἴσος,
 4 ὅς κατ' ἔτη νεαρός, καὶ φρεσὶν ἐστι γέρων.
 Ποῖον τῷδε γέρας; Δάφνη. Ὡς φαῦλον ἄεθλον;
 Οὐ δύναται μεῖζω Ἀρκαδίη παρέχειν.
 Αἶ τὸτε ἀμφοτέραι κλυτὸν Ἄλνανὸν προσέειπον·
 Τῷδ', ὕψιστε νομεῦ, ἴσθι δικαιοδότης²²
 v. 3 ἴσος ms., ἴσος Zoras

Riporto in questo caso la traduzione italiana (ma sarebbe più giusto definirla riscrittura), eseguita dallo stesso Muratori, che si legge subito dopo il testo greco nel manoscritto:

Chi è mai, chi è mai quel pastorel sì dotto
 che testé di stupore il Tebro empiea?
 Così all'Arcadi Muse un dì chiedea
 dell'alme Grazie il coro.
 È Poliarco, al gran Pastor latino
 dianzi per sangue, or per virtù vicino,
 giovane d'anni, e per saper già veglio.
 E qual mercede avrà?
 Quanti egli mai vorrà
 serti maestosissimi d'alloro.
 Cotesto è un premio vano;
 Ma non può dar di più
 l'Arcadia a sua virtù.
 E le Grazie, e le Muse al sommo Alnano
 gli occhi volgendo allora, e i voti sui,
 chieser giustizia a lui.

²¹ Al riguardo vd. ZORAS, 'Ελληνόγλωσσα στιχουργήματα, p. 73, e GIANNI SOFRI, *Albani, Annibale*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana [= DBI], 1, 1960, pp. 598-600.

²² Ms. 10, c. 161r = nr. 18 Zoras.

L'epigramma, al di là di qualche forma prosastica (così ad es. al v. 2 κροτούσα intransitivo col significato di "plaudente", al v. 8 δικαιოდότης), presenta un lessico eminentemente poetico (si veda ad es. al v. 1 il dativo Μούσαισι, al v. 4 νεαρός, al v. 5 ἄεθλον, al v. 6 la forma ionica Ἀρκαδίη, al v. 7 κλυτός e l'epico προσέειπον) e non è privo di grazia; non presenta peraltro mende metrico-prosodiche (se si eccettua lo iato in breve al v. 7 τότε ἀμφοτέραι) e si lascia apprezzare anche per la struttura dialogica, frequente nell'epigrammatica greca²³.

Un preciso modello classico è anche quello sviluppato da Sicelio Caraceo in un epigramma che intende celebrare il valore della filosofia, considerata come bene supremo rispetto a quelli caduchi della vita, alle credenze del volgo, ai colpi della fortuna²⁴:

- Ἀλογέω βοσκήματα, οὐ μοι χρήματα κῆρι,
 ἀλλὰ θεώρησις ἥδιόν ἐστι φάους.
 3 Νοῦς πλουτίζων τερθρείας ὑπερόπτεται δήμου,
 πράγματος ἀπροσδεής, ἄρκιος αὐτὸς ἐοῖ.
 Τί καταμωκὰ τέχνη μεν ἄλλόμος ἄρδην;
 Τὸν λιμένα εὗρηκα, οὐ ταρβέω αὐτοτελής²⁵.

Non mi curo di greggi, non mi sono a cuore le ricchezze,
 ma la contemplazione è più dolce della luce.

Una mente che è ricca tralascia le chiacchiere del volgo,
 non cerca fastidi, basta a sé stessa.

Perché mi deridi, o sorte che sei sì cieca?

Ho trovato il mio porto, non mi lascio spaventare perché di nulla ho bisogno.

²³ Possiamo con certezza affermare che non è questo l'unico componimento greco di Muratori: un epigramma composto in occasione delle nozze di Rinaldo I d'Este è ricordato da VIOLA, *Canoni d'Arcadia*, pp. 24-25 e nota 31 (lo si può reperire nella miscellanea *Alle Serenissime Altezze di Rinaldo I d'Este, Duca di Modana, Reggio, Correggio [...] e di Carlotta Felicita, Principessa d'Annover in occasione delle loro felicissime nozze*, Bologna, Eredi di A. Pisarri, 1696); un altro epigramma (segnalato dallo stesso Corrado Viola, che sentitamente ringrazio) figura nel carteggio con Michele Maggi (figlio di Carlo Maria Maggi, segretario del Senato milanese e professore di greco e di morale alle Scuole Palatine), redatto in calce alla lettera del 28 settembre 1696, questa volta con qualche imprecisione di grafia e di metrica (per il testo rinvio a LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Carteggi con Mabillon ... Mattaire*, a cura di Corrado Viola, Firenze, Olschki, 2016, pp. 223-224). All'interno del carteggio con Maggi è inoltre presente una breve epistola redatta in prosa greca in data 25 ottobre 1695 (ivi, p. 222). Per gli studi greci di Muratori, che probabilmente apprese la lingua da autodidatta, vd. VIOLA, *Canoni d'Arcadia*, pp. 13-26.

²⁴ Questo stesso tema è sviluppato da Sicelio anche in un altro epigramma (ms. 5, c. 195v = nr. 11 Zoras).

²⁵ Ms. 5, c. 194r = nr. 9 Zoras.

È evidente nell'*incipit* la struttura della *Priamel* – vale a dire il confronto oppositivo tra l'universo di valori di chi parla e quello degli altri – che è tipica della lirica greca arcaica e che proprio con accenti simili a questi è testimoniata in un celebre frammento di Archiloco²⁶: nei versi del poeta di Paro infatti la *persona loquens*, il carpentiere Carone, elenca una serie di invidiabili condizioni umane cui rinuncia senza esitazione, e tra queste figura in primo luogo proprio la ricchezza, addirittura quella leggendaria di Gige, cui seguono il potere e persino le imprese divine; manca purtroppo nel frammento, che è citato da Aristotele (*Rhet.* III 17, 1418b 23) e da Plutarco (*de tranq. animi* 10 p. 470 c), la presentazione dei valori che Carone opponeva a questi, evidentemente presentati nei versi seguenti. È impossibile dire se Sicelio avesse presente proprio questo passo archilocheo (cioè i passi di Aristotele o Plutarco che lo riportano), ma è probabile che abbia letto un'ode anacreontica (su queste composizioni molto note in età moderna vd. *infra*) il cui *incipit* riprende quasi alla lettera il dettato archilocheo²⁷; ed è comunque certo che Sicelio conoscesse la struttura della *Priamel*, struttura che sceglie di riproporre in modo personale, dedicando molto più spazio alla presentazione del proprio credo e relegando in un solo verso, sia pure quello incipitario, l'elenco dei falsi valori. Tralasciando anche in questo caso le anomalie prosodiche e metriche presenti in questi distici, mi piace ancora una volta sottolineare, a fronte di un lessico essenzialmente prosastico, la raffinatezza di una forma quale l'omerico *εἰ* di v. 4 o il ricercatissimo e oscuro *ἀλλόμοι* di v. 5, noto solo da una (dubbia) glossa di Esichio (α 1345 Latte), che lo spiega con *τυφλός*, appunto. Degno di nota è anche *ὑπερόπτεται* di v. 3, perché un presente *ὄπτω* ('vedere') è in realtà testimoniato solo da tarde fonti grammaticali e lessicografiche²⁸: se non *ὄπτω*, sembra essere un neologismo di Sicelio il composto *ὑπερόπτεω*, che è un evidente calco, anche nel significato, del comune *ὑπεροράω*.

Di ben diverso genere è il componimento del monaco napoletano Faunio Stomiate, al secolo Biagio Garofalo, arcade dal 1703 ma successivamente espulso a seguito dello scisma del 1711²⁹: si tratta di un'ode anacreontica

²⁶ ARCHIL. fr. 19, 1-3 W.: οὐ μοι τὰ Γύγεω τοῦ πολυχρύσου μέλει, οὐδ' εἶλέ πώ με ζῆλος ~ μεγάλης οὐκ ἔρεω τυραννίδος. Un cenno ad Archiloco e alla *Priamel* è già in ZORAS, Ἑλληνόγλωσσα στιχοιργήματα, p. 65.

²⁷ [ANACR.] 8, 1-4 W.: οὐ μοι μέλει τὰ Γύγεω | τοῦ Σαρδίων ἄνακτος | οὐδ' εἶλέ πώ με ζῆλος, | οὐδὲ φθονῶ τυράννοις. La fortuna del modello archilocheo è confermata anche da GREG. NAZ. *patr. gr.* 37, 683, 1435 M.: θέλεις τὰ Γύγεά σοι τοῦ Λυδίου γενέσθαι.

²⁸ La forma *ὄπτω* è in effetti considerata inesistente da ZORAS, Ἑλληνόγλωσσα στιχοιργήματα, p. 61.

²⁹ L'interesse di Garofalo per le lettere greche (ed ebraiche) è ben dimostrato dal suo trattato *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci*, Roma, Gonzaga, 1707 (ora

di ben 40 dimetri ionici anaclastici di buona fattura, comunemente detti anacreontici, perché tipici del poeta di Teo. In questo tipo di composizione si era già cimentato nel corso del Cinquecento il benedettino Tito Prospero Martinengo († 1594), profondo conoscitore delle lingue antiche e poeta in forme metriche diverse³⁰. L'ode di Stomiate, composta «per la nascita del 4° genito del principe di Rossano»³¹, vale a dire Tiberio Carafa, arcade anch'egli, e indirizzata a Simone Barra, letterato vicino ai Carafa³², si segnala per il recupero di una tradizione poetica di grande successo: il modello infatti non è Anacreonte, ma le *Anacreontee*, un gruppo di 60 carmi falsamente attribuiti ad Anacreonte e trasmessi in appendice all'*Anthologia Graeca*: riflettono sì metrica e stile del poeta di età arcaica ma sono databili tra l'età ellenistica e quella bizantina, come rivelano lingua e metro. Vale la pena ricordare che l'influenza di Anacreonte sulle letterature moderne – soprattutto italiana, francese e tedesca – è dovuta esclusivamente a questi apocrifi, la cui prima edizione a stampa fu curata nel 1554 da Enrico Stefano, che li considerava autentici³³. Anche il carme di Garofalo rappresenta una notevole testimonianza dell'importanza e della fortuna delle odi anacreontiche, perché, come si rileva dall'apparato delle fonti, è da queste che proviene quasi tutto il materiale poetico dell'ode: tra le poche forme estranee alle *Anacreontee* spiccano comunque quelle omeriche, quali ad es. l'epiteto *ιοειδής* di v. 19 (in Omero e poi ancora in Esiodo sempre e solo attribuito al mare: *Il.* 11, 298; *Od.* 5, 56 e 11, 107; *HES. Th.* 844), il nesso *γένος τὸ θεῖον* di v. 25 (presente

in edizione moderna a cura di Manuela Sanna, con la collaborazione di Anna Lissa, Milano, FrancoAngeli, 2014). Su questa importante testimonianza di Garofalo a favore dello studio del greco vd. ALVIERA BUSSOTTI, *Biagio Garofalo, il Circolo del Tamburo e la colonia Sebezia: la riforma poetica dalla prospettiva filoimperiale*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 5, 2016, pp. 145-167.

³⁰ Sulla produzione greca di Martinengo rinvio a PONTANI, *Graeca per Italiae fines*, pp. 324-326.

³¹ Tale nota risulta apposta prima della traduzione latina (che segue nel manoscritto l'originale greco) da Crescimbeni in persona, il quale ricorda di aver curato una versione italiana di quest'ode, inserita nelle sue *Rime*.

³² L'appartenenza di Barra alla colonia Sebezia di Napoli è documentata in *Apertura della Colonia Sebezia fatta in occasione del glorioso arrivo dell'Eccellentissimo Signore D. Giulio Visconti*, Firenze, s.e., 1733, nonché in POMPEO GIANNANTONIO, *Arcadia napoletana*, Napoli, Liguori, 1962, p. 300.

³³ Ampia è stata anche la composizione di carmi anacreontici neolatini dopo l'edizione a stampa di Enrico Stefano: per uno sguardo d'insieme su questa produzione si veda STEFAN TILG, *Neo-Latin Anacreontic Poetry: Its Shape(s) and Its Significance*, in *Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea*, edited by Manuel Baumbach and Nicola Dümmler, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014, pp. 163-197.

in *Il.* 6, 180) e quello τὰ ἔργα ἀνδρῶν di v. 26 il quale, rispetto al modello odissiaco dove si riferisce alla coltivazione dei campi³⁴, allude qui alle imprese degli avi del nobile infante. Suona epico anche ῥέεθρον a v. 28, e omerici sono indubbiamente, sul piano morfologico, la locuzione ἐν οὐρανῶφι a v. 30, per la presenza dello strumentale -φι³⁵, e l'infinito λιβέμεν di v. 35, con la caratteristica desinenza -μεν (e οἶνον sottinteso, come in *Il.* 24,285). Per render meglio l'idea dell'ampiezza delle letture di Garofalo, segnalo ancora a v. 11 ὄθας, termine noto solo da una glossa di Esichio (o 147 Latte). Sul piano letterario è degno di nota che, a fronte della ripresa talora puntuale delle espressioni presenti nelle odi anacreontiche e del loro apparato di immagini simposiali, viene qui totalmente obliterato il contenuto erotico tipico di queste composizioni, trasfuso nell'omaggio alla nascita del figlio di un potente: questo segno dell'adattamento alla prassi poetica del presente risulta evidente soprattutto nella seconda parte del carme, che si ispira chiaramente all'ode anacreontica 16 W. In quest'ultima infatti la *persona loquens* chiede a un pittore di dipingere le bellezze dell'amata etera, ora lontana, enumerandole ad una ad una. Proprio questa puntuale descrizione delle parti del corpo della donna è ripresa da Garofalo, ma travasata in quella delle membra del bimbo appena nato, di cui è qui chiesta una descrizione all'amico Barra: rilevanti, tra le altre, le coincidenze lessicali di χαῖται, χεῖλος e τράχηλος, presenti sia nel modello ([ANACR.] 16,11, 24 e 26) sia nel carme del poeta napoletano (vv. 19-21).

Ὡιδῇ εἰς Σίμωνα τὸν Βάρρα³⁶

Ἄγε δὴ ἐταῖρε Βάρρα
 Κατὰ μυρρίνας τερεΐνας
 Στορέσαντες εἰν ἀγροῖσι
 ἀνυπερθέτως πίωμεν
 5 ἀπαλόν, γλυκύν τε οἶνον,
 πόμα τοῦ καλοῦ Λυαίου
 μελιχρὸν βροτοῖσι φίλτρον.
 Μέθυ νῦν διακονεῖτω
 βαθύκολπος ἄβρὰ κούρη.
 10 Ἀνέμους τε πρὸς βιαίους

³⁴ Vd. *Od.* 10, 98: ἀνδρῶν φαίνεται ἔργα. Espressioni analoghe e di uguale significato anche in *Il.* 12, 283 (ἀνδρῶν πίονα ἔργα) e 16, 392 = *Od.* 6, 259 (ἔργ' ἀνθρώπων), *Od.* 10, 147 (ἔργα ~ βροτῶν).

³⁵ Si noti tuttavia che nell'epica tale desinenza si unisce direttamente al tema (si hanno dunque forme in -οφι) e non alla forma declinata come usa Garofalo.

³⁶ Ms. 10, c. 292r-v = nr. 21 Zoras.

- στυγεράς ὄθας βάλωμεν.
 Στέφομεν ῥόδοισι κράτα.
 σὺ δὲ τίμιός γε μούσαις
 πεφιλημένος σὺ Φοίβῳ
 15 ὑπὸ βαρβίτῳ ᾗειδε
 χαρίεντα παῖδα τοῦτον,
 γονέων μέλημα, χάρμα.
 Λέγε καὶ μύρου πνεούσας
 ἰοειδέας δὲ χαίτας,
 20 δροσερὸν καὶ ἡδὺ χεῖλος,
 ῥαδινὸν τράχηλον εἰπέ,
 ἱλαρὸν πρόσωπον, οἶον
 Παφίης μὲν Ἀφροδίτης
 ἀγλαώτερον δὲ φωτός.
 25 Λέγε καὶ γένος τὸ θεῖον,
 μεγάλων τὰ ἔργα ἀνδρῶν.
 Ἴδὲ πῶς λύρης αἰοιδῇ
 ὕδατος ῥέεθρον ἀντὶ
 γάλα ῥεῖ. Ἄναξ Ἀπόλλων
 30 ἐφάνη ἐν οὐρανῷφι
 ἀφελῆς γελῶν τε νυνί.
 Ἴδὲ τὰς ἀβράς χορείας
 φιλοπαιγμόνων δὲ νυμφῶν.
 Ἄγε δὸς πιεῖν ἔμοιγε
 35 κυάθους δὲ πέντε οἴνου
 γλυκεροῦ. Θέλω ἀμυστὶ
 λιβέμεν κόρῳ γεννητῷ.
 Βρομίου πίνωμεν οἶνον.
 Ἄναμέλψομεν δὲ ἀεὶ
 40 χαρίεντα παῖδα τοῦτον.

v. 2 *τερείνας* ms., *τερπνάς* Zoras; v. 8 *Μέθυ* ms., *Μέθη* Zoras; v. 11 *ὄθας* ms., *ὀρθάς* Zoras; v. 31 *νυνί om.* Zoras; v. 34 *πίειν* ms. *et* Zoras; v. 37 *γενήτῳ* ms., *γεννητῷ* Zoras; v. 39 *Ἀναμέλψομεν* ms., *Ἀναμέλγωμεν* Zoras

1 *ἄγε in incipit*: cfr. [ANACR.] 3, 1; 16, 1; 60, 24 2 *μυρρίνας*: cfr. [ANACR.] 32, 1 *μυρσίνη* 3 *στορέσαντες*: cfr. [ANACR.] 32, 3 *στορέσας* 5-6 *ἀπαλόν*, *γλυκύν* τε οἶνον | *πόμα* τοῦ καλοῦ Λυαίου: cfr. [ANACR.] 52, 6 *ἀπαλὸν πόμα* Λυαίου 7 *μελιχρὸν* βροτοῖσι φίλτρον: cfr. [ANACR.] 56, 5 *ἀπαλὸν* βροτοῖσι φίλτρον *et* 47, 9 *μελιχρὸν οἶνον ἡδύν* 8 *μέθη* μοι διακονεῖται: cfr. [ANACR.] 32, 6 *μέθυ* μοι διακονεῖται 9 *βαθύκολπος* ἀβρὰ κούρη: cfr. [ANACR.] 44, 14 *μετὰ* κούρης *βαθυκόλπου* 12 *στέφομεν ῥόδοισι κράτα*: cfr. [ANACR.] 32, 14-15 *ῥόδοις* δὲ *κράτα* | *πύκασον* 13 *σὺ δὲ τίμιος* μούσαις: cfr. [ANACR.] 34, 10 *σὺ δὲ τίμιος* βροτοῖσιν 14 *πεφιλημένος* σὺ Φοίβῳ: cfr. [ANACR.] 34, 13 *φιλέει* δὲ Φοῖβος 15 *ὑπὸ* βαρβίτῳ ᾗειδε: cfr. [ANACR.] 2, 7 *μετὰ* βαρβίτων *ᾗείδων* 18 *Λέγε καὶ μύρου πνεούσας*: cfr. [ANACR.] 16, 9 *γράφει* καὶ *μύρου πνεούσας* (*scil.* *τρίχας*) 27 *Ἴδὲ πῶς in incipit*: cfr. [ANACR.] 46, 1, 3, 5, 6; *λύρης αἰοιδῇ*: cfr. [ANACR.] 58, 29 *λύρης δ' ἐμῆς αἰοιδάν* 32-33 *τὰς ἀβράς* χορείας | *φιλοπαιγμόνων* δὲ *νυμφῶν*: cfr. [ANACR.] 42, 2 *φιλοπαίγμονος* χορείας 34 *δὸς*

πιεῖν ἔμοιγε: cfr. [ANACR.] 15, 28 πιεῖν δέ μοι δίδωσιν, 18, 1-2 δότε μοι, δότ(ε) ~ Βρομίου
 πιεῖν ἄμυστί 38-39 πίνωμεν οἶνον ~ ἀναμέλπομεν: cfr. [ANACR.] 38, 1-2 e 26-27 πίνωμεν
 οἶνον | ἀναμέλπομεν.

Ode (indirizzata) a Simone Barra

Orsù amico Barra,
 tra teneri mirti
 distesi nei campi
 senza indugio beviamo
 soave, dolce vino,
 bevanda del bel Lieo,
 mellifluo incanto per i mortali.
 Serva ora vino,
 con leggiadria³⁷, una generosa fanciulla.
 Ai venti violenti
 gettiamo le odiose cure.
 Incoroniamo il capo di rose.
 Tu, onorato dalle Muse
 e amato da Febo,
 celebra al suono della lira
 questo grazioso infante,
 premura e gioia dei genitori.
 Parla anche delle chiome,
 odorose d'unguento e color di viola,
 del dolce e rugiadoso labbro,
 di' del delicato collo,
 del volto giocondo, quale
 di Afrodite Pafia,
 più splendente della luce.
 Illustra anche la divina discendenza,
 le imprese di uomini illustri.
 Vedi come al canto della lira
 in vece di una corrente d'acqua
 scorra latte. Apollo Signore
 è apparso in cielo proprio ora
 schietto e sorridente.
 Vedi le delicate danze
 delle ninfe che amano i giochi.

³⁷ Intendo ἄβρᾱ di v. 9 come neutro plurale dal valore avverbiale (e non come aggettivo riferito a κόρη), in omaggio alla struttura metrica che richiede una sillaba breve e che Garofalo sembra attento a seguire in tutta l'ode.

Su, dammi da bere
cinque tazze di vino
dolce. Voglio con un sol sorso
libare al fanciullo nato.
Beviamo il vino di Bromio,
sempre celebreremo
questo grazioso fanciullo.

Vorrei chiudere questa incursione tra i componimenti greci d'Arcadia analizzando brevemente il carme pindarico di Meone Lasionio, al secolo Giovan Battista De Miro, benedettino di Napoli, famoso e apprezzato grecista che fu in rapporto con Muratori³⁸. Il carme fu composto in onore del cardinal Gaspare Carpegna, potente membro della curia romana, in occasione della sua annoverazione in Arcadia nel 1695 col nome di Ermete Aliano: Carpegna viene definito 'nobile eroe' (v. 15) e lodato per le doti di buon governatore. A riprova della profonda conoscenza della lingua e della letteratura greca da parte di De Miro, basterà ricordare che l'ode, costituita di tre triadi in cui ogni strofe/antistrofe ed epodo constano di 9 versi ciascuna, ricalca lo schema metrico in dattilo-epitriti della III *Olimpica* di Pindaro e dimostra una notevole conoscenza dello stile, del lessico e della lingua dorica del modello, senza rinunciare tuttavia a confrontarsi con altri autori e palesando peraltro anche doti poetiche non comuni, nonostante qualche abuso sintattico e un tono in parte prosastico. La competenza linguistica e dialettologica di De Miro è in effetti notevolissima³⁹ e va oltre Pindaro: mi limito a segnalare il gen. Ζαρός di v. 2, che, non presente in Pindaro, rappresenta un modello di declinazione eteroclita per Ζεύς (Ζάγ, Ζαρός) classificabile come una vera rarità⁴⁰, mentre un dorismo come νόμος (v. 17), anch'esso estraneo a Pindaro, era verisimilmente noto a De Miro per la sua frequente presenza nella poesia bucolica greca (Teocrito e continuatori), la quale poteva contare su una lunga tradizione di copie manoscritte e a stampa, nonché di studi. Non mancano in ogni caso forme sorprendenti come gli iperdialettismi ἄβα per ἦβα (v. 6) e ἄρω per ἦρω (vv. 10 e 15)⁴¹ o il dativo del tutto artificiale (v. 18) φρεσσίν

³⁸ Altre composizioni greche di De Miro si trovano, con traduzione in latino, disseminate in opere di altri autori: al riguardo vd. MASSIMO CERESA, *De Miro, Giovanni Battista*, in *DBI*, 38, 1990, pp. 656-658.

³⁹ L'ode meriterebbe un'analisi dettagliata che esula dalle finalità del presente lavoro.

⁴⁰ Tra le non molte occorrenze di questo modello di declinazione ricordo, ad es., AR. *Av.* 570; *Adesp. lyr.* PMG 978 b.c; CALL *Ia.* 1, 10; CERC. fr. 60,4 Lom.

⁴¹ Proprio un acc. ἄρωα si legge in un codice della tradizione pindarica (in *Pyth.* 3, 7), nella quale in effetti forme iperdialettali, cioè iperdoriche, non mancano (al riguardo vd. BERNHARD FORSSMAN, *Untersuchungen zur Sprache Pindars*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz,

(per φρεσίν), creazione forse dello stesso De Miro. Pindaro è omaggiato al punto da essere ricordato, orazianamente, come il ‘cigno tebano’ (vv. 9-10 Κύκνος ~ ἐκ Θήβας, cfr. HOR. *Od.* 4, 2, 25 *Dyrcaenum cycinum*), con una singolare traduzione in greco dell’efficace metafora del poeta latino. Riporto la triade incipitaria dell’ode e rinvio all’apparato delle fonti per apprezzare l’ampiezza delle letture greche di De Miro:

Ἀνδρὶ σοφωτάτῳ καὶ ἐξοχωτάτῳ τῆς Ῥωμαϊκῆς
Ἑκκλησίας Καρδινάλει Γασπάρῳ Καρπινέῳ

Strofe I

Εὐνομία πόλεων σώτειρα, παῖ
Ζανὸς πάρεδρός τε, Δίκας
ἀδεῖα κάσις, σέθεν ἐκ προγνώσεως
ἰστᾶντι βάσεις πόλεων, καὶ
5 τῶνδε θάλλονται σκιοέσσαι ἀεὶ
ἄβας ἀγυιαί.

Δωρίαν Μοῖσαν πολυχρύ-

σου κάλεσον μετὰ φόρμιγγος· Κύκνος
τῇ ποτ’ ἐκ Θήβας ἔθελξ’ ἐκ τῶν ἀέθλων

Antistrofe I

10 εὐκλεέος κόνεως ἄρωας ἥ-
κοντας, στεφάνοις κοτίνου
χαίροντας, ἰδ’ ἐκ κονιορτοῦ ἀγλαῶ
ἰδρῶτι· καὶ ἀσπασίως μιν
δέξαι, ἐν τῷ ναιετάεις τὸ δόμῳ
15 Ἄρωος ἐσθλοῦ·
τῷ πόρε Ζεὺς πουλύμητις
ὄμμασιν ὀρθοτάτοις βλέψαι νόμως,
καὶ γλυκὺ φρεσσὶν βαθίσταις τοῦ δικαίου

Epodo I

πάν ἀποδρέψαι ἄωτον·
20 τόνδε Θέμις φιλέει,
ἃ δίκας ποιεῖ ἐρίδων καθαράς,
καὶ κερδαλέων κλεμμάτων.
Μοῖσα δὲ δώμασιν ἀγνοῖς,
σὺν Χαρίτεσσι φίλαις δεχθεῖς· ἀφνει-

1966, pp. 36-85, in particolare p. 38 per ἄρωα); per ciò che concerne ἄβα, forma ampiamente attestata nella tradizione poetica greca di età ellenistica e in particolare nella poesia teocritea e post-teocritea (entrambe probabilmente, come detto, ben note a De Miro), mi permetto di rinviare a LUCA BETTARINI, *Errori della tradizione, "errori d'autore", forme genuine. Il caso degli iperdorismi nel corpus dei bucolici greci*, in *Atti del convegno "La filologia e l'errore". Roma, 28-29 settembre 2016*, «Rationes Rerum», 10, 2017, pp. 29-47, soprattutto pp. 31-39.

- 25 ὦν μεγάρων ἔπεσιν τὸν δεσπότην κλῆ-
 ζ' οὐ γὰρ ἄνευ ἀρετῶν
 αὐτὸν εὐρήσεις· Ἀλάθειαν τρέφει, καὶ⁴²

Al signor eccellentissimo ed eminentissimo cardinale
 della Chiesa Romana Gaspare Carpegna

Eunomia, salvatrice di città, figlia
 e paredra di Zeus, di Giustizia
 dolce sorella, grazie alla tua provvidenza
 sono salde le fondamenta delle città, e
 di queste sempre fioriscono le ombrose
 vie di giovinezza.

La dorica Musa invoca
 con la lira ricca d'oro: quella con cui
 un tempo il cigno di Tebe ammaliò gli eroi
 che tornavano dalla gloriosa polvere degli agoni,
 lieti delle corone d'olivo
 e del nobile sudore del cimento;
 accoglila lietamente
 nella casa in cui dimori,
 quella del nobile eroe,
 cui l'assennato Zeus concesse
 di guardare diritto in volto le leggi
 e di cogliere, nella sua mente profonda,
 di giustizia ogni dolce fiore.

Lo ha caro Temi,
 che rende la giustizia libera dalle contese
 e dalle astute ruberie.

E tu, Musa, accolta nella veneranda dimora,
 insieme alle care Grazie, celebra con i tuoi versi
 il signore del ricco palazzo: non senza virtù
 lo scoprirai; Verità nutre, e ...

1 Εὐνομία ~ σώτεια: cfr. Pl. O. 9, 15-16 σώτεια ~ Εὐνομία 5 σκιάεσσαι ~ ἀγνυαί: cfr. HOM. Od. 2, 388 σκιάωντό τε πᾶσαι ἀγνυαί 11 στεφάνοις κοτίνου: cfr. AR. Pl. 586 κοτίνου στεφάνῳ 17 ὅμμασιν ὀρθοτάτοις: cfr. SOPH. O.T. 1385 ὀρθοῖς ὅμμασιν 18 φρεσὶν βαθίσταις: cfr. Pl. N. 4, 8 φρενὸς ~ βαθείας 18-19 τοῦ δικαίου ~ ἄωτον: cfr. δίκας ἄωτος Pl. N. 3,29.

Va detto che la composizione di odi pindariche era una pratica abbastanza diffusa quando De Miro vi mise mano: già nel 1548 il famoso filologo Francesco Robortello aveva scritto un'ode a imitazione della prima *Olimpica*

⁴² Ms. 5, cc. 182r-183v = nr. 15 Zoras.

di Pindaro, indirizzata a Cosimo de' Medici e avente ad oggetto la propria biografia; nel 1571 Giovan Battista Amalteo aveva composto una breve ode pindarica sulla battaglia di Lepanto, mentre il già citato Martinengo ne aveva redatta un'altra di ben 24 triadi sul nome di Maria⁴³. Ma nell'età di De Miro anche la moda della composizione di odi pindariche si era ormai trasferita nel Nord Europa come buona parte della versificazione in lingua greca, ragion per cui l'eccezione costituita da questo carme, che riprende un genere così ricercato e indubbiamente di difficile approccio, rappresenta senza dubbio l'apice della poesia greca d'Arcadia nel periodo del custodiato di Crescimbeni.

Alla fine di questa cursoria analisi, si può lecitamente dire che la produzione in lingua greca della prima Arcadia rispecchia bene, pur nei suoi limiti, l'ambizioso progetto di recupero di una tradizione che era ritenuta fondante del patrimonio culturale italiano e non si andrà lontani dal vero affermando che nella varietà dei generi poetici trattati, delle forme metriche utilizzate e delle fonti tenute presenti questi pastori-poeti sono riusciti pienamente nel loro intento.

⁴³ Sulla produzione greca di questi poeti e studiosi vd. PONTANI, *Graeca per Italiae fines*, p. 321 (con bibliografia precedente), che giustamente riconosce a De Miro un non trascurabile valore poetico (p. 329).

MARCO GUARDO

Memoria e reinvenzione dell'antico negli *Arcadum carmina*: arte e natura in Leone Strozzi

1. Leone Strozzi e la res antiquaria

La *Pars prior* degli *Arcadum carmina* pubblica in *limine* uno scritto di grande rilievo per la poetica del latino arcade: la dedicatoria al lettore, accennato al Bosco Parrasio, *locus amoenus* nel quale si recitano «Carmina» e «Orationes» in italiano e in latino, sostiene che i sodali sono «probe instructi» nell'una e nell'altra lingua. Donde la necessità di affidare ai torchi una «non exigua collectio» di carmi latini, nei quali l'aspetto formale risente del poco tempo concesso alla scrittura ed è meramente strumentale alla recitazione durante gli «Arcadici conventus». Non solo: l'edizione ha visto la luce senza che gli autori potessero intervenire con il necessario *labor limae*; nessuna meraviglia, dunque, se l'*imitatio* dei classici sia talora poco pura e poco fedele, e lo stile non sempre castigato. Ciò che vale è la *novitas* contenutistica, speculare rispetto alla strategia del movimento arcade nel senso più lato, dalla scelta dei luoghi di riunione ai costumi pastorali¹.

Muovendo dalla *novitas*, notiamo che negli *Arcadum carmina* il *corpus* poetico è assai nutrito di tematiche: egloghe di argomento pastorale, carmi su fonti, viridari, nascite illustri, struggimenti amorosi, ingressi in Arcadia, encomi di pontefici, monarchi e alti dignitari pontifici; non mancano, inoltre, versi tecnico-didascalici, ad esempio su morbi di varia natura, sulla circolazione del sangue, sulla pietra focaia, o celebrativi (dal Natale, di Roma e di Cristo, alle vittorie militari), oppure di argomento funerario o edificativo, come quello sulla cioccolata².

¹ *Arcadum carmina. Pars prior* [...], Romae, typis Antonii de Rubeis, 1721, cc. IIv-IIIr.

² Per limitarsi ad alcuni carmi rappresentativi della *varietas* contenutistica, si veda ivi, rispettivamente, i seguenti *incipit*: Giuseppe Antonio Tomassetti (Azzio Corineteo), *Rivule, qui properas nativis exul ab oris*, pp. 30-32; Angelo Antonio Somai (Ila Orestasio), *Quae fluit ad nutum sicco de culmine lympba*, p. 132; Giovanni Angelo Guidarelli (Epito Cranionio), *Te quoque testari communia gaudia cantu*, pp. 52-54; Tomassetti, *Vix mea fiscellam cogendi lactis in usum*, pp. 28-30; Giacomo Caracciolo (Daliso Enispeo), *Ver erat: exacto glacialis tempore*

Alcuni carmi, infine, commemorano statue di divinità, antiche vestigia, restauri, luoghi museali, come il museo kirkeriano³: in buona sostanza la *res antiquaria* è tratto che permea una parte non trascurabile degli *Arcadum carmina* e nel contempo introduce il personaggio protagonista di questo contributo, l'arcade Leone Strozzi⁴. Nato a Roma il 26 settembre 1657, egli appare ben presto particolarmente incline agli studi, che comprendono le *humanae litterae*, le antichità, le scienze e la teologia. *Iuris utriusque doctor*, nel 1691 entra in Arcadia con il nome di Nitilo Geresteo⁵ e quattro anni più tardi è nominato referendario della Segnatura Apostolica⁶. Gli interessi eruditi e la passione collezionistica sono all'origine della sua collezione museale, descritta nel terzo libro dell'*Arcadia* di Crescimbeni per bocca dello stesso Nitilo, che mostra i suoi tesori a un drappello di vaghe ninfe⁷. Il museo si configura non tanto alla stregua di un «piccolo studio di cose rare» (così, invece, lo definisce Nitilo, in ossequio al *topos* della modestia), ma come un «ben vasto teatro di maraviglie»; all'insegna, però, del *modus*, giacché il

brumae, pp. 84-86; Benedetto Menzini (Euganio Libade), *Saeve puer, quem cuncta timent fera bella moventem*, pp. 100-110; Francesco Maria Della Volpe (Cleogene Nassio), *Sit tibi longa dies, nullisque agitata procellis*, pp. 81-82; Idem, *Quae nimis audaci Turres, et Maenia fronte*, p. 82; Alessandro Burgos (Emone Lapizio), *Ille tuus, Crataee, sacris qui in Collibus Aemon*, pp. 40-43; Johann Ludwig von Planke (Ideo Boreatico), *Haec ego, qui scribo digitis trepidantibus eger*, pp. 139-142; Orazio Borgondio (Achemenide Megalopolitano), *Hactenus externos motus: nunc abdita vitae*, pp. 21-28; Iacopo Vicinelli (Mirtillo Aroanio), *Sylva erat annosae jactans fastigia frontis*, pp. 194-195; Antonio Francesco De Felici (Semiro Acidonio), *Lux Romae Natalis adest; lux sacra Quirino*, pp. 250-251; Orazio Pedrocchi, in religione Giovanni Antonio di Sant'Anna (Adalsio Metoneo), *Daphis adest; id humus violis, id praemonet aër*, pp. 70-72; Paolo Bernardy (Lamindo Cratidio), *Incipe moesta tuos, Elegeia, solvere crines*, pp. 144-146; Lorenzo Adriani (Lucidio Euroteo), *Candidus abdiderat paphium jam Lucifer astrum*, pp. 151-155; Della Volpe, *Et bibis, et laudas, et sunt laudanda, fatemur*, pp. 77-80.

³ Ivi, Carlo d'Aquino (Alcone Sirio), *Pastor erat, calamosque leves inflare solebat*, pp. 60-64, e Giuseppe Carpani (Tirro Creopolita), *Panditur ante tuos oculos quae rara supellex*, p. 288.

⁴ Per le vicende biografiche e le raccolte museali di Leone Strozzi si veda principalmente MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma. Mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma, Colombo – Fondazione Marco Besso, 2004. L'Archivio di Stato di Firenze, Carte strozziane V 1252, cc. 1-13, conserva una biografia manoscritta, non datata, di LORENZO FRANCESCO STROZZI, *Breve notizia della lodevol, e virtuosa vita di Mons.^{re} D. Leone Strozzi*, che lo scrivente pubblicherà a breve in edizione critica. L'autore del profilo biografico è legato a Leone da un rapporto di parentela, avendone sposato la nipote Maria Teresa (vd. *infra*).

⁵ Per i rapporti di Strozzi con l'*Arcadia* cfr. GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma*, pp. 29-30.

⁶ GIUSEPPE BELTRAMI, *Notizie su prefetti e referendari della Segnatura Apostolica desunte dai brevi di nomina*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1972, p. 112.

⁷ Cfr. *L'Arcadia del canonico* GIO. MARIO CRESCIMBENI, *Custode della medesima Arcadia* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1711, pp. 91-128.

suo proprietario attesta che «il mio fine, in raccogliere e conservare ciò che vedrete, altro non è stato se non che soddisfare al mio genio, il quale è contento di ciò che basta, e abborrisce grandemente ogni soverchio; e la qualità delle cose assai più che la quantità, ama e appetisce»⁸.

Le raccolte strozziane, infatti, potevano vantare oggetti straordinari, inerenti a più supporti documentari: *naturalia* del mondo animale, vegetale e minerale, strumenti scientifici, quadri, sculture e un *corpus* imponente di reperti antiquari⁹, citati non soltanto da Crescimbeni e dagli inventari di Strozzi¹⁰, ma, per limitarci soltanto a due fonti, da Bernard de Montfaucon e Giovan Pietro Bellori¹¹.

Venendo al tema specifico di questo contributo, mette conto prendere le mosse dall'egloga *Nytilus Pastor in suburbana villa thesaurum frustra quaerit*, una satira assai raffinata del mercato antiquario romano¹²: come si vedrà, alcuni tratti del componimento rinviano a vicende biografiche dell'autore, rivisitate in chiave comica grazie all'alta caratura stilistica e al sapiente impiego delle fonti classiche¹³.

Nell'egloga il piucchepperfetto incipitario «Audieram» riconduce al *rumor* che l'Urbe possa celare occulti tesori e si identifichi in una insaziabile «Charybdis», *climax* di notevole rilievo icastico grazie all'impiego della figura mitologica. Nessuna fonte scritta, dunque, ma solamente un *flatus vocis* che genera la speranza di rinvenire monete d'oro, figure di divinità incise sull'agata, teorie marmoree di sovrani, statue in bronzo e reperti provenienti dall'antico Egitto: sarcofagi, sistri, altari, vasi di murra e colonne (vv. 1-7)¹⁴. Questi esametri sottendono il primo riferimento autobiografico: l'elenco di tali reperti archeologici, infatti, è strettamente connesso sia con gli inventari strozziani sia con il testo del terzo libro dell'*Arcadia* di Crescimbeni, il quale cita un sistro della collezione Strozzi, specificandone il materiale (bronzo) e descrivendolo «intero e assai ben conservato [...], cosa così rara, e nulla dall'antichità offesa

⁸ Ivi, p. 96.

⁹ GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma*, pp. 121-226.

¹⁰ Per gli inventari strozziani, rispettivamente del 1682, del 1725 e del 1748, cfr. ivi, pp. 234-248.

¹¹ Ivi, pp. 30-31.

¹² *Arcadum carmina*, pp. 198-200.

¹³ Rinvio a MAURIZIO CAMPANELLI, «Eja, age, dic satiram». *La Musa pedestre nel Bosco Parasio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, i.c.s.

¹⁴ *Arcadum carmina*, p. 198: «Audieram Latiis caecos latitare ruinis | thesauros Romamque sinu servare Charybdim | orbis inexhaustam, nummos et imagine et auro | selectos, divum sculptas in achate figuras, | marmoreos regum populos, simulacra metallo | fusa corynthiaci, Aegypti monumenta profanae: | sarcophagos, sistra, aras, murrhina vasa, columnas».

[...], di quei pochi, che veramente sono antichi [...], cotesto per avventura ha più che gli altri resistito all'edace dente del tempo»¹⁵. Crescimbeni menziona altresì «medaglie d'oro», un «cameo d'eccellente lavoro in trasparente agata» e le «murine», sulle quali tornerò a breve¹⁶. Peraltro, anche gli inventari di Strozzi attestano la presenza di due sistri, limitandosi a indicare «un istrumento antico di suono chiamato sistro» e «un sistro egizzio di metallo»¹⁷. Un'antica profezia (versi incisi su una cortecchia erosa¹⁸, conservata dentro un'urna di quercia) ha predetto a Nitilo grandi ricchezze, se avesse scavato nei campi aviti, che avrebbero dato alla luce reperti preziosi (vv. 18-19)¹⁹. Questi, confidando in una «spes», sapientemente giustapposta all'aggettivo «inanis» (v. 20)²⁰, ad anticipare l'esito tragicomico del futuro scavo, si reca allora da Alcimedonte, descritto prima come uomo parimenti temuto dai numi e dall'Adde, esperto d'arte profetica, vate, poi vecchio ansante, dal passo incerto e dallo sguardo annerito dal vino. Orbene, il vate alticcio e attempato consegna a Nitilo una verga dai poteri magici, in grado di piegarsi là dove la zolla cela il reperto, ed esprime alcune considerazioni in merito ai materiali, spesso rinvenuti mutili. Ciò non deve crucciare colui che scava, gravato dal «fatum» inesorabile di portare alla luce reperti il più delle volte non integri (vv. 49-51)²¹.

Si giunge così per gradi alla teorizzazione di un'estetica del frammento²², che proprio in quanto tale ha un suo valore economico, giacché l'«empton» terrebbe in non cale un oggetto privo dei segni dell'oltraggio del tempo (vv. 52-53)²³.

Dopo tale teorizzazione, Nitilo si accinge a scavare il campo, affrontando spese crescenti; frattanto un guardiano, non casualmente chiamato Argo, vigila sullo scavo, nel timore che qualcuno intaschi furtivo le monete ritrovate. Segue il riferimento all'iscrizione «vetus» e «neglecta», motivo di stupore

¹⁵ CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 102.

¹⁶ Ivi, pp. 96, 99, 105. Gli inventari riportano «camei, et intagli antichi»: GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma*, pp. 235 e 238. Cfr. anche la biografia manoscritta di STROZZI, *Breve notizia*, c. 12, che cita «intagli, [...] gioie e camei».

¹⁷ GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma*, pp. 240 e 245.

¹⁸ Gli inventari attestano «una scrittura di caratteri antichi scritti in scorza d'albero»: ivi, p. 242.

¹⁹ *Arcadum carmina*, p. 198: «Nytille, dives eris, si nosces verba libelli, | dives eris, patrii si rumpas viscera agelli».

²⁰ *Ibid.*: «Hac spe securus, sed spe securus inani».

²¹ Ivi, p. 199: «Addidit: "Haud doleat non integra dona reperta: | hoc fatum est cunctis antiquo e marmore signis | cruribus ut careant, naso, cervice, lacertis"».

²² STROZZI, *Breve notizia*, c. 12, cita la presenza di «frammenti antichi» nelle collezioni di Strozzi.

²³ *Arcadum carmina*, p. 199: «Marmora rupta placent, mutilo stat gratia saxo; | emptori sordet sine labe numisma repertum [...]».

per gli indotti (vv. 62-63)²⁴, che ancora una volta rinvia a materiali appartenuti a Strozzi: egli, infatti, nel 1712 rinvenne nella vigna della sua villa presso Termini²⁵ alcune epigrafi²⁶.

A nulla valgono sforzi e spese in un campo che ben presto non ondeggia di spighe ma di spine. Le profezie di Alcimedonte, al quale Strozzi strappa la maschera, dipingendolo come un «vinusus aruspex» (v. 84)²⁷, si rivelano vane. Il solo oggetto rinvenuto è un'urna cineraria d'argilla, che contiene una lucerna fittile e un lacrimatoio di vetro (vv. 77-78 e 80-81)²⁸. La loro menzione non è casuale per due ragioni: in primo luogo lucerne e lacrimatoi facevano parte del museo di Strozzi, il quale li aveva acquistati nel 1682, con altri beni provenienti dal museo dello speziale Enrico Corvino, morto nel 1639²⁹. L'inventario riporta infatti: «Quaranta lucerne antiche de differenti sorti che s'accendevano alli seppolchri, e questi si chiamano lumi perpetui. Cinque lacrimatori di terra, tre lacrimatori di vetro»³⁰. Inoltre, la citazione dei due oggetti è funzionale alla *Ringkomposition*, segnata da un'antitesi dalla forte valenza comica: infatti la satira, che negli esametri incipitari aveva schierato un *corpus* nutrito di reperti antiquari composti di materiali durevoli, nella chiusa (vv. 85-87)³¹ fa campeggiare soltanto una fragile urna funeraria; gli ultimi due versi, infine, impreziositi da un raffinato chiasmo, sono suggellati dall'immagine del fumo e delle lacrime, simboli di una lucerna che non arde da tempo e di un vetro vuoto.

2. Naturae et artis varia: *temi, retorica e stile dei distici*

Oltre alla satira testé esaminata rivestono grande importanza i trentotto distici dal titolo *Naturae et artis varia*, che trascrivo e traduco in Appendice³².

²⁴ *Ibid.*: «Si neglecta vetus campis inscriptio humetur, | pars indocta stupet [...]».

²⁵ CARLO PIETRANGELI, *La Villa Strozzi al Viminale*, «Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura», 31, 1961, pp. 341-346; PAOLA MARSEGLIA, *Villa Strozzi sul Viminale*, «Roma moderna e contemporanea», VI, 1998, pp. 135-155; ALESSANDRO CREMONA, *Dalla Villa Strozzi alla Villa Mérode: una dimora per l'archeologia. Storia della prima sede dell'École française de Rome*, in *Construire l'institution. L'École française de Rome, 1873-1895*, Études réunies par Michel Gras et Olivier Poncet, Roma, École française de Rome, 2015, pp. 81-102.

²⁶ PIETRANGELI, *La Villa Strozzi*, p. 345. Cfr. anche CIL [= *Corpus inscriptionum Latinarum*], vol. VI, pt. I. *Inscriptiones Urbis Romae Latinae* [...], Berlin, De Gruyter, 1876, nr. 1431 e nr. 1689.

²⁷ *Arcadum carmina*, p. 200.

²⁸ Ivi: «[...] tandem urna reperta | ex vili argilla [...] | [...] | [...] ast inter cineres detecta lucerna | fittilis et vitrum claudendis fletibus aptum».

²⁹ GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma*, pp. 121-140.

³⁰ *Ibid.*, p. 236.

³¹ *Arcadum carmina*, p. 200: «De tantis opibus, de tantis sumptibus ecce | hoc vacuo e vitro, ex hac non ardente lucerna | nil praeter fumum lacrymasque, o Nytile, habeto».

³² Ivi, pp. 206-211.

In essi Strozzi affronta alcune tematiche connesse con i *mirabilia*³³ del mondo animale, vegetale³⁴ e minerale, con la *res antiquaria*³⁵, con gli strumenti della Nuova Scienza, con opere d'arte di singolare e pregevole fattura, con gli «automi» del tempo, con elementi di arredo, quali animali impagliati e arazzi, infine con la biblioteca³⁶. Ancora una volta le fonti informano che Strozzi versifica spesso su oggetti attestati nelle proprie raccolte museali³⁷, forte di un magistero tecnico alla base di distici assai sorvegliati sotto il profilo retorico e stilistico. La figura retorica senz'altro più frequente è l'antitesi, seguita dall'iperbato e dall'omoteleuto; più raro, invece, l'enjambement.

Tra i sette *mirabilia* del mondo animale³⁸ ci limitiamo a segnalare i distici sulla remora e sul bombice (nrr. 1 e 9)³⁹, *ludi* poetici nei quali Strozzi afferma che la remora, sia pur «pisciculus», può arrestare il corso delle navi, e

³³ Cfr. ADALGISA LUGLI, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, III ed., Milano, Mazzotta, 2005.

³⁴ Per quanto attiene ai *mirabilia* vegetali ci limitiamo a segnalare il distico sul corallo nero (nr. 3), precisando che esso è attestato negli inventari di Strozzi (cfr. GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma*, pp. 235, 238, 240, 245), mentre CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 107, si limita ad accennare a «minutissimi coralli». In merito al distico nr. 4, dedicato alla canna indiana, si rileva che l'inventario registra un «bastoncino», «fatto di rame di giglio», che «li capitani dell'India» adoperano come «bastone di comando» (GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma*, p. 236).

³⁵ Cfr. INGO HERKLOTZ, *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Roma, De Luca, 2012.

³⁶ Dodici distici sono dedicati ai *mirabilia* naturalistici (nrr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 20, 30), altrettanti agli strumenti scientifici (nrr. 14, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 27, 28, 29, 34, 35), sette sono inerenti alla *res antiquaria* (nrr. 16, 24, 25, 26, 31, 32, 38), due rispettivamente ad «automata» (nrr. 11, 37), a opere d'arte di fattura e pregio singolari (nrr. 12, 36) e a elementi d'arredo (nrr. 13, 33), mentre un solo distico riguarda la biblioteca (nr. 22).

³⁷ Vedi *infra*.

³⁸ Per quanto riguarda la lucertola a due code cfr. ULYSSIS ALDROVANDI [...] *De quadrupedibus digitatis viviparis libri tres – De quadrupedibus digitatis oviparis libri duo* [...], Bononiae, apud Nicolaum Tebaldinum, 1637, p. 628: «Caudae etiam saepius amputatae renascuntur [...] et partes huius generis avulsae, veluti pili et ungues, iterum nascuntur»; per i denti del cavallo marino o ippopotamo cfr. *Museo Cospiano* [...]. *Descrizione* di LORENZO LEGATI [...], Bologna, Giacomo Monti, 1677, pp. 24-25: 25: «Anzi non solo dimora ne' fiumi, ma habita similmente in alcuni mari. Per lo che taluni lo chiamano *cavallo marino* [...]. Di questi denti [...] si raccontano virtù mirabili, se fussero vere, cioè che, applicati, o portati addosso, stagnino ogni più diretto flusso di sangue, e giovino molto a reprimere i movimenti carnali, anzi che rendono gli huomini impotenti alle operazioni veneree [...]. Non riuscendo però questo dente all'una e all'altra prova [...] ne segue che tali facoltà non habbiano altro fondamento che l'opinione del volgo, che, costando per lo più d'huomini di buona pasta, crede facilmente tutto ciò che di prodigioso gli vien raccontato».

³⁹ Per la numerazione dei distici vedi l'Appendice.

che la fenice muore per poi rinascere. Che si tratti di *ludi*, lo conferma lo stesso Strozzi, il quale in una poesia riporta:

È fola che rinasca la fenice,
 ch'arresti le gran navi un pesciolino,
 che canti il cigno al suo morir vicino,
 che l'oro nel Perù getti radice,
 che sia l'alba di perle genitrice,
 i canori arioni ami il delfino,
 sia matricida il parto viperino,
 e viva in mar sirena adulatrice⁴⁰.

Il riferimento all'alba «di perle genitrice» rinvia a un ulteriore distico, nel quale Strozzi ha preferito rinunciare al *ludus*, per esprimere compiutamente la sua opinione sulla nascita della madreperla (nr. 7). D'altra parte, lo stesso Nitilo nell'*Arcadia* di Crescimbeni demolisce l'«inganno» onde discendono false credenze. Una di esse è che «la conchiglia s'ingravidì di rugiada»: «forse la perla non è composta di quella rugiada che, siccome dicono, riceve la conchiglia sul bel mattino, mentre sen va a fior d'acqua?». Nitilo asserisce invece: «Io per me stimo di no, perché so che le più si pescano nel fondo del mare, ove le madri stanno attaccate», mostrando «alcune madriperle che avevano le perle attaccate nella propria scorza»⁴¹. Nel pentametro del nostro distico, infine, non sfugga il riferimento al «pretium», lemma che subisce altre due occorrenze nei *Naturae et artis varia*, a proposito sia della sostanza profumata estratta dal mosco e dallo zibetto (nr. 10) sia delle antiche gemme incise (nr. 16): segno che Strozzi, da buon collezionista, non tralascia talvolta la nota del valore commerciale.

Un altro dei *mirabilia* attiene al mondo minerale, ossia le murine che facevano parte del suo museo: infatti nel relativo distico (nr. 20) il poeta è incerto se constino di materia «fictilis» o siano invece più nobili gemme; nell'esametro l'elegante enjambement, con l'avverbio «nondum» in clausola, esemplifica il dubbio sull'oggetto, prodotto o della natura o dell'arte. Non diversamente Nitilo nell'*Arcadia* di Crescimbeni ignora che cosa «fossero quegli antichi vasi appellati murine, che altri pietra, altri terra cotta li reputa»⁴².

Anche i distici dedicati alla *res antiquaria* riconducono – come accennato – a beni posseduti da Strozzi: gemme, cammei di breccia, un diamante, monete, medaglie⁴³ e frammenti marmorei. I versi sulle gemme muovono dal concetto

⁴⁰ *Rime degli Arcadi. Tomo settimo* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1717, p. 292.

⁴¹ CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 107.

⁴² *Ivi*, p. 105.

⁴³ STROZZI, *Breve vita*, c. 12, cita «medaglie rare» nel museo strozziano.

che a nobilitarle è la mano dell'uomo (nr. 16): da qui discendono l'antitesi topica tra *ars* e *natura* e quella tra il nome illustre dell'artefice e le piccole dimensioni della pietra. Un'antitesi non dissimile è attestata altresì nel distico sui cammei di breccia (nr. 30), che origina un singolare *certamen* tra le proprietà della breccia («durities», «maculae») e l'intervento dell'artefice. A riguardo di quest'ultimo Crescimbeni per bocca di Nitilo sostiene che gli intagli di «lavoro moderno», per quanto ragguardevoli, non possono «in niun conto paragonarsi cogli antichi, i cui artefici furono inarrivabili. È ben però vero, che anche i moderni si debbono avere in istima, almeno per la loro rarità»⁴⁴.

Per quanto attiene al diamante (nr. 38), inoltre, il testo di Crescimbeni riporta la sua descrizione, che eccede la «maraviglia» e giunge allo «stupore»: «un piccolo diamante, la cui indomita durezza era stata pur vinta dall'arte di animoso scultore, il quale v'aveva intagliata la lupa che dà il latte a' fondatori di Roma, sulle rive del cui augustissimo fiume era stato appunto trovato»⁴⁵. D'altra parte, il distico che celebra le monete antiche (nr. 25) consente al poeta di recuperare il *topos* classico dell'*auri sacra fames*, grazie all'antitesi che oppone «regna» e «numismata», soggetti al trascorrere del tempo, all'avidità dell'uomo, immutabile⁴⁶.

Infine un tema attestato già da Galeno⁴⁷, la *συμμετρία* tra le parti del corpo umano (o di una sua rappresentazione statuaria) e la sua totalità, permea i distici inerenti ai frammenti marmorei: l'applicazione di un canone di proporzioni al reperto mutilo rinvenuto, che consente di ricostruire dal frammento di un oggetto le dimensioni del medesimo nella sua interezza (a proposito del distico dedicato alle mani e ai piedi del colosso, rileviamo che l'inventario dei beni strozziani registra la presenza di «un dito di marmo d'un piede di colosso con un basso rilievo sotto di due mezze figure» e di «un piede di marmo antico [...] di un colosso con sua allacciatura»)⁴⁸.

Il museo di Strozzi annovera – come si è visto – anche alcuni strumenti scientifici, quali il termometro, la bussola e il cannocchiale, registrati negli inventari⁴⁹. I primi due ispirano rispettivamente i distici 14 e 15, il primo dei

⁴⁴ CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 98.

⁴⁵ Ivi, p. 99.

⁴⁶ Un altro *topos* classico presente nei distici è quello dell'*hora brevis*: cfr. il nr. 28, dedicato all'orologio solare.

⁴⁷ Cfr. GALENO, *De placitis Hippocratis et Platonis*, V 3, 15-16.

⁴⁸ GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma*, p. 241.

⁴⁹ Ivi, pp. 244-245. Relativamente ai distici nrr. 17, 28 e 29, dedicati ai moti perpetui e agli orologi, rileviamo che l'inventario allegato all'atto di vendita del museo Corvino a Leone Strozzi riporta «Un orologio di moto quasi perpetuo che s'addimanda l'ingegno d'Archimede. Un altro orologio di moto quasi perpetuo, ma di differente sorte»: cfr. ivi, p. 235.

quali è segnato non soltanto da un'antitesi ma da una triplice allitterazione che comprende tre termini isosillabici e omoteleutici («agit», «salit», «cadit»). Il cannocchiale, invece, è assente nei distici di Strozzi, il quale preferisce versificare sul microscopio (nr. 27) con un'abilità retorica di tutto riguardo: i due versi, infatti, contengono uno zeugma (l'incipitario «enumeras» si riferisce sia all'aspetto della pulce sia agli aculei della zanzara), un'allitterazione omoteleutica («pulicis», «culicis») e una duplice antitesi («musca», «elephas»; «vespa», «rhinoceros») con allitterazione apofonica («elephas», «rhinoceros»).

Il distico in questione si inserisce a pieno titolo nell'alveo della tradizione poetica legata all'osservazione entomologica grazie al microscopio: mi limito a citare l'elegia del poeta linceo Iustus Riquius⁵⁰, il quale nella *Melissographia* (1625) celebra i «miracula» originati dal «teres vitrum», ossia il microscopio, che consente di vedere ogni minimo dettaglio: la lingua dell'ape, la sua criniera, simile a quella del leone, l'occhio irsuto⁵¹. Giova a tale riguardo citare un passo di una celebre lettera di Galilei trasmessa a Federico Cesi:

Invio a V. E. un occhialino per vedere da vicino le cose minime [...]. Io ho contemplato moltissimi animalucci con infinita ammirazione: tra i quali la pulce è orribilissima, la zanzara e la tignuola son bellissime; e con gran contento ho veduto come faccino le mosche et altri animalucci a camminare attaccati a' specchi et anco di sotto in su⁵².

Il riferimento alla «tignuola» citata da Galilei conduce all'analisi del distico dedicato alla biblioteca (nr. 22), con il quale piace suggellare questo contributo. Con ogni probabilità Strozzi prende le mosse dalla propria raccolta libraria⁵³, che risplende, assai verosimilmente, per il *corpus* dei manoscritti miniati, in particolar modo i preziosi offizioli⁵⁴; il catalogo, inoltre,

⁵⁰ Sul *poeta doctus* fiammingo, ascritto all'Accademia dei Lincei nel 1625, cfr. ANGELA GALLOTTINI – MARCO GUARDO, *Le apes Dianiae di Iustus Riquius. Poesia e antiquaria nella prima Accademia dei Lincei*, «L'Ellisse», III, 2008, pp. 51-73. Cfr. anche MARCO GUARDO, *Le Vite dei primi Lincei. Un'impresa editoriale mancata*, in *I primi Lincei. Le biografie manoscritte*, a cura del medesimo, «L'Ellisse», XI/2, 2016, pp. 7-11.

⁵¹ Cfr. GIUSEPPE FINOCCHIARO, *Dall'Apiarium alla ΜΕΛΙΣΣΟΓΡΑΦΙΑ. Una vicenda editoriale tra propaganda scientifica e strategia culturale*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», s. IX, XV, 2004, pp. 767-779.

⁵² Cfr. *Il carteggio linceo*, a cura di Giuseppe Gabrieli, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1996, p. 942, nr. 781 (lettera del 23 settembre 1624).

⁵³ GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma*, p. 28. Per il celebre trattato sulle pietre, il cosiddetto «Libro dei marmi», opera di Strozzi rimasta manoscritta, cfr. ivi, pp. 28 e 150-155.

⁵⁴ Ivi, p. 234 («Miniature in signe di diverse figure»), p. 243 («Un libro di carta bianca entrovi miniature diverse») e p. 245 («Numero sette offizij tra grandi, e piccoli in pergame-

non casualmente riceve l'epiteto di «maximus», giacché quello strozziano comprendeva diciassette classi⁵⁵; anche i plutei di ebano⁵⁶, infine, rinviano a un contesto di raffinatezza preziosa. Rimane, da ultimo, l'interrogativo su dove sia il lettore. La clausola, che identifica il «lector» nella «tinea», sottende il *topos* della *vanitas* e, per così dire, sembra profilare l'oscuro presagio della dispersione dei beni di Strozzi, il quale muore nel 1722, lasciando erede la nipote Maria Teresa⁵⁷. Tale dispersione, già sul finire del XVIII secolo, ridusse a rovina il «vasto teatro di maraviglie»⁵⁸, che oggi tuttavia si staglia al nostro sguardo principalmente grazie alla prosa di Crescimbeni.

na con miniature assai rare»). Cfr. anche CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 108, che attesta tra le collezioni di Strozzi «volumi di finissime miniature in pergamena», e STROZZI, *Breve vita*, c. 12, che riporta «miniature di varie cose». Per il distico nr. 12, che tratta di 'figure compatte, composte di caratteri minimi', si rinvia all'inventario, che registra «un ovato di cornice nera con suo cristallo d'avanti rappresentante un mezzo uomo con peruccha formata tutta di piccoli caratteri» (GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma*, p. 242).

⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 28.

⁵⁶ L'inventario attesta uno «studiolo d'ebano con diversi tiratori» (*ivi*, p. 238).

⁵⁷ *Ivi*, p. 27.

⁵⁸ CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 96.

Appendice

- [1] *Echeneis, sive Piscis Remora*
Aeole, tu frustra tot carbasa flatibus imples
 si frenare potest carbasa pisciculus.
L'Echeneide, o pesce remora
Eolo, tu invano con tanti soffi gonfi le vele,
se un pesciolino può arrestarne il corso.
- [2] *Lacerta bicauda*
Non capita huic monstro ferro flammisque domanda:
 multifida Alcidi cauda secanda foret.
La lucertola a due code
La testa di questo mostro non va domata col ferro e col fuoco:
Ercole dovrebbe tagliarne la bifida coda.
- [3] *Corallium nigrum*
Inferiis viridis cur est damnata cupressus?
 Haec nigra planta magis debita funeribus.
Il corallo nero
Perché il verde cipresso è condannato agli Inferi?
Questa nera pianta più si addice alla morte.
- [4] *Arundo indica*
Aequatur sceptris gemmisque ornatur arundo,
 pulchrum eadem senibus militibusque decus.
La canna indiana
La canna è pari a uno scettro e si adorna di gemme,
la medesima decora con onore vecchi e soldati.
- [5] *Testudo marina*
Omnia fert secum pelago testudo triumphans:
 cunas, arma, ratem, scuta, domum, tumulum.
La testuggine marina
Tutto reca con sé nel mare la testuggine in trionfo:
la culla, le armi, la nave, gli scudi, la casa, la tomba.
- [6] *Equi marini seu hippopotami dentes*
Dilacerant vivi crescuntque in vulnera dentes;
 evulsi, sanant vulnera, non feriunt.

I denti del cavallo marino o ippopotamo

Vivi, i denti lacerano e crescono per ferire;
estratti, sanano le ferite, non feriscono.

[7] *Unio*

Filius aetherei non nascitur unio roris:
et molem et pretium debuit ille mari.

La perla

La perla non nasce figlia dell'eterea rugiada:
grandezza e prezzo ebbe dal mare.

[8] *Piscis volans*

Bina elementa iuvant piscem, volitatque natatque;
est avibus piscis, piscibus est volucris.

Il pesce volante

Due proprietà giovano al pesce, il volo e il nuoto;
è pesce tra gli uccelli, uccello tra i pesci.

[9] *Bombyx*

Nascitur et moritur phoenix, at inutilis orbi,
utilis at bombyx nascitur et moritur.

Il bombice

Nasce e muore la fenice, ma inutile al mondo,
ma anche l'utile bombice nasce e muore.

[10] *Mosculus sive zibetum*

Vestra Arabes sint thura procul, sint thura Sabaei:
vos vincit pretio, vincit odore fera.

Il mosco o zibetto

Arabi, stian lontano i vostri incensi, e i vostri, Sabei:
l'animale vince su voi per il prezzo e il profumo.

[11] *Automata internis rotis semoventia*

Plumas pandit avis, nectitque volumina serpens,
est rota pro plumis, est rota pro pedibus.

Automi semoventi con ruote interne

L'uccello spiega le piume, il serpente avvolge le spire,
vi è una ruota per le piume, una ruota per le spire.

[12] *Figurae ex minimis compactae caracteribus*

Describit, pingit, scriptor pictorque tabella:
fit pictura liber, verbaque scripta color.

Figure compatte, composte di caratteri minimi

Scrittore e pittore scrivono e dipingono su tavoletta:
la pittura si fa libro, la parola scritta colore.

[13] *Figurae ex Indicarum avium plumis*

Aere quae dudum vivens vaga pluma volabat,
mortua nunc vivum pluma colorat opus.

Figure composte da piume di uccelli indiani

A lungo viva, volava in aria la piuma;
ora, morta, la piuma colora un'opera viva.

[14] *Thermometrum*

Spiritus intus agit, gradibus salit unda caditque
ut sphaeram et centrum quaerere velle putes.

Il termometro

Uno spirito s'agita dentro, l'onda per gradi sale e cade,
così che riterresti tenda alla sfera e al centro.

[15] *Pyxis nautica*

Oceano, velis, nauclero et remige pendet,
sed magis a tremula regia classis acu.

La bussola

Dipende dall'Oceano, dalle vele, dal nocchiero e dal remo
la regia flotta, ma ancor più dal tremulo ago.

[16] *Gemmae veterum sculptae*

Ars superat gemmam, vix gemma notatur in arte,
artificisque manus sola facit pretium.

Le gemme incise degli antichi

L'arte supera la gemma, a stento la gemma s'apprezza nell'arte,
e la mano sola dell'artefice ne fa il valore.

[17] *Motus perpetui*

Itque reditque suos pila circumducta per orbes:
dum redeundo fugit, dum fugiendo redit.

I moti perpetui

Va e viene la palla per le sue orbite andando:
fugge mentre ritorna, torna mentre fugge.

[18] *Globi geographici*

Vitamus Syrtes oculis mundumque legendo
currimus, et tuto visa pericla placent.

I globi geografici

Evitiamo le Sirti con gli occhi, e leggendo il mondo
corriamo, e piacciono i pericoli visti dal sicuro.

[19] *Tuba stentorofonica*

Stentoris auditur longo vix missa boatu,
unicaque innumeris sat tuba militibus.

La tuba stentoreofonica

Di Stentore s'ode con lungo boato, appena vi si soffia,
la tuba, e sola basta a innumerevoli soldati.

[20] *Murrhina*

Fictile vel fuerint vel gemmae murrhina, nondum
naturae atque artis nos docuere manus.

Le murine

Se le murine siano d'argilla o siano gemme, ancora
non ce lo insegnò la mano della natura o dell'arte.

[21] *Quatuor elementa ex variis liquoribus in phiala*

Hic servant elementa fidem nec praelia miscent
humida cum siccis, frigida cum calidis.

Quattro elementi di diverse sostanze liquide in una fiala

Qui gli elementi serbano le proprietà, né confliggono
le cose umide con le secche, le fredde con le calde.

[22] *Bibliotheca*

Bibliotheca nitet, monstratur maximus index,
ex ebano plutei. Lector ubi? Tinea.

La biblioteca

La biblioteca splende, si mostra un catalogo grandissimo,
d'ebano i plutei. Dov'è il lettore? Il tarlo.

[23] *Libella*

Metitur montes, metitur guttula valles,
omnibus aequa viis, altaque et ima petens.

La livella

La gocciolina misura i monti, misura le valli,
medesima in ogni via, andando in alto e in basso.

[24] *Manus et pedes Colossi*

Quid fuerit totum dicet pars una superstes,
maiores statuis, dextera, pes, digiti.

Le mani e i piedi di un Colosso

L'unica parte che resta dirà cosa fosse l'intero,
la mano, il piede e le dita son più di statue intere.

[25] *Nummi antiqui*

Mutatis videas mutata numismata regnis;
non mutata eadem regnat avaritia.

Le monete antiche

Mutati i regni, vedresti mutate le monete;
non mutata, sempre uguale regna l'avidità.

[26] *Amuleta sive abraxas*

Mille characteres et nomina mille, figurae
mille et mille notae. Millia verba. Nihil.

Gli amuleti o abraxas

Mille caratteri, mille nomi, mille
figure e mille note. Mille parole. Nulla.

[27] *Microscopium*

Enumeras rostrum pulicis culicisque sagittas;
per te musca elephas vespaque rhinoceros.

Il microscopio

Vedi il becco della pulce e conti le saette della zanzara;
grazie a te la mosca è elefante, la vespa rinoceronte.

[28] *Horologia solaria*

Dum prohibent nubes Gnomon non denotat horas;
sol latet, umbra latet, sed tamen hora volat.

Gli orologi solari

Finché lo vietano le nubi, lo gnomone non segna le ore,
il sole si cela, l'ombra si cela, ma tuttavia l'ora vola.

[29] *Horologium expergefaciens et lumen ministrans*

Te vigilem hora cupit lumenque ministrat in umbris,
et studet ut studeas, ut vigiles vigilat.

L'orologio che desta e porge la luce

L'ora ti desidera desto e porge la luce tra le ombre,
e fa sì che tu studi e veglia perché tu vegli.

[30] *Camaei ex glareis vulgo breccia*

Durities, maculae, ars aequo certamine pugnant,
et vincit Croesi glarea divitias.

I cammei di ghiaia, denominati comunemente breccia
 La durezza, le macchie, l'arte combattono con pari lotta,
 e la ghiaia vince le ricchezze di Cresò.

- [31] *Gemmae antiquae et exculptae cum artificis nomine*
 Haec, quae parva vides Myronis⁵⁹, quae Polycleti
 nomina, sunt gemmis grandia in exiguis.

Le gemme antiche e incise con il nome dell'artefice
 Questi nomi di Mirone e Policleto, che vedi piccoli,
 sono grandi, incisi su piccole gemme.

- [32] *Pes marmoreus antiquus ob artificium aliorum pedum norma*
 Hoc pede Phidiam mutilato disce figuram,
 hoc pede disce manus, hoc pede disce caput.

Un antico piede di marmo grazie all'abilità dell'artefice diventa canone per altri piedi
 Da questo piede mutilo conosci la figura di Fidia,
 da questo conosci le mani, da questo conosci il capo.

- [33] *Aulaea, vulgo arazzi*
 Non tela aut tabulis bibula tantummodo lana:
 Colchorum melius vellere vellus habes.

Arazzi
 Non tela o soltanto lana imbevuta su tavole:
 hai un vello migliore di quello dei Colchi.

- [34] *Organa hydraulica*
 Unda sono non apta silet dum libera currit,
 carcere clausa sonat, carcere clausa canit.

Gli organi idraulici
 L'onda non atta al suono tace se libera corre,
 chiusa in un carcere suona, chiusa in un carcere canta.

- [35] *Globi astronomici et geographici*
 Partimur coelum, terras, zonasque polosque:
 indivisa Iovi climata dividimus.

I globi astronomici e geografici
 Segniamo il cielo, le terre, le zone e i cieli;
 dividiamo i climi non divisi da Giove.

⁵⁹ Myronis: la stampa ha per errore *Myrtonis*.

- [36] *Tabulae seu picturae, quibus ex triplici aspectu triplex facies*
Dat varias medium, dat dextra sinistraque formas:
saepe est Plutoni dextra, sinistra Iovi.

Tabole o pitture, che raffigurano un triplice volto dal triplice aspetto
La parte mediana, la sinistra e la destra danno forme diverse;
a destra vi è spesso Plutone, a sinistra Giove.

- [37] *Automata vulgo burattini*
Actor uterque effrons: nam nescit uterque ruborem;
qui latet hic loquitur, qui patet iste tacet.

Automi, comunemente burattini
Sfrontati l'uno e l'altro attore: entrambi non sanno arrossire;
chi sta dietro le fila parla, chi appare, tace.

- [38] *Adamus exiguus aureo in anulo, in Tyberi repertus, in quo Romulus*
et Remus et lupa insculpti
Martia dicta fuit si Roma, nitescere gemma
Romulus atque Remus non alia poterant.

Un piccolo diamante incastonato in un anello d'oro, rinvenuto nel Tevere,
sul quale sono incisi Romolo, Remo e la lupa
Se Roma fu detta marzia, Romolo e Remo
non potevano brillare su altra gemma.

VALERIO SANZOTTA

Sant'Ignazio in Arcadia

Consideriamo punto per punto ogni cosa. L'Arcadia fu stabilita in Roma; e potete aspettar bene da Roma? Il pastoso, butiroso, ossequioso Canonico Giovan Mario Crescimbeni era capo e custode della mandria; ma io trovo scritto che il gesuita Carlo d'Aquino figliuolo del Principe di Caramanica ne fu il segreto e vero fondatore. [...] E se considerate che l'Arcadia fu stabilita in Roma quando i Gesuiti ebbero la maggiore onnipotenza in Ispagna e in Francia e per tutto, voi vedrete che l'Arcadia fu da essi istituita per esercitare la loro piena potenza anche nelle Lettere, e che fecero come un esercito di academici per tenere a sé soggetto tutto il liberissimo regno dell'Arte.

Con queste parole Luigi Settembrini, nel terzo volume delle sue *Lezioni di letteratura italiana*¹, ascriveva la fondazione dell'Arcadia ai Gesuiti, che avrebbero dato vita all'accademia con il segreto fine di asservire l'arte ai propri disegni. Si trattò della prima attestazione di un *habitus* critico che non ebbe vita breve e che ha pregiudicato una corretta valutazione dell'Arcadia fino a tempi piuttosto recenti. Due anni dopo Settembrini, nella conferenza su Giovanni Meli tenuta a Palermo nel 1875, Francesco De Sanctis confermava sostanzialmente il giudizio di Settembrini, pur non condividendone l'accesso anticlericalismo, affermando che l'inclinazione verso un'Arcadia deteriore da parte del primo Meli – nella sua fase cioè non dialettale – era frutto proprio della sua educazione gesuitica². In tali posizioni liquidatorie più che un giudizio di natura estetica prevaleva l'idea che un'Arcadia

Per le fruttuose conversazioni sulla natura dei rapporti tra Gesuiti e Arcadia, non solo a margine del convegno romano, sono grato a Elisabetta Appetecchi, Maurizio Campanelli ed Enrico Zucchi. A Zucchi, in particolare, devo molte osservazioni riguardo l'estetica teatrale di Crescimbeni.

¹ LUIGI SETTEMBRINI, *Lezioni di letteratura italiana dettate nell'Università di Napoli*, Napoli, Antonio Morano, 1872, vol. III, pp. 102-104.

² Lo ha ricordato recentemente GENNARO SAVARESE, *De Sanctis e l'Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 231-249: 245.

impregnata di elementi gesuitici avesse di fatto ostacolato il processo di riconoscimento di sé della nazione e della vita civile italiana, e nel nome della riscoperta ottocentesca di Dante si colpiva, in particolare attraverso Bettinelli, il binomio Arcadia-Gesuiti³. Parallelamente, la letteratura devota subiva la medesima condanna sulla base del presupposto positivistico, del quale Alessandro D'Ancona fu tra i maggiori interpreti, di un'incompatibilità di fondo tra poesia e misticismo⁴.

Fu solo nel 1927, scrivendo di Alfonso Maria de Liguori nel suo *La vita religiosa a Napoli nel Settecento*, che Croce iniziò a rileggere alla radice la sostanza di queste interpretazioni: recuperò in parte il ruolo della Chiesa e degli ordini religiosi nella storia civile degli ultimi secoli, rivalutando al contempo la letteratura religiosa e devozionale, particolarmente quella di stampo popolare⁵; vent'anni dopo, nel discorso *L'Arcadia e la poesia del Settecento*⁶, tenuto nella Biblioteca Angelica di Roma il 24 novembre del 1945 per l'inaugurazione dell'anno accademico dell'Arcadia, tale processo di riabilitazione investirà anche la produzione letteraria e il ruolo storico dell'Arcadia.

Tra le intenzioni di questo contributo vi è soprattutto quella di proporre agli studiosi una prima riflessione intorno a quelle forme di effettiva convergenza tra custodito crescimbeniano e Gesuiti che, per paradossale distorsione ottica dovuta al superamento degli antichi pregiudizi della critica, hanno finito per restare nell'ombra; il che ha forse nociuto non solo alla comprensione della polifonia delle voci che risuonavano all'interno dell'Arcadia primosettecentesca, ma anche all'analisi di uno dei problemi nodali di quei decenni, ovvero la mobilitazione degli uomini di cultura intorno alla questione del giansenismo.

³ Cfr. MANLIO PASTORE STOCCHI, *Appunti per un'apologia dell'Arcadia*, in *La Repubblica delle Lettere, il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI. Atti del congresso internazionale. Udine, 8-10 aprile 2010*, a cura di Andrea Battistini, Claudio Griggio e Renzo Rabboni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011, pp. 19-26: 22.

⁴ Per questi aspetti, così come per la rivalutazione da parte crociana di cui subito dirò, mi riferisco soprattutto a POMPEO GIANNANTONIO, *Religiosità, letteratura e Alfonso nel '700*, in *Alfonso M. de Liguori e la civiltà letteraria del Settecento. Atti del Convegno internazionale per il tricentenario della nascita del Santo (1696-1996). Napoli 20-23 ottobre 1997*, a cura di Pompeo Giannantonio, Firenze, Olschki, 1999, pp. VII-XIX, in particolare VII-IX.

⁵ BENEDETTO CROCE, *La vita religiosa a Napoli nel Settecento*, in Id., *Uomini e cose della vecchia Italia*, Serie seconda, Bari, Laterza, 1927 (vol. XXI degli *Scritti di storia letteraria e politica*), pp. 113-181.

⁶ Apparo in «Quaderni della critica», II, 4, 1946, pp. 1-10, poi ristampato in BENEDETTO CROCE, *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*, Bari, Laterza, 1949 (vol. XXXVII degli *Scritti di storia letteraria e politica*), pp. 1-14.

Fu soprattutto grazie all'apporto degli ordini religiosi che durante il custodiato di Crescimbeni la presenza ecclesiastica in Arcadia segnò l'apice della sua espansione, con particolare incremento negli anni successivi allo scisma graviniano del 1711: il dato non sorprenderà, se pensa al deciso antie-litarismo – posizione ampiamente contestata dagli scismatici – che dell'Arcadia aveva Crescimbeni, il quale rivendicava una massiccia presenza dell'accademia nel panorama intellettuale italiano, con il compito di coagulare ceti e gruppi sociali differenti⁷. Va pure osservato che la dimensione policentrica – malgrado l'egemonia romana – delle relazioni arcadiche poteva facilmente agganciarsi alla struttura reticolare che era spesso alla base dell'organizzazione interna degli ordini religiosi. Ho avuto in altra sede occasione di dimostrare, per quanto riguarda i Gesuiti, come molti e importanti convittori del Collegio Germanico-Ungarico, al termine dei loro studi a Roma, venissero accolti in Arcadia e poi ne diventassero in qualche modo divulgatori in patria, sia pure in forme non istituzionalizzate⁸. Tale struttura reticolare poteva diventare uno strumento formidabile di propaganda esterna, nel momento in cui la Compagnia di Gesù si trovava nella necessità di serrare le fila contro il lievito antigesuitico che all'inizio del Settecento cominciava a montare in tutta la penisola: dal Piemonte, dove i Gesuiti subirono consistenti attacchi riguardo alla loro prassi missionaria, soprattutto nel momento della condanna dei riti cinesi da parte di Clemente XI; a Venezia, dove fortemente radicati nelle classi dirigenti erano il rigorismo in teologia morale e il tradizionale antigesuitismo; a Napoli, in quella fase storica tra le avanguardie della cultura europea, dove, per tacere di Gravina, nel 1715 furono riedite le *Riflessioni sopra il buon gusto* di Muratori e l'anno successivo il *De ingeniorum moderatione in religionis negotio*. Se le *Riflessioni* avevano quale oggetto di critica la teologia scolastica e gli eccessi della polemica antigiansenistica, il *De ingeniorum moderatione* colpiva proprio chi, come i Gesuiti, si faceva promotore del culto dell'Immacolata Concezione, finendo per essere interpretato, da parte gesuitica, come una riproposizione di scritti filogiansenistici⁹.

⁷ Per la storia sociale dell'Arcadia si rimanda a AMEDEO QUONDAM, *L'istituzione Arcadia: sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni Storici», VIII, 23, 1973, pp. 389-438, e MARIA PIA DONATO, *Accademie romane. Una storia sociale, 1671-1824*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, in particolare le pp. 70 e 74-75.

⁸ È il caso di Ádám Patačić, futuro vescovo di Gran Varadino e di Kalocsa e figura centrale nella cultura umanistica ungherese: vd. VALERIO SANZOTTA, *Giuseppe Enrico Carpani, Ionathas. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Hildesheim – Zürich – New York, Olms, 2016, p. XLVII, con bibliografia precedente.

⁹ PIETRO STELLA, *Il giansenismo in Italia*, II. *Il movimento giansenista e la produzione libraria*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, p. 291, ma si ricorra in generale, per

Crescimbeni aveva frequentato, a partire dal 1676, le scuole gesuitiche di Macerata sotto la disciplina di Carlo d'Aquino¹⁰. Il fatto che negli anni della sua formazione avesse scritto una tragedia a imitazione di Seneca, secondo il costume gesuitico, potrebbe restare un mero dato biografico¹¹, per altro comune a tutti coloro che avevano frequentato i collegi dei Gesuiti, se non fosse che Crescimbeni, ben informato della *Difesa del Crispo* di Tarquinio Galluzzi¹², sembra farsi portavoce di una visione del teatro profondamente allineata a quella dei Padri: dalla valorizzazione della medietà tragica alla limitazione della catarsi, dal dispiegamento della teodicea alla riaffermazione della portata educativa del lieto fine. Crescimbeni era del resto perfettamente consapevole che intorno alla questione della poetica teatrale la posta in gioco era ben più alta di quanto non potesse sembrare in superficie e che attraverso le discussioni letterarie veniva progressivamente messa in

quanto a proposito del giansenismo si è detto e si dirà, anche agli altri volumi (I. *I preludi tra Seicento e primo Settecento*; III. *Crisi finale e transizioni*). In sintesi, vd. anche MARIO ROSA, *Il giansenismo nell'Italia del Settecento. Dalla riforma della Chiesa alla democrazia rivoluzionaria*, Roma, Carocci, 2014, in particolare le pp. 30-31, 33-35 e 35-37 per il Piemonte, Venezia e Napoli.

¹⁰ *Vita di Gio. Mario Crescimbeni Maceratese* [...]. Scritta da FRANCESCO MARIA MANCURTI *Imolese* [...], Roma, Antonio de' Rossi, 1729, p. 15. Su Carlo d'Aquino sarà sufficiente qui il rinvio ad ALBERTO ASOR ROSA, *Aquino, Carlo d'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana [= DBI], 3, 1961, pp. 662-664, e al recentissimo VALENTINA SESTINI, *Rara ac erudita volumina: la biblioteca di Carlo d'Aquino (1654-1737)*, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2018.

¹¹ Dalla *Vita* di Mancurti (p. 88) si apprende pure che Crescimbeni, per adempiere a un voto della madre e per via della sua personale devozione a sant'Ignazio, scelse *in limine mortis* di prendere i voti semplici e di vestire l'abito dei Gesuiti. Il padre spirituale di Crescimbeni, cioè Francesco Maria Galluzzi, ne avrebbe fatto richiesta al Padre Generale della Compagnia, il quale acconsentì. Nell'*Archivum Romanum Societatis Iesu* (ARSI) non è purtroppo rimasta traccia né della lettera di Galluzzi, né della risposta del Padre Generale, né dei voti che, secondo Mancurti, Crescimbeni avrebbe sottoscritto di suo pugno: è assai probabile che tali documenti, per via del carattere informale di tutta l'operazione (sempre che non si tratti di una leggenda), non furono protocollati e andarono dispersi. Non ho trovato traccia di un ingresso nella Compagnia, se ho visto bene, neppure nei tre volumi dell'*Eredità Crescimbeni* conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio S. Maria in Cosmedin, XIII 5-7. La notizia di Mancurti è ripresa da NICOLA MEROLA, *Crescimbeni, Giovan Mario*, in *DBI*, 30, 1984, pp. 675-678: 676.

¹² Crescimbeni cita la *Difesa* di Tarquinio Galluzzi in *Bellezza* VI 83 (cito da GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019, p. 234; vd. anche ivi, pp. 68 e 438-439). Su Galluzzi si rimanda a ROSA GIULIO, *Di Fedra il cieco furor: passione e potere nella tragedia del Settecento: Il Crispo di Annibale Marchese*, con l'edizione del testo, Salerno, Edisud, 2000, pp. 47-63.

circolo quella nuova sensibilità antigesuitica permeata di pessimismo circa le capacità umane di raggiungere la salvezza attraverso i propri meriti¹³. Si comprende allora il motivo, in particolare, dell'insistenza sul lieto fine, che oppone il valore della Provvidenza al timore cieco e alla disperazione pessimistica, così vicini all'idea giansenistica della predestinazione¹⁴. E tanto più urgente il problema si poneva quando l'esito funesto finiva per coincidere con un'ingiusta condanna, sia che il colpevole fosse ignaro di aver commesso un delitto, sia che a essere punito fosse un innocente: non è un caso che – almeno in ambito gesuitico – il dibattito si rivitalizzasse di un elemento ulteriore, ovvero la necessità di postulare, accanto al paradigma cristologico del martire corneilliano, una drammaturgia che indagasse il primato del libero arbitrio e il valore del legame tra etica e volontà.

La questione, peraltro notissima e assai approfondita dagli studiosi¹⁵, non meriterebbe di per sé un lungo discorso, se non per sottolineare come la Compagnia di Gesù seppe riconoscere, per fini di propaganda, le possibilità offerte da un lievito culturale certamente non ostile alle proprie istanze pedagogiche. Tanto più che la poetica teatrale della Compagnia sembra incontrarsi quasi naturalmente con l'estetica del teatro della prima Arcadia, fondata sul superamento dei cardini della drammaturgia cristiniana e di conseguenza sull'incremento dell'elemento religioso, della castità e

¹³ In questo senso vanno interpretati i vari tentativi di ascendenza filogiansenista, come quelli di Domenico Lazzarini o di Calepio, di forgiare una proposta teatrale alternativa che ebbe particolare modo di esplicarsi nella critica alla *Merope* di Maffei. Vd. ENRICO ZUCCHI, *Il «tiranno» e il «dilettante». La dissertazione epistolare di Pietro Calepio sopra la Merope di Scipione Maffei e la critica teatrale del primo Settecento*, Verona, QuiEdit, 2017, cui si aggiunga l'edizione del *Paragone calepiano*, che riproduce la zurighese del 1732: PIETRO CALEPIO, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, Édition de Enrico Zucchi, Paris, Sorbonne – Labex Obvil, 2017, <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/historiographie-theatre/calepio_paragone-poesia-tragica_1732>. Su Lazzarini e Maffei si rimanda a ENRICO ZUCCHI, *L'irragionevolezza della Merope nelle Osservazioni di Domenico Lazzarini*, in «*Mai non mi diedero i Dei senza un egual disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di Enrico Zucchi, Milano, Mimesis, 2015, pp. 215-234.

¹⁴ Cfr. in particolare *Bellezza*, V 144 e VII 87 (ed. Zucchi, rispettivamente pp. 199-200 e 272). Sul lieto fine per Crescimbeni si rimanda anche a CAMILLA GUAITA, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 183-184.

¹⁵ ENRICO MATTIODA, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 149-217; ID., *La discussione sulla colpa tragica nelle interpretazioni della Poetica di Aristotele tra XVI e XVIII secolo*, «*Horizonte*», 12, 2010-2011, pp. 33-50; FRANCO FIDO, *Tragedie «antiche» senza fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*, in ID., *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 11-40. Si aggiunga MICHAEL LURJE, *Die Suche nach der Schuld. Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit*, München – Leipzig, Saur, 2004.

del ruolo della Provvidenza¹⁶. Lo sottolinea, quasi simbolicamente, la rappresentazione, allestita il 1° marzo del 1726 presso il teatro del Seminario Romano, di un tipicissimo dramma gesuitico, ovvero *Il Sacrificio di Jefte*, un oratorio che Michele Giuseppe Morei, futuro Custode d'Arcadia, trasse dal noto episodio di *Idc* 11, 29-40¹⁷. Non si dovrà sottostimare, a mio giudizio, quanto la scelta del luogo – dove nel 1728 Morei rappresenterà anche il suo *Temistocle* – si legasse a quella di un tema particolarmente caro ai padri della Compagnia: le riflessioni intorno al problema della colpa fatale sollecitate dall'episodio della figlia di Iefte potevano facilmente incontrare gli obiettivi pedagogici di molta parte del coevo teatro gesuitico, chiamato spesso a ribadire l'inconsistenza di un peccato commesso in ignoranza di un divieto, che sottraeva al soggetto la libertà necessaria alla scelta morale. Non è un caso che, a partire dalla metà del Settecento, ovvero da quando aumenterà la posta in gioco nello scontro con i giansenisti, si moltiplicheranno in ambito gesuitico le tragedie con il tema del sacrificio senza colpa al centro della vicenda, come è l'esemplare caso dello *Ionathas* di Giuseppe Enrico Carpani – ispirato al *Gionata liberato* del francescano Giovanni Antonio Bianchi – o del *Gionata* di Bettinelli: ed è particolarmente rivelatore il fatto che fino a quel momento non fosse mai stata messa in dubbio da alcuno la fine cruenta della figlia di Iefte; successivamente, anche questo minimo episodio del libro dei *Giudici* sarà aggregato alla tradizione di Isacco e di

¹⁶ Illuminante è in proposito la lettura che di *Amore e Gratitude* di Pietro Ottoboni fa ENRICO ZUCCHI, *Amore e Gratitude (1690) di Pietro Ottoboni e la controversa eredità della drammaturgia cristiniana nel teatro della prima Arcadia*, «Rivista di letteratura teatrale», X, 2017, pp. 35-45, interpretato appunto alla luce del superamento, da parte del teatro della prima Arcadia, del modello pastorale cristiniano, intriso di erotismo e di tendenze del molinismo a cui la regina aderiva.

¹⁷ L'oratorio, musicato da Domenico Sarro, fu cantato per l'occasione da due celebri virtuosi castrati, il contralto Gaetano Berenstadt (Jefte) e il mezzosoprano Gaetano Maiorano (la figlia); si veda in proposito SAVERIO FRANCHI, *Le impressioni sceniche. Dizionario bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*. Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, p. 477 nr. 2; ID., *Drammaturgia romana*, II. *Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*. Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 218 nr. 9. Un accenno, nell'ambito del più ampio discorso sul *Temistocle* di Morei (vd. più avanti nel testo), in ALVIERA BUSSOTTI, *La recita del Temistocle di Michele Giuseppe Morei: tra Zeno e Metastasio*, in *Settecento romano. Reti del classicismo arcadico*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Viella, 2017, pp. 291-304: 296 nota 16.

Gionata e anche la figlia di Iefte potrà godere del lieto fine, un esito non giustificato dal testo biblico¹⁸.

Da una tale reciproca apertura di credito sul versante ideologico e letterario discese, su quello politico, l'opportunità di sfruttare, da parte gesuitica, i vari spazi culturali cittadini aperti dall'Arcadia e di ristabilire un controllo sugli ambienti laici ed ecclesiastici al di fuori della ristretta rete dei collegi, all'interno della quale il teatro gesuitico nasceva e si diffondeva. Ne è testimonianza un caso emblematico della vita culturale romana, risalente al 1721, su cui varrà la pena ritornare brevemente¹⁹.

Il 1721 è un anno davvero cruciale nel quadro delle relazioni politiche e diplomatiche tra gli Stati europei. Con la fine del pontificato di Clemente XI, la Santa Sede si lasciava alle spalle una stagione di cocenti fallimenti, inaugurando d'altra parte una fase di profondo irrigidimento su quello dogmatico e culturale. Si chiudevano inoltre anni di controversie riguardo ai riti cinesi, che vedevano contrapposti la posizione ufficiale di Roma, insieme con i missionari di Propaganda Fide, e sull'altro fronte la corona portoghese, sostenuta dalla Compagnia di Gesù. In questo scacchiere così composito, l'elezione di Innocenzo XIII, già nunzio di Lisbona, preannunciava un processo di distensione delle relazioni diplomatiche della Santa Sede con il Portogallo, in cui il nuovo pontefice intendeva riservare uno spazio anche all'Arcadia: si capisce dunque sia il senso della dedica al cardinale portoghese Nuno de Cunha della tragedia *Althemenes*, rappresentata nell'*aula maxima* del Collegio Romano il 18 settembre 1721, a firma del già menzionato Carpani, arcade e gesuita, sia quello delle celebrazioni arcadiche, nel novembre di quell'anno, in onore di Giovanni V di Portogallo, al quale furono simbolicamente assegnate le medesime campagne del defunto pontefice e a cui fu dedicato il primo volume degli *Arcadum carmina*. In quello stesso 1721, Giovanni V aveva promesso di acquistare per l'Arcadia un nuovo terreno sul Gianicolo al fine di trasferirvi il Bosco Parrasio, essendo venuto in scadenza l'affitto del giardino Ginnasi sull'Aventino: atto significativo, certamente, per accreditarsi di fronte al nuovo pontefice, come pure è significativo il ruolo dell'Arcadia, che sembra porsi quale camera di compensazione – Lattanzi parla significativamente di territorio neutrale della diplomazia²⁰ – e luogo dove si trasferivano, die-

¹⁸ SANZOTTA, *Carpani*, p. LXII nota 149.

¹⁹ Ho illustrato questo episodio ivi, pp. XXXI-XXXVI. Mi permetto di rimandare al volume per le notizie su Carpani in generale e per la bibliografia precedente.

²⁰ MARCO LATTANZI, *Cardinale Giuseppe Pereira de Lacerda, in Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini, Roma, Argos, 1995, pp. 497-498: 497.

tro l'apparente futilità della finzione pastorale, i delicati equilibri politici e religiosi della Curia. Se si ripensa all'*Althemenes* di Carpani, si capirà come una tragedia nata e rappresentata nel teatro di collegio, ovvero secondo le prassi pedagogiche della Compagnia, potesse essere funzionale alla politica culturale della Curia, che lasciava ai Gesuiti il compito di allestire la cornice scenografica e all'Arcadia quello di metabolizzare le tensioni e ridurre il tasso dei conflitti.

Quelli successivi al 1711 sono del resto gli anni che videro i Gesuiti avvicinarsi all'Arcadia in misura notevolmente maggiore rispetto a quelli precedenti, con l'ingresso di ben venticinque membri gesuiti sui trentasei annoverati durante l'intero custodiato di Crescimbeni. In particolare, nell'ultimo scorcio del secondo decennio, si addensarono figure di primo piano per ruolo istituzionale, per meriti accademici e letterari o per relazioni culturali: esempi significativi sono Contuccio Contucci, che fu professore di retorica al Collegio Romano e noto soprattutto come conservatore del Museo Kircheriano, annoverato nel 1717²¹; tutti annoverati nel 1718 furono Orazio Borgondio, professore di matematica al Collegio Romano e in séguito Rettore del collegio stesso²²; Tommaso Ceva, il celebre autore dello *Iesus puer*²³; il già menzionato Carpani, professore di retorica, filosofia e teologia al Collegio Romano e poi Prefetto degli Studi; Giovanni Battista Pastorini, poeta di qualche nome nella cultura letteraria ligure all'inizio del Settecento²⁴.

Le ragioni di questo tardivo avvicinamento dei Gesuiti all'Arcadia – nonostante la precoce annoverazione di Carlo d'Aquino, già dal 1691, dovuta

²¹ Su di lui vd. soprattutto FRANCESCA ROMANA DE' ANGELIS, *Contucci, Contuccio*, in *DBI*, 28, 1983, pp. 558-559; MARIO ZANFREDINI, *Contucci, Contuccio*, in *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, dir. Charles E. O' Neill, Joaquín M.^a Domínguez, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu – Madrid, Universidad Pontificia, 2001, vol. 1, p. 937, e MAURIZIO CAMPANELLI, *Settecento latino III. L'inflazione dei poeti e il monte di Testaccio in un'epistola di Contuccio Contucci*, «L'Ellisse», VIII, 2013, pp. 159-195.

²² Su di lui vd. PAOLO CASINI, *Borgondio, Orazio*, in *DBI*, 12, 1970, pp. 777-779.

²³ Su di lui si rinvia a GIOVANNA GRONDA, *Ceva, Tommaso*, in *DBI*, 24, 1980, pp. 325-328 e alle pagine introduttive di TOMMASO CEVA, *Iesus puer*, traduzione e commento a cura di Felice Milani, Milano, Fondazione Bembo – Parma, Guanda, 2009, pp. IX-CV.

²⁴ Per Pastorini si rimanda a NICOLA MONTANARO, *Giambattista Pastorini*, in *Elogi di Liguri illustri*. Seconda edizione. Riordinata, corretta ed accresciuta da d. Luigi Grillo, Genova, Fratelli Ponthenier, 1846, vol. II, pp. 334-340; AUGUSTIN – ALOIS DE BACKER, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Bibliographie*, nouv. éd. par Charles Sommervogel, VI, Bruxelles, Schepens – Paris, Picard, 1895, coll. 340-341; A[RIELLA] P[ENNACCHI], *Giovanni Battista Pastorini*, in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova. Mostra bibliografica. Biblioteca Franzoniana, Genova, 2-18 dicembre 1991*, Genova, Biblioteca Universitaria e Biblioteca Franzoniana, 1991, pp. 62-63. Su di lui vd. anche *infra*.

per certo a ragioni di amicizia con Crescimbeni – si dovranno ritrovare nell'iniziale diffidenza della Compagnia non tanto nei confronti dell'Arcadia in sé, quanto del petrarchismo volgare²⁵: caduto il veto con il generalato di Michelangelo Tamburini, il quale nel 1716 autorizzò la fondazione di una rappresentanza arcadica in seno al Seminario Romano, la cosiddetta «Ravvivata», i Gesuiti cominciarono a vedere nell'accademia un terreno fertile per inaugurare un processo di spiritualizzazione della lirica amorosa e di cristianizzazione delle istanze di riforma della tradizione letteraria, ovvero una sostanziale riabilitazione del petrarchismo. Se con le crescimbeniane *Istoria della volgar poesia* (1698) e *Bellezza della volgar poesia* (1700) Petrarca, mediato da Di Costanzo, entrava ufficialmente in Arcadia, la stessa linea didattica della Compagnia, di pari passo con una nuova valutazione dell'accademia, del resto, andò riconfigurandosi in direzione di una maggiore apertura alla lirica volgare, facendo da cassa di risonanza per gli esperimenti di petrarchismo devoto di Carlo Maria Maggi e Pastorini²⁶.

Ne discende un'altra questione di prim'ordine. Non sembra finora del tutto a fuoco il fatto che gran parte della poesia religiosa prodotta in seno

²⁵ ELISABETTA GRAZIOSI, *Vent'anni di petrarchismo (1690-1710)*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, II. *Momenti e problemi*, a cura di Mario Saccenti [...], Modena, Mucchi, 1988, pp. 71-225: 99.

²⁶ Ivi, pp. 100-101. Nonostante l'apertura dei Gesuiti nei confronti della lirica volgare fosse ormai sancita dall'edizione fiorentina della *Ratio discendi et docendi* di Jouvancy, pubblicata nel 1703 da Giovanni Michele Nestenus, non si può dire che le riserve fossero comunque e dovunque superate: CARLO DIONISOTTI, *Appunti sul Quadrio*, in *L'Età dei lumi. Studi storici sul Settecento europeo in onore di Franco Venturi*, 2 voll., Napoli, Jovene, 1985, I, pp. 837-862, poi in Id., *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 11-32 (cito da p. 14), ricorda il caso dell'anonimo censore del primo saggio di Francesco Saverio Quadrio, *Della poesia italiana libri due*, uscito nel 1734 a Venezia, sotto il falso nome di Giuseppe Maria Andrucci, in cui le preoccupazioni moralistiche non sono distinte da una difesa della tradizione letteraria del Seicento: «Si sa che nel secolo passato, almeno in provincia nostra, abbiamo avuto fioritissime le scuole e pienissimi i seminari, valendoci dei libri a noi tramandati dai nostri maggiori. [...] Come è possibile tenere sempre la fantasia dei giovani in belle donne e innamoramenti, senza che le loro anime si precipitino nelle concupiscenze?» (il giudizio del censore si legge integralmente in GIULIO PORRO, *Documenti sul Quadrio*, «Archivio Storico Lombardo», V, 1878, pp. 429-448: 431-432). Nuovi elementi sul rapporto di Quadrio con la Compagnia di Gesù emergono dalla collettanea *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio 1695-1756*, a cura di Claudia Berra, Ponte in Valtellina, Biblioteca Comunale Libero Della Briotta, 2010, e in particolare dal contributo di CESARE PRETI, *Francesco Saverio Quadrio e i gesuiti*, pp. 81-110, che si giova di documenti d'archivio finora sconosciuti; vd. anche STEFANO BENEDETTI, *Quadrio, Francesco Saverio*, in *DBI*, 85, 2016, solo online, <

all'Arcadia, all'apparenza del tutto disimpegnata, debba necessariamente porsi in rapporto con quel sistema di devozione emozionale che è uno dei tratti più rilevanti del Settecento di impronta gesuitica – un tema su cui Mario Rosa ha molto insistito²⁷ – e che si poneva in alternativa all'orizzonte ideologico del giansenismo, tutto orientato al primato dell'interiorità nella pratica devozionale. Al contrario del teatro, più scopertamente militante, il piano della lirica religiosa, occultata com'è dietro le vesti suadenti e affettuose della devozione semplice, mostra la particolare efficacia della propaganda ideologica dei Gesuiti. Si pensi al Cuore di Gesù, un culto osteggiato dai giansenisti quale idolatria e sostenuto invece dall'intera Compagnia, che a più riprese insistette presso i pontefici perché la festa del Sacro Cuore fosse ufficialmente riconosciuta. Tale devozione, che aveva ricevuto nuovo impulso alla fine del secolo XVII dalle visioni e dalle rivelazioni, diffuse dal gesuita Claude de La Colombière, della mistica Margherita Maria Alacoque nel monastero della Visitazione di Paray-le-Monial, se da una parte si configurava come fortemente monarchica e regale, dall'altra si prestava anche a una lettura meno trionfalistica e più intima e allo stesso tempo tanto patetica quanto teatrale, i cui termini chiave erano *douceur* e *tendresse*. È stato detto che la poesia devozionale si indirizza allo spazio intimo della famiglia e degli affetti, quasi naturalmente pronti ad accogliere un'esperienza religiosa di tipo emotivo²⁸: ora, è esattamente sul medesimo terreno che si innestano le pratiche devozionali per la Vergine, la Santa Famiglia, san Giuseppe, san Giocchino e sant'Anna, come per altro Jean Croiset, giovane collaboratore di La Colombière, sottolineava in un passo cruciale del trattato *Devotion au Sacré-Cœur*, pubblicato a Lione del 1691 e presto diventato un *best-seller* per tutta la prima metà del Settecento:

Mais c'est aussi pour la même raison que nous devons avoir une dévotion singulière pour la Sainte Famille, je veux dire pour saint Joseph, pour sainte Anne, et pour saint Joachim, qui ayant aimé, ce semble, plus ardemment, et plus tendrement Jésus-Christ que les autres, peuvent nous servir davantage pour nous obtenir cet amour de tendresse, et pour nous procurer l'entrée, pour ainsi dire, de ce sacré Cœur sur lequel ils ont tant d'autorité²⁹.

²⁷ MARIO ROSA, *Settecento religioso. Politica della Ragione e religione del cuore*, Venezia, Marsilio, 1999.

²⁸ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Sant'Alfonso e la parenetica del cuore*, in Alfonso M. de Liguori, pp. 297-309: 297.

²⁹ [JEAN CROISSET], *La dévotion au Sacré-Cœur de N. S. Jésus-Christ, par un P. de la Compagnie de Jésus. Nouvelle édition augmentée*, Lyon, Antoine et Horace Molin, 1691. Cito dalla quarta edizione lionese: [JEAN CROISSET], *La dévotion au Sacré-Cœur de Notre Seigneur Jésus-Christ. Par un P. de la Compagnie de Jésus. Quatrième édition. Augmentée*, Lyon, Horace Molin, 1696, p. 184. Sull'argomento e per ulteriore bibliografia vd. soprattutto MARIE-HÉ-

È esattamente intorno a questa concezione teatrale e patetica della devozione, in altre parole, che si organizza quella che Giorgio Bàrberi Squarotti ha definito la *carte du tendre* della devozione settecentesca, con tutta la poesia devozionale che ne deriva – e che di volta in volta poteva essere didattica, encomiastica, mimetica del popolare o pregna di ricadute sul piano delle battaglie ideologiche. Sulla finzione pastorale di Gesù bambino in Arcadia non occorre, com'è ovvio, dir nulla in più di quanto si è detto innumerevoli volte e di quanto esplicitamente e quasi istituzionalmente comunica il *Ragionamento* di Vincenzo Leonio dal titolo *Perché il nascimento di Cristo Signor nostro si manifestasse prima d'ogni altro a' Pastori*, recitato il 4 gennaio del 1713, sotto il patrocinio del cardinal Pietro Ottoboni, nella Cancelleria apostolica, dove a partire dal 1716 gli Arcadi solevano riunirsi anche per la recita degli oratori natalizi, e pubblicato nel 1718 come prosa XXIV del tomo I delle *Prose degli Arcadi*³⁰. Interessante notare come tra le varie soluzioni proposte dai pastori – ovvero Gesù quale allegoria dell'agnello redentore, del capro espiatorio, dell'ariete come guida del gregge, del vitello come animale da sacrificio e così via fino all'immagine canonica di Gesù come buon pastore – sia notevole quella che si iscrive precisamente nell'ambito della devozione semplice, che anche altrove insisteva sul piano della *humilitas* del presepe, della paglia della mangiatoia, dei poveri panni e degli animali della stalla, in ossequio alla topica di genere:

Per insegnare al Mondo col proprio esempio il Re de' Regi tra l'altre virtù quella della povertà e dell'umiltà, nascer volle in un miserabil presepio, sopra rozze paglie, tra due vilissimi giumenti, di laceri panni ravvolto: e in questo stato ricevere i primi onori da' mendici custodi di gregge, acciocché glorificato e lodato dai medesimi nel loro ritorno sopra quanto veduto e sentito aveano, *a pauperibus et humilibus*, come egregiamente avverte S. Cipriano³¹.

LÈNE FROESCHLÉ-CHOPARD, *Aspects et diffusion de la dévotion du Sacré-Cœur au XVIII^e siècle*, in *Les images de la Grande Guerre en France, Allemagne et Italie. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome en collaboration avec l'Università di Roma «La Sapienza» et le Deutsches historisches Institut in Rom, 6 et 7 novembre 1998*, «Mélanges de l'École française de Rome», CXII, 2, 2000, pp. 737-784, e più in generale ROSA, *Settecento religioso*.

³⁰ [VINCENZO LEONIO], *Perché il nascimento di Cristo Signor nostro si manifestasse prima d'ogni altro a' Pastori. Ragionamento del medesimo Uranio Tegeo fatto a' 4 di Gennaio 1713 nella Cancelleria Apostolica, Capanna dell'Acclamato Crateo Ericinio* [Pietro Ottoboni], *ove gli Arcadi sogliono ragunarsi ogni anno a celebrare la solennità del Santiss. Natale, lor Tutelare*, in *Prose degli Arcadi. Tomo primo. Alla Santità di Nostro Signore Papa Clemente Undecimo*, Roma, Antonio de' Rossi, 1718, pp. 363-383.

³¹ Ivi, p. 377. In nota nella stampa: *Cypr. de nativ. dom.* = Arnaud de Bonneval, *De cardinalibus operibus Christi. Patrologiae cursus completus* [...]. Series secunda [...] accurate

Viene da sé che i Gesuiti ebbero in tal modo ben poche difficoltà nell'inserire all'interno della finzione pastorale arcadica quel sistema di devozione emotiva che è uno dei tratti essenziali della loro prospettiva pedagogica, nonché di una consolidata tradizione letteraria (si pensi allo *Iesus puer* di Ceva)³².

Qualche parola in più giova spendere invece sull'Immacolata Concezione, che si configurò sin da subito come vessillo particolarmente battagliero e su cui il dibattito si rianimò nel corso del Settecento in séguito alle rivelazioni di María de Ágreda e al processo della sua canonizzazione, nonché come reazione alla decisione da parte del Sant'Uffizio, alla fine del Seicento, di distruggere le cosiddette *laminae* di Granada, un falso reperto archeologico che in Spagna era stato addotto per sostenere la posizione gesuitica sull'Immacolata Concezione. Tale posizione portava con sé evidenti implicazioni antigianesinistiche, dal momento che la questione si intrecciava con temi quali l'universalità del peccato di Adamo e la libera partecipazione dell'uomo alla grazia divina, e scatenò virulente polemiche, come è noto, in riferimento al cosiddetto voto del sangue, diffusissimo tra Gesuiti e Francescani in Sicilia, a Napoli e in Spagna, e che vide contrapposti, negli anni successivi, i Gesuiti siciliani guidati dalla penna di padre Francesco Burgio e Muratori, che recuperava invece la lezione dei *Monita salutaria Beatae Virginis ad cultores suos indiscretos* di Adam Widenfeldt, pubblicati nel 1674, sugli eccessi devozionali³³.

Se nell'accogliente Arcadia crescimbeniana la questione assunse toni in apparenza meno bellicosi e più vicini a quelli della "religiosità tenera", ciò si deve essenzialmente all'associazione del tema di Gesù bambino a quello della Vergine *Deipara*, concepita *sine labe* in previsione della maternità del Verbo incarnato, finendo poi per favorire nella pratica devozionale l'accostamento di due dogmi (l'Immacolata Concezione e la Verginità di Maria) che dal punto di vista teologico sono assolutamente distinti. Ne è di esempio

J.-P. Migne, 221 voll., Paris, Garnier [et al.], 1844-1882, vol. 189 (1854), col. 1617], *praedicatio paupertatis haberet initium*».

³² All'interno della sterminata produzione arcadica dedicata a Gesù bambino menziono solo il sonetto *Gesù nel santo presepio maestro d'ogni virtù* di Giovanni Battista Pastorini, stampato postumo a Palermo nel 1756, se non altro perché già GIULIO NATALI, *Il Settecento*, VI ed., 2 voll., Milano, Vallardi, 1964, II, p. 15, lo metteva in rilievo come esemplare di un fecondo incontro tra pedagogia gesuitica e ideale arcadico. Ricordo ancora che di carmi latini per Gesù bambino sono fitti i primi due dei tre volumi di *carmina* del gesuita Carlo d'Aquino, e che lo stesso Carpani, già incontrato come autore di teatro, nel 1747 pubblicò, sotto il suo pseudonimo arcadico, il volume *De Iesu infante odae anacreonticae*, dedicato a padre Francisco de la Anunciación, segretario a consiliis del re Giovanni V di Portogallo (SANZOTTA, *Carpani*, pp. xxvi-xxvii).

³³ STELLA, *Il giansenismo*, II, pp. 291-295.

l'ode saffica del perugino Domenico Pistocchi (Atamo Antiriano) che si legge, quasi certamente autografa, alle cc. 399v-400r del ms. 13 dell'Archivio dell'Arcadia con il titolo *Ad Immaculatam Virginis Conceptionem an fuerit maior Gloria Virginis Maternitas Illibata, aut Conceptio Immaculata*. Dopo aver ricordato il peccato di Adamo, all'origine del peccato originale e dei mali del mondo, e Maria come l'unica tra i mortali che schiacciò il serpente e riscattò l'umanità – la posizione tipica degli immacolatisti prevedeva infatti che la Vergine fosse immacolata non solo in vista del concepimento di Cristo, ma anche in virtù dell'effettiva cooperazione di Maria, nuova Eva [cfr. *Gn* 3, 15], alla salvezza dell'uomo – Pistocchi così si sofferma sul problema:

An tamen maior fuerit Parentis
Gloria intactae, Deus, an ne maius
Concipi insonem potuisse, doctae
Pandite Musae.

Audio: Maior fuit innocentis
Filiae splendor, fuit ille quippe
Virginis, Matris fuit et³⁴ pudicae
Gloria Nati.

Io! procul cedant, procul o tenebrae:
invident frustra, Deus, immerenti,
quisque dum primos sine labe dicit
Virginis ortus³⁵.

Nell'impossibilità di dare conto qui del lavoro di scavo tuttora in corso, mi limito a ricordare, da parte gesuitica, il denso sonetto di Pastorini *Voto di mantenere l'Immacolata concezione di Maria*, di cui, oltre a notarsi sin dal titolo il riferimento al voto del sangue, è da sottolineare la risposta, formulata sulla base del principio teologico di matrice scolastica della cosiddetta *sanctificatio in utero*, a coloro che soprattutto tra i giansenisti negavano l'Immacolata Concezione di Maria in virtù del fatto che Anna e Gioacchino non erano stati concepiti senza macchia:

Bella Reina, a cui nell'alta sede
son corona le Stelle, e manto il Sole,
sotto il cui trono ambiziosa suole
girar la Luna, a darle bacio al piede:

³⁴ *at* nel manoscritto.

³⁵ Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, ms. 13, c. 400r. All'ode saffica di Pistocchi andrà associato il sonetto successivo, sempre a sua firma, alla c. 400r-v, dal titolo *Qual sia maggior Fregio dell'Immacolata Concezione, l'esser Maria appellata Tota Pulchra, o pure Amica mea*.

mio cuor, votivo a Voi, v'adora, e crede
d'infetto seme *Immacolata* Prole;
et a vostre bellezze al Mondo sole
giurai l'Amore, et obbligai la Fede.

D'un vostro istante alla difesa intento
prego che poi vostra pietà s'inchine
a salvar me nel mio fatal momento.

Di vostra vita nel primier confine
se pura e bella io vi difendo e sento,
reggete Voi della mia vita il fine³⁶.

Principio riaffermato ancora dallo stesso Pastorini nel sonetto *Per l'Immacolata Concezione di Maria*, dove le opposte posizioni sono impersonate dalla Colpa e dalla Grazia:

L'Alba sorgea del fortunato istante,
in cui, qual Sol dovea spuntar Maria,
quando alta lite in Ciel s'accese pria,
se Grazia, o Colpa andar dovea davante.

Dicea la Colpa: «Ella di Padre errante
Figlia sarà; dunque per prima è mia».

Dicea la Grazia: «Ella la Madre fia
d'un Figlio Dio; dunque fia Santa avante».

«Del Padre abbia l'error», la Colpa disse.
«Anzi del Santo Immacolato Figlio
somigli la Beltà», Grazia ridisse.

Tal lite fu: ma l'Immortal Consiglio
Giudice in Ciel, questa sentenza scrisse:
«Pura radice abbia de' Campi 'l Giglio»³⁷.

³⁶ *Poesie del P. GIOVAMBATTISTA PASTORINI della Compagnia di Gesù. Opera postuma*, Palermo, Stamperia de' SS. Apostoli, Pietro Bentivenga, 1756, p. 89.

³⁷ Ivi, p. 104. E si potrebbero ancora aggiungere una riuscita elegia di Carlo d'Aquino dal titolo *De Virgine Deipara sine labe concepta* (CAROLI DE AQUINO *Societatis Jesu Carminum Tomus II*, Romae, Ex typographia Antonii de Rubeis, 1702, pp. 213-219), quasi tutta incentrata sul ricordo del peccato di Adamo; una canzone e un sonetto, rispettivamente alle cc. 257r-258r e 434r del ms. 13 dell'Archivio dell'Arcadia, a firma del minore conventuale Bernardo Bernardi (Disteno Eranese); un sonetto di Giovanni Carlo Crocchianti (ovvero Teone Cleonense, vicedustode della colonia Sibillina), dal titolo *A la Immacolata Concezione*, a c. 307r sempre del ms. arcadico 13. Vale la pena ancora far notare che un *De Conceptione B. M. Virginis* pubblicò anche Morei nel tomo III degli *Arcadum carmina*, tornando a insistere sul legame tra Immacolata Concezione e maternità. Lo stesso Morei contribuì anche, insieme ai maggiori tra gli Arcadi di Roma, ai volumi che raccoglievano le composizioni italiane e latine in lode dell'Immacolata tradizionalmente recitate ogni anno, in occasione dell'8

L'8 dicembre 1854, con la bolla *Innefabilis Deus*, Pio IX promulgò il dogma dell'Immacolata Concezione, e il sottile legame con la *Unigenitus* del 1713 apparve chiaro a molti rappresentanti del dissenso cattolico, come fu per i cosiddetti maculatisti pavesi³⁸.

Se è vero che la cultura romana del Settecento tende a cristallizzarsi attorno ai fatti simbolici e ai rituali di autorappresentazione³⁹, allora l'incoronazione di Bernardino Perfetti, avvenuta il 13 maggio 1725 in Campidoglio per iniziativa congiunta di Benedetto XIII e di Crescimbeni, assume quasi i toni della celebrazione di una qualche contiguità, se non proprio di una comunione di intenti, tra la Compagnia di Gesù e l'*Arcadia*⁴⁰. Nel sistema dei fatti simbolici rientra pure il fatto che la prima esibizione romana di Perfetti avvenne proprio presso il Seminario Romano, forse in omaggio alla sua formazione umanistico-gesuitica: la devozione particolare di Perfetti all'Immacolata Concezione non era un mistero, sia qui detto *per incidens*, come non era un mistero quella di colui al quale l'*Arcadia* aveva affidato il compito di redigere la vita del poeta improvvisatore – pubblicata poi nelle *Vite degli Arcadi illustri* – ovvero il gesuita Giuseppe Maria Mazzolari,

dicembre, nella Chiesa di Santa Maria della Verità di Napoli dai membri dell'Accademia Aletina, dal 1753 aggregata all'*Arcadia*.

³⁸ ROSA, *Il giansenismo*, pp. 238-240.

³⁹ Vd. da ultimo SILVIA TATTI, *L'Arcadia di Crescimbeni e il trionfo della poesia: l'incoronazione in Campidoglio del 1725*, in *Settecento romano*, pp. 273-290: 273.

⁴⁰ Per questa lettura vd. FRANÇOISE WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIII^e siècle*. Préface de Marc Fumaroli, Firenze, Olschki, 1992, p. 215. In questo quadro acquista una pregnanza non secondaria anche la fisionomia culturale della stamperia di Antonio De Rossi, che Crescimbeni volle come rapportatore ufficiale della solenne incoronazione: cfr. ENZO ESPOSITO, *Annali di Antonio De Rossi stampatore in Roma (1695-1755)*, Firenze, Olschki, 1972, p. xv e nota 25. Attivo a Roma sin dal 1695, dapprima grazie al mecenatismo del cardinale spagnolo José Saenz de Aguirre, poi a quello del cardinal Pietro Ottoboni, De Rossi, a séguito del trasferimento dell'officina in via del Seminario, avvenuto nel 1718, assunse gran parte delle committenze dal vicinissimo Seminario Romano e dal Collegio Romano, assecondando la stamperia su posizioni moderatamente ortodosse e conservatrici. È significativo che tra i titoli in catalogo una parte considerevole sia costituita dalla trattatistica teologico-erudita, in particolare connessa ai dibattiti su libero arbitrio, prescienza divina, natura e grazia. I suoi annali restituiscono l'immagine di uno stampatore profondamente inserito nel tessuto culturale italiano, se si pensa che tra i maggiori committenti vi erano, oltre a Pietro Ottoboni e alla Compagnia di Gesù, anche l'ex regina di Polonia Maria Casimira Sobieski e soprattutto l'*Arcadia*: divenuto quasi l'editore ufficiale dell'accademia (ivi, pp. xv-xvi) e schierato dopo il 1711 su posizioni crescimbeniane (nonostante nella sua fase iniziale avesse pubblicato gli *Opuscula* e il discorso *Delle antiche favole* di Gravina), presso di lui uscirono durante il custodito di Crescimbeni praticamente tutte le pubblicazioni istituzionali dell'*Arcadia*.

meglio noto come Mariano Partenio, che alla devozione alla Vergine, come ci informa Villoslada, deve addirittura il *nom de plume*⁴¹.

In conclusione, quello tra Compagnia di Gesù e Arcadia non fu un matrimonio d'amore, e forse neppure di interesse, e forse neppure un matrimonio. Fu un incontro temporaneo di due esigenze specifiche e distinte, con i Gesuiti in prima fila nell'occupazione di tutti gli spazi culturali offerti dalla neutralità ideologica di Crescimbeni, sia che essi tentassero di respingere in nome della teologia scolastica una prospettiva umanistica pedagogicamente alternativa incarnata nella tradizione graviniana, sia che nel disegno di politica culturale di Crescimbeni la Compagnia di Gesù vedesse la possibilità di contrastare quei gruppi che premevano per far assumere alle istituzioni ecclesiastiche posizioni antiprobabilistiche e anticasuistiche, soprattutto in una fase storica, quella di inizio Settecento, che vede l'Inquisizione irrigidirsi progressivamente nei confronti delle spinte anticuriali e filogiansenistiche⁴².

Se il quadro resta incerto, ciò si deve soprattutto al fatto che si è indagato appena il versante gesuitico e il varco offerto dall'Arcadia crescimbeniana, mentre le dinamiche degli ordini religiosi interne all'accademia sono ancora lungi dall'essere pienamente comprese: in particolare, andrebbe rivalutato il peso specifico degli altri ordini religiosi e soprattutto degli Scolopi, che nella seconda metà del Settecento faranno del Collegio Nazareno un vivaio di antigesuitismo e di tendenze giansenistiche. Allo stesso tempo, andrebbe sottoposto a verifica quello che per ora è solo un sospetto, ovvero che la disputa intorno al giansenismo sia effettivamente uno dei temi che, sotto la superficie, innervano lo scisma del 1711: lo potrebbe suggerire la rilettura delle posizioni ideologiche del cosiddetto Circolo del Tamburo, le cui figure cardinali si troveranno dove vicine al partito graviniano e filomuratoriano⁴³, dove schierate addirittura su posizioni filogianseniste⁴⁴. Il che se da una

⁴¹ RICARDO GARCÍA VILLOSLADA, *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*, Roma, Universitas Gregoriana, 1954, pp. 302-303.

⁴² Per le dinamiche interne alla Curia, soprattutto in rapporto al mondo letterario, vd. MARIO ROSA, *Curia romana e "repubblica delle lettere"*, in ID., *La curia romana in età moderna. Istituzioni, cultura, carriere*, Roma, Viella, 2013, pp. 181-199.

⁴³ Biagio Garofalo, in particolare, si porrà come figura di riferimento nell'incontro tra le posizioni graviniane e il Circolo del Tamburo, Muratori e l'ambiente napoletano: vd. ALVIERA BUSSOTTI, *Biagio Garofalo, il Circolo del Tamburo e la colonia Sebezia: la riforma poetica dalla prospettiva filoimperiale*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 5, 2016, pp. 145-167. Sul Circolo del Tamburo vd. anche ALBERTO CARACCILO, *Ingresso nel mondo delle lettere: il Circolo del Tamburo*, in ID., *Domenico Passionei tra Roma e la Repubblica delle Lettere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968, pp. 31-55, e ROSA, *Curia romana*, pp. 186-191.

⁴⁴ È il caso particolare di Lorenzo Casoni, che ebbe rapporti diretti con Quesnel, Arnauld e Ruth d'Ans (BUSSOTTI, *Biagio Garofalo*, p. 160).

parte dimostra come tali posizioni avessero pure cittadinanza nell'Arcadia crescimbeniana, più variegata, aperta e discontinua di quanto non si ritenesse in passato, dall'altra offre il quadro di un'accademia che sembra davvero riprodurre al proprio interno le tensioni e gli orientamenti della Curia, i cui nodi vengono al pettine in occasione dello scisma del 1711, un evento da ritenersi sempre più centrale non solo nella vita culturale, ma anche in quella ecclesiastica all'inizio del secolo.

Dopo la parentesi di Lorenzini, allievo di Gravina eppure non invisibile alla Compagnia, con Morei riprese il massiccio ingresso di nuovi membri, e un gran numero di adesioni sarebbe stato proprio da parte gesuitica. Ma che i Gesuiti esprimessero ormai una posizione di minoranza sarà dimostrato poco più avanti dal conflitto, dovuto a un deciso allontanamento dell'istituzione romana dalla sua tradizionale vocazione religiosa e curiale, deflagrato in occasione della turbolenta incoronazione poetica in Campidoglio di Corilla Olimpica, che chiuse simbolicamente quella fase di relativa vicinanza di Gesuiti e Arcadia aperta cinquant'anni prima dall'incoronazione poetica di Perfetti⁴⁵. Ma poiché si tratta di cose molto note e dell'inizio di un nuovo capitolo di storia culturale che giungerà fin dentro l'Ottocento, non ne dirò oltre.

⁴⁵ Su Corilla Olimpica e sulle spinte antigesuitiche che fecero da sfondo alla sua incoronazione, oltre al classico ALESSANDRO ADEMOLLO, *Corilla Olimpica*, Firenze, Ademollo, 1887, vd. ora *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo. Atti del Convegno tenuto in occasione delle celebrazioni del secondo centenario della morte di Maria Maddalena Morelli, Pistoia, Antico Palazzo dei Vescovi, 21-22 ottobre 2000*, a cura di Moreno Fabbri, Pistoia, Artout, 2002; MARCO CATUCCI, *Morelli, Maria Maddalena*, in *DBI*, 76, 2012, pp. 638-642; RAIMONDO GUARINO, *L'incoronazione di Corilla Olimpica e l'improvvisazione in Arcadia nel Settecento*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 5, 2016, pp. 169-193.

CARLO CARUSO

Paolo Rolli dentro e fuori l'Arcadia

Rievocando a vent'anni di distanza il momento in cui aveva lasciato Roma per l'Inghilterra, Paolo Rolli allegava quale motivo principale di tale decisione il sopraggiunto disgusto di «servire preti e cardinali»¹. Scriveva queste parole nel gennaio del 1736, dopo che per oltre due anni aveva frequentato la gaudente vice-corte presieduta dal principe di Galles, Federico: al quale aveva appena dedicato la versione completa del *Paradiso perduto* di Milton e per il quale, o meglio per la società dal principe presieduta, l'Opera della Nobiltà, componeva drammi musicati dal celebre maestro Nicola Antonio Porpora ed eseguiti dall'ancor più celebre castrato Carlo Broschi detto il Farinello². Stava allora attraversando uno dei periodi più felici del suo lungo soggiorno londinese, sicché non stupisce che fosse portato a giudicare quei lontani anni romani con forse eccessiva severità. In effetti, quantomeno a un primo sguardo, l'opera di Rolli si inquadra principalmente in ambienti che stanno piuttosto fuori che dentro Roma, e piuttosto fuori che dentro l'Arcadia; e certo memorabile fu il modo in cui dall'Arcadia Rolli uscì. Resta tuttavia lecito chiedersi in quali modi e per quali vie quel suo apprendistato di pastore arcade e di accademico quirino, svoltosi in parte sotto il magistero diretto di Gian Vincenzo Gravina, poté influire sulla successiva sua carriera

¹ Rolli a Giuseppe Riva, 31 gennaio 1736 (Modena, Biblioteca Estense, Autografoteca, Campori, Rolli). Cfr. anche IDA LUISI, *Un poeta-editore del Settecento (notizie su Paolo Rolli)*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, per cura di A[rnaldo] Della Torre e P[ier] L[iberale] Rambaldi, 2 voll., Firenze, Tipografia Galileiana, 1907, II, pp. 235-259: 238-239. Riprendo in questo contributo alcuni temi già trattati nella relazione *Paolo Rolli e la poesia per musica nel Settecento italiano*, letta al Convegno di Todi *Paolo Rolli e la musica*, 20 novembre 2015, ora a stampa in «*Dolcissima fassi la musica e la favella*». *Paolo Rolli poeta per musica europeo*, a cura di Giacomo Sciommeri, Roma, NeoClassica, 2018, pp. 13-38.

² Cfr. PAOLO ROLLI, *Libretti per musica*, a cura di Carlo Caruso, Milano, FrancoAngeli, 1993, p. XXI.

letteraria e segnatamente sui primi anni londinesi, perpetuandovi così – per usare un'espressione carducciana – spiriti e forme dell'*Arcadia*.

Nato a Roma nel 1687, Rolli si trasferì a Londra, quasi trentenne, alla fine del 1715. Non era dunque più di primo pelo, ed era probabilmente impaziente di provarsi in agoni diversi da quello nel quale si era formato. Ma della cultura romana del tardo Sei e del primo Settecento Rolli apprese e apprezzò il linguaggio del nuovo gusto classicistico nelle lettere e nelle arti: un codice estetico di valore universale, in virtù del quale la sua poesia, così come quella di tanti altri suoi contemporanei, poté parlare non solo alla propria nazione ma all'Europa intera, e anzi a ogni pubblico istruito dal quale la lezione congiunta dei classici antichi e moderni fosse intesa e accolta. Di tale codice estetico Rolli si fece, com'è noto, aperto difensore dinanzi nientemeno che a Voltaire. Il grande letterato francese, "universalista" convinto egli stesso, ma in pari tempo destro utilizzatore di ogni nuova tendenza editoriale che potesse riuscire utile all'accorta gestione della propria fama letteraria, aveva sfruttato il soggiorno londinese del 1726-1728 per il lancio della propria epica nazionale, l'*Henriade*, con l'*Essay on the Epick Poetry of Nations* premesso alla stampa del poema (1727), dove la diversa natura delle opere di poesia era giudicata conseguenza necessaria del diverso genio delle nazioni. Con i *Remarks upon M. Voltaire's Essay on the Epick Poetry of the European Nations* (1728), Rolli sosteneva vigorosamente l'esatto contrario: essere invece propria della poesia – di ogni poesia – una natura per certi aspetti indifferenziata e dunque comune a tutti i popoli, trascendente i confini imposti dalle contingenze geografico-linguistiche³.

La prima apparizione a stampa di un testo di Rolli risulta essere nell'*Arcadia* di Crescimbeni (1708): egli vi compare, con il nome accademico di Eulibio Brentiatico, in competizione con Eniso Pelasgo (Domenico Ottavio Petrosellini) nell'egloga dialogica e polimetrica *O non invano in sì solenne giorno*⁴. Ma la sua prima impresa degna di nota è forse la raccolta di carmi

³ VOLTAIRE, *Essay on the Epick Poetry of the European Nations*, London, Samuel Jallason, 1727; PAOLO ROLLI, *Remarks upon M. Voltaire's Essay on the Epick Poetry of the European Nations*, London, Thomas Edlin, 1728. Sul significato di quella prima *vindicatio* della natura nazionale della poesia, proposta non a caso da Voltaire nel paese allora (e forse anche ora) meno "europeo" e maggiormente geloso della propria gloria nazionale, si veda CARLO DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante* [1966], in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971 [I ed.: 1967], pp. 255-303: 255-256.

⁴ *L'Arcadia del Can. GIO. MARIO CRESCIMBENI, Custode della medesima Arcadia e Accademico Fiorentino. A Madama Ondedei Albani, cognata di N. S. Papa Clemente XI*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708, lib. VII, pp. 301-304. Le parti di questo canto amebeo riproducono fedelmente, per dichiarazione di Crescimbeni, i versi dei due competitori.

e rime di pastori arcadi in onore di Francesco Maria Ruspoli, principe di Cerveteri (1711): ivi si leggono diversi suoi componimenti, e dell'intero volume egli curò l'allestimento e la stampa⁵. È un libretto singolare, specie per la prima parte, che si direbbe di gusto ancora prettamente secentesco per la presenza di imprese accompagnate da distici latini di Erasto Mesobeatico (Francesco Cavoni). Come si apprende dalle schede relative al ms. 1 dell'Accademia dell'*Arcadia* redatte da Mario Sassi e da Cristina Di Bari (rispettivamente cc. 129v e 143v)⁶, Cavoni era «cappellano segreto di papa Innocenzo XII, minutante della Segreteria di Stato e beneficiato della Basilica Vaticana»⁷, oltre che socio tra i primi dell'accademia e abile improvvisatore di versi latini⁸. I ventuno epigrammi della raccolta (ventuno e non sedici, come un'errata numerazione dei testi potrebbe indurre a credere) non risultano censiti: costituiscono pertanto un sensibile accrescimento del *corpus* che va sotto il nome di Cavoni. Di lui non molto si sa; ma è notevole che ancora molti anni più tardi, nel novembre del 1752, Metastasio si dichiarasse lieto di ricevere componimenti suoi dal fratello Leopoldo («Mi saranno gratissimi gli epigrammi di Cavoni»)⁹.

Di un qualche interesse è anche la data di pubblicazione dei *Componimenti poetici* per il principe Ruspoli. Rolli fa riferimento al «Carnevale passato» e alla recita dell'*Attilio Regolo* (dramma di Nicolas Pradon pubblicato a Roma l'anno prima nella traduzione di Girolamo Gigli), nella quale i figli dei Ruspoli, Bartolomeo e Maria, avevano sostenuto le parti rispettivamente

⁵ *Componimenti poetici di diversi Pastori Arcadi. All'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore il Signor D. Francesco Maria Ruspoli, Principe di Cerveteri &c., fra gli Arcadi Olinto Arsenio. Raccolti da Paulo Antonio Rolli, fra gli Arcadi Eulibio Brentiatico*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711. I componimenti rolliani recano in testa il nome accademico (Eulibio Brentiatico) o le semplici iniziali («E. B.» o anche solo «E.»): *A te, signor, cui giunge grato il suono* (sonetto, p. 7), *Benché chiarezza di sublime cuna* (sonetto, p. 52), *Musa, che il giovenil mio cuore accendi* (ode-canzone, pp. 53-58), *O signor, che all'antico lor viaggio* (sonetto, p. 59), *Su' i patrij monti tuoi prence famoso* (sonetto, p. 60), *Avvezza la cetra mia* (ode-canzonetta, pp. 62-70).

⁶ I due saggi di edizione allestiti da Mario Sassi e Cristina Di Bari, studenti del corso di Filologia della letteratura italiana tenuto da Maurizio Campanelli nell'a.a. 2016-2017 presso la Sapienza Università di Roma, sono stati pubblicati nel sito web dell'Accademia dell'*Arcadia*, alla pagina <<http://www.accademiadellarcadia.it/laboratorio.cfm>>.

⁷ *Il catalogo degli Arcadi, per ordine d'alfabeto. Colla serie delle Colonie e Rappresentanze Arcadiche*, [Roma, Antonio de' Rossi, 1720], p. LII.

⁸ Il sonetto di Rolli *Benché chiarezza di sublime cuna* è traduzione del terzo epigramma di Cavoni, *Cum tibi nobilitas, virtus, praestabilis oris*, in *Componimenti poetici*, p. 10.

⁹ 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, lett. 595, p. 760, a Leopoldo Trapassi, Vienna, 27 novembre 1752.

di Prisco e del piccolo Attilio¹⁰. L'evento è ricordato come ancora vicino nel tempo: siamo, con ogni probabilità, nella primavera del 1711. Nel libro figura, tra gli altri, anche un sonetto di Crescimbeni, e l'editore è il medesimo dell'*Arcadia* crescimbeniana riedita nell'aprile o nel maggio del 1711 (del 16 aprile è la lettura preliminare effettuata da Pier Iacopo Martello per il Maestro del Sacro Palazzo), con nuova dedica alla principessa Maria Isabella Cesi Ruspoli, moglie del principe¹¹. Ci troviamo così in una fase apparentemente ancora pacifica, dove è palese la condivisione dei medesimi ambienti e dei medesimi mecenati, ma che è di fatto assai prossima agli eventi dell'estate, quando la crisi, apertasi nel giugno, precipitò in quello scisma tra Crescimbeni e Gravina nel quale Rolli ebbe ruolo di primo piano, dal momento che fu lui a sollevare la questione procedurale concernente il rinnovo dei soci nel Collegio dell'accademia¹². Su questa vicenda getta ampia luce il poema di Domenico Ottavio Petrosellini *Giammaria ovvero l'Arcadia liberata*, pubblicato postumo nel 1892¹³. L'opera offre una gustosa caratterizzazione di Rolli come di uomo, tra le altre cose, focoso, impulsivo, impaziente, schietto nel giudizio e «sempre acceso d'estro», espressione quest'ultima che, inserita in quel contesto, va intesa come riferita al poetare all'improvviso:

¹⁰ *Componimenti poetici*, pp. 3-5 (sulla partecipazione di Bartolomeo) e 32 (su quella di Maria, lodata nel sonetto di Faustina Maratti Zappi *Inclita illustre Donna, or ch'io ravviso*). Per l'*Attilio Regolo* cfr. 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, pp. 82-83, e il contributo di Alviera Bussotti in questo volume; più in generale, FRANCESCA SANTOVETTI, *Nella città di Arcadia: cultura fluviale e extra-territorialità nella poesia di occasione di Paolo Rolli*, Pisa, ETS, 1997.

¹¹ Il sonetto di Crescimbeni, *Magnanimo signor, la cui mercede*, in *Componimenti poetici*, p. 31; *L'Arcadia del Canonico* GIO. MARIO CRESCIMBENI, *Custode della medesima Arcadia. Di nuovo ampliata [...]. All'Illustrissima ed Eccellentissima Signora la Signora D. Maria Isabella Cesi Ruspoli, Principessa di Cerveteri &c.*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711; la censura di Martello e l'*imprimatur* del Maestro del Sacro Palazzo sono a c. a4v.

¹² MICHELE MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930, IV, p. 354.

¹³ DOMENICO OTTAVIO PETROSELLINI, *Il Giammaria ovvero L'Arcadia liberata. Poema satirico-giocosso inedito*, [a cura di Crispino Mariani], Corneto-Tarquinia, Tip. Tarquinia, 1892. Si veda in particolare FRANCESCA SANTOVETTI, *Una «crociata» settecentesca: Paolo Rolli e la crisi in Arcadia*, «Carte Italiane», I, 10, 1989, pp. 8-24; BEATRICE ALFONZETTI, *Il Principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini (1711-1743)*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 23-62.

Ha dentro delle vene un sì gran fuoco
che non sol sen va sempre acceso d'estro,
ma sempre si dimena e muta luoco¹⁴.

È il medesimo Rolli che Metastasio rammentava in una nota lettera ad Algarotti di molti anni più tardi, quando, ancor giovane, esercitava con il nostro e con Paolo Vannini l'«inutile e meraviglioso mestiere»¹⁵.

Le altre cose degne di rilievo pubblicate da Rolli negli anni successivi sono la serenata drammatica *Sacrificio a Venere*, composta per il compleanno dell'imperatrice, e un'ode per l'onomastico dell'imperatore Carlo VI, entrambe pubblicate nel 1714 a Napoli, ad istanza dell'ambasciatore cesareo a Roma, conte Giovanni Venceslao di Gal(l)asso, ovvero Johann Wenzel Gallas, futuro viceré di Napoli¹⁶. I festeggiamenti si tennero rispettivamente il 28 agosto e il 4 novembre, le medesime date in occasione delle quali, anno dopo anno, il poeta cesareo componeva a Vienna drammi o azioni teatrali in onore della coppia imperiale.

Per la serenata drammatica *Sacrificio a Venere*, con la quale quell'anno si festeggiava non solo il compleanno ma anche la visita dell'imperatrice a Roma, venne allestito dall'architetto Giulio Contini un teatro provvisorio in piazza dei Santi Apostoli, a ridosso di palazzo Colonna e dirimpetto a uno dei lati di palazzo Odescalchi, dove l'imperatrice era alloggiata¹⁷. Fu una cerimonia di grande sfarzo, anche memorabile – come ricordano gli storici della cucina –, per aver dato origine a quella che è forse la prima torta gelato (o «torta gelata», secondo la dizione allora in uso) della storia¹⁸. Per conseguenza del nuovo

¹⁴ PETROSELLINI, *Il Giammaria*, p. 47; SANTOVETTI, *Una «crociata» settecentesca*, pp. 17-22.

¹⁵ METASTASIO, *Lettere*, III, lett. 492, pp. 655-661: 659, a Francesco Algarotti, Vienna, 1° agosto 1751.

¹⁶ *Sacrificio a Venere. Serenata fatta cantare nel felicissimo giorno natalizio della S[acra] C[esarea] R[ea]l[ia] C[attolica] M[ae]stà dell'Augustissima Imperatrice Elisabetta dall'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore il Signor Conte Gio. Vincislao di Gallaso, Ambasciador Cesareo e Cattolico in Roma. Poesia del Signor PAOLO ANTONIO ROLLI, Accademico Quirino, Napoli, Camillo Cavalli, 1714; Nel giorno festivo del glorioso nome della S[acra] C[esarea] R[ea]l[ia] C[attolica] M[ae]stà di Carlo VI Imperadore e III Re Cattolico, celebrato dall'Eccellenza del Sig. Conte Gio. Vincislao di Galasso, Ambasciador Cesareocattolico alla Santità di N. S. Papa Clemente XI. Oda del Signor PAOLO ANTONIO ROLLI, Accademico Quirino, Napoli, Felice Mosca, 1714. La forma Gal(l)asso, italianizzazione di Gallas, riportava il cognome alle origini italiane, trentine nella fattispecie, dell'illustre famiglia. Rolli dedicò al conte l'ode *Uom cui fin dalla cuna*, in *Rime di PAOLO ANTONIO ROLLI. Dedicate dal medesimo all'Eccellenza di My Lord Bathurst*, Londra, Giovanni Pickard, 1717, pp. 41-42.*

¹⁷ ROLLI, *Libretti per musica*, p. 549.

¹⁸ SOPHIE D. e MICHAEL D. COE, *The True History of Chocolate*, London, Thames & Hudson, 1996, pp. 220-221, dove si rinvia a RICCARDO SALVINI, *Feste Romane*, «Appunti di gastronomia», 9, 1992, pp. 49-57.

legame tra Napoli e Vienna, saldatosi in ragione dei recentissimi trattati di Utrecht (1713) e di Rastatt (1714), un forte elemento partenopeo è ravvisabile non solo nel luogo di stampa, ma anche nella finzione “piscatoria” della favola. Inoltre, se giudicato col senno di poi, il *Sacrificio a Venere* assume importanza decisiva per il successivo corso degli eventi. È infatti il primo testo drammatico di Rolli e anche, verisimilmente, la sua prima esperienza “registica”, dal momento che il librettista era in genere chiamato a sovrintendere alla messa in scena del testo, il che probabilmente gli valse l’incarico di adattare l’*Astarto* di Apostolo Zeno e Pietro Pariati (Vienna 1708) per il teatro Capranica nel gennaio del 1715: circostanza che propiziò a sua volta l’incontro con il celebre mecenate inglese Richard Boyle, Lord Burlington, e l’invito da parte di questi a trasferirsi a Londra, invito accolto da Rolli nel dicembre di quel medesimo anno¹⁹. Ma al di là delle notizie di carattere storico-biografico, l’elemento forse più significativo del *Sacrificio a Venere* è l’ispirazione lucreziana: evidente lungo tutto lo svolgimento del testo ed esplicitamente dichiarata nell’inno finale con la traduzione parziale, indicata dalla virgolettatura dei versi, del proemio dei *De rerum natura libri*²⁰. Questo primo *coup d’essai* prelude agli splendidi endecasillabi *O bella Venere, figlia del giorno*, pubblicati nelle *Rime* londinesi del 1717 (pp. 30-32), e alla *princeps* della traduzione lucreziana di Alessandro Marchetti, pubblicata a Londra nel medesimo anno.

Resta da dire qualcosa dell’ode *Divoratrici ardenti*, composta in onore dell’imperatore. Le è dedicato l’intero frontespizio, per quanto il contenuto comprenda anche una canzone di Paolo Vannini – quel medesimo che Metastasio ricordava, con Rolli, come suo competitore nei giovanili *exploit* improvvisativi –, con il fine, evidentemente, di dare sufficiente consistenza all’esile opuscolo²¹. Il ritorno ai metri dell’aureo Cinquecento e del Seicento classicistico e la riformulazione di metri classici in fogge italiane sono tratti distintivi dell’Arcadia e della lirica rolliana in particolare. Rolli si era cimentato nella composizione di sonetti, odi-canzone e odi-canzonette già nella silloge per il principe Ruspoli. L’ode per l’imperatore è di ampia

¹⁹ ROLLI, *Libretti per musica*, p. 549. Sul finire del 1715 Rolli si pose in viaggio per Londra in compagnia di Lord George Dalrymple. A Londra giunse nel gennaio 1716, dopo aver sostato a Parigi presso Lord Stair, fratello di George Dalrymple e ministro plenipotenziario alla corte francese. Per la corretta identificazione dei nobiluomini britannici con i quali Rolli ebbe a che fare durante il viaggio verso l’Inghilterra, la cui identità ha suscitato numerosi dubbi e incertezze, cfr. JOHN PURVES, *Lord Steers Semback*, «The Times Literary Supplement», 1596, 1° settembre 1932, p. 607.

²⁰ ROLLI, *Sacrificio a Venere*, pp. 14-15.

²¹ *Nel giorno festivo*, ode di Rolli, pp. 3-8; *Chi della cetra sull’aurate corde*, canzone di Vannini, pp. 9-15.

mole – nove lunghe strofe di venti versi ciascuna – e di vibrante tono pindarico (Tebe e Pindaro sono richiamati nella seconda strofa)²². Sono questi i prodromi delle novità in ambito metrico e ritmico che caratterizzeranno le *Rime* del 1717 e che un lettore del calibro di Pier Jacopo Martello – come è stato di recente osservato – riconoscerà immediatamente, assegnando a Rolli il titolo di legittimo erede di Gabriello Chiabrera, cioè del più audace novatore di metri lirici italiani fino allora esistito²³.

Il trasferimento a Londra operò un'evidente cesura nella biografia e nell'opera letteraria di Rolli²⁴. Diversi rapporti individuali rimasero saldi a dispetto del pressoché trentennale espatio: esemplare è il caso di Faustina Maratti Zappi, con la quale Rolli restò in contatto durante gli anni inglesi e alla quale invierà l'epistola in versi *Eulibio è in Umbria sul tuderte colle* non appena rientrato a Todi nel 1744²⁵. Il legame con l'*Arcadia* si era interrotto da tempo, per cui Rolli non figura – parrà superfluo notarlo – in alcuno dei volumi delle *Rime degli Arcadi* che apparvero a stampa a partire dal 1716. Com'è naturale, i contatti con l'Accademia dei Quirini si conservarono invece più a lungo: fra le *Rime* londinesi del 1717 diverse sono dedicate ai Quirini e ad alcuni dei loro più illustri soci e protettori, come monsignor Domenico Passionei, il cardinal Lorenzo Corsini (poi papa Clemente XII) e il principe Eugenio di Savoia²⁶. La stessa *princeps* della traduzione di Alessandro Marchetti del *De rerum natura* di Lucrezio, per quanto condotta

²² Lo schema prevalente, con variazioni, è aBCaBC dedE [str. II: dede] fgHGfH [str. IV: fgHFgH; str. V: fgHFHG] Illi. Sulla fortuna dell'ode in Italia tra Cinque e Settecento si veda GIOSUE CARDUCCI, *Dello svolgimento dell'ode in Italia* [1902], in ID., *Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1936, pp. 1-81; MARIO MARTELLI, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, III. *Le forme del testo*, 1. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620: 574-578; RODOLFO ZUCCO, *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001.

²³ GABRIELE BUCCHI, *L'italiano in Londra: Paolo Rolli editore dei classici italiani*, «Versants», 43, 2003, pp. 229-265: 231.

²⁴ Sulla questione si vedano le eccellenti pagine di LUISI, *Un poeta-editore del Settecento*, pp. 246-249.

²⁵ Cfr. ivi, p. 238; STEFANO CRACOLICI, *Le donne illustri di Faustina Maratti Zappi*, «Giornale storico della letteratura italiana», a. CXXXV, vol. 195, 2018, pp. 179-214, in particolare 209-214. L'epistola *Ad Aglauro, nell'ottobre del 1744* si legge in PAOLO ROLLI, *Liriche*, con un saggio su *La melica italiana dalla seconda metà del Cinquecento al Rolli e al Metastasio* e note di Carlo Calcaterra. Con tre tavole, Torino, Utet, 1926, pp. 279-281.

²⁶ ROLLI, *Rime*, ed. 1717, pp. 43-45, 58-64, 102. Nel volume *Componimenti delli Signori Accademici Quirini in lode del Serenissimo Principe Eugenio di Savoia, recitati nella Galleria dell'Eminentissimo Corsini in occasione delle vittorie d'Ungheria l'anno MDCCXVII*, Roma,

su un manoscritto procurato a Rolli da John Molesworth, già inviato britannico presso la corte medicea, e insomma impresa che può dirsi “inglese” anche per il contesto che ne permetteva la riuscita²⁷, è dedicata al principe Eugenio: si inquadra pertanto ancora nel contesto della cerchia romana dei Quirini²⁸. Sul piano istituzionale, tuttavia, i rapporti vennero alquanto allentandosi con il passare degli anni, come mostra lo scarso apprezzamento di Rolli per i *Componimenti* dei Quirini dedicati al neoeletto papa Clemente XII nel 1730²⁹.

Le *Rime* uscite a Londra nel 1717, il primo volume di poesia di Paolo Rolli, sono suddivise in cinque libri intitolati ciascuno a un metro diverso e confermano, con tale varietà, quello sperimentalismo metrico già osservato prima: I. *Endecasillabi*; II. *Odi*; III. *Elegie*; IV. *Sonetti*; V. *Canzonette*. Tratto subito dell'ultimo libro per via di un fatto segnalato già diversi anni fa, ma che è opportuno riprendere in questa sede.

Nel leggere il volume di Rodolfo Zucco sugli istituti metrici della canzonetta settecentesca, potrà riuscire a prima vista sorprendente quanto è dichiarato nelle primissime pagine di quel libro, che cioè il metro di una celeberrima canzonetta rolliana, *La neve è alla montagna*, con quei caratteristici tre

Antonio de' Rossi, 1717, si leggono contributi, fra gli altri, di Petrosellini, di Vannini e del fratello di Paolo, Domenico.

²⁷ CARLO CARUSO, *Italian Books in Eighteenth-Century Britain. Readers, Collectors, Editors, Publishers*, in *Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII: Gran Bretagna e Italia – Diplomacy and Literary Exchange: Great Britain and Italy in the Long 18th Century. Atti del Convegno internazionale di Studi*. Modena, 21-23 maggio 2015, a cura di Francesca Fedi e Duccio Tongiorgi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 85-101: 97.

²⁸ Cfr. BEATRICE ALFONZETTI, *Eugenio eroe perfettissimo. Dal canto dei Quirini alla rinascita tragica*, «Studi storici», 45, 2004, pp. 259-277; EAD., *Il principe Eugenio*. Allo studio dei rapporti tra il principe Eugenio e il mondo letterario attende ora Pietro G. Riga. Il *Decameron* edito da Rolli secondo la lezione della Giuntina del 1527, dedicato ad Antonio Romualdo conte di Collalto, ha il principe Eugenio quale primo sottoscrittore fuori dell'ordine alfabetico (*Il Decameron di Messer GIOVANNI BOCCACCIO del MDXXVII*, Londra, Thomas Edlin, 1725, c. C3r). Per l'importante opera di editore di Rolli si veda BUCCHI, *L'italiano in Londra*, e CARUSO, *Italian Books in Eighteenth-Century Britain*, pp. 93-99.

²⁹ *Componimenti de' Signori Accademici Quirini per la gloriosa esaltazione di Nostro Signore Clemente XII al Sommo Pontificato*, Roma, Giovanni Maria Salvioni, 1730. A tale giudizio, espresso in una lettera al cardinal Cornelio Bentivoglio d'Aragona (in *Per le Nozze Sacchi-Rossi. Dodici lettere dirette a varii illustri di casa Bentivoglio tratte dagli autografi dei secoli XVII-XVIII*, a cura di Emmanuele Antonio Cicogna, Venezia, dalla Tipografia di G. B. Merlo, 1860, p. 20: «Non ò mai visto meno poetica Raccolta»), non era forse estranea la delusione per non aver ricevuto alcun beneficio dall'elezione al soglio pontificio del suo antico protettore: cfr. GIUSEPPE ZUCCHETTI, *Paolo Rolli e la sua attività letteraria negli ultimi venti anni della sua vita*, «Convivium», II, 1930, pp. 519-604: 523-524.

versi sdrucchioli irrelati nella seconda parte della strofe, è di fatto esemplato su un modello che ricorre nei cori di ben quattro tragedie di Gravina³⁰:

La neve è alla montagna,
l'inverno s'avvicina,
bellissima Nerina,
che mai sarà di me?

I giorni brevi e *rigidi*,
le notti aspre e *lunghe*
come potrò mai *vivere*,
cara, lontan da te?

Ad orsi, ed a leoni;
al fulmine fremente;
di Nettuno al tridente
impera la beltà.

Che se ben la *condannano*,
per altrui colpa, o *propria*;
pur, quando la *contemplano*,
si muovono a pietà.

(*L'Andromeda*, V, Coro finale)³¹

Il confronto è rivelatore quanto impietoso: dal rigido e impacciato maestro Gravina (il «più disgraziato verseggiatore italiano», secondo la sentenza senza appello di Carducci)³² procede il brillante e dotato allievo Rolli; non perciò il rapporto di dipendenza è meno istruttivo. Zucco osserva inoltre come anche un altro testo rolliano altrettanto celebre, la canzonetta alla primavera, debba ancora a Gravina la novità ritmica del verso sdrucchiolo irrelato interstrofico:

Tornasti, o primavera,
e l'erbe verdi e i fiori
e i giovanili amori
tornarono con te.

E il mio felice stato,
teco una volta nato,
col dolce tuo *rinascere*
tornò più dolce a me³³.

³⁰ ZUCCO, *Istituti metrici del Settecento*, pp. 10-11.

³¹ VINCENZO GRAVINA, *Tragedie cinque*, Napoli, Felice Mosca, 1712, p. 129.

³² GIOSUE CARDUCCI, *Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del secolo XVIII*, prefazione all'antologia *Poeti erotici del secolo XVIII*, a cura del medesimo (Firenze, Barbèra, 1868), in ID., *Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*, pp. 83-144: 94-95.

³³ ROLLI, *Liriche*, ed. Calcaterra, p. 85.

Conclude Zucco: «Determinante quindi sugli sviluppi della tecnica metrica l'impiego di proparossitone anarime [cioè irrelate] nei cori delle tragedie del Gravina, non tanto per la frequenza dell'utilizzo quanto per il fatto che alcune delle soluzioni adottate si riveleranno tra le più fortunate del secolo»³⁴.

Passo ora a trattare del metro del Libro I delle *Rime* del 1717. Gli *Endecasillabi* non sono, com'è noto, normali endecasillabi, bensì un originale rimodellamento dell'endecasillabo falecio di Catullo come doppio quinario con cesura obbligata dopo la sesta sillaba: cesura vera, che preclude la possibilità di sinalefe con l'eventuale vocale iniziale del secondo emistichio. Se posso ripetere cosa già scritta in diversa occasione, la cesura è un po' l'araba fenice degli studi di prosodia italiana, e della sua presenza nei versi ad accenti mobili, esagerando un poco, si potrebbe arrivare a dire: che vi sia ciascun lo dice, dove sia (dove sia istituzionalmente) nessun lo sa³⁵. Del resto, come Aldo Menichetti ha osservato nella sua lucida trattazione del fenomeno, di cesura si può parlare senza riserve solo quando la posizione di essa sia prescritta dal metro stesso, come nel caso dell'alessandrino o martelliano, del doppio senario, del doppio quinario, e così via³⁶.

Nella sua forma canonica, l'endecasillabo rolliano è dunque un doppio quinario, un verso "doppio", con la parola a chiusura del primo emistichio invariabilmente sdrucchiola. Negli esempi che seguono si noterà la dialefe obbligata imposta dalla cesura, segnalata negli esempi terzo e quinto con il simbolo [v]:

Cui dono il *lepido* novo libretto (*End.* 1, 1)
 Di tua gran *patria* franca e guerriera (*End.* 1, 6)
 Lo sguardo *volgere* ^v allor potrai (*End.* 1, 17)
 Nemico *popolo* d'amor, di gioia (*End.* 2, 6)
 Ben nati *giovani*, ^v e voi ch'avete (*End.* 2, 9)
 Bella *ferocia*, temuto ardire (*End.* 12, 1)³⁷

³⁴ ZUCCO, *Istituti metrici del Settecento*, p. 57. Mi limito a ricordare due importanti lavori che affrontano, da diverse angolature, le questioni più specificamente tecniche della poesia rolliana: LUCA SERIANNI, *Le due «Primavere» di Rolli e Metastasio*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, con una bibliografia degli scritti a cura di Carlo Caruso, 2 voll., Bellinzona, Casagrande, 1997, I, pp. 429-444; PIER VINCENZO MENGALDO, *Linearità e simmetria nel Rolli melico*, «Chroniques italiennes», 63-64. *L'amato alloro. Études de littérature italienne offertes à Claude Perrus*, réunies par Marina Marietti, 2000, pp. 297-307.

³⁵ CARLO CARUSO, *La vulgata nella tradizione dei testi per musica*, «Filologia italiana», 3, 2006, pp. 77-95: 90.

³⁶ Cfr. ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 463-464.

³⁷ ROLLI, *Liriche*, ed. Calcaterra, pp. 5, 6, 18 (nelle *Rime* del 1717 i testi si leggono alle pp. 7, 8 e 18 e con numerazione dei componimenti differente, per via delle aggiunte apportate da Rolli nelle edizioni successive, dalle quali l'ed. Calcaterra dipende).

Una variante del metro, notevolissima per l'effetto ritmico che ne deriva, si caratterizza per l'organizzazione dei doppi quinari in terzine, con il primo e il terzo verso con terminazione piana e rimanti fra loro e il secondo, con terminazione sdruciola e irrelata, che presenta la sequenza degli emistichi rovesciata (piano + sdruciolato). È il metro di uno dei componimenti rolliani più belli, l'inno a Venere d'ispirazione lucreziana:

O bella *Venere*, figlia del giorno,
destami affetti puri nell'*animo*,
e un guardo *volgimi* dal tuo soggiorno:
te non *accolsero* da' flutti infidi,
nata dall'atro sangue *saturnio*,
di Cipro *fertile* gl'infami lidi.

(*End.* 3, 1-6)³⁸

Fin qui nulla da eccepire. Ma per un dettaglio minimo, e però decisivo, confesso di non essere riuscito a trovare una sola edizione novecentesca o di questo nostro secolo in cui gli endecasillabi rolliani siano stampati correttamente. Questo dipende dall'applicazione meccanicizzata e indiscriminata degli usi ortografici odierni, in base ai quali si tende a sostituire il dittongo finale *-ii* con *-î* (con crasi) o con la semplice riduzione a *-i*. Così "piallati", i versi non hanno le sillabe necessarie al computo prosodico, e viene a perdersi il carattere distintivo del metro in questione.

E fra quegli *ozii* che l'alte cure (*End.* 1, 8)
E in lor *principii* tornan poi tutte (*End.* 3, 25)
I *desideri* caldi del seno (*End.* 9, 7)
Cangia negli *ozii* dell'aurea pace (*End.* 12, 5)
Fer *tributarii* li mari e i fiumi (*End.* 14, 6)

L'edizione Calcaterra, a tutt'oggi la più autorevole e completa, conserva il dittongo nel primo, secondo e quinto esempio; nel terzo e nel quarto presenta invece *desiderî* e *ozî*, per i quali responsabile sarà forse stato il proto; ma anche le edizioni successive, sino a quelle più recenti, riducono tutti i dittonghi sopra elencati alla semplice vocale *-i*³⁹. È evidente che i criteri grafici correnti sono insufficienti a rendere ragione del ritmo: per sciogliere il nodo

³⁸ ROLLI, *Liriche*, ed. Calcaterra, pp. 7-8.

³⁹ Ivi, pp. 6, 9, 16, 18, 21. Cfr. *Lirici del Settecento*, a cura di Bruno Maier, con la collaborazione di Mario Fubini, Dante Isella, Giorgio Piccitto. Introduzione di Mario Fubini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959; *Poesia del Settecento*, a cura di Carlo Muscetta e Maria Rosa Massei, 2 voll., Torino, Einaudi, 1967; *Poeti del Settecento*, a cura di Raffaella Solmi, Torino, Utet, 1989.

è necessario conservare la grafia originale. E la cosa accade ogniqualevolta si stampino versi sdruciolli: ricordo diversi esempi di sdruciolli analogamente “piallati”, per esempio, in citazioni dalle commedie di Ariosto.

Chiudo con una modesta proposta finale. Perché non prendere a pubblicare regolarmente versi come questi con lo “spaziato” in corrispondenza della cesura? Noto che un classicista, Antonio Pinchera, ha adottato tale accorgimento in un suo importante lavoro sugli *Amori* di Ludovico Savioli⁴⁰. Io peraltro estenderei il sistema a tutti i versi doppi: agli endecasillabi “catulliani”, ai martelliani, ai doppi senari e fra questi – perché no? – anche al pur notissimo coro manzoniano dell'*Adelchi*. La soluzione, benché meramente grafica, è però efficace nel segnalare a lettori sempre meno consapevoli delle tecniche di versificazione pre-novecentesche la natura speciale di questi versi. Quando infatti gli interventi non siano invasivi o cervellotici e mirino a rendere il lettore avvertito di fenomeni che l'età sua non contempla più, il vantaggio che se ne ricava è doppio: una migliore intelligenza storica del testo poetico in questione e la capacità di leggere correttamente i versi ad alta voce.

⁴⁰ ANTONIO PINCHERA, *La quartina settenaria “elegiaca” negli Amori di Ludovico Savioli*, in *Chi l'avrebbe detto. Arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, a cura di Corrado Bologna, Paola Montefoschi e Massimo Vetta, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 260-281.

Indici

a cura di Pietro Petteruti Pellegrino

Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio

BOLOGNA

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

Manoscritti

B 24: 138n

B 203, 111: 187n

Biblioteca Universitaria

Manoscritti

1739 (codice Isoldiano): 189 e n

CITTÀ DEL VATICANO

Archivio Segreto Vaticano

Manoscritti

Instrumenta Miscellanea

8162: 38n

Biblioteca Apostolica Vaticana

Manoscritti

Archivio S. Maria in Cosmedin [= ASMC]

XIII 1: 181n, 184n, 186n, 262n, 264n,
266n

XIII 5: 42n, 255 e n, 256n, 257n, 258n,
259n, 352n

XIII 6: 352n

XIII 7: 352n

XIII 11: 246n

XIII 14: 184n

Chigiani

L.VI.131: 188

L.VIII.305: 188

M.VI.127: 188

Vaticani Latini

3195: 263n

3197: 263n

3212: 189 e n

3793: 179

8220: 36n

5155: 263n

FIRENZE

Archivio di Stato

Manoscritti

Archivio Mediceo del Principato

filza 5890: 269n

Carte strozziane

V 1252: 332n

Biblioteca Medicea Laurenziana

Manoscritti

Rediani

216: 131, 132n, 134n

221: 134n

Biblioteca Nazionale

Manoscritti

Galileiani

287: 177n

Magliabechiani

VIII 1295: 164n

Palatini

285: 131

Raccolta Gonnelli

cass. 24, 73: 167n

Libreria strozziana (confluita nella Biblio-
teca Nazionale di Firenze)

639: 262n

GENOVA

Biblioteca Durazzo

Manoscritti

A.I.2: 180n

MODENA

Biblioteca Estense Universitaria

Manoscritti

Autografoteca Campori

Rolli, Paolo: 367n

PISA

Biblioteca Universitaria

357/34: 167n

ROMA

Archivio di Stato

*Manoscritti**Trenta notai capitolini ed archivi notarili
aggiunti*Ufficio 32. *Notai della curia del car-
dinal vicario – Ufficio IV*: 255n

Biblioteca Angelica [= BAR]

Manoscritti

Archivio dell'Arcadia

Atti Arcadici 1: 11n, 12, 26 e n*Atti Arcadici* 2: 12n, 314nMs. 1 (*Componimenti Arcadici* 1):
135n, 173n, 317n, 369Ms. 4 (*Componimenti Arcadici* 4): 318nMs. 5 (*Componimenti Arcadici* 5): 321n,
329nMs. 6 (*Componimenti Arcadici* 6): 15nMs. 8 (*Componimenti Arcadici* 8): 319Ms. 10 (*Componimenti Arcadici* 10):
320n, 324nMs. 13 (*Componimenti Arcadici* 15):
361 e n, 362nMs. 15 (*Scritture originali d'Arcadia* 1):
11n, 12, 22, 24 e n*Stampati*

RR.5.70: 209n

SS.6.69: 209n

Indice dei nomi e delle opere

- Abbattista, Guido, 271n
 Accademia Aletina (Napoli) vd. Accademia dell'Arcadia, Colonia Aletina
 Accademia degli Incogniti (Venezia), 278n, 281
 Accademia degli Infecondi (Roma), 29, 270n
 Accademia degli Investiganti (Napoli), 50-51
 Accademia degli Umidi (Firenze), 44
 Accademia degli Umoristi (Roma), 29 e n
 Accademia dei Fisiocritici (Siena) vd. Accademia dell'Arcadia, Colonia Fisiocritica
 Accademia dei Lincei (Roma), 44, 339n
 Accademia dei Pellegrini (Roma), 270n
 Accademia dei Pomponiani (Roma), 44
 Accademia dei Quirini (Roma), 47, 193 e n, 296-297, 373-374
 Accademia del Platano (Roma), 270n
 Accademia dell'Arcadia, 9-17, 22-31, 33-37, 39, 41, 45, 49, 59n, 63-64, 68, 70, 75-76, 91-94, 98-99, 103-105, 107, 114n, 118, 128-129, 130-131, 132n, 134, 136, 137n, 142-143, 146 e n, 149, 153, 157-158, 160-161, 163-175, 181, 187, 190n, 191, 193-195, 201, 203 e n, 206, 211, 215 e n, 219, 221 e n, 223-224, 227n, 228-231, 234, 237, 238n, 239-240, 242-244, 249-253, 256n, 258, 259n, 267-268, 271 e n, 274n, 278n, 280, 281n, 283-284, 286-290, 291n, 293-294, 296-301, 303-305, 307, 309 e n, 313-315, 317, 319-320, 327, 330-331, 332n, 349-351, 353, 354n, 355-360, 362n, 363-365, 367-368, 373
Arcadum Carmina, 65, 66n, 75, 237, 331-332, 333n, 334n, 335n; (I) 166 e n, 331 e n, 355; (III) 362n
 Archivio e Biblioteca (Serbatoio), 22, 173, 258, 267, 275, 279
 Bosco Parrasio, 11, 14, 22, 26-27, 134-135, 165, 171, 173, 215, 258, 317n, 355
Catalogo degli Arcadi, 193, 212n, 219n, 245n, 369n
 Colonia Aletina (Napoli), 363n
 Colonia Crostolia (Reggio di Lombardia, oggi Reggio nell'Emilia), 215
 Colonia Fisiocritica (Siena), 218n
 Colonia Renia (Bologna), 231, 233-234, 275, 288-289
 Colonia Sebezia (Napoli), 323n
 Colonia Sibillina (Tivoli), 362n
 Colonia Veronese, 153-154, 287n
Giuochi Olimpici degli Arcadi, 163n, 164-166, 237, 243, 252
Institutiones Arcadicae, 13, 21, 24, 29, 31, 313n
Istruzione per la fondazione delle Colonie Arcadiche, 230
Notizie istoriche degli Arcadi morti, 190, 237; (I) 317n

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.

- Prose degli Arcadi*, 66, 173, 237, 274; (I) 137n, 173n, 215n; (II) 277 e n, 289n, 359
Rime degli Arcadi, 97n, 98-99, 102-103, 105, 191, 237, 239, 266, 299, 300n, 302, 304, 309n, 310, 373; (I) 99n, 251-252, 300n, 301-309, 311 e n, 312n; (II) 166 e n, 243 e n, 301, 303, 306-307, 310-311; (III) 104n, 238 e n, 301-303, 307 e n, 308n, 310-311; (IV) 301, 303, 307-308, 310; (V) 301-303, 306 e n, 307n, 310-311; (VI) 302n, 305 e n, 307 e n, 308n, 311; (VII) 303, 307-308, 311n, 337n; (VIII) 303, 305, 306n, 307 e n, 312 e n; (IX) 241n, 302n, 306-308
Tavola di Regole circa le Olimpiadi, 230
Vite degli Arcadi illustri, 221n, 237, 248, 266, 363; (I) 203n, 251 e n; (II) 251 e n; (III) 140
 Accademia della Crusca (Firenze), 187, 246 e n
 Accademia di Medinacoeli (Napoli), 50
 Accademia di San Luca (Roma), 296
 Accademia Fiorentina (Firenze), 44
 Accademia Olimpica (Venezia), 88
 Accorsi, Maria Grazia, 228 e n, 284n, 289n, 290n
 Achillini, Claudio, 9, 129, 142, 156, 159, 227n
 Aci Delpusiano vd. Manfredi, Eustachio
 Acquaro Graziosi, Maria Teresa, 45n, 69n, 209n, 283n
 Acquaviva d'Aragona, Giovan Girolamo (*Idalmo Trigonio*), 219 e n
 Adam, Antoine, 204n
 Adamo, personaggio biblico, 360-362
 Addison, Joseph
 Cato, 294n
 Ade vd. Inferi
 Ademollo, Alessandro, 283n, 285n, 365n
Adespota Lyrica, 327n
 Adriani, Lorenzo (*Lucidio Euroteo*)
 Candidus abdiderat paphium jam Lucifer astrum, 332n
 Aglauro Cidonia vd. Maratti Zappi, Faustina
 Agostini, Igor, 210n
 Aguirre, José Saenz d', 363n
 Al Kalak, Matteo, 155n, 197n, 199n
 Alacoque, Margherita Maria, santa, 358
 Alamanni, Luigi, 89
 Albani, Alessandro (*Crisalga Acidanteo*), 271-272
 Albani, Annibale (*Poliarco Taigetide*), 217-218, 270n, 288, 319-320
 Albani, famiglia, 246-247, 250
 Albani, Giovanni Girolamo, 218n
 Albani, Orazio, 217n
 Albertet de Cisteron (Alberto da Sestaro o Sisterone), 187
 Alberti, Leon Battista (Lepido)
 Philodoxeos, 262n
 Albertini, Alessandro, 270n
 Lettere, 270n
 Albizi, Niccolò (*Damisto Aristodemo*), 307
 Albonico, Maria Cristina, 277n
 Alcimedonte, personaggio mitologico, 334-335
 Aldobrandini, Pietro, 151
 Aldovrandi, Ulisse
 De quadrupedibus digitatis, 336n
 Aldrovandi Marescotti, Filippo, 275, 288, 292
 Aleandro, Girolamo, 71
 Alessandro VII (Fabio Chigi), papa, 132-133, 274n
 Alessandro VIII (Pietro Vito Ottoboni), papa, 283
 Alessi Cillenio vd. Paolucci, Giuseppe
 Alfano, Giancarlo, 69n, 170n
 Alfeo, 26
 Alfieri, Vittorio, 272n, 298
 Alfonsi, Giovan Filippo
 Santa Eufrosina, 152
 Alfonso Maria de Liguori, santo, 350
 Alfonzetti, Beatrice, 114n, 116n, 132n, 136n, 169n, 220n, 230n, 232n, 266n, 270n, 272n, 281n, 285n, 287n, 288n, 291n, 292n, 294 e n, 295n, 296n, 297n, 298n, 354n, 370n, 374n
 Algarotti, Francesco, 371 e n
 Alhaique Pettinelli, Rosanna, 209n, 264n
 Alidalgo Epicuriano vd. Della Rosa, Pier Maria
 Alighieri, Dante vd. Dante Alighieri
 Alimento, Antonella, 242n
 Alindo Scirtoniano vd. Fabbri, Ortensio Filippo

- Allacci, Leone, 179, 182, 188
Drammaturgia, 179n
Alle Serenissime Altezze di Rinaldo I d'Este
 [...] e di Carlotta Felicità (1696), 321n
 Alterio Eleo vd. Marchetti, Alessandro
 Althann, Michele Federico, 272
 Althusius, Johannes, 23
Politica methodice digesta, 23n
 Alunno, Francesco
Osservazioni sopra il Petrarca, 263 e n
 Amalteo, Giovan Battista, 330
 Ambrogini, Angelo vd. Poliziano
 Ammiano Marcellino
Rerum gestarum libri, (XXVI) 211n
 Ammirato, Scipione, 110, 184n
Ritratti, 110-111
Rota, 110 e n
Istorie fiorentine, 184n
 Amore (Cupido), dio, 54, 57, 59, 308
 Anacreonte, 150, 165, 318, 322n, 323, 325-326
Anacreontee, 323
 Ancona, 256n
 Andrea, Francesco (Ciccio) d', 143
 Andreoli, Aldo, 194n
 Andrés, Juan, 192
 Andreucci, Giuseppe Maria ps. di Quadrio, Francesco Saverio
 Andrioli Nemola, Paola, 284n
 Anfitrione, personaggio mitologico, 309
 Angelis, Francesca Romana de', 356n
 Angelo Michele, personaggio citato da Giampietro Zanotti, 279
 Anguillara, Giovanni Andrea dell'
Metamorfosi di Ovidio, 303n
 Anicio Traustio vd. Redi, Francesco
 Anna, santa, 358, 361
 Annibale, 276
Anno secolare d'Arcadia celebrato nella sala del Serbatoio (1791), 68n
 Anselmi, Gian Mario, 34n
Anthologia Graeca Planudea, 316, 318, 323
 Antonelli, Giuseppe, 303n
 Antonelli, Roberto, 179n
 Antonini, Gabriele, 216n
 Antonio Farnese, duca di Parma e Piacenza, 13
 Antonio Romualdo, conte di Collalto, 374n
Apertura della Colonia Sebezia per l'arrivo di Giulio Visconti (1733), 323n
 Apollo, dio, 319, 326
 Apollonio, Silvia, 129n
 Appetecchi, Elisabetta, 175n, 349n
 Appiani, Paolo Antonio, 25-26
Vita di Niccolò Maria Pallavicino, 25n
 Aprosio, Angelico, 185
 Aquino, Bartolomeo, principe di Caramanica, 349
 Aquino, Carlo d' (*Alcone Sirio*), 25, 120, 260, 349, 352 e n, 356, 360n
De Virgine Deipara sine labe concepta, 362n
Pastor erat, calamosque leves inflare solebat, 332n
 Arato, Franco, 146n, 155n, 177n, 208n, 224n, 227n, 229n, 262n, 268
 Arbia, fiume, 309
 Arcadio (Flavio Arcadio), imperatore romano, 273
Arcadum Carmina vd. Accademia dell'Arcadia
 Archiloco, 322 e n
 Ardissino, Erminia, 172n, 217n
 Arduino Ludovisi, Anna Maria (*Getilde Faresia*), 219 e n
 Argelati, Filippo, 77
 Aricò, Denise, 217n
 Ariosto, Ludovico, 80-84, 86-88, 96, 106n, 121, 140, 168, 185, 189, 303, 307, 378
Orlando furioso, 81-84, 86-87, 96n, 229, 265 e n
Rime, 140; (*Spirto gentil che sei nel terzo giro*) 106n
 Aristeo Cratio vd. Salvini, Anton Maria
 Aristofane
Aves, 327n
Plutus, 329
 Aristotele, 82, 84, 218n, 292-293, 298
Poetica, 51, 214n
Retorica, 51; (III) 211n, 322
 Armogathe, Jean-Robert, 210n
 Arnaud de Bonneval
De cardinalibus operibus Christi, 359n
 Arnaudo, Marco, 38n
 Arnauld, Antoine, 364n
 Artale, Giuseppe, 159

- Aruch, Aldo, 186n
 Asburgo, famiglia, 272
 Asia, 301
 Asor Rosa, Alberto, 352n
 Ateste Mirsinio vd. Este, Carlo Emanuele d'
Atti [...] della coronazione del cavalier Per-
fetti (1725), 257n
 Attilio, personaggio (Pradon, *Attilio Regolo*),
 370
 Aurisco Elafio vd. Ciappetti, Giovan Battista
 Aurnhammer, Achim, 74n
 Avalos, Ferdinando Francesco d', marchese
 di Pescara, 96, 106
 Averani, Benedetto, 143
 Averani, Giuseppe, 143
 Azzolini, Decio, 38n, 133, 168
- Bacchi, Santi (*Echeno Eurimedonzio*), 302
 Bacci, Baccio, 276n
 Bacci, Giovanni Girolamo, 276n
 Bacco, dio, 308
 Backer, Alois de, 356n
 Backer, Augustin de, 356n
 Bacon, Francis, 50
 Badaloni, Nicola, 298n
 Bagnari, Domenico (*Aleste Geronte*), 276n
 Balan, Pietro, 71n
 Baldassarri, Guido, 114n, 116n, 270n, 284n,
 290n, 297n
 Baldi, Bernardino
Cento apologhi, 181n
 Baldini, Artemio Enzo, 73n
 Ballarini, Marco, 216n
 Ballor, Jordan J., 74n
 Balzac, Jean-Louis Guez de, 205
 Banchi, Luciano, 291n
 Bandur o Banduri (Bandurović), Anselmo
 Maria, al secolo Matteo, 269 e n
 Baragetti, Stefania, 97n, 129n, 191n, 193n,
 237n, 264n, 300n
 Barbarisi, Gennaro, 274n
 Barbati, Petronio, 265
Rime, 265n
 Bàrberi Squarotti, Giorgio, 302n, 358n, 359
 Barbieri, Giovanni Maria, 187
 Barbieri, Giuseppe, 60n
 Baretti, Giuseppe, 192 e n
 Bargiacchi, Niccolò, 261n
- Barozzi, Giacomo, 279n
 Barra, Simone, 323 e n, 326
 Bartoli, Daniello, 190
Pensieri sacri, 259n
 Bartolini, Agostino, 45
 Baruffaldi, Girolamo, 143
 Basile, Giovan Battista o Giambattista, 125
 e n, 218n
 Bassi, Romana, 50n
 Bastero, Antoni de (Antonio Bastero), 187
Crusca provenzale, 187
 Battaglia, Salvatore, 302n
 Battista, Giuseppe, 157, 159, 227n
 Battistini, Andrea, 34n, 55n, 129n, 130n, 146n,
 201n, 202n, 215n, 350n
 Baumbach, Manuel, 323n
 Bausi, Francesco, 64n
 Bayle, Pierre, 194
 Beatrice, donna amata da Dante, 185
 Beccuti, Francesco, detto il Coppetta, 265
Rime, 265n
 Begò, Meri, 275n
 Belcari, Feo, 262n
 Belgio, 71n
 Belgioioso, Giulia, 210n
 Bellina, Anna Laura, 299n, 301n
 Bellini, Eraldo, 116n, 133-134, 145 e n, 155n
 Bellini, Lorenzo, 143, 165, 169, 172, 207
 Bellio, Anna, 277n
 Belloni, Antonio, 153
 Belloni, Luigi, 315n
 Bellori, Giovan (Giovanni) Pietro, 281n, 333
 Belponer, Maria, 217n
 Beltrami, Giuseppe, 332n
 Belvedere, Andrea, 285
 Bembo, Pietro, 33, 67, 75, 80, 96 e n, 109-111,
 116-117, 121-122, 124, 126, 173, 186-187,
 224-225, 263n
Prose della volgar lingua, 34, 37, 64n, 65
 e n; (I) 187; (II) 37; (III) 37
Rime, 96 e n; (143. *Cingi le costei tempie*
de l'amato) 97
 Benci, Tommaso di Lorenzo, 262n
 Benedetti, Stefano, 63n, 129n, 264n, 357n
 Benedetto XIII (Pierfrancesco Orsini), papa,
 363
 Beni, Paolo, 205
 Beniscelli, Alberto, 147 e n, 156n, 264n

- Benivieni, Girolamo, 265n
Rime, 264, 265n
- Bentivogli, Bruno, 34n, 189n
- Bentivoglio d'Aragona, Cornelio, 374n
- Bentley, Jerry H., 73n
- Berenstadt, Gaetano, 354n
- Bergalli, Luisa (*Irminda Partenide*), 105-106
- Berlini, Francesco (*Eudamio Linio*), 245-246
- Bernard de Montfaucon, vd. Montfaucon, Bernard de
- Bernardi, Bernardo (*Disteno Eranese*), 362n
- Bernardi, Walter, 132n
- Bernardo di Chiaravalle, santo, 216n
- Bernardoni, Pietro Andrea, 207, 228
- Bernardy, Paolo (Paul) (*Lamindo Cratidio*), 119, 307-308
Incipe moesta tuos, Elegeia, solvere crines, 332n
- Berni, Francesco, 86, 180n, 189
Catrina, 262n
Rime, (65 [LXIII]). *Capitolo a fra Bastian dal Piombo*, 46
- Berra, Claudia, 357n
- Bertazzoli, Raffaella, 194n, 217n
- Berté, Monica, 70n
- Bertelli, Sergio, 180n
- Bertran de Born, 187
- Bessarione, cardinale, 68
- Beta, Simone, 239n
- Bettarini, Luca, 328n
- Bettinelli, Saverio (*Diodoro Delfico*), 45, 192, 350
Gionata, 354
Lettere virgiliane, 34
- Biagio Garofalo (*Faunio Stomiate*), 323 e n
- Bianchi, Angelo, 315n
- Bianchi, Fulvio, 145n
- Bianchi, Giovanni Antonio
Gionata liberato, 354
Tragedie sacre e morali, 266n
- Bianchini, Francesco, 287
- Bianchini, Giovanni, 131 e n, 132n
- Bibbiena, Bernardo Dovizi, detto, 189
- Biblia sacra*, 202n
Genesis, (3) 361
Iudicum, (11) 354
Epistula Pauli ad Hebraeos, (11) 211n
- Bielli, Tiberio, 259n
- Bigolotti, Cesare, 232-233
- Binni, Walter, 88n, 89n, 168n, 268n
- Birago Avogadro, Giambattista, 180n
- Biringucci (Beringhucci), Pietro, 132
- Bisaccioni, Maiolino, 180n
- Biscioni, Antonio Maria, 169 e n, 170n
- Blanc, Pierre, 70n
- Boccaccio, Giovanni, 33, 37-39, 42, 52-53, 57n, 68, 219
Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto), 213
Decameron, 374n
- Boccara, Nadia, 274n
- Boccolini, Giovanni Battista (*Etolo Silleneo*), 188n
- Bodin, Jean, 23
- Boemia, 15
- Boiardo, Matteo Maria, 80, 86-88
Orlando innamorato, 80, 83, 86-87, 265 e n
- Boileau-Despréaux, Nicolas, 135, 167n, 204-205
Art poétique, 167
Satire, (9) 204n
Traité du Sublime, 202
Trad. francese del *Peri hýpsous* di Longino, 202
- Bologna, 54, 144, 275
Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 136n, 187
- Bologna, Corrado, 378n
- Bolognetti, Francesco, 82
- Bolzoni, Lina, 40n, 238n
- Bona, Renato, 244
- Bonagiunta Orbicciani (Bonagiunta da Luc-ca), 180n, 191
- Bonarelli, Prospero, 168
Solimano, 227
- Bonciari, Marco, 190
- Boncompagni, Costanza, principessa di Bassano, 243 e n
- Bonfadio, Jacopo, 192n
- Bonfatti, Rossella, 200n, 264n
- Bonini, Enea Antonio, 276n
- Bonis, Ignazio de, 165
- Bonzi, Enzo, 233n
- Borghese, Marcantonio III, principe di Sulmona, 271-272

- Borghesi, Diomede, 270n
Lettere, 270n
- Borghini, Gabriele, 355n
- Borghini, Maria Selvaggia (*Filotima Innia*), 219n
- Borgianelli, Francesco
Concerto lirico su le note di Orazio, 261 e n
- Borgondio, Orazio (*Achemenide Megalopolitano*)
Hactenus externos motus: nunc abdita vitae, 332n
- Borgondio, Orazio, 356
- Borromeo, Giberto, 315n
- Borsellino, Nino, 304n
- Borsetto, Luciana, 216n
- Borzelli, Angelo, 116n
- Bottari, Giovanni Gaetano, 188
- Bouhours, Dominique, 135, 155n, 204, 234, 274n
Manière de bien penser, 202
- Bousset, Wilhelm, 52
- Boutier, Jean, 177n, 262n
- Boyle, Richard, Lord Burlington, 372
- Bracci, Rinaldo Maria, 148
 Annotazioni a Menzini, *Satire*, 148
- Bracciolini, Francesco, 142
- Bragagnolo, Manuela, 155n
- Braida, Lodovica, 242n, 269n
- Broggi, Giuseppe (*Acamante Pallanzio*), 10
- Brook, Carolina, 296n
- Broschi, Carlo, detto Farinello, 367
- Brughi, Giovanni Battista, 257 e n
- Brugueres, Michele (*Amicla Origio*), 207, 332-333
- Brunamonti, Francesco (*Diante Prosende*), 301, 303
- Brunamontini, Raimondo Antonio, 115n, 223n
- Brundin, Abigail, 97n
- Brunelli, Bruno, 60n, 369n
- Bruni, Antonio, 129
- Bruni, Arnaldo, 131n
- Bruni, Leonardo (Leonardo Aretino)
Dialogi ad Petrum Paulum Histrum, 34
- Brusoni, Girolamo, 180n
- Bucchi, Gabriele, 140n, 304n, 305n, 373n, 374n
- Budé (Budaeus), Guillaume, 71n
- Budrioli, Pier Andrea, 233
- Bulgarelli, Domenico, 165n
- Bulifon, Antonio, 51n, 105n
- Bullock, Alan, 96n
- Buonaccorsi Alessandri, Maria (*Leucride Ionide*), 218n
- Buonaccorso da Montemagno, 207
- Buonarroti, Filippo (*Lico Mantineo*), 219n
- Buonarroti, Michelangelo, il Giovane
Rime, 218n
Tancia, 182n
- Buragna, Carlo, 150
- Burchiello (Domenico di Giovanni), 189
Sonetti, 262n
- Burdach, Ernst Konrad, 70
- Burgio, Francesco, 360
- Burgos, Alessandro (Emone Lapizio)
Ille tuus, Crataee, sacris qui in Collibus Aemon, 332n
- Burnett, Amy Nelson, 74n
- Bussi, Feliciano, 209n
- Bussi, Giulio, 228-229
 Trad. it. di Ovidio, *Heroides*, 261 e n
- Bussotti, Alviera, 287n, 290n, 296n, 323n, 354n, 370n
- Cabani, Maria Cristina, 199n
- Cadice (Gadi), 275, 311
- Caetani, famiglia, 296n
- Caio, papa, santo, 257n
- Caira, Rossana Maria, 133n, 169n
- Calcaterra, Carlo, 92 e n, 131 e n, 139 e n, 146 e n, 301n, 373n, 375, 376n, 377
- Calepio, Pietro, 192, 224, 227, 353n
Paragone, 353n
- Callimaco
Iambi, 327n
- Calliope, personaggio mitologico, 57
- Caloprese, Gregorio, 51-52, 55, 58, 113 e n, 143, 285
Sposizione delle Rime di Della Casa, 51 e n, 52n
- Camerino, Giuseppe Antonio, 284n
- Camillo, Pompeo (*Fertilio Lileo*), 310
- Campana, Andrea, 278n, 281n
- Campana, Giuseppe, 73n
- Campanella, Tommaso, 34
Poetica italiana, 40n

- Campanelli, Maurizio, 63n, 64n, 132n, 174n, 175n, 212n, 313n, 333n, 349n, 356n, 369n
- Campello, Francesco Maria (*Logisto Nemeo*), 115, 311n
- Campello, Paolo, 228-229
- Camporeale, Salvatore, 73n
- Campori, Matteo, 194n
- Cancedda, Flavia, 228n
- Canevari, Giovanni Tommaso
Difesa delle tre canzoni degli occhi, 264 e n
- Canfora, Davide, 64n, 71n
- Cantatore, Flavia, 313n
- Capaci, Bruno, 34n, 202n
- Capece, Carlo Sigismondo (*Metisto Olbiano*), 214n, 228-229
Tolomeo et Alessandro, 214n
- Cappellari, Gennaro Antonio (*Tirreno Lecheatico*), 24
- Capucci, Martino, 199n, 203n
- Caraccio, Antonio, 115, 232
Corradino, 227, 266n
Imperio vendicato, 224, 229, 265 e n
- Caracciolo, Alberto, 364n
- Caracciolo, Giacomo (*Daliso Enispeo*)
Ver erat: exacto glacialis tempore brumae, 331n
- Carafa Carlo, duca di Mataluna (Mataluni, Maddaloni), 252
- Carafa Spinelli, Anna Beatrice (*Amaranta Eleusina*), principessa di Scalea, 245-246
- Carafa, Francesco Maria, principe di Belvedere, 246
- Carafa, Tiberio, 323
- Carducci, Giosue, 50, 139n, 168n, 375
Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII
– *Della poesia melica italiana*, 375 e n
– *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, 162 e n, 373n
– *Pietro Metastasio*, 139n-140n
- Carini, Isidoro, 165n, 174n
- Cariteo, Benedetto Gareth, detto il, 125
Endimione, (son. 105. *Voi, donna, et io per segni manifesti*) 125
- Cariti vd. Grazie
- Carli, Plinio, 57n
- Carlo VI, imperatore del SRI, 371-372
- Carminati, Clizia, 111n, 143n, 147n, 163n, 201n
- Caro, Annibale, 117, 121, 126, 224-225
Nasea, 279
Trad. it. di Virgilio, *Eneide*, 261 e n
- Carone, personaggio (Archiloco, fr. 19 W.), 322
- Carou, Javier Gutiérrez, 133n
- Carpani, Giuseppe Enrico (*Tirro Creopolita*), 295n, 355-356, 360n
Althemenes, 355-356
De Iesu infante odae anacreonticae, 360n
Ionathas, 354
Panditur ante tuos oculos quae rara supellex, 332n
- Carpegna, Gaspare (*Ermite Aliano*), 327, 329
- Caruso, Carlo, 178n, 299n, 301n, 367n, 374n, 376n
- Casaregi, Giovanni Bartolomeo (*Eritro Faresio*), 165, 301, 306
Difesa delle tre canzoni degli occhi, 264 e n
- Cascio, Giovanni, 74n
- Casetti Brach, Carla, 313n
- Casini, Paolo, 356n
- Casoni, Lorenzo, 364n
- Castelli, Silvia, 228n
- Castelvetro, Lodovico, 51, 184, 199 e n
Poetica, (I) 215n
- Castravilla, Ridolfo, 34
- Catalogo degli Arcadi* vd. Accademia dell'Arcadia
- Catalogus Codicum Astrologorum*, 319n
- Catania, 46
- Catenazzi, Flavio, 278n
- Cattaneo, Danese, 218n, 219
- Catucci, Marco, 157n, 288n, 365n
- Catullo, Gaio Valerio, 66, 376
- Cavalcanti, Guido, 54, 109, 185, 207
Rime, (27. *Donna me prega – per ch'eo voglio dire*) 184
- Cavalluzzi, Raffaele, 198n, 286n
- Cavoni, Francesco (*Erasto Mesobeatico*), 369
Cum tibi nobilitas, virtus, praestabilis oris, 369n
- Cebà, Ansaldo, 302n
- Cecco Angiolieri, 188
Rime, (25. *Sonetto, da poi ch'i' non trovo messo*) 188
- Celtis, Conrad, 71
Oratio, 71n

- Cerausio, monte, 26
 Cercida, 327n
 Cerere, dea, 306
 Ceresa, Massimo, 327n
 Cerinto Alcmeonio vd. Pagliai, Pietro Paolo
 Cesarini, Virginio, 146, 151-152, 154
 Cesarotti, Melchiorre, 50
 Ossian, 303
 Saggio sulla filosofia del gusto, 50n
 Cesi Ruspoli, Maria Isabella, principessa di
 Cerveteri, 370
 Cesi, Federico, 339
 Ceva, Teobaldo, 226n, 233-234
 Dissertazione intorno al sonetto, 226n
 Ceva, Tommaso, 356 e n
 Jesus puer, 356, 360
 Chemello, Adriana, 105n, 106n
 Chiabrera, Gabriello, 126, 133-134, 138,
 141-142, 145, 147-158, 160-162, 168, 170,
 171n, 172, 182, 185, 190, 195, 200-202,
 206-207, 263, 265, 303-304, 305n, 306,
 312, 373
 Canzoni eroiche, sacre e morali, 201
 Lacrime, 265 e n
 Poemi, 265 e n
 Rime, 149n, 265 e n
 Vendemmie di Parnaso, 304
 Chierici regolari delle Scuole Pie vd. Con-
 gregazione delle Scuole Pie
 Ciampoli, Giovanni Battista, 129 e n, 130n,
 133-134, 138, 141, 145-149, 151-152, 154-
 155, 157, 160-161, 168, 305n
 Canzoni per le galere di Toscana, 161 e n
 Poesie funebri e morali, 149, 305n
 Prose, 149
 Poetica sacra, 132, 161
 Rime, 146n; (*Non dentro a' regni di Nereo*
 spumanti) 138, 151; (*Queste di gonfio lino*
 ali nevole) 152
 Ciampolillo, Chiara, 137n
 Ciappetti, Giovan Battista (*Aurisco Elafio*),
 303, 311n
 Cicerone, Marco Tullio, 117, 269, 276-277
 Cicogna, Emmanuele Antonio, 374n
 Cicognini, Giacinto Andrea, 190n, 227n, 228-
 229
 Cieco d'Andria
 Adriana, 227
 Cieco, Francesco, 83
 Mambriano, 83
 Cielo d'Alcamo, 182-183
 Rosa fresca aulentissima, 182
 Cignani, Carlo, 281n
 Cinelli Calvoli, Giovanni, 185
 Cino da Pistoia, 54, 185, 191, 207-208
 Rime, (*Mille dubbi in un dì, mille querele*)
 208
 Ciolfi, Lorenzo M., 71n
 Cipollini, Antonio, 204n
 Cipriani, Angela, 296n
 Cipriani, Antonio, 291n, 296n
 Cipriano, santo, 359
 Ciprigna vd. Venere
 Cipro, 377
 Circolo del Tamburo, 364 e n
 Cirulli, Beatrice, 256n
 Città del Vaticano
 Basilica di San Pietro, 279-280
 Biblioteca Apostolica Vaticana, 187, 263n;
 (Archivio di Santa Maria in Cosmedin)
 181n
Clarorum Germanorum ad Antonium Ma-
gliabechium (1746), (I) 177n
 Clausi, Benedetto, 72n
 Clemente IX (Giulio Rospigliosi), papa, 132-
 133
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani),
 papa, 68, 102n, 217, 219n, 241n, 247n,
 250-252, 269, 274n, 287, 297, 320, 351, 355
 Unigenitus, 363
 Clemente XII (Lorenzo Corsini), papa, 171,
 230, 373-374
 Clorinda, personaggio cavalleresco, 103
 Coccapani, Regolo Silverio Sigismondo vd.
 Sigismondo di San Silverio
 Coe, Michael D., 371n
 Coe, Sophie D., 371n
 Colbert du Terron Carpegna, Francesca, 85
 Coletti, Vittorio, 306n, 310n
 Colocci, Angelo, 179, 182, 189
 Colombo, Cristoforo, 203
 Colombo, Davide, 34n, 45 e n, 170n
 Colonia Aletina vd. Accademia dell'Arcadia
 Colonia Crostolia vd. Accademia dell'Arcadia
 Colonia Fisiocritica vd. Accademia dell'Ar-
 cadia

- Colonia Renia vd. Accademia dell'Arcadia
 Colonia Sebezia vd. Accademia dell'Arcadia
 Colonia Sibillina vd. Accademia dell'Arcadia
 Colonia Veronese vd. Accademia dell'Arcadia
 Colonna, Pompeo, 99n
 Colonna, Vittoria, marchesa di Pescara, 65n,
 94-101, 103-104, 106-107, 117, 224-225
Rime, 95-96, 102, 106 e n; (A1. *Rime amo-
 rose*), 96; (A1: 3) 106n; (A1:4) 106n; (A1:22)
 106n; (A1:32) 106n; (A1:43) 106n; (A1:50)
 106n; (A1:51) 106n; (A1:61) 106n; (A1:64)
 106n; (A1:69) 106n; (A1:71) 95n, 96, 106n;
 (A1:72) 106n; (A1:75) 106n; (A1:85) 106n;
 (A1:89) 106n; (A2. *Rime amorose disperse*),
 (A2:44) 106n; (S1. *Rime spirituali*), (S1:5)
 106n; (S1:13) 106n; (S1:46) 106 e n; (S1:66)
 106n; (S1:88) 106n; (S1:100) 106n; (S1:116)
 99n; (E. *Rime epistolari*), (E:8) 99n; (E:10)
 106n; (E:19) 99n; (E:29) 106n
 Coluccia, Giuseppe, 284n
*Commento del Grappa sopra la canzone del
 Firenzuola in lode della salsiccia*, 262n
 Compagnia di Gesù (Gesuiti), 26, 215n, 349-
 358, 360, 363-365
Ratio Studiorum, 315 e n
*Componimenti delli Signori Accademici Qui-
 rini* (1717), 373n, 374 e n
*Componimenti poetici delle più illustri rima-
 trici* (1726), 105n, 106n
*Componimenti poetici di diversi Pastori Ar-
 cadi* per Francesco Maria Ruspoli (1711),
 296 e n, 313, 369 e n, 370n
 Congregazione delle Scuole Pie (Scolopi), 364
 Conrieri, Davide, 145 e n, 161n
 Consoli, Domenico, 213 e n
 Contarini, Gasparo, 99n
 Conti, Antonio, 201, 291 e n, 298
 Contile, Luca, 96 e n, 100
Lettere, 96n
 Contini, Giulio, 371
 Contucci, Contuccio, 356
 Coppens, Christian, 98n
 Coppetta vd. Beccuti, Francesco
 Corbinelli, Iacopo, 184
 Corneille, Pierre, 285-286
Cinna, 287
Oratio, 287
Polauto, 287
 Correa, Sebastiano Maria (*Archeo Alfeiano*)
Vita di Giuseppe Paolucci, 231 e n
 Corsaro, Antonio, 102n, 218n
 Corsini, Lorenzo, cardinale, vd. Clemente
 XII, papa
 Corso (Macone), Rinaldo, 96n, 101
Esposizione delle Rime di Vittoria Colon-
 na, 95 e n, 96n
 Cortese, Ferdinando, 203
 Cortese, Giulio Cesare, 182n
 Corvino, Enrico, 335
 Cosimo I de' Medici, duca di Firenze, gran-
 duca di Toscana, 330
 Cosimo III de' Medici, granduca di Toscana,
 170
 Costa, Simona, 116n
 Costantinopoli, 180
 Costanzo, Mario, 162n
 Costo, Tommaso, 112, 122n, 124
Lettere, 112n
 Cotta, Giovan Battista (*Estrio Cautino*), 265-
 266, 301
Dio. Sonetti ed Inni, 266 e n
 Cottignoli, Alfredo, 34n, 197n
 Cotugno, Alessio, 73n
 Courville, Xavier de, 290n
 Cox, Virginia, 102n
 Cracolici, Stefano, 373n
 Cremona, Alessandro, 335n
 Crescenzi, Alessandro, 259n
 Crescimbeni, Giovan Mario (*Alfesibeo Caro*),
 9-10, 12-14, 22-29, 33-34, 37-42, 44-46,
 52-54, 58-59, 64-66, 75, 79, 81-83, 84, 89,
 92, 93n, 94-103, 105n, 107 e n, 113, 114n,
 115-117, 121, 123-125, 127-131, 135-138,
 140 e n, 146n, 149-154, 160-164, 175, 177-
 189, 191-193, 206-210, 212-221, 223-235,
 237-253, 255-256, 257n, 258-268, 271, 279-
 280, 283-285, 287-288, 291, 299, 300n, 305
 e n, 306n, 307, 309, 312-314, 317, 319, 323,
 330, 333-334, 338, 340, 349, 351-352, 353n,
 356-357, 363-364, 368n, 370
A chi legge in *Prose degli Arcadi* I, 274n
Arcadia, 12n, 102n, 166 e n, 182, 190,
 209n, 210 e n, 212-214, 216, 217n, 219-
 220, 237, 249-250, 284n, 332n, 333n,
 334n, 336n, 337n, 338n, 340n, 368, 370 e
 n; (I) 103n; (II) 215n, 217 e n; (III) 332-

333; (IV) 103n, 218 e n, 219n, 220n; (V) 216n, 217 e n, 218n, 220 e n; (VI) 102, 212n; (VII) 214n, 368n
Bellezza della volgar poesia, 14n, 41, 52n, 53n, 64 e n, 79, 83 e n, 114-116, 121, 124, 126-127, 136n, 137 e n, 150, 152n, 153n, 182, 184n, 185, 210, 220 e n, 223-226, 230-234, 237, 241 e n, 245n, 258n, 284 e n, 262n, 305, 357; (I) 117-118, 212 e n, 223n; (II) 118-119, 227; (III) 117, 119-120; (IV) 117, 120; (V) 116, 120, 228, 245 e n, 284, 353n; (VI) 227-228, 352n; (VII) 229, 265n, 353n; (VIII) 229, 305 e n; (IX) 59n, 60n, 149, 152, 226n, 231-232, 234-235, 265n, 312 e n
Breve notizia, 220n
Cento apologhi di Bernardino Baldi *portati in versi*, 181n
Comentari all'Istoria della volgar poesia, 42 e n, 79-81, 82n, 83 e n, 95n, 121n, 150, 161, 177-178, 183-184, 186, 189, 191, 207, 213, 237, 267, 289; (I) 81, 121, 151 e n, 180n, 183 e n, 185, 190n, 260n, 261 e n, 267n; (II) 83, 125 e n, 152n, 180n, 181n, 183n, 184n, 187n, 188n, 189n, 190n; (III) 152n, 181n, 188n, 189n, 190n; (IV) 252 e n; (V) 81, 184n, 240 e n; (VI) 213n
Disinganno, 24, 41-42, 44, 314 e n
Elvio, 114, 226, 228, 245 e n, 284 e n
Istoria della basilica di Santa Maria in Cosmedin, 221n
Istoria della chiesa di San Giovanni a porta Latina, 257n
Istoria della volgar poesia (1698), 40-42, 64, 65n, 75, 79 e n, 80n, 81 e n, 83, 94-99, 100n, 112n, 121, 125, 127, 130 e n, 137-138, 146 e n, 150, 156, 177 e n, 178n, 180-186, 188n, 191, 207n, 208n, 226 e n, 231-233, 237, 241, 242n, 261n, 262 e n, 264n, 265n, 266n, 268n, 357; (I) 151 e n, 182n, 183n, 184n, 213n; (II) 65, 80, 112-113, 117n, 150n, 151 e n, 184 e n, 185n, 263n, 266; (III) 114, 150 e n, 152, 184 e n, 207; (IV) 151n, 183n, 184, 185n, 263n; (V) 80, 181n, 184 e n, 188n; (VI) 184 e n, 221n
Lettera in cui si describe la solenne Accademia di Lettere e d'Armi, 243n, 268

Lettera intorno al dottorato in filosofia e teologia di Annibale Albani, 268n

Memorie storiche della miracolosa immagine di S. Maria della Grazie, 41

Notizie storiche della sacra immagine della Beatissima Vergine, 258n

Notizie storiche di molti convittori del Seminario romano, 268n

Postille alla Lettera ad un amico di Gravina, 43-44

Rime, 237, 244-249, 260 e n, 304-305, 306n, 323n; (*Brindisi* I) 304; (*Brindisi* IX) 304; (*Brindisi* XXXIII) 305; (*Magnanimo signor, la cui mercede*) 370n
Ruina di Dario re de' Persi, 260

Stato della Basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di Santa Maria in Cosmedin, 14n, 257n; (III), 221n

Storia dell'Accademia degli Arcadi, 41, 221n

Vita di Alessandro Guidi, 140, 141n, 190 e n

Vita di Bernardino Baldi, 41

Vita di Marcello Severoli, 263n

Trad. it. di Clemente XI, *Omellie e orazioni*, 252 e n, 253n

Trad. it. di Lucano, *Pharsalia*, 260

Trad. it. di Nostredame, *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, 263n

Trad. it. di Riviera, *Vita di Raffaello Fabbretti*, 246n, 262n

Crescimbeni, Giovanni Filippo, 184n

Creso, re di Lidia, 346

Crispigni, Agostino, 259n

Cristina di Svezia (Cristina Alessandra Maria Augusta di Vasa), regina (*Basilissa*), 28-29, 38 e n, 49, 132-133, 137, 145, 147, 169, 215, 219 e n, 244, 283

Io sono il Tempo alato, 220

Cristofolini, Paolo, 39n

Crivelli, Tatiana, 97n, 98n, 376n

Crocchante, Giovanni Carlo (*Teone Cleonense*), 362n

A la Immacolata Concezione, 362n

Croce, Benedetto, 33, 91-93, 134 e n, 162, 280n

L'Arcadia e la poesia del Settecento, 91n, 93n, 94n, 350

- Letteratura italiana del Settecento*, 350n
Letteratura della nuova Italia, 93n
Vita religiosa a Napoli nel Settecento, 350 e n
 Croce, Franco, 130n, 145 e n
 Croiset, Jean, 358
 Devotion au Sacré-Coeur, 358 e n
 Crudeli, Tommaso, 303
 Cupido vd. Amore
 Curione, Alessandro, 315n
 Curzi, Valter, 296n

 D'Agostino, Guido, 272n
 D'Ancona, Alessandro, 350
 D'Incerti Amadio, Elena, 239n
 Da Tempo, Antonio
 Summa artis rithimici vulgaris dictaminis, 183
 Dacier, André
 trad. fr. di Orazio, *Opere*, 261
 Dafne, personaggio mitologico, 60
 Dall'Asta, Matthias, 74n
 Dalrymple, George, 372n
 Dalrymple, John, Lord Stair, 372n
 Damaso I, papa, 241 e n
 Damisto Aristodemo vd. Albizi, Niccolò
 Dante Alighieri, 33-46, 52-54, 57, 65, 67-68, 85, 93, 109, 170, 184, 188, 195, 200-202, 203n, 207, 300n, 301, 350
 Commedia, 37-38, 42, 45, 53, 68, 86, 170, 185, 200-201; (*Inferno*), 301, (VIII) 301, (XII) 301, (XXI) 301, (XXII) 301, (XXVIII) 301, (XXXIII) 301; (*Paradiso*), (X) 54
 Convivio, 184
 De vulgari eloquentia, 184; (I) 54n, 183, 188
 Rime, (29 [LVIII]. *Deh, Violetta, che 'n ombra d'Amore*) 188n; (47 [CXVII]. *Per quella via che lla Bellezza corre*) 118
 Vita nova, 184, 200-201
 Dardano, Maurizio, 303n, 304n, 305n, 306n, 309n, 310 e n
 Davanzati, Mariotto Arrigo, 262n
 David, Domenico, 228
 De Angelis (degli Angioli), Gherardo, 201n
 De Bellis, Carla, 264n
 De Bonis, Ignazio, 165
 De Capua, Paola, 73n
 De Caro, Gaspare, 272n
 De Felici, Antonio Francesco (*Semiro Acidonio*)
 Lux Romae Natalis adest, lux sacra Quirino, 332n
 De Maldé, Vania, 301n
 De Miro, Giovan Battista (*Meone Lasionio*), 143, 314, 327-330
 De Nunzio, Wanda, 198n
 De Robertis, Domenico, 188n
 De Rossi, Antonio, 363n
 De Rossi, Lorenzo, 257 e n
 De Sanctis, Francesco, 183, 192, 349
 Debenedetti, Elisa, 272n
 Decio, Antonio
 Acripanda, 227
 del Miro vd. De Miro, Giovan Battista
 Del Nero, Paolo Antonio (*Siringo Reteo*), 115, 165, 302-303
 Del Tedesco, Enza, 76n, 285n
 Del Tegli, Francesco (*Elenco Bocalide*), 164n, 171n, 214n
 Della Casa, Giovanni, 51-52, 75, 109-113, 114n, 116-117, 121-122, 124-127, 168, 173, 206, 224-225, 226n
 Rime, (64. *Questa vita mortal, che 'n una o 'n due*) 59 e n, 109 e n
 Della Rosa, Pier Maria (*Alidalgo Epicuriano*), 307-308
 Della Stufa, Paolo (*Sileno Perrasio*)
 Che a' Pastori d'Arcadia non è sconvenevole, 215
 Della Torre, Arnaldo, 367n
 Della Volpe, Francesco Maria (*Cleogene Nasio*)
 Et bibis, et laudas, et sunt laudanda, fatemur, 332n
 Quae nimis audaci Turres, et Maenia fronte, 332n
 Sit tibi longa dies, nullisque agitata procellis, 332n
 Delle lettere familiari di alcuni bolognesi (1744), 275-279
 Demetrio Falereo, 117
 Demetrio, 51
 De elocutione, 211n
 Democrito, 218 e n
 Denina, Carlo Giovanni Maria, 192

- Descartes, René, 50, 198, 218n
Discours de la méthode, 50, 210n
Traité des passions, 51, 55, 58
- Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, 198 e n
Comparaison, 198
- Di Bari, Cristina, 175n, 369 e n
- Di Capua, Leonardo, 50
Lezioni intorno alla natura delle mofete, 38n
- Di Costanzo, famiglia, 226n
- Di Costanzo, Alessandro, signore di Cantalupo, 226n
- Di Costanzo, Angelo, 111-113, 114n, 116, 117n, 118, 121-126, 127n, 128, 168, 182, 206, 223-225, 226n, 231, 357
Rime, 115-116, 124, 223n; (*Alpestra e dura selce, onde il focile*) 116, 121; (*Credo ch'a voi parrà, fiamma mia viva*) 123; (*Del re dei monti alla sinistra sponda*) 119; (*L'eccelse imprese e gl'immortal trofei*) 123; (*Mal fu per me quel dì che l'infinita*) 123; (*Mancheran prima al mare i pesci e l'onde*) 116; (*Mentre a mirar la vera ed infinita*) 119, 123; (*Nell'assedio crudel che l'empia sorte*) 118; (*Occhi, che fia di voi, poi ch'io non spero*) 118; (*Parto, e non già da voi, però che unita*) 114; (*Penna infelice e mal gradito ingegno*) 123; (*Poi che al vostro sparir oscura e priva*) 120; (*Poi che voi ed io varcate avremo l'onde*) 120, 122, 125; (*Quando al bel volto d'ogni grazia adorno*) 118, 122; (*Quella cetra gentil che 'n su la riva*) 122-123, 127; (*Se non siete empia tigre in volto umano*) 116, 122-123, 128; (*Se talor la ragion l'arme riprende*) 122
- Di Iasio, Valeria, 284n, 290n
- Di Ricco, Alessandra, 69n, 170n
- Diante Prosense vd. Brunamonti, Francesco
- Dio (Provvidenza), 69, 117, 157, 206, 218n, 295, 353-354
- Dionigi, papa, santo, 257n
- Dionisotti, Carlo, 357n, 368n
- Distaso, Grazia, 156n, 198n, 291 e n
- Doglio, Maria Luisa, 97n, 191n, 193n, 300n
- Dolce, Ludovico, 98n
Capitolo del naso, 279
- Domenichi, Ludovico, 96, 98n, 99n, 105 e n
- Domínguez, Ramon Joaquín, 356n
- Donà, Giacomo, 278n
- Donati, Alessandro, 215n
Ars poetica, (I) 215n
- Donato, Maria Pia, 351n
- Dondini, Giuseppe, 259 e n, 263
- Dörner, Gerald, 74n
- Dottori, Carlo de'
Aristodemo, 227
- Dovizi, Bernardo vd. Bibbiena
- Dubois, Guillame, 272
- Dümmler, Nicola, 323n
- Ebani, Nadia, 194n
- Echeno Eurimedonzo vd. Bacchi, Santi
- Egina, personaggio (Crescimbeni, *Bellezza della volgar poesia*), 84, 120-121
- Egitto, 333
- Egone Cerausio vd. Giubbilei, Pietro
- Ehlers, Widu-Wolfgang, 74n
- Elagildo Leuconio vd. Lavaiana, Marcan-tonio
- Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel, imperatrice del SRI, 371
- Elogi di Liguri illustri* (1846), 356n
- Eneto Ereo vd. Ottoboni, Antonio
- Epicuro, 218 e n
- Erasmus da Rotterdam, 64 e n, 71-76
Adagia, 71
Ciceroniano, 64n
Elogio della follia, 72-73, 76n
- Eremiti Camaldoresi di Montecorona, 72n
- Erilo Cleoneo vd. Guidi, Alessandro
- Eritro Faresio vd. Casaregi, Giovanni Bartolomeo
- Ermogene, 51, 117
- Escal, Françoise, 204n
- Esichio, 319n, 324
- Esiodo
Le opere e i giorni, 318
Teogonia, 323
- Esposito, Anna, 313n
- Esposito, Enzo, 257n, 259n, 363n
- Este, Carlo Emanuele d' (*Ateste Mirsinio*), 165, 307, 308n
- Estrio Cauntino vd. Cotta, Giambattista
- Ettore, conte di Carpegna, 96n
- Ettorri, Camillo, 204

- Il buon gusto ne' componimenti rettorici*, 204 e n
 Eugenio Libade vd. Menzini, Benedetto
 Euripide
 Oreste, 318n
 Europa, 30, 70-71, 85, 91, 177, 256 e n, 314-315, 368
 Eva, personaggio biblico, 361

 Fabbri, Domenico, 275n
 Fabbri, Filippo Ortensio (*Alindo Scirtoniano*), 301
 Fabbri, Moreno, 365n
 Falco, Giorgio, 43n, 186n, 194n, 286n, 314n
 Falconieri, Paolo (*Fronimo Epirio*), 169, 219 e n
 Farinello vd. Broschi, Carlo
 Farnabio Gioachino Annutini, ps. di Bianchi, Giovanni Antonio
 Farnese, famiglia, 244
 Farnese, Antonio, 13, 244
 Fassò, Luigi, 127n
 Febo vd. Apollo
 Federico Luigi di Hannover, principe di Galles, 367
 Fedi, Francesca, 374n
 Fera, Vincenzo, 71n, 77n
 Ferrara, 144, 276n
 Ferrari, Chiara, 102n
 Ferrari, Luigi, 287n
 Ferreri, Luigi, 198n
 Ferrone, Vincenzo, 271n
 Ferroni, Giovanni, 284n
 Fertilio Lileo vd. Camillo, Pompeo
 Fidalma Partenide vd. Paolini Massimi, Petronilla
 Fidia, scultore, 346
 Fido, Franco, 51n, 353n
 Figari, Pompeo, 115, 207, 306n
 Filelfo, Francesco, 315 e n
 Filicaia, Vincenzo (da) (*Polibo Emonio*), 143, 159, 206-207, 300n, 303, 307, 308n, 311
 Lettere, 167n
 Filippi, Bruna, 284n
 Filograsso, Ilaria, 41
 Finocchiario, Giuseppe, 339n
 Finucci, Valeria, 102n
 Fioretti, Benedetto, 304
Fiori delle rime (1558), 96n, 116
 Firenze, 43n, 44, 144, 170, 234, 261
 Biblioteca Medicea Laurenziana, 261n
 Biblioteca Nazionale, 175
 Biblioteca Palatina Lorenese, 177
 Libreria Stroziana (confluita nella Biblioteca Nazionale di Firenze), 261n
 Firenzuola, Agnolo, 181 e n
 Canzone in lode della salsiccia, 181n
 Firpo, Massimo, 73n
 Fischer, Bonifatius, 211n
 Flavio Arcadio vd. Arcadio
 Flores, Enrico, 218n
 Fogelberg Rota, Stefano, 133n, 169n
 Foglietta, Paolo, 182
 Folena, Gianfranco, 57n, 238 e n
 Fontanini, Giusto, 264n
 Biblioteca dell'eloquenza italiana, 181
 Foresti, Antonio, 142
 Fornari, Simone, 84
 Forner, Fabio, 70n, 72n, 73n, 76n, 194n, 240n, 270n, 313n
 Forssman, Bernhard, 327n
 Forteguerri, Antonio, 219
 Forteguerri, Niccolò (*Nidalmo Tiseo*), 219n, 307
 Risposta in forma di lettera familiare, 274n
 Forti, Fiorenzo, 43n, 186n, 194n, 286n, 315n
 Forzoni Accolti, Pier Andrea (*Arpalio Abeatico*), 118
 Foscolo, Ugo, 57 e n, 59, 127n, 128
 Dei Sepolcri, 57 e n
 Lettere, 57n
 Vestigi della storia del sonetto italiano, 127
 Franceschetti, Antonio, 127n
 Francesco Cieco da Ferrara
 Mambriano, 83
 Francesco d'Assisi, santo, 183
 Cantico, 183, 268n
 Francesco da Barberino
 Documenti d'Amore, 187
 Francesco de Vico, vescovo di Eleusa, 256n
 Franchi, Saverio, 214n, 259n, 283n, 287 e n, 296n, 354n, 370n
 Francia, 9, 71n, 135, 273-274, 297-298, 315, 349
 Francisco de la Anunciación, 360n
 Frare, Pierantonio, 161n
 Frascati
 Villa Aldobrandini, 138, 151

- Froeschlé-Chopard, Marie-Hélène, 359n
 Frosini, Giovanna, 71n
 Frova, Carla, 313n
 Fubini, Mario, 377n
 Fuente (Fuentes), Diego della (de), 279n
 Fuksas, Anatole Pierre, 263n
 Fulco, Giorgio, 130
 Fumaroli, Marc, 198n, 257n, 285n, 363n
- Gabbrielli, Pirro Maria (*Eufisio Clitreo*), 218n, 220n
Della biblioteca d'Eufisio, 217
 Gabriele, Trifone, 189
 Gabrieli, Giuseppe, 339n
 Gabrielli Capizucchi, Prudenza (Elettra), 102-104
Talor di mia magion la più romita, 104
 Gadi vd. Cadice
 Galatea, personaggio mitologico, 306n
 Galeazzo di Tarsia, 124-126, 225 e n
Rime, 125
 Galeno, 338
De placitis Hippocratis et Platonis, 338n
 Galilei, Galileo, 55, 145, 339
 Gallas, Johann Wenzel (Giovanni Venceslao di Galasso o Gallasso), 371 e n
 Gallavotti Cavallero, Daniela, 313n
 Gallia, 71n
 Gallo Pisano (Galletto), 188
In alta donna ho miso mia 'ntendenza, 188
 Gallo, Valentina, 14n, 66n, 132n, 133n, 136n, 137n, 141n, 169n, 220n, 232n, 268n, 271n, 285n, 286n, 291 e n
 Gallottini, Angela, 339n
 Galluzzi, Francesco Maria, 352n
 Galluzzi, Tarquinio
Difesa del Crispo, 352 e n
 Gambara, Veronica, 65n, 106n
 Gambino, Luigi, 14n
 Gap, 187
 Gareth, Benedetto vd. Cariteo
 Garofalo, Biagio, 322 e n, 324 e n, 326n, 364n
Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci, 322n
 Gassendi (Gassend), Pierre, 52, 198, 218 e n
 Gavazzeni, Franco, 139 e n
 Gelindo Teccaleio vd. Tartarini, Florindo
- Genette, Gérard, 242n
 Genova, 165
 Gentili, Sandro, 49n, 146n
 Germania, 71-72, 305n, 315
 Halle, 74
 Gesù Cristo, 67, 72, 331, 359, 360n, 361
 Gesuiti vd. Compagnia di Gesù
 Getto, Giovanni, 129n, 146n, 147n, 162 e n
 Ghedini, Ferdinando Antonio, 275-276
 Ghiazza, Silvana, 59n
 Ghirardini, Costanza, 270n
 Ghisalberti, Carlo, 14n
 Giacomini, Achille, 175n
 Giambonini, Francesco, 143n
 Giancola Sitillo vd. Stigliola, Nicola
 Giannantonio, Pompeo, 323n, 350n
 Gibellini, Pietro, 72n, 217n
 Gige, re di Lidia, 322
 Gigli, Girolamo, 207, 228-229, 287 e n, 291n
 Trad. it. di Pradon, *Attilio Regolo*, 296-297, 369, 370n
 Gigliucci, Roberto, 162n, 294n
 Gimma, Giacinto (*Liredo Messoleo*), 178 e n, 192, 220 e n
Elogj Accademici della Società degli Spensierati di Rossano, 220n
Lettera ad Antonio Vallisneri, 220n
 Gioacchino, santo, 358, 361
 Giolito, Gabriele, 98
 Gionata, personaggio biblico, 355
 Giorgetti Vichi, Anna Maria, 212n, 319n
 Giovanni Crisostomo da San Paolo vd. Salistri, Giovanni
 Giovanni di Vizarron, 165
 Giovanni V, re di Portogallo, 355, 360n
 Giove (Zeus), dio, 308, 318, 329, 346-347
 Giovenale, Decimo Giunio
Saturae, 71n
 Giraldi, Cinzio, Giovan Battista, 80, 189
Ercole, 80
Orbecche, 227
 Giraldi, Lilio (Lelio) Gregorio, 179
Historiae poetarum, 179n
 Girardi, Maria Teresa, 216n
 Girotto, Carlo Alberto, 134n, 148n, 163n, 170n, 202n
 Giubbilei, Pietro (*Egone Cerausio*), 305
 Giudici, Giovanni

- Trad. it. di Nostredame, *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, 186-187, 263
- Giulio, Rosa, 352n
- Giuntina di rime antiche* (1527), 178, 179n, 188n, 374n
- Giuseppe, santo, 358
- Giustiniani, Paolo, 72
- Libellus ad Leonem X*, 72n
- Gobbi, Agostino, 115n, 191, 223n, 233
- Godard, Luigi (*Cimante Micenio*), 10
- Gomero Aloneo vd. Norcia, Anton Domenico
- Gontieri, Francesco Maurizio (*Gerasto Tritonio*), 120
- Gorni, Guglielmo, 179 e n
- Govi, Fabrizio, 98n
- Gozzadini, Ulisse, 184
- Grafton, Anthony, 64
- Gran Bretagna (Britannia), 72n
- Gran Varadino (Oradea), 351n
- Granada, 360
- Gras, Michel, 335n
- Gravina, Gian Vincenzo o Gianvincenzo (*Opico Erimanteo*), 9, 12-25, 30, 33-46, 50-61, 63n, 64, 66-71, 75-76, 79, 81, 83, 85-89, 93 e n, 94n, 125n, 131, 136, 139-143, 158-160, 162, 188, 192, 194, 196, 201-202, 226-227, 230-231, 232n, 263n, 266, 284-285, 286n, 290-293, 295-296, 298, 313 e n, 314n, 351, 365, 367, 370, 375-376
- De disciplina poetarum* vd. *De poesi*
- De origine juris civilis*, 13, 17, 20n, 21 e n; (I) 20; (II) 20; (III) 20
- De ortu et progressu juris civilis*, 13, 17, 20n, 23n
- De poesi* (*De disciplina poetarum*), 60n, 141, 142n, 150, 158 e n
- Della division d'Arcadia. Lettera ad un amico*, 53n, 54 e n, 58 e n, 93n, 314
- Della divisione d'Arcadia. Al marchese Scipione Maffei*, 36n, 43n, 59n, 94n, 141
- Della ragion poetica*, 35-36, 37n, 52 e n, 54-58, 60-61, 66, 67n, 69, 81, 85 e n, 86n, 87-89, 115 e n, 125, 141 e n, 150, 158-159, 225 e n, 226n, 229, 249, 266 e n, 286 e n, 291, 304 e n; (II) 124, 189
- Della tragedia*, 136, 140, 286 e n, 290n, 291, 292n, 295n, 297
- Delle antiche favole*, 141n, 266 e n, 285-286, 363n
- Discorso sopra l'Endimione*, 39n, 46 e n, 59n, 136 e n, 140-141, 286n
- Egloghe*, 36 e n, 59
- Opuscola*, 15n, 16n, 17, 18n, 20n, 22, 24, 363n
- *Specimen prisci juris*, 17-18, 20
- *De conversione doctrinarum*, 57n, 71n, 72n
- *Pro legibus Arcadum oratio*, 15, 17, 19, 21-22, 24-25
- Orationes*, 15n, 22
- *De instauratione studiorum*, 57n, 67 e n
- *In auspicatione studiorum oratio de sapientia universa*, 69, 70n, 71n
- Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna*, 56 e n, 124 e n, 225n, 226n, 227n
- Scipioni Maffeo Marchioni S.P.D.*, 159n
- Tragedie cinque*, 266 e n, 286 e n, 290-292, 297, 375n
- *Palamede*, 295, 266
- *Andromeda*, 375, 266
- *Appio Claudio*, 291n, 266
- *Papiniano*, 293, 266
- *Servio Tullio*, 266
- Graziani, Girolamo, 142
- Graziano, Flavio, imperatore romano, 273n
- Graziano, Giulio Cornelio, 180
- Grazie (Cariti), personaggi mitologici, 319-320, 329
- Graziosi, Elisabetta, 114n, 190n, 264n, 280n, 357n
- Grazzini, Anton Francesco, detto il Lasca, 181
- Grazzini, Giulio Cesare (*Benaco Deomeneio*), 305
- Ritratto di Crescimbeni, 256 e n
- Grecia, 26, 57, 71, 157, 195, 292, 297
- Greco, Aulo, 302n
- Greco, Franco Carmelo, 285n
- Gregorio I, detto Magno, papa, santo, 257n
- Gregorio Nazianzeno, 322n
- Gribomont, Jean, 211n
- Griggio, Claudio, 248n, 350n
- Grillo Panfilì, Teresa, 294

- Grillo, Luigi, 356n
 Gronda, Giovanna, 356n
 Gryson, Roger, 211n
 Guaccimanni, Giuseppe Giusto (*Melibeo Pizio*), 134-135
 Questa cara a le Ninfe e sacra al canto, 135
 Guaita, Camilla, 114n, 286n, 353n
 Gualtieri, Gaetano Antonio, 14n
 Guaragnella, Pasquale, 198n
 Guardo, Marco, 63n, 339n
 Guarini, Giovan (Giovanni) Battista, 121, 135, 137-138, 207, 226 e n
 Pastor fido, 135, 140, 226 e n, 228
 Segretario, 271
 Guarino, Raimondo, 365n
 Guasti, Cesare, 59n
 Guccini, Gerardo, 285n
 Guelfucci, Capoleone
 Rosario della Vergine, 132
 Guerri, Luciano, 271n
 Guerrieri Borsoi, Maria Barbara, 332n, 333n, 334n, 335n, 336n, 338n, 339n, 340n
 Guglielminetti, Marziano, 129n, 146n
 Guidarelli, Giovanni Angelo (*Epito Cranionio*)
 Te quoque testari communia gaudia cantu, 331n
 Guidi, Alessandro (*Erilo Cleoneo*), 35, 43, 59 e n, 132-137, 140 e n, 141n, 142-143, 151, 153, 160, 168, 184, 206-207, 232-234, 244, 266n, 302
 Endimione, 59, 286n
 Poesie, 159n, 266n
 Guidiccioni, Giovanni, 121, 126, 173, 225 e n
 Guinizelli, Guido
 Rime, (*Al cor gentil rimpaira sempre Amore*) 188
 Guittone d'Arezzo, 169, 184, 188, 191, 207
- Hannover, 177n
 Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 74n
 Helmrath, Johannes, 70n
 Herklotz, Ingo, 336n
 Hinz, Manfred, 285n
 Hobbes, Thomas, 18, 20
 De cive, 18
 Leviathan, 18
 Hulliè, Niccolò (L'), 259
- Hulliè, Santi (L'), 259 e n
 Hurtado de Mendoza, Diego, 99n
- Iacobini, Giuseppe, 257 e n
 Iaconis, Valeria, 91n
 Iannattone, Gina, 209n
 Iefte, personaggio biblico, 354-355
 Ignazio, santo, 352n
 Ila Orestasio vd. Somai, Agnolo Antonio
 Ilindo Paragenite vd. Vitali, Tommaso Alessandro
 Imbert, Gaetano, 304n
 Imbruglia, Girolamo, 154n
 Imola, 276
 Incorvati, Giovanni, 14n
Index librorum prohibitorum (1667), 274n
 Inferi (Ade), 334, 341
 Ingegneri, Angelo
 Buon segretario, 271
 Ingegno Guidi, Simonetta, 287n
 Inghilterra, 367
 Ingolstadt
 Università, 71
 Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi), papa, 283
 Innocenzo XII (Antonio Pignatelli di Spinazzola), papa, 283, 369
 Innocenzo XIII (Michelangelo Conti), papa, 355
 Insabato, Elisabetta, 190n
 Iovine, Maria Fiammetta, 134n
 Irace, Erminia, 292n
 Isacco, personaggio biblico, 354
 Isella, Dante, 377n
 Italia, 67-68, 70-73, 91, 157, 177, 182, 189, 195, 241, 314-315
 Italia, Paola, 71n
- Jacob-Karau, Liselotte, 211n
 Jacopone da Todi, 188
 Jardine, Lisa, 64
 Jouvacy, Joseph de
 Ratio discendi et docendi, 357n
 Juvarra, Filippo, 214n
- Kalocsa, 351n
 Kanduth, Erica, 237n
 Kassel, Rudolfus, 214n

- Kennedy, George, 239
 Kristeller, Paul Oskar, 70
- La Colombière, Claude de, 358
 La Torraca, Umberto, 315n
 La Torre, Anna Maria, 290n
 Lamberti, Luigi, 303
 Lamindo Cratidio vd. Bernardy, Paul
 Lamindo Pritanio, ps. di Muratori, Lodovico Antonio
 Lamma, Ernesto, 179n
 Lancetta, Aurelio, 167n
 Landino, Cristoforo
 Comento sopra la Comedia, 40
 Lasca vd. Grazzini, Anton Francesco
 Lascaris (Laskaris), Costantino (Kōnstantínos), 65n
 Lascaris (Laskaris), Giovanni Andrea (Ianos), 316
 Latini, Brunetto, 42
 Lattanzi, Marco, 355n
 Laura, donna amata da Petrarca, 60, 101-103, 187
 Lavaiana, Marcantonio (*Eragildo Leuconio*), 301
 Lazzarini, Domenico, 196, 353n
 Ulisse il giovane, 266n
 Le Clerc, Jean, 194
 Lecce, 184n
 Lecore, 308
 Leers, Filippo (*Siralgo Ninfasio*), 115, 207, 232-234, 300n, 301, 307-309, 311 e n
 Legati, Lorenzo
 Museo Cospiano, 336n
Leges Arcadum, 12-17, 21-24, 26, 29, 31, 44, 69 e n
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 177 e n, 194
 Lelli, Emanuele, 71n
 Lemene, Francesco (de), 152, 159, 168, 203, 206-207, 306
 Leone III, papa, santo, 257n
 Leone X (Giovanni de' Medici), papa, 14, 64, 67-68, 225, 292, 313 e n
 Leonico, Angelo, 180 e n
 Leonio, Miriam, 156n
 Leonio, Vincenzo (*Uranio Tegeo*), 12, 25, 28-29, 84 e n, 115-116, 207, 223, 232-234, 264n, 288, 302
- Perché il nascimento di Cristo Signor nostro*, 359 e n
 Leopardi, Giacomo, 55, 56n, 161-162
 Crestomazia della poesia, 161 e n
 Discorso di un italiano sopra la poesia romantica, 162n
 Zibaldone, (30) 56, 162n
 Lepanto, 330
 Lepido, vd. Alberti, Leon Battista
 Lete, fiume, 308
 Leto, Pomponio, 68
Lettere di diversi autori (1707), 268n
 Lewis, Lesley, 272n
 Liceo, monte, 26
 Licida Orcomenio vd. Strinati, Malatesta
 Licisco, 308
 Liguria, 171n
 Lily, Paolo Pietro
 Annotazioni critiche sopra l'opere d'Horatio, 261 e n
 Limentani, Uberto, 149n
 Lippi, Bartolomeo, 233, 266
 Lipsia, 76
 Lisbona, 355
 Lissa, Anna, 323n
 Locatelli, Stefano, 288n, 289n
 Locke, John, 30, 31
 Treatises of Government, 30-31
 Logisto Nemeo vd. Campello, Francesco Maria
 Lomonaco, Fabrizio, 14n, 39n, 51n, 53n, 113n
 Londra, 368, 372-373
 Longhi, Silvia, 217n
 Longino
 Perí hýpsous, 202
 Longoni, Franco, 290n
 Loredan, Giovan Francesco, 227n, 278 e n, 279n
 Lettere, 278n
 Lorenzini, Francesco Maria, 10, 365
 Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico, 65, 68, 124, 189, 225n, 242
 Luca da Monticello (Luca Manzoli)
 Trad. it. di Lucano, *Pharsalia*, 260n
 Lucano, Marco Anneo
 Pharsalia, 260
 Luciani, Paola, 286n
 Luciolli, Francesco, 63n, 129n

- Lubrano, Giacomo, 9
- Lucrezio Caro, Tito, 37, 47, 51, 66, 140, 182, 218n
De rerum natura, 372; (IV) 37, 218n; (VI) 37, 217n
- Lugli, Adalgisa, 336n
- Luigi XIV, re di Francia, 272, 297-298
- Luisi, Ida, 367n, 373n
- Luni, Mario, 246n
- Lupi, Niccolò Francesco, 263n
- Lupis, Antonio, 278 e n, 279n
Corriere, 278n
Dispaccio di Mercurio, 278n
Plico, 278n
Postiglione, 278n, 279n
Segretaria morale, 278n
Valige smarrita, 278n
- Lurje, Michael, 353n
- Lutero, Martin, 73-74
- Luzzatto, Sergio, 266n, 292n
- Lynceographum*, 44
- Mabillon, Jean, 194, 216n
- Macerata, 258n, 352
- Machiavelli, Niccolò
Mandragola, 189
- Macone, Rinaldo vd. Corso (Macone), Rinaldo
- Maestri, Delmo, 181n
- Maffei, Scipione (*Orildo Berenteatico*), 35, 42, 76, 141-143, 153n, 154, 158-159, 161, 192, 201, 224, 227, 268, 287 e n, 289 e n, 294, 298, 303, 353n
Giudicio sopra le poesie liriche del signor Carlo Maria Maggi, 268n
Merope, 266n, 290, 294, 353n
Prima radunanza della Colonia Arcadica Veronese, 150, 153 e n, 154n
Rime e prose, 153n
Traduttori italiani, 76n
- Magalotti, Lorenzo, 132, 143, 190, 207
Brindisi, 190
- Maggi, famiglia, 204n
- Maggi, Carlo Maria, 54, 159, 186, 195, 200-201, 203-204, 206-208, 268, 321n, 357
- Maggi, Michele, 154, 321n
- Magliabechi, Antonio (*Diotimo Oeio*), 118, 143, 177, 180-181, 200n, 257, 261 e n, 262n
- Magnani Campanacci, Ilaria, 156n, 274n, 275n, 278n, 286n, 289n, 291n, 292n, 293n, 295n
- Magnani, Romoaldo Maria, 233n
- Magro, Fabio, 309n
- Maier, Bruno, 135 e n, 377n
- Maiorano, Gaetano, 354n
- Malaspina, Alberto, 187
- Malaspina, Obizzo, 187
- Malatesti, Antonio, 304
- Malato, Enrico, 179n, 197n, 199n, 233n, 299n
- Malavasi, Massimiliano, 180n
- Malherbe, François de, 204n
- Malpighi, Marcello, 165
- Malpigli, Niccolò, 189 e n
Spirto gentile da quel bel grembo sciolto, 189
- Malvezzi, Virgilio, 227n
- Mambrun, Pierre, 205
- Mamone, Sara, 228n
- Mancinelli, Antonio, 76
- Mancurti, Francesco Maria, 256
Vita di Giovan Mario Crescimbeni, 209n, 210n, 256n, 259n, 260n, 352n
- Manfredi, Eustachio (*Aci Delpusiano*), 143, 189-191, 207, 233, 268n, 274-278, 280, 310
Novella (La matrona di Efeso), 191n, 277n
- Mangini, Nicola, 285n
- Manno, Rosalia, 190n
- Manuzio, Aldo, 262n
- Manuzio, Paolo, 277
- Manzoni, Alessandro, 128n, 180
Adelchi, 378
Fermo e Lucia, 128
- Maratta, Carlo, 256n
- Maratti Zappi, Faustina (*Aglauro Cidonia*), 102-104, 190, 275-276, 309n, 311, 373
Rime, 266n; (*Inclita illustre Donna, or ch'io ravviso*), 370n
- Marcheselli, Carlo, 165
- Marchetti, Alessandro (*Alterio Eleo*), 167n, 182, 207, 217n, 310
 Trad. it. di Lucrezio, *De rerum natura*, 140, 217, 372-373
- Marchi, Gian Paolo, 153n, 268n, 290n
- Maria Casimira Luisa de la Grange d'Arquien Sobieski, regina di Polonia (*Amirisca Telea*), 214n, 363n

- María de Ágreda, 360
 Maria Grazia di San Clemente, suora, 252-253
 Maria Vergine (Maria di Nazareth), 257, 330, 358, 360-361, 362n, 364
 Mariani, Crispino, 370n
 Mariano Partenio, ps. di Mazzolari, Giuseppe Maria
 Marietti, Marina, 376n
 Marini, Nicoletta, 211n
 Marini, Quinto, 156n
 Marino Giovan Battista o Giambattista, 9, 49, 111, 129-132, 137-139, 141-143, 147, 149, 151, 154, 156-157, 159-160, 162, 169, 180, 185, 201, 206-207, 226-227, 266, 279, 281, 301-302, 312
Adone, 139-140, 143, 266 e n, 301n, 302; (II) 302n; (XII) 302n; (XVI) 302n; (XVII) 302n
Al padre naso, 280
Galeria, 301-302; (*Favole*) 302n; (*Ritratti*) 301n
Sampogna, 139
Strage degli innocenti, 143 e n
 Marogna, Maria Antonietta, 73n
 Marri, Fabio, 34n, 197n, 203n
 Marrone, Francesco, 210n
 Marseglia, Paola, 335n
 Marta, Orazio, 110n
Parallelo, 51 e n
 Martelli, Lodovico
Tullia, 227
 Martelli, Mario, 373n
 Martelli, Pucciandone, 188n
Similmente-gente-criatura, 188
 Martello o Martelli, Pier Jacopo (*Mirtilo Dionadio*), 60n, 126, 140-141, 153, 156-157, 189-190, 205n, 207, 231 e n, 233, 275-276, 277n, 280, 281n, 284, 286-298, 370 e n, 373
Canzoniere, 231n
Comentario, 115 e n, 150, 156-157, 231n, 234
Della tragedia antica e moderna (Impostore), 291-294, 296n, 297 e n, 298n
Impostore vd. *Della tragedia antica e moderna*
Ragionamento intorno allo stato degli Arcadi, 289
Il segretario Cliternate, 280n
Seguito del teatro italiano vd. *Teatro*
Sermoni della Poetica, 115 e n, 150, 156; (VI) 157 e n
Teatro, 288-290, 292, 294, 295n
 – *Che bei pazzi*, 289n
 – *Il Procolo*, 294-295
 – *L'Ifigenia in Tauris*, 289 e n
 – *La Rachele*, 289
 – *Il Catone* (trad. it. di Addison, *Cato*), 294 e n
Versi e prose, 288n
Vita di Alessandro Guidi, 140, 141n
Vita scritta da lui stesso, 288n
 Martinengo, Tito Prospero, 323 e n, 330
 Martini, Alessandro, 130n
 Mascardi, Agostino, 142, 184, 190
 Masi, Giorgio, 102n, 218n
 Massa, Eugenio, 72n
 Massei, Maria Rosa, 377n
 Masseri, Pellegrino (*Faburno Cisseo*), 118, 212 e n
 Mastrozzi, Onofrio, 259n
 Matarrese, Tina, 306n, 309n
 Mathias, Thomas James (*Lariso Salaminio*), 221n
 Matt, Luigi, 279 e n
 Mattioda, Enrico, 295n, 353n
 Mauri, Achille, 149
 Maylender, Michele, 370n
 Mazzacurati, Giancarlo, 210n
 Mazzini, Vincenzo, 95n, 315n
 Mazzolari, Giuseppe Maria (Mariano Partenio), 363-364
Vita di Bernardino Perfetti, 363
 Mazzoleni, Angelo Maria, 234
 Mazzone, Umberto, 72n
 Mazzuchelli, Gian Maria, 180, 192n
 Mazzucchi, Andrea, 179n, 197n, 233n
 Mazzucchi, Carlo Maria, 315n
 Mazzuoli, Giovanni, detto lo Stradino, 262n
 Medici, Ferdinando Maria de', figlio di Cosimo III, granduca di Toscana, 214n
 Medici, Ferdinando Maria de', gran principe di Toscana, 242 e n, 269
 Medici, Giuliano de', duca di Nemours, 181n
 Medici, Leopoldo de', 218
 Medici, Lorenzo de' vd. Lorenzo de' Medici

- Mehus, Lorenzo, 77
 Meli, Giovanni, 349
 Melli, Grazia, 72n
 Meloncelli, Gabriele Maria (*Lucinio Mereo*), 260n
 Trad. it. di Lucano, *Pharsalia*, 260 e n
 Menant, Sylvain, 168n
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 299n, 303n, 307n, 376n
 Menichetti, Aldo, 376 e n
 Meninni, Federigo, 111 e n, 123-124, 147 e n, 159, 161
 Ritratto del sonetto e della canzone, 59n, 111-112, 146
 Menzini, Benedetto (*Euganio Libade*), 115, 131n, 132-135, 143, 148, 151-152, 154, 163-175, 184, 206-207, 214, 232-234, 301
 Accademia Tuscolana, 171n, 214 e n
 Arcadia restituita all'Arcadia, 173 e n, 174n, 215 e n
 Arte poetica, 134 e n, 148 e n, 166-170, 202; (I) 168-169; (III) 168; (IV) 134, 147-148, 168-172; (V) 170
 Giudizio sopra sé stesso, 215n
 Elegie (1697), 172 e n
 Etopedia (Principio della filosofia morale), 174 e n, 215n, 217 e n
 Lettere, 167n
 Opere (1731-1732), (II) 217n; (III) 172n, 173n, 214n, 215n
 Per la rogazione delle leggi d'Arcadia, 174
 Rime (1674), 171
 Saeve puer, quem cuncta timent fera bella moventem, 332n
 Satire, 147, 148n, 149n, 170 e n; (IV) 148
 Sonetti (1692), 171 e n
 Terrestre paradiso, 171, 172n
 Mercati, Angelo, 186n
 Merler [lat. Merlo (Horstius)], Jacob, 216n
 Paradisus animae Christianae, 216n
 Septem Tubae Orbis Christiani, 216n
 Merola, Nicola, 352n
 Mesnard, Pierre, 64n
 Metastasio (Trapassi), Pietro (*Artino Corasio*), 45, 58, 60 e n, 139 e n, 140n, 143, 229, 369, 371-372
 Lettere, (492) 371n; (595) 369n, (1328) *Ratto d'Europa*, 139 e n
 Meucci, Pier Maria (*Antofilo Egiano*), 319
 Michelangelo Buonarroti il Giovane
 Tancia, 182n
 Michelangelo Buonarroti, 91, 102 e n
 Rime, (*Un uomo in una donna, anzi uno dio*) 102
 Miert, Dirk van, 194n
 Migliorini, Bruno, 306n, 309 e n
 Migne, Jacques-Paul, 360n
 Patrologiae cursus completus, 359n
 Milanese, Guido, 315n
 Milano
 Biblioteca Ambrosiana, 200
 Miliani, Felice, 356n
 Milton, John, 142
 Paradiso perduto, 142, 367
 Minturno, Antonio, 184
 Mireo Rofeatico vd. Morei, Michele Giuseppe
 Mirone, scultore, 346
 Mirto, Alfonso, 51n, 113n
 Modena, 43n, 54
 Biblioteca Estense, 41n, 199n, 234n, 263n
 Molesworth, John, 374
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 190n
 Molza, Francesco Maria, 124, 225n
 Momo, personaggio mitologico, 308
 Moniglia, Giovanni Andrea, 228-229
 Montaigne, Michel de, 272, 280
 Montalto, Alessandro, 218n
 Montanaro, Nicola, 356n
 Montefoschi, Paola, 378n
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat
 Esprit des Lois, 31
 Montevecchio, Francesco Maria (di), 133
 Montevecchio, Pompeo Camillo (di)
 Chilperico, 266n
 Montfaucon, Bernard de, 194, 333
 Monumenta Reformationis Lutheranae, 71n
 Morei, Michel o Michele Giuseppe (*Mireo Rofeatico*), 10, 24, 28-29, 312, 362n, 365
 De conceptione B. M. Virginis, 362n
 Memorie istoriche dell'Adunanza degli Arcadi, 22 e n, 24n, 25n, 29n
 Sacrificio di Iefte, 354
 Temistocle, 354 e n
 Vita di Giovan Mario Crescimbeni, 221n
 Morelli, Maria Maddalena (*Corilla Olimpica*), 365 e n

- Morelli, Nicola
 Ritratto di Crescimbeni, 256 e n
- Moreni, Domenico, 167n
- Moro (Morus), Tommaso, 71n
- Morosini, Francesco, 26
- Motolese, Matteo, 303n
- Mozzarelli, Cesare, 197n
- Muhlack, Ulrich, 70n
- Mulla, Benedetto da (de), 279n
- Mundt, Lothar, 74n
- Muniaci, Domenico (*Sicelio Caraceo*), 317-319, 321-322
- Muratori, Lodovico Antonio (*Leucoto Gateate*; Antonio Lampridio; Lamindo Pritanio), 41n, 53-54, 76, 95n, 122-124, 128, 140, 143, 155 e n, 185-186, 188, 190-191, 193-201, 203-208, 224, 227, 231n, 252, 262n, 264n, 268, 286, 314n, 319-320, 321n, 327, 360, 364n
Antiquitates, 186n
Conversazione di Mirtillo e d'Elpino, 204-205
De Graecae linguae, 315n
De ingeniorum moderatione, 197, 351
De superstitione vitanda, 197
Della carità cristiana, 197
Della perfetta poesia italiana, 43, 49 e n, 115 e n, 127n, 150, 154 e n, 155n, 191, 193, 194n, 195-196, 198, 200-201, 204-205, 225, 234, 252, 264n, 275n, 286; (I) 122, 154-155, 156n, 202 e n; (II) 53n, 54n, 56n, 95n, 121, 151, 153, 154n, 155, 156n, 186, 194n, 200 e n, 202, 225n, 264 e n; (III) 155, 194-196, 200 e n, 204, 206-207, 286-287; (IV) 122-123, 155, 156n, 206 e n, 208 e n
Della pubblica felicità, 197 e n
Della regolata divozion de' cristiani, 197
Delle riflessioni sopra il buon gusto, 193, 196, 197n, 286 e n, 351
Intorno al metodo seguito ne' suoi studi, 203n
 Lettere (*Carteggio*; *Epistolario*), 186n, 194n
Lettera al Porcia, 203
Osservazioni alle Rime di Petrarca, 41n, 193, 198, 200, 234
Primi disegni della Repubblica letteraria, 43 e n, 193, 194n, 314 e n, 316n
Rudimenti di filosofia morale, 197n
- Scritti autobiografici*, 203n
Vita di Alessandro Tassoni, 198 e n
Vita di Carlo Maria Maggi, 203 e n
- Muratori, Nicoletta, 209n
- Muscetta, Carlo, 377n
- Muse, personaggi mitologici, 100, 165-167, 169, 318n, 319-320, 326, 361
- Muzio, Girolamo
Annotazioni alle Rime di Petrarca, 41n, 198, 263 e n
- Muzzarelli, Maria Giuseppina, 72n
- Nacinovich, Annalisa, 44n, 136n, 158n
- Nadasto Licoate vd. Zucchetti, Camillo Ranieri
- Napoli Signorelli, Pietro, 192, 224, 229
Storia critica de' teatri antichi e moderni, 229n
- Napoli, 40, 43-44, 49, 51, 113, 144, 269, 285n, 351, 352n, 360, 372
 Santa Maria della Verità, 363n
- Nardi, Isidoro (*Mireno Drepanio*)
Segretario istruito, 270-271
- Nardo, Chiara, 237n, 283n
- Nardone, Jean-Luc, 29n
- Nasica, personaggio pseudonimo di Crescimbeni (Sergardi, *Satyrae*), 280
- Natali, Giulio, 212 e n, 360n
- Navagero, Andrea, 189
- Negri, Ada, 93n
- Negri, Francesco, 182n
- Negrone, Franco, 246n
- Nettuno, dio, 375
- Newton, Isaac, 194
- Niccoli, Ottavia, 75n
- Niccolò I, papa, santo, 257n
- Nicoletti, Giuseppe, 168n
- Nicolini, Lara, 145n
- Nidalmo Tiseo vd. Forteguerrri, Niccolò
- Niebelska-Rajca, Barbara, 211n
- Nigro, Salvatore Silvano, 128n
- Ninfe, personaggi mitologici, 220, 309
- Nitilo Geresteo vd. Strozzi, Leone
- Niutta, Francesca, 313n
- Noce, Hannibal Sergio, 115n, 157n, 231n, 280n, 288n, 289n, 291n, 295n
- Noci, Carlo
Rimario della Commedia di Dante, 38

- Nomi, Federico, 131, 132n
Catorcio d'Anghiari, 131
- Norcia, Anton Domenico (*Gomero Aloneo*), 165, 306
- Nostredame, Jean de (Nostradamus)
Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux, 186-187, 263 e n
- Notizie istoriche degli Arcadi morti* vd. Accademia dell'Arcadia
- Noto, Giuseppe, 179n, 187n
- Nuno de Cunha, 355
- Nuovo, Angela, 98n
- O' Callagan, Daniel, 74n
- O' Neill, Charles E., 356n
- Odescalchi, Baldassarre (*Pelide Livio*), 68-69
Discorso del 9 giugno 1791, 68n, 69n
- Omero, 36, 39, 53, 67-68, 80, 82-85, 87-88, 93, 136, 195, 198, 201, 202n, 204
Iliade, 318; (VI) 324; (IX) 211n; (XI) 323; (XII) 324n; (XVI) 324n
Odissea (II) 329; (V) 323; (VI) 324n; (X) 324n
- Ondedei Albani, Maria Bernarda, 102n, 250
- Ondedei Zonghi, Maria Bernardina, 217n
- Onemio Dianio vd. Zanotti, Ercole Maria
- Onesti, Onesto degli, 191
- Opera della Nobiltà, 367
- Orazio Flacco, Quinto, 124, 149, 151, 154, 156, 225n, 268
Carmina, (IV 2) 328
Epistulae, (II 3. *Ars poetica*) 58, 212
- Orfei, Enrica (*Aurilla Gnidia*), 107
Ode, 107n
- Oriale Minieiano vd. Pegolotti, Alessandro
- Orilto Berenteatico vd. Maffei, Scipione
- Orsi, Giovan Gioseffo Felice, 115n, 135 e n, 138 e n, 143, 155n, 204, 207, 234, 274n, 279, 286, 288, 295
Considerazioni alla Manière di Bouhours, 138 e n, 202
- Ottaviani, Alessandro, italianista, 114n
- Ottaviani, Alessandro, storico della scienza, 63n, 64n
- Ottinio Corineo vd. Sabbatini, Giuliano
- Ottoboni, Antonio (*Eneto Ereo*), 25, 303
- Ottoboni, Pietro, 228-230, 241 e n, 251, 283, 359, 363n
- Amore e gratitudine*, 354n
Amore eroico fra' pastori, 228
- Ovidio Nasone, Publio, 66, 143, 156
Epistulae heroidum (*Heroides*), 261 e n
- Pacella, Giuseppe, 56n
- Padova, 269
- Pagano, Sergio, 72n
- Pagliai, Francesco, 57n
- Pagliai, Pietro Paolo (*Cerinto Alcmeonio*), 303
- Pagliasco, Umberto, 98n
- Palazzi, Giovanni
Compendio della Commedia di Dante, 38
- Palermo, 349, 360n
- Pallavicino, Sforza (Francesco Maria Sforza), 138, 146, 152, 156, 189
Del bene, 56
Fasti sacri, 133
Vindicationes Societatis Jesu, 138, 156 e n
- Pallavicino, Niccolò Maria, 25-26
- Pamphili, Benedetto, 132-133
- Pan, dio, 26, 319
- Panciatichi, Giuseppe, 270n
- Panciatichi, Lorenzo, 181n
- Pantani, Italo, 162n
- Paoli, Marco, 238n
- Paoli, Maria Pia, 177n, 262n
- Paolini Massimi, Petronilla (*Fidalma Partenide*), 102-103, 309, 311n
- Paolo V (Camillo Borghese), papa, 130n
- Paolucci, Giuseppe (*Alessi Cillenio*), 115, 126-127, 149, 153, 165-167, 169, 207, 223 e n, 231, 275, 276n, 288, 301, 305-306
Vita di Benedetto Menzini, 163n, 164n, 165n, 166 e n, 174n
- Paray-le-Monial
 Monastero della Visitazione, 358
- Pareus, Johann Philipp, 274n
- Pariati, Pietro
Astarto, 372
- Parigi, 292
 Sorbonne Nouvelle Paris III (Università), 237n, 283n
- Parini, Giuseppe (Ripano Eupilino), 277 e n, 303, 309
- Parma, 141
- Passionei, Domenico, 287, 373

- Pastore Stocchi, Manlio, 97n, 191n, 193n, 300n, 350n
- Pastorini, Giovanni Battista, 356-357, 362
Poesie, 362n; (*Gesù nel santo presepio maestro d'ogni virtù*) 360n; (*Per l'Immacolata Concezione di Maria*) 362; (*Voto di mantenere l'Immacolata Concezione di Maria*) 361
- Patačić, Ádám, 351n
- Pausania grammatico, 319n
- Pazzaglia, Mario, 198n
- Pecci, Federica, 256n
- Pecci, Paola, 290n
- Pecorella, Corrado, 11n, 14n
- Pedrocchi, Orazio, in religione Giovanni Antonio di Sant'Anna (*Adalsio Metoneo*)
Daphis adest, id humus violis, id praemonet aër, 332n
- Pedullà, Gabriele, 266n, 292n
- Pedullà, Walter, 304n
- Pegolotti, Alessandro (*Oriolo Minieiano*), 307
- Pellegrini, Antonio, 259n
- Pellegrini, Ernestina, 190n
- Pellegrini, Paolo, 194n
- Pellegrino, Camillo
Concetto poetico, 116 e n
- Peloponneso, 26
- Peluso, Rosaria, 162n
- Pennacchi, Ariella, 356n
- Pepi, Sertorio, 116
- Per la inaugurazione del busto di Vittoria Colonna* (1845), 107n
- Per le nozze Sacchi-Rossi* (1860), 374n
- Perelli, Antonella, 137n
- Peresi, Giovanni Camillo, 182n
- Perfetti, Bernardino, 257 e n, 363, 365
- Peron, Gianfelice, 238n
- Perrucci, Andrea, 285
- Persio Flacco, Aulo
Satire (I) 279
- Perugini, Giuseppe, 255 e n, 257n
- Petrarca, Francesco, 33, 35-40, 41n, 42-44, 46, 49-53, 55-61, 63-65, 68, 74n, 75, 93n, 94n, 99-101, 103, 110-114, 116-118, 120-122, 124-126, 142, 150-151, 153, 158-160, 168-169, 173, 182, 185, 195, 198-200, 204, 206-208, 219 e n, 225 e n, 226n, 263-265, 269, 300, 312, 357
- De remediis*, 74
- Familiares*, 280
- Rerum vulgarium fragmenta*, 43, 52, 55, 57, 65n, 234, 263, 300; (26) 302
- Cose volgari* (1501), 263n
- Rime* (1711), 198, 199 e n, 200n, 234n, 262 e n, 263n
- Sine nomine*, 74
- Petrosellini, Domenico Ottavio (*Eniso Pelasgo*), 296n, 374n
- Grammataria*, 231, 370 e n, 371n
- O non invano in sì solenne giorno*, 368
- Petteruti Pellegrino, Pietro, 63n, 110n, 129n, 132n, 145n, 163n, 224n, 264n
- Pettinelli, Rosanna vd. Alhaique Pettinelli, Rosanna
- Pevere, Fulvio, 198n
- Piacentini, Paola, 313n
- Piccitto, Giorgio, 377n
- Piccolomini, Alessandro
Piena et larga parafrase, 210n
- Pieri, Marzia, 289n
- Pieri, Marzio, 301n
- Pietrangeli, Carlo, 335n
- Pietrobon, Ester, 284n, 290n
- Pighi, Giovan Battista, 158n
- Pigli, Giovanni Jacopo di Latino de', 262n
- Pignatelli, Antonio, principe di Belmonte, 139
- Pignatelli, Stefano, 131n, 132-133
- Pinchera, Antonio, 378 e n
- Pindaro, 120, 141, 148-149, 153-154, 165, 202, 327-330, 373
- Olimpiche*, (III) 327
- Pitiche*, 327n
- Pinelli Pignatelli, Anna Francesca, principessa di Belmonte, 139
- Pio IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti), papa
Innefabilis Deus, 363
- Pio V (Antonio Ghislieri), papa, 257 e n
- Pio, Alberto, 73 e n
- Pioli, Giovanni Domenico, 296n
- Piovan, Francesco, 70n
- Piperno, Franco, 313n
- Pirandello, Luigi, 46
- Piras, Tiziana, 217n
- Piromalli, Antonio, 212-213

- Pistocchi, Domenico (*Atamo Antiriano*), 361
e n
Ad Immaculatam Virginis Conceptionem, 361
Qual sia maggior Fregio dell'Immacolata Concezione, 361n
- Piur, Paul, 74
- Pizzamiglio, Gilberto, 248n
- Pizzi, Gioacchino (*Nivildo Amarinzio*), 10
- Placella, Annarita, 39n, 53n, 54n, 66n
- Planelli, Antonio
Dell'opera in musica, 229 e n
- Planke, Johann Ludwig von (*Ideo Boreatico*)
Haec ego, qui scribo digitis trepidantibus eger, 332n
- Platone, 51, 218n
- Plinio il Giovane, 272, 274
Epistolae, 261 e n, 271-272
- Plutarco
De tranquillitate animi, 322
- Plutone, dio, 347
- Poesie italiane di rimatrici viventi* (1716), 105n
- Poeti antichi raccolti da codici mss. della Biblioteca Vaticana e Barberina* (1661), 179n
- Poli, Diego, 133n
- Polibo Emonio vd. Filicaia, Vincenzo
- Policleto, scultore, 346
- Polifemo, personaggio mitologico, 306
- Poliziano, Angelo Ambrogini, detto, 80, 124, 225 e n, 315 e n
- Pollioni, Alessandro (*Anfriso Petromio*), 25
- Poma, Luigi, 214n
- Poncet, Olivier, 335n
- Pontani, Filippomaria, 315n, 316n, 323n, 330n
- Porcia, Giovanni Artico, conte di
Lettera a Muratori, 248
- Porpora, Nicola Antonio, 367
- Porro, Antonietta, 315n
- Porro, Giulio, 357n
- Port-Royal, 52
- Portogallo, 355
- Posterla, Francesco, 270n
Arte della segretaria moderna, 270 e n, 271n
- Postigliola, Alberto, 274n
- Pradon, Nicolas
Attilio Regolo, 296, 369-370
- Preti, Cesare, 357n
- Preti, Girolamo, 9, 129, 142
- Prisco, personaggio (Pradon, *Attilio Regolo*), 370
- Procaccioli, Paolo, 163n, 203n
- Procuranti, Giuseppe Antonio, 296n
- Procuste, personaggio mitologico, 36, 41, 43, 59, 94n
- Prodi, Paolo, 72n
- Progetto ai letterati d'Italia per iscrivere le proprie vite* (1728), 248, 249n
- Prometeo, personaggio mitologico, 308
- Properzio, Sesto, 54, 66
- Prose degli Arcadi* vd. Accademia dell'Arcadia
- Prosperi, Valentina, 209n
- Provenza, 182
- Provvidenza vd. Dio
- Pseudo Demetrio Falereo
De elocutione, 211n
- Pujalte, Julián Solana, 73n
- Pulci, Luigi, 82-83, 302n
Morgante, 83, 89, 302; (XXV) 302n
- Purves, John, 372n
- Quadrio, Francesco Saverio, 192, 224, 229, 357n
Della poesia italiana, 357n
Della storia e della ragione d'ogni poesia, 229n
- Quattromani, Sertorio, 110 e n, 113 e n
Paralello tra il Petrarca e il Casa, 110
Sposizione delle Rime di Della Casa, 51n
- Querenghi, Antonio, 125
- Querini, Pietro, 72
Libellus ad Leonem X, 72n
- Quesnel, Pasquier, 364n
- Quintiliano, Marco Fabio, 195, 197, 238-239, 268
Institutio oratoria, 132; (I) 214n; (IV) 211n, 239; (VI) 211n; (VIII) 211n; (X) 195n
- Quondam, Amedeo, 35n, 36n, 41 e n, 44n, 45n, 52n, 58n, 63n, 66 e n, 85n, 86, 87n, 88 e n, 93n, 98n, 115n, 130n, 136 e n, 141 e n, 158 e n, 159n, 160n, 162n, 191n, 213 e n, 225n, 255n, 266n, 280n, 281n, 285n, 286n, 291n, 296n, 298n, 299n, 313n, 314n, 351n

- Rabboni, Renzo, 291n, 350n
 Racan, Honorat de Bueil, marchese di, 204n
Raccolta Aragonese, 178
Raccolta di lettere latine, greche, italiane e francesi (1703), 270n
 Racine, Jean, 285
Andromaque, 266n
 Ragone, Giovanni, 98n
 Raimondi, Ezio, 145 e n, 215n
 Raimondi, Giovanni Francesco
Lettere, 270n
 Raimondo, Riccardo, 91n
 Raineri, Anton Francesco, 126
 Rambaldi, Pier Liberale, 367n
 Ranieri Zucchetti, Camillo (*Nadasto Licoate*), 310
 Ranieri, Concetta, 42n, 181n, 211n, 217n, 259n, 262n, 264n, 313n
 Ranucci, Fabio, 219
 Ranucci, Paolo (*Ati Argiretico*), 219n
 Ranuccio II Farnese, duca di Parma e Piacenza, 137n, 244
 Rapin, René, 205
 Rastatt, 372
 Razzoli Roio, Anna Maria, 137n
 Reale Accademia d'Italia, 46
 Recanati, Giovan Battista (*Teleste Ciparissiano*), 105 e n
 Redi, Francesco (*Anicio Traustio*), 55, 131-133, 134n, 143, 159, 165, 167-168, 179, 184, 187, 207, 304n, 305-306, 311-312
Bacco in Toscana, 132, 170, 179, 304-306; (*Annotazioni*) 305n
 Regina di Saba, personaggio biblico, 96n
 Remo, 347
 Reno, fiume, 71n, 275
 Resta, Gianvito, 209n
 Reuchlin (Reuclinus), Johannes, 71n, 74 e n
Augenspiegel, 74n
Briefwechsel, 74n
Schriften, 74n
 Ricaldone, Luisa, 105n
 Riccardi, Alessandro, 143
 Ricci, Amico
Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona, 256n
 Riccoboni, Luigi Andrea, detto Lelio, 192, 289-290
 Riga, Pietro Giulio, 69n, 170n, 374n
 Righi, Roberto, 285n
Rime degli Arcadi vd. Accademia dell'Arcadia
Rime di cinquanta illustri poetesse (1695), 96, 105n
Rime di poeti illustri viventi (1723-1724), 233n
Rime diverse d'alcune nobilissime e virtuosissime donne (1559), 96
Rime diverse di molti eccellentissimi autori (1545), 99n
Rime oneste de' migliori poeti (1750), 234 e n
Rime scelte di diversi autori antichi e moderni (1745), 234n
Rime scelte di poeti illustri (1709-1711), 233n
 Rimini, 165
 Rinaldi, Pompeo, 152
 Rinaldo I d'Este, duca di Modena e Reggio, 321n
 Rinuccini, Cino, 207
 Rinuccini, Ottavio, 228 e n
 Riquius, Iustus, 339 e n
Melissographia, 339
 Riva, Giampietro, 278n
 Riva, Giuseppe, 367n
 Rivani, Carlo Antonio
Lettere di buone feste, 270n
 Riviera, Domenico, 246, 248
Vita di Raffaello Fabbretti, 246n
 Rizzo, Gino, 284n
 Robin, Diana, 97n, 99n
 Robortello, Francesco, 329
 Roche, Daniel, 271n
 Roda, Vittorio, 34n
 Rodano, fiume, 187n
 Rolli, Domenico, 374n
 Rolli, Paolo Antonio (*Eulibio Brentiatico*), 140, 143, 296 e n, 303, 367-374, 377n
Ad Aglauro, nell'ottobre del 1744 (*Eulibio è in Umbria sul tuderte colle*), 373 e n
Nel giorno festivo del glorioso nome di Carlo VI, 371n, 372n
Remarks upon M. Voltaire's Essay, 368 e n
Rime, (*A te, signor, cui giunge grato il suono*) 369n; (*Avvezza la cetra mia*) 369n; (*Benché chiarezza di sublime cuna*) 369n; (*Divoratrici ardenti*) 372; (*Musa, che il giovenil mio cuore accendi*) 369n; (*O non invano in sì solenne giorno*) 368; (*O signor*

- che all'antico lor viaggio* 369n; (*Su' i patri monti tuoi prence famoso*) 369n
Rime (1717), 371n, 373-374, 376n
 – I. *Endecasillabi*, 374, 376-377; (*O bella Venere, figlia del giorno*) 372, 377
 – II. *Odi*, 374; (*Uom cui fin dalla cuna*) 371n
 – III. *Elegie*, 374
 – IV. *Sonetti*, 374
 – V. *Canzonette*, 374; (*La neve è alla montagna*) 374-375; (*Tornasti o primavera*) 375
Osservazioni al Paradiso perduto di Milton, 142-143
Sacrificio a Venere, 371 e n, 372 e n
 Roloff, Hans-Gert, 74n
 Roma, 12-14, 40, 44-45, 49, 57, 68, 71-73, 76, 114, 132, 141, 144, 165, 187, 190, 216, 234, 239-240, 241n, 242, 244, 250-251, 257n, 258n, 260-262, 263n, 269, 273n, 275-276, 279, 285n, 287, 289-290, 293, 296-297, 331, 333, 338, 347, 349, 351, 355, 367
Archivum Romanum Societatis Iesu, 352n
 Aventino, 289, 355
 Basilica di Santa Maria in Cosmedin, 255 e n, 257n, 258n, 259n, 274n
 Biblioteca Angelica, 209n, 350
 Campidoglio, 65n, 257n, 363, 365
 Cancelleria Apostolica, 359
 Castel Sant'Angelo, 28
 Chiesa di San Pietro in Montorio, 14
 Collegio Clementino, 287
 Collegio Nazareno, 364
 Collegio Romano, 215n, 355-356, 363n
 Colonna Traiana, 279-280
 Gianicolo, 355
 Giardino Giannasi, 355
 Monte di Pietà, 255n
 Museo di Roma, 256n
 Museo Kircheriano, 356
 Orti Farnesiani, 174, 244
 Palazzo Colonna, 371
 Palazzo Corsini (Riario), 169, 215
 Palazzo Farnese, 244
 Palazzo Giustiniani, 165
 Palazzo Odescalchi, 371
 Palazzo Ruspoli, 296
 Palazzo Zuccari, 214n
 Piazza del Popolo, 279
 Piazza di Termini (scomparsa, coincidente in parte con l'attuale piazza della Repubblica), 335
 Piazza Navona, 259
 Piazza Pasquino, 259
 Piazza Santi Apostoli, 371
 Pontificio Collegio Germanico-Ungarico, 351
 Porta del Popolo, 165
 Seminario Romano, 287, 354, 357, 363 e n
 Teatro Capranica, 372
 Trinità dei Monti, 214n
 Villa Strozzi (scomparsa), 335
 Romagnani, Gian Paolo, 153n, 268n
 Romani, Werther, 215n
 Romolo, 347
 Rosa, Mario, 155n, 294n, 352n, 358 e n, 359n, 363n, 364n
 Rosa, Salvatore, 69
 Rosmini, Carlo de', 77
 Ross, William David, 211n
 Rossi, Paolo, 14n
 Rossi, Vittorio, 76
 Rossini, Francesco, 145n
 Rota, Bernardino, 124, 225n
Rime, (60. *Io ne vo mezzo, e mezzo in voi mi resto*), 114
 Rotta, Salvatore, 269n
 Rozzo, Ugo, 248n
 Rucellai, Giovanni
Rosmunda, 227
 Rucellai, Luigi (*Clorideo Molossio*), 219n
 Rucellai, Orazio, 219
 Ruffino, Alessandra, 301n
 Rummel, Erika, 72n, 74n
 Ruozzi, Gino, 34n
 Ruscelli, Girolamo, 96n, 114, 123-124, 128
Annotazioni ai Fiori delle rime, 111 e n, 121
 Ruschioni, Ada, 49n, 154n, 194n, 225n, 264n
 Ruspoli, famiglia, 296n
 Ruspoli, Bartolomeo, 369, 370n
 Ruspoli, Francesco Maria, principe di Cerveteri, 99n, 251, 296, 369, 372
 Ruspoli, Maria, 369, 370n

- Russo, Emilio, 129n, 130n, 132n, 139n, 145n, 146n, 161n, 163n, 178n, 203n, 227n, 301n
 Russo, Paolo, 145n
 Russo, Piera, 29n
 Ruth d'Ans, Ernest, 364n
- Sabbadini, Remigio, 76
 Sabbatini, Giuliano (*Ottinio Corineo*), 302
 Saccenti, Mario, 114n, 146n, 217n, 265n, 275n, 288n, 357n
 Sacchetti, Franco, 207
Pataffio, 42
 Sacripante, Giuseppe, 270n
 Sacy, Louis Sylvestre de
 Trad. francese di Plinio il Giovane, *Epi-stolae*, 272 e n
 Saffo, 318n
 Sala di Felice, Elena, 146n
 Salistri, Giovanni, in religione Giovanni
 Crisostomo da San Paolo, 217
Hexaemeron, 217n, 218n
 Salomone, re, 276
 Saluzzo, Diodata, 104
Poesie, 105n; (*Questo bacolo verde a me lo diede*) 104
 Salvadori, Stefania, 71n
 Salvarani, Luana, 137n
 Salvetti, Pietro, 304
 Salviati, Alamanno, 214n
 Salviati, Lionardo
Avvertimenti, 42
 Salvini, Anton Maria (*Aristeo Cratio*), 43 e n, 53n, 64n, 83n, 114n, 120, 136n, 153n, 184n, 186-188, 207, 212n, 223n, 230-231, 241, 258n, 261n, 262-263, 284n, 294 e n, 302, 305n, 352n
 Salvini, Riccardo, 371n
 Salvini, Salvino, 184n, 187, 261n, 262-263
 Salza, Abdelkader, 140n
 San Mauro, Carla, 14n
 Sanna, Manuela, 323n
 Sannazaro, Iacopo, 75, 117, 124, 168, 172, 213, 224-225, 250, 264, 308, 317-318
Arcadia, 264n
 Sannia Nowé, Laura, 289n
 Santa Sede, 271n, 287-288, 355-356, 364n, 365
 Sant'Uffizio, 360
- Santagata, Marco, 116n
 Santovetti, Francesca, 370n, 371n
 Sanzotta, Valerio, 295n, 351n, 355n, 360n
 Sapegno, Maria Serena, 97n
 Sargenti, Aurelio, 278n
 Sarro, Domenico, 354n
Sacrificio di Jefte, 354 e n
 Sartori, Orietta, 214n, 259n, 260n, 354n, 370n
 Sassi, Mario, 175n, 369 e n
 Satiri, personaggi mitologici, 278n
 Savarese, Gennaro, 349n
 Savini, Massimiliano, 210n
 Savioli Fontana, Ludovico, 310
 Savioli, Ludovico
Amori, 378
 Savoca, Giuseppe, 161n
 Savoia, Eugenio di, principe, 238 e n, 246, 295, 297, 373-374
 Savona, 292
 Scaligero, Giuseppe, 67, 69, 76
 Scalon, Cesare, 248n
 Scarcia, Riccardo, 272n
 Scarlatti, Domenico
Tolomeo et Alessandro, 214n
 Scarpati, Claudio, 155n
 Scarselli, Flaminio, 275n
 Scatigno, Anna, 190n
Scelta di poesie italiane (1686), 133-134
Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni (1735), 226n, 233 e n
Scelta di sonetti e canzoni (1709-1711), 191n
Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori (1711), 233; (III) 232 e n, 234
 Schäfer, Peter, 74n
 Scianatico, Giovanna, 286n, 291n
 Sciommeri, Giacomo, 367n
 Scotti, Mario, 57n
 Scroffa, Camillo, 308
 Seghezzi, Anton Federigo, 125, 213n
 Segni, Antonio, 178
 Segni, Bardo, 178
 Segre, Cesare, 178n
 Seidel Menchi, Silvana, 72n, 73n
 Sempronio, Giovan Leone
Il conte Ugolino, 266n
 Seneca, Lucio Anneo, 260, 269, 352
 Senofane, 318n
 Sergardi, Lodovico, 280

- Satire*, (XI) 280n; (XIII) 280n; (XIV) 280n
- Serianni, Luca, 139n, 300 e n, 303n, 304n, 307n, 308n, 309n, 311n, 376n
- Serrao, Andrea
De vita et scriptis Jani Vincentii Gravinae, 290n
- Sestini, Valentina, 352n
- Settembrini, 349
Lezioni di letteratura italiana, 349 e n
- Severino, Marco Aurelio, 84, 113 e n
Sposizione delle Rime di Della Casa, 51n
- Severoli, Marcello (*Elcino Calidio*), 120, 262 e n
- Seyfarth, Wolfgang, 211n
- Sibille, personaggi mitologici, 103
- Sigismondo di San Silverio, al secolo Regolo Silverio Sigismondo Coccapani
La religiosa diretta con lettere familiari, 271n
- Sigonio, Carlo
 Trad. lat. di Aristotele, *Ars rhetorica*, 211n
- Sileno, personaggio mitologico, 305n
- Silvestri, Erasmo, 259
- Simmaco, Aurelio Quinto, 273-274
Epistolae, 272-273
- Sinibaldi, Giacomo, 228-229
- Sipione, Marialuigia, 72n
- Siralgo Ninfasio, vd. Leers, Filippo
- Siringo Reteo vd. Del Negro, Paolo Antonio
- Sirti, 344
- Sisto V (Felice Peretti), papa, 218n
- Sitran Rea, Luciana, 70n
- Sobieski, Alessandro Benedetto (*Armonite Calidio*), principe di Polonia e Lituania, 214n
- Sobieski, Maria Casimira, vd. Maria Casimira Luisa de la Grange d'Arquien Sobieski
- Sofocle
Oedipum Tyrannum, 329
- Sofri, Gianni, 320n
- Sofronia, personaggio letterario, 143
- Soldani, Arnaldo, 309n
- Soli Muratori, Giovanni Francesco
Vita di Lodovico Antonio Muratori, 193n
- Solmi, Raffaella, 377n
- Somai, Angelo Antonio (*Illa Orestasio*), 232-233, 309
- Quae fluit ad nutum sicco de culmine lymphae*, 331n
- Sommer, Benedikt, 74n
- Sommervogel, Charles, 356n
- Sorbelli, Tommaso, 203n
- Sottili, Agostino, 70 e n
- Spada, Giovan (Giovanni) Battista
Giardino degli epiteti, 302 e n
- Spagna, 349, 360
- Sparks, Hedley Frederick Davis, 211n
- Spello, 163n, 231n, 275
- Speroni, Sperone
Canace, 227
- Staccoli, Agostino, 124, 225 e n
- Stampa, Gaspara, 96n
- Stampiglia, Silvio (*Palemone Ligurio*), 13, 115, 207, 228-229, 232
- Stanghellini, Livio, 315n
- Stati Uniti d'America, 31
- Stefano, Enrico, 323 e n
- Stefonio, Bernardino, 262n
Macaronis forza, 262n
- Stella, Pietro, 351n, 360n
- Stentore, personaggio epico, 344
- Stewart, Pamela D., 51n
- Stigliola, Nicola (Giancola Sitillo)
 Trad. napoletana di Virgilio, *Eneide*, 261 e n
- Stoppelli, Pasquale, 179n
- Stradella, Alessandro
Il barcheggio, 303n
- Strinati, Malatesta (*Licida Orcomenio*), 181 e n, 308
Ben io dissi a Licisco: i tuoi comandi, 308
- Strozzi, Leone (*Nitilo Geresteo*), 84 e n, 332-340
Naturae et artis varia, 335, 337; (1) 336 e n, 341; (2) 336n, 341; (3) 336n, 341; (4) 336n, 341; (5) 336n, 341; (6) 336n, 341; (7) 336n, 337, 342; (8) 336n, 342; (9) 336 e n, 342; (10) 336n, 337, 342; (11) 336n, 342; (12) 336n, 340n, 342; (13) 336n, 343; (14) 336n, 338, 343; (15) 336n, 338, 343; (16) 336n, 337, 338, 343; (17) 336n, 338n, 343; (18) 336n, 343; (19) 336n, 344; (20) 336n, 337, 344; (21) 336n, 344; (22) 336n, 339, 344; (23) 336n, 344; (24) 336n, 344; (25) 336n, 338, 345; (26) 336n, 345; (27)

- 336n, 339, 345; (28) 336n, 338n, 345; (29) 336n, 338n, 345; (30) 336n, 338, 345; (31) 336n, 346; (32) 336n, 346; (33) 336n, 346; (34) 336n, 346; (35) 336n, 346; (36) 336n, 347; (37) 336n, 347; (38) 336n, 338, 347
Nytilus Pastor in suburbana Villa thesaurum frustra quaerit, 333
- Strozzi, Lorenzo Francesco
Breve notizia della vita di Leone Strozzi, 332n, 334n, 337n, 340n
- Strozzi, Maria Teresa, 332n, 340
- Suda, 319n
- Surdich, Luigi, 156n
- Syska-Lamparska, Rena A., 51n
- Sytsma, David S., 74n
- Tamburini, Michelangelo, 357
- Tansillo, Luigi, 111, 117, 121, 126, 206, 224-225
Sonetti e canzoni, 264 e n
- Tarallo, Claudia, 38n, 131n, 132 e n, 163n, 166n, 167n, 168n, 169n, 170n, 171n
- Tarsi, Maria Chiara, 225n
- Tartarini, Florindo (*Gelindo Teccaleio*), 301n
- Tasso, Bernardo, 80, 89
- Tasso, Torquato, 80-83, 87, 89, 109-111, 117-119, 121-122, 126, 129, 131, 135-137, 139, 142, 167n, 168, 171-172, 180, 185, 195-196, 200-201, 204-205, 207 e n, 300, 303, 307
Aminta, 135, 204
Discorsi del poema eroico, (I) 214n
Gerusalemme liberata, 80-83, 88, 171-172, 204, 265 e n, 270n, 281n
Goffredo, 80, 204
Letzione sul sonetto Questa vita mortal, che 'n una o 'n due di Della Casa, 59 e n, 109 e n, 111, 116, 118
Mondo creato, 172
Rime, (1237), 218n; (1395) 218n, 265n
Rinaldo, 133
Torrismondo, 227, 265n
- Tassoni, Alessandro, 59n, 187, 195, 198-200, 207 e n
Considerazioni sulle Rime di Petrarca, 41n, 198-199, 263 e n
Paragone degli antichi e dei moderni, 198
Secchia rapita, 198n
- Tateo, Francesco, 60n, 286n
- Tatti, Silvia, 164n, 242n, 283n, 363n
- Teatro italiano* (1723-1725), 294
- Tebe, 373
- Tebro vd. Tevere
- Tedeschi, Giovanni Antonio (*Ortico Elio*), 272-273
 Trad. it. di Plinio il Giovane, *Epistolae*, 261 e n, 271-272
 Trad. it. di Simmaco, *Epistolae*, 271-273
- Tegrimi, Giovanni, 234
- Tellini Santoni, Barbara, 313n
- Teocrito, 327
Talisie, 319
- Teodosio I, detto il Grande, imperatore romano, 273
- Teodozione
Isaia, 319n
- Teotochi Albrizzi, Isabella, 57
- Terramagnino, Girolamo, 188n
- Terzoli, Maria Antonietta, 127n, 238n
- Tesauero, Emanuele, 227n, 270n
Arte delle lettere missive, 270
- Testi, Fulvio, 138, 142, 145, 147, 149, 150n, 151, 154-157, 160-162
Rime, 151 e n; (*Alzò latino orgoglio*) 156; (*Ruscelletto orgoglioso*) 151, 156
- Tevere (Tebro), fiume, 29, 71n, 280, 309, 320
- Thiele, Walter, 211n
- Tibullo, Albio, 54, 66
- Tilg, Stefan, 323n
- Tinelli, Elisa, 64n
- Tiraboschi, Girolamo, 177n, 178, 187, 192, 224
Storia della letteratura italiana, 177n, 178n
- Tirsi Leucasio vd. Zappi, Giovan Battista Felice
- Tissoni, Roberto, 42 e n, 116n, 200n
- Todi, 373
- Toffanin, Giuseppe, 210n
- Toledo y Zúñiga, Pedro Álvarez, 44
- Tomasi, Franco, 114n, 270n, 290n, 297n
- Tomasin, Lorenzo, 303n
- Tomassetti, Giuseppe Antonio (*Azzio Corineteo*)
Rivule, qui properas nativis exul ab oris, 331n
Vix mea fiscellam cogendi lactis in usum, 331n
- Tommasi, Antonio

- Difesa delle tre canzoni degli occhi*, 264 e n
 Tongiorgi, Duccio, 199n, 374n
 Toscana, 42, 80, 147, 265, 305n
 Toscano, Tobia R., 116n
 Tosi, Renzo, 315n
 Trapassi, Leopoldo, 369 e n
 Trebbia, fiume, 276
 Tremiglozzi, Gaetano (*Melvidio Reunio*), 220n
 Trenti, Luigi, 49n, 146n
 Trisalgo Larisseate vd. Zanotti, Giampietro
 Trissino, Gian Giorgio, 81, 88, 180
 Italia liberata, 82, 88
 Sofonisba, 227
 Ubaldini, Federico, 187
 Tavola a Francesco da Barberino, Documenti d'Amore, 187
 Uberti, Fazio degli, 169
 Ulmann, Ilse, 211n
 Ulvioni, Paolo, 153n
 Uranio Tegeo vd. Leonio, Vincenzo
 Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa, 130n, 132-133, 145-146
 Utrecht, 372
 Valentiniano II, imperatore romano, 273 e n
 Valla, Lorenzo, 64, 69-70, 72, 73n, 74-75
 Collatio Novi Testamenti, 73n
 Valletta, Giuseppe, 143
 Vallisneri, Antonio (*Volano Fenicio*), 216n, 220
 Ragionamento intorno all'estro de' poeti, 215 e n
 Vandelli, Domenico, 198n
 Vannini, Paolo, 371-372, 374n
 Rime, (*Chi della cetra sull'aurate corde*) 372n
 Varano, Alfonso, 303
 Varano, Valentina, 294n
 Varchi, Benedetto, 187
 Vasco Rocca, Sandra, 355n
 Vasoli, Cesare, 220n
 Vecchi Galli, Paola, 34n
 Venere (Ciprigna), dea, 57, 308, 377
 Venezia, 26, 76, 133, 144, 269, 289, 351, 352n
 Veneziano, Antonio, 182n
 Venier, Domenico, 126
 Venuti, Teresa D. D., 91n
 Verdano, Giovanni Antonio, 213n
 Verdino, Stefano, 205n, 227n
 Verga, Giovanni, 46
 Vergerio, Paolo, 263n
 Verona, 289
 Vespucci, Amerigo, 203
 Vetta, Massimo, 378n
 Viallet, Ludovic, 72n
 Viau, Théophile de, 204n
 Vicinelli, Iacopo (*Mirtillo Aroanio*), 115
 Sylva erat annosae jactans fastigia frontis, 332n
 Vico, Giovan Battista o Giambattista, 39n, 45, 55, 190, 201
 De nostri temporis studiorum ratione, 190
 Scoperta del vero Omero, 39n
 Scoperta di Dante, 201
 Poesie, 201n; (*Affetti di un disperato*) 201; (*Donna bella, e gentil, pregio, ed onore*) 190n
 Scienza nuova, 39n, 55n, 201n
 Vida, Marco Girolamo, 67
 Christias, 67, 132
 Vienna, 279, 371, 372
 Vignoli, Giovanni
 Dissertatio de anno primo imperii Severi Alexandri, 261 e n
 Villamagna, Gaspare, 245 e n
 Villari, Susanna, 71n, 205n
 Villoslada, Riccardo García, 364n
 Vincioli, Giacinto, 265n
 Viola, Corrado, 131n, 135 e n, 138n, 145n, 146n, 153n, 154, 155n, 163n, 177n, 182 e n, 191n, 194n, 195n, 197n, 199n, 200n, 202n, 204n, 205n, 224n, 233n, 262n, 265n, 268n, 274n, 284n, 285n, 287n, 290n, 315n, 321n
 Virgilio Marone, Publio, 66-67, 83, 195, 198, 204-205
 Aeneis, 261 e n
 Eclogae (Bucolica), 261 e n
 Viscardi, Antonio, 155n
 Visconti, Pietro Ercole (*Ostilio Cissejo*), 106
 Ragionamento, 107n
 Vitale, Maurizio, 88 e n
 Vitali, Tommaso Alessandro (*Ilindo Paragenite*), 311
Vite degli Arcadi illustri vd. Accademia dell'Arcadia
 Viti, Paolo, 284n

- Vittorelli, Iacopo, 307n
 Vittoria, dea, 273
 Vittoria, Vincenzo
 Ritratto di Crescimbeni, 256 e n
 Vives, Ludovico, 67
 Vizio, Romina de, 255n
Vocabolario degli Accademici della Crusca
 (1729-1738), 255n
 Voigt, Georg, 70
 Voiture, Vincent, 272
 Volpi, Guglielmo, 179n
 Voltaire, François-Marie Arouet detto, 142-144, 368 e n
 Henriade (Essay on the Epick Poetry), 368 e n
 Voss (Vossio), Gerhard Johann, 67, 76
- Walther, Gerrit, 70n
 Waquet, Françoise, 156n, 173n, 257n, 363n
 Weber, Robert, 211n
 Weise, Stefan, 315n
 West, Martin L., 211n
 Widenfeldt, Adam
 Monita salutaria Beatae Virginis, 360
 Winterbottom, Michael, 211n
 Worstbrock, Franz Josef, 74n
- Zaccagni, Lorenzo Alessandro (*Procippo Esculapiano*), 269
 Zanetti, Lorenzo, 233n
 Zanafredini, Mario, 356n
 Zanolghi, Giovanna, 285n
 Zanotti, Arcangelo, 279
- Zanotti, Costanza, 279 e n
 Zanotti, Ercole Maria (*Onemio Dianio*), 307
 Zanotti, Francesco, 275n
 Zanotti, Giampietro (*Trisalgo Larisseate*), 275 e n, 276n, 277-280, 281n, 301-302
 Zappi, Giovan Battista Felice (*Tirsi Leucasio*), 115, 119, 143, 206-207, 210 e n, 232-233, 275, 276n, 288, 305, 311 e n
 Rime, 234, 266n; (*Presso è 'l di che, cangiato il destin rio*) 206n
 Zardin, Danilo, 285n
 Zeno, Apostolo (*Emaro Simbolio*), 76-77, 79n, 118, 124n, 137, 144, 178n, 180-181, 183, 185, 190, 213n, 228-229, 268n, 289-290
 Astarto, 372
 Dissertazioni vossiane, 76
 Lettere, 185n
 Zeno, Pier Caterino, 124n, 213n
 Zeus vd. Giove
 Zilioli, Alessandro, 179-180
 Costantinopoli acquistata, 180n
 Historie, 180 e n
 Poeti italiani, 180 e n
 Zoras, Gerasimos G., 316n, 317n, 318n, 320n, 321n, 322n, 324n, 325, 329n
 Zottoli, Angelandrea, 14n
 Zucchetti, Giuseppe, 374n
 Zucchi, Enrico, 53n, 64n, 83n, 114n, 130n, 136n, 137n, 146n, 153n, 205n, 212n, 223n, 226n, 227n, 230n, 241n, 258n, 265n, 283n, 284n, 305n, 349n, 352n, 353n, 354n
 Zucco, Rodolfo, 373n, 374-376
 Zuidema, Jason, 74n

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA

Studi e testi

1. MARIA LUISA DOGLIO – MANLIO PASTORE STOCCHI, *Rime degli Arcadi I-XIV. 1716-1781. Un repertorio*, 2013, pp. x-294.
2. ROBERTO GIGLIUCCI, *Realismo barocco*, 2016, pp. vi-290.
3. *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di LAURA FORTINI – GIUSEPPE IZZI – CONCETTA RANIERI, 2016, pp. xiv-298.
4. *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di CARLO CARUSO – EMILIO RUSSO, 2018, pp. xxiv-424.
5. PIETRO PETTERUTI PELLEGRINO, *Sertorio Quattromani lettore di Bembo. I Luoghi difficili delle Rime*, 2018, pp. vi-498.
6. *Le risorse digitali per la storia dell'arte moderna in Italia. Progetti, ricerca scientifica e territorio*, a cura di FLORIANA CONTE, 2018, pp. vi-170.
7. MARIA LUISA DOGLIO – MANLIO PASTORE STOCCHI, *Rime degli Arcadi I-XIV. 1716-1781. Un'antologia*, 2019, pp. xxviii-408.
8. *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di MAURIZIO CAMPANELLI – PIETRO PETTERUTI PELLEGRINO – PAOLO PROCACCIOLI – EMILIO RUSSO – CORRADO VIOLA, 2019, pp. 416.