

CANONI D'ARCADIA
I CUSTODIATI DI LORENZINI,
MOREI E BROGI

A CURA DI
MAURIZIO CAMPANELLI, PIETRO PETTERUTI PELLEGRINO,
PAOLO PROCACCIOLI, EMILIO RUSSO
E CORRADO VIOLA



ACCADEMIA DELL'ARCADIA

IL BOSCO PARRASIO

10

«Il Bosco Parrasio»

La collana propone edizioni e studi inerenti a tutte le discipline proprie del contesto culturale in cui l'Accademia dell'Arcadia opera (letteratura, linguistica, filologia, arte, musica, teatro). La qualità scientifica è garantita da un processo di revisione tra pari (*peer review*) e dal Comitato scientifico internazionale. I libri sono disponibili sia in formato cartaceo sia in formato digitale ad accesso aperto (*open access*), scaricabile dal sito web dell'Arcadia (www.accademiadellarcadia.it).

Comitato direttivo

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

Comitato scientifico

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

Redazione

Elisabetta Appetecchi, Lucrezia Arianna, Maila Vaccaro, Sara Vettorelli (segretaria di redazione)

CANONI D'ARCADIA.
I CUSTODIATI DI LORENZINI,
MOREI E BROGI

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



Roma
Accademia dell'Arcadia
2023

Volume realizzato grazie a un contributo concesso dalla
Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali
del Ministero della Cultura



In copertina:
Thomas Cole, *Dream of Arcadia*, ca. 1838, particolare.
Denver Art Museum

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

Copyright © 2023
Accademia dell'Arcadia
Piazza di Sant'Agostino 8 – 00186 Roma
info@accademiadellarcadia.it
www.accademiadellarcadia.it

Opera distribuita con licenza CC BY-NC-ND 4.0

ISBN 978-88-31210-32-4 (brossura)
ISBN 978-88-31210-33-1 (PDF)

Indice

vii	<i>Premessa</i>
3	MAURIZIO CAMPANELLI <i>Emulazione e concordia: l'Arcadia da Lorenzini a Morei</i>
35	VALENTINA GALLO <i>L'Arcadia di Filacida (1728-1743)</i>
59	CORRADO VIOLA <i>Sul canone di Morei</i>
75	STEFANIA BARAGETTI <i>Fra verso e prosa: le raccolte arcadiche nel custodiato di Morei</i>
99	VALERIO SANZOTTA <i>«Respiciens ad pauca facile pronuntiat»: Michele Giuseppe Morei, i «Mémoires de Trévoux» e una polemica teatrale alla metà del Settecento</i>
137	GIACOMO VAGNI <i>Edizioni (e studi) di poesia rinascimentale negli anni del custodiato di Morei: Pierantonio Serassi tra Bergamo e Roma</i>
165	ANNALISA NACINOVICH <i>L'Arcadia di Brogi (1766-1772): Acamante Pallanzio verso l'Arcadia di Clemente XIV</i>
177	PAOLO PROCACCIOLI <i>Presenza e fortuna critica delle tre corone</i>
195	CLIZIA CARMINATI <i>La fortuna del Seicento nelle antologie poetiche del Settecento (1728-1772)</i>
217	ALVIERA BUSSOTTI <i>Dalla Filosofia morale ai ragionamenti Dell'arte poetica: Francesco Maria Zanotti e il teatro</i>

- 233 ALESSANDRA DI RICCO
*Le polemiche antiarcadiche degli anni Cinquanta e Sessanta:
Bettinelli, i Verri, Baretti*
- 249 ENRICO ZUCCHI
*La firma dell'Arcadia. Indagine sulla pubblicazione
del nome pastorale nei frontespizi (1690-1766)*
- 269 RODOLFO ZUCCO
Gli istituti metrici
- 299 EMILIANO PICCHIORRI
*Arcaismi fonomorfologici nella poesia dell'Arcadia
alla metà del Settecento*

Indici

a cura di Sara Vettorelli

- 319 Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio
- 321 Indice dei nomi e delle opere

Premessa

Il convegno di cui qui si pubblicano gli Atti è parte di un progetto più ampio dedicato allo studio dei modelli proposti o discussi in Arcadia nei primi centotrenta anni di vita dell'Accademia. Un progetto articolato in tre tappe: il custodiato di Crescimbeni (1690-1728); i custodiati di Lorenzini (1728-1743), Morei (1743-1766) e Brogi (1766-1772); i custodiati di Pizzi (1772-1790) e Godard (1790-1824). Il proposito è quello di verificare, partendo da un riesame della proposta culturale dell'Arcadia e delle reazioni ad essa, quali autori e quali testi furono assunti a modello o comunque valorizzati dall'Accademia.

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 conseguente canonizzazione, di autori e opere delle epoche precedenti; il riflesso della canonizzazione nella lingua e nella prassi poetica degli autori contemporanei; le edizioni integrali e antologiche promosse o patrocinate dall'Arcadia. Queste analisi vengono condotte ragionando sulle distinzioni, sulle soluzioni di continuità, e insieme sulla complessità dei processi, sulle mescolanze, sulle permanenze, al fine di meglio definire, nell'esame del rapporto con la tradizione, sia il modificarsi della cifra ideale fatta propria dall'Accademia nell'avvicinarsi dei custodiati, sia i termini della proposta critica e di poetica conseguente. Una proposta attraverso la quale si veniva svolgendo il dialogo – talora il contraddittorio – con gli altri attori impegnati nella conduzione di un dibattito non pacifico come fu quello che, superati di slancio gli orizzonti locali, vide coinvolto nella sua interezza il mondo culturale settecentesco.

Canoni d'Arcadia.
I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi

MAURIZIO CAMPANELLI

Emulazione e concordia: l'Arcadia da Lorenzini a Morei

Sappiamo ancora poco di quel che avvenne in Arcadia dal 1714 alla fine del custodiato di Crescimbeni. Nel 1720 Girolamo Gigli, il celebre commediografo e polemista, in Arcadia Amaranto Sciatidico, firmò, proclamandosi «Reggente del Bosco Parrasio pel Custode filargiromaniano», uno sgangherato, a tratti divertente, *pamphlet* anticrescimbeniano, dandogli la forma di un decreto con il quale il Collegio (ribattezzato «Supremo Collegio Egemonico», con l'aggiunta, in nota, «Principesco») dichiarava deposto Crescimbeni (definito «Sovrano Dispota de' Pastori e de' Greggi»), ricoprendolo di contumelie e dipingendolo come un avaro intrallazzatore, per giunta completamente rimbambito («morto di mente»). Il Collegio indicava perciò nuove elezioni, a cui erano chiamate a partecipare anche le Colonie, nelle persone dei Vicecustodi, ai quali il decreto è indirizzato, insieme a due loro deputati, che avrebbero votato anch'essi. Il decreto è datato con data olimpidiaca corrispondente al 17 settembre 1720¹; in esso si fanno molti nomi, alcuni dei quali di sicuro non avrebbero mai dato il loro assenso a una cosa simile. Non ho idea di cosa abbia potuto spingere l'ormai anziano e malridotto Gigli a scrivere questa sorta di giarda, per cui fu espulso dal Comune, e non so quali sostegni abbia avuto o ritenesse di avere; d'altra parte è difficile pensare che lo abbia fatto senza creder di trovare qualche consenso, o almeno una qualche complicità, in Arcadia. Certo il decreto di Amaranto Sciatidico, che si apre con una grossolana incisione dell'insegna d'Arcadia intorno alla quale corre la scritta «Custodia vacante», potrebbe essere un segno che permanevano tensioni. Crescimbeni poteva pensare di esser uscito vincitore dalla sfiibrante vicenda dello scisma e, senza mai porsi il problema di passare eventualmente la mano, continuava con la sua

1. Per la datazione mi rifaccio a Elisabetta Appetecchi, «*In Coetu nostro perpetuo servetur*». *L'efemeride e le origini dell'Arcadia*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2021, p. 267.

politica, forse – ma questa è una mia ipotesi – tanto più quanto più vedeva che il suo tempo stava finendo (tra la fine del 1719 e l'inizio del 1720 aveva perso due punti di riferimento quali Zappi e Leonio). La critica reale che lo pseudodecreto firmato da Amaranto Sciatidico gli muove, sotto il velo delle accuse di avarizia e favoritismo verso personaggi che non avevano nulla a che fare con alcuna forma di cultura, è la critica che veniva rivolta a Crescimbeni fin dagli anni Novanta, ovvero quella di aver aperto l'Arcadia a tutti, facendone una raccogli-ticcia, improbabile compagine, non solo sotto il profilo disciplinare, ma anche dal punto di vista sociale.

Si sa come andò l'elezione di Lorenzini: al limite della legalità (legalità arcadica, si intende), seguita da una libellistica pro e contro che arrivò allo sfinimento² e che certo non poteva portare se non al definitivo esacerbarsi di una diatriba che non era legale, ovviamente, ma di linee culturali e poetiche³, come del resto già scriveva Fabroni

2. Per la tormentata votazione, e per la nutrita libellistica che ne seguì, vd. Valentina Gallo, *L'Arcadia di Filacida (1728-1743)*, in questo volume. È ovvio che non si trattava di una questione da risolvere con cavilli e libelli avvocateschi, ma invero già l'aver scelto di far votare anche gli Arcadi che ancora non avevano il territorio, come si ricava dall'agguerrita *Responsio* di Domenico Giannantoni, patrocinante presso la Curia del Sacro Palazzo, inficiava a priori qualunque risultato, e in definitiva, come argomenta il Giannantoni, legittimava la richiesta di quella deroga alla IV legge con cui il partito lorenziano poté dichiarare eletto Filacida, sebbene avesse avuto solo la maggioranza assoluta e non quella qualificata prevista dalla legge. D'altra parte mancavano al *quorum* soltanto sei voti, che comunque furono poi trovati, con un nome che in quel momento si poteva ritenere d'eccezione, quello di Michelangelo Maria Bianciardi, in Arcadia Sincero Partenio, uno dei sei che furono annoverati il giorno stesso della fondazione, ma che era scomparso da decenni dalla scena arcadica e doveva essere ormai anziano. Da parte sua Francesco Bianchini, il candidato di Paolucci (che era il vero rivale di Lorenzini, ma non poteva gestire in prima persona l'elezione perché malato di podagra), aveva fatto sapere tramite Morei di non essere in alcun modo disponibile a venir candidato (sarebbe morto un anno più tardi). Questi dati si ricavano dal volumetto che contiene gli atti della causa, stampati, con l'insegna dell'Arcadia, per i tipi di Giannini e Mainardi nel 1728, nel cui frontespizio Lorenzini è definito «Academiae Arcadum Custos» e Paolucci «assertus Vice-Custos», ma per un'analisi di questa fonte rinvio al già citato contributo di Valentina Gallo.

3. Su Lorenzini vd., oltre all'articolo citato nella nota precedente, il profilo di Valentina Gallo, *Lorenzini, Francesco Maria*, in *Dizionario biografico degli Italiani* (da ora *DBI*), LXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 40-42, e l'ottimo lavoro di Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, pp. 74-86, in cui si delinea a tutto tondo, con ricchezza di fonti, il ritratto del Lorenzini Custode d'Arcadia; vd. inoltre Beatrice Alfonzetti, *Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012,

nella sua vita di Lorenzini: «Memorabilem ego hanc controversiam existimo, quia litteratissimi homines non magis de dominatu Arcadiae quam de principatu Poesis inter se contendebant»⁴. Come è noto, Lorenzini in veste di Custode continuò a promuovere quelle attività teatrali alle quali da sempre dedicava gran parte delle sue energie, ma non si trattò più di drammi sacri in musica, bensì di rappresentazioni delle commedie di Plauto e Terenzio in lingua originale. Stando alle fonti che ne parlano, gli allestimenti andarono avanti dal 1734 al 1741 (sarebbero dunque cominciati diversi anni dopo l'inizio del custodiato di Filacida, ma è un dato ancora tutto da vagliare) ed ebbero, non foss'altro per la curiosità dell'evento, risonanza europea⁵. Sul versan-

pp. 23-62, che amplia un altro lavoro della stessa autrice, *L'Arcadia austriaca del custode Lorenzini*, «Studi pergolesiani», 7, 2012, pp. 11-27, e Valerio Sanzotta, *Giuseppe Enrico Carpani*, Ionathas. *Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Hildesheim, Holms, 2016, *ad indices*.

4. Angelo Fabroni, *Vitae Italarum doctrina excellentium qui saeculis XVII et XVIII flourerunt*, X, Pisis, Jacobus Gratiolus, 1783, p. 405; la lettera prefatoria alla biografia di Lorenzini, datata Roma, 10 settembre 1765, è indirizzata a Michelangelo Giacomelli, in Arcadia Dorilo Caradreo, al quale Fabroni chiedeva di rivedere ed eventualmente correggere quanto aveva scritto. Sembra che il Giacomelli avesse in qualche modo sottratto a Lorenzini la compagnia di giovani che recitava in latino, secondo quanto scriveva il Valesio al 1 marzo del 1737: «Nel Collegio Salviani si recita il *Formione* di Terenzio da giovani che di già recitarono sotto la direzione dell'abate Lorenzini e poi separatisi, ora diretti dall'abate Jacomelli, ed all'incontro il detto Lorenzini ha fatta altra compagnia e fa recitare due commedie di Plauto nel suo teatro alla strada de' Leutari» (Francesco Valesio, *Diario di Roma*, VI. 1737-1742, libro undicesimo, a cura di Gaetana Scano, con la collaborazione di Giuseppe Graglia, Milano, Longanesi, 1979, pp. 24 e 26, cfr. anche p. 113, in cui si annota che nel febbraio del 1738 le due compagnie avevano contemporaneamente messo in scena lo *Pseudolus*). Per notizie sul Giacomelli vd. Laura Asor Rosa, *Giacomelli, Michelangelo*, in *DBI*, LIV, 2000, pp. 140-141.

5. Così afferma la prosa recitata in Arcadia il 21 novembre 1743 da Nicasio Porriniano, ovvero quell'Alessandro Pompeo Berti che, fra l'altro, nella seconda metà degli anni Dieci, poco dopo il suo annoveramento in Arcadia, avvenuto nel 1715, era stato vicino a Girolamo Gigli nella polemica sulla lingua di santa Caterina. La prosa è un profilo di Lorenzini, che fu pubblicato come introduzione ai *Componimenti degli Arcadi nella morte di Filacida Luciniano*, Roma, Antonio de' Rossi, 1744, pp. 11-18; ecco il brano sulla risonanza internazionale delle recite: «Dirò con verità che si muovevano da i loro Paesi gl'ingegni più lontani dalla nostra Italia per venirle ad udire; e noi gli abbiamo veduti e sentiti confessare di essersi mossi chi dalla Fiandra, chi dalla Francia e chi fino dall'ultima Inghilterra per vedere in Italia questo miracolo, dopo tanti secoli cioè, in Roma, per opera del nostro Filacida, la stessa maniera di vestire, la stessa lingua, lo stesso costume de' tempi antichi Latini, sebbene tutto ciò da Lui renduto più onesto e Cristiano» (pp. 16-17). Un catalogo delle commedie recitate dal 1735 al 1741 è stato ricostruito con dovizia di fonti dalla Baragetti, *I poeti e l'Accademia*,

te più squisitamente arcadico, Lorenzini chiuse il Bosco Parrasio per dieci anni. Le testimonianze al riguardo sono incontrovertibili, a partire da un discorso di Diego de Revillas che porta un titolo eloquente: *Ragionamento filosofico-pastorale recitato in Arcadia nel risorgimento della medesima il dì 12 settembre dell'anno 1737*⁶. Si potrebbe qui aggiungere

pp. 77-78. Una bella testimonianza sul teatro di Lorenzini si trova nel diario che Joseph Anton Gabaleon von Wackerbarth-Salmour, accompagnatore di Federico Cristiano di Sassonia e della sorella Amalia (cfr. *infra*, pp. 25-27), teneva per il padre dei due principi; al 9 gennaio del 1739 il conte scrive (lascio il francese così come figura nell'edizione): «Après avoir diné comme de coutume, Elle [*scil.* Federico Cristiano] alla avers le soir chez l'Abbé Lorenzini, Custode degli Arcadi, ou Elle vît représenter par des jeunes gens fort habiles une comédie latine de Plaute. C'étoit dans une maison fort petite, mais on eût soin de la parer avec des tapisseries depuis la porte jusqu'au theatre. Le Chef et quelques membres de l'Accademie recurent S.A.R.^{le}. au carrosse et l'éclairerent. La Comédie étoit *Les Captifs*, pièce très chatiée et qui réussit à merveille; les habits et la decoration étant même dans le gout des anciens. La plus part des spectateurs étoit membres de l'Accademie. Monseigneur le Prince la vît assis sur un fauteuil. Elle dura une heure et demie et le carrosse ne se trouvant pas d'abord à portée; cela donna le tems aux acteurs de lire plusieurs vers latins et italiens à la louange de S.A.R.^{le}». La recita dei *Captivi* è ricordata anche nei diari tenuti dallo stesso Federico Cristiano e da Hans Moritz von Brühl, anch'egli al seguito dei principi (i tre diari sono stati editi da Maureen Cassidy-Geiger e sono disponibili all'indirizzo <https://comtedelusace.wordpress.com/>). Una fonte preziosa per il teatro latino di Filacida è il Cancellieri, che poteva attingere a un testo di Agostino Mariotti, in Arcadia Lampo Tritoneo, contenente le «*Memorie da lui preparate per l'Elogio di Francesco Lorenzini, Custode di Arcadia*», dal quale ricavava anche notizie sull'ubicazione del teatro, che fu prima un «Teatrino in una sala» dell'attuale Palazzo Vidoni-Caffarelli (allora Palazzo Stoppani), poi «un ben ideato, benché picciolo, Teatro» in Via de' Leutari 11, dove abitava Lorenzini; Cancellieri recuperava anche gli articoli del «Diario ordinario di Roma» e ricordava con dovizia di particolari la recita dei *Captivi* alla quale era stato presente Federico Cristiano, che fu fatto sedere «in un Pastorale ben concepito Sedile, con una Pelle di Tigre sotto i piedi»; mentre si aspettavano le carrozze, che si erano eclissate a causa di un violento temporale, il marchese Matteo Sacchetti, che il Cancellieri presenta quale organizzatore della serata, «fece all'improvviso recitare 10 Sonetti, uno Coronale, in persona di Febo, e gli altri in persona delle nove Muse, che a gara, chi per un merito e chi per un altro, vollero porgli sulla Regia Fronte una degna Corona» (Francesco Cancellieri, *Il Mercato, il Lago dell'Acqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano nel Circo Agonale, detto volgarmente Piazza Navona*, Roma, Francesco Bourlié, 1811, p. 84, nota 2). Per le testimonianze di Morei, Fabroni e Filippo Maria Renazzi cfr. *infra*, pp. 9-10. Sulle rappresentazioni delle commedie latine allestite da Lorenzini vd. anche Alfonzetti, *Il principe Eugenio, passim*.

6. Segnalato da Alessandro Ottaviani, *Monti, fossili ed "epoche" della natura in Arcadia*, in *Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1870)*, a cura di Elisabetta Appetecchi, Maurizio Campanelli, Alessandro Ottaviani, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022, pp. 337-352: 338.

un'ecloga amebea di Tiresia Timosteniano ed Eupalte Lampeo, ovvero Domenico Rolli e Giovanni Angelo Salvi, in terzine di gusto dantesco. La bilustre chiusura del Bosco era stata compensata, secondo questi due allievi di Filacida, dalle recite delle commedie antiche e dalla pratica di un classicismo a base latina, che aveva permesso di adempiere «l'utile istituto» a cui l'Arcadia era votata:

Eup. I duri casi amari,
che sempre il nero oblio disperda e ingoi,
tennero per due lustri inonorato
il nostro Bosco e taciturni Noi.

Tr. Taciturni non già, ché, se nel Prato
non ci adunammo, su l'antica scena
l'aureo Plauto per Noi fu rivocato,
s'udì Terenzio e la perenne vena
d'ogni dottrina in Ciceron s'udio
con quanto e l'Uomo e il Mondo illustra e affrena,
talché la nostra Arcadia il calle aprìo
alle due lingue e l'utile istituto
con duplicata lode si adempiò⁷.

Citerò anche una testimonianza tratta dal «Diario ordinario di Roma», meglio noto come «Chracas», in cui è riportato il testo dell'allocuzione tenuta il 20 agosto del 1772 dal Procustode Pizzi ai cento Arcadi che Clemente XIV aveva fatto convocare all'Archiginnasio della Sapienza per eleggere il successore di Brogi, seguendo la prassi già adottata nelle due elezioni precedenti, per scongiurare il finimondo verbale scatenatosi nel 1728:

Ricorrendo ora la Ventesima prima Olimpiade della sua Ristorazione, nel maggior aumento della sua gloria, è rimasta Vedova del suo saggio Custode, nella qual dolorosa circostanza io, in adempimento del mio officio, dopo aver ritirati presso di me i Sigilli Arcadici, le chiavi dell'Archivio e del Bosco Parrasio, che a Voi umilmente presento e consegno, avrei desiderato d'intimare tutta la Generale Adunanza perché venisse all'elezione del suo Novo Custode, ma, consultati i Seniori e molti altri, che han dato e danno tuttavia incontrastabili prove del loro amore e della loro vigilanza per la tranquillità e conservazione di

7. *Rime degli Arcadi*, XI, Roma, Antonio de' Rossi, 1759, p. 338.

un corpo sì celebre, mi posero in vista la grave difficoltà dell'impresa, mi rammentarono i disturbi, le divisioni, i litigi, fra' quali con tanto pregiudizio de' giovani talenti languì l'Arcadia come in una luttuosa anarchia per lo spazio di dieci anni, in cui si dovette agitare e sostenere nel foro contenzioso la illimitata elezione dell'immortal Lorenzini, mio Gran Maestro⁸.

Pur includendovi le notizie delle recite delle commedie di Plauto e Terenzio, gli eventi arcadici registrati dal «Chracas» per gli anni dal 1728 al 1737 sono pochissimi. Sebbene il giornale non dia notizia di tutte le adunanze dell'Arcadia neppure per gli anni di Morei e di Brogi, privilegiando, per ovvi motivi, quelle di natura speciale, a cui intervenivano autorità, il dato rimane comunque significativo, a fronte dello spazio sempre crescente che verrà riservato all'Arcadia nei decenni successivi. Il «Chracas» tornerà a citare il Bosco Parrasio proprio il 12 settembre del 1737, per l'adunanza nella quale parlò Diego de Revillas⁹. Il nuovo Bosco era stato inaugurato in pompa maxima nel settembre 1726, grazie all'enorme somma dei 4.000 scudi donati da Giovanni V del Portogallo, dopo 36 lunghi anni durante i quali gli Arcadi erano vissuti nel sogno, parso a lungo un miraggio, di poter avere uno spazio proprio, sia pure molto più modesto di quello che alla fine avevano acquisito. Chiudere il Bosco Parrasio a soli due anni

8. «Diario ordinario di Roma», nr. 8400, 29 agosto 1772, pp. 5-6 (edito nella tesi di laurea di Rebecca Restante, *Cronache di vita arcadica tra le pagine del Chracas (1719-1772)*, Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a. 2021-2022, consultabile nel sito web dell'Arcadia: <https://www.accademiadellarcadia.it/wp-content/uploads/2022/08/Cronache-di-vita-arcadica-tra-le-pagine-del-Chracas-1719-1772.pdf>). Non risulta dalle fonti e non ha alcuna credibilità l'affermazione che le diatribe legali sull'elezione di Lorenzini siano andate avanti per dieci anni; i vari libelli sono tutti datati o databili al 1728, e del resto ogni strascico sarà cessato al più tardi con la morte di Paolucci, avvenuta nel 1730. D'altra parte non è da escludere che Pizzi non si sia espresso esattamente in quei termini.

9. «Giovedì alle ore 22 dalli Signori Accademici Arcadi si fece l'Adunanza Generale, secondo il consueto nel Bosco Parrasio alle falde del Giannicolo, con avervi recitate molte dotte ed erudite composizioni in diversi metri, le quali riportarono universale applauso, sì per il vago ed ottimo stile, che per lo spirito con cui detti Signori Arcadi le recitarono; ed a godere di tal virtuoso trattenimento vi furono gli Eminentissimi Signori Cardinali Ottoboni, Protettore dell'Accademia, Porzia, Caraffa, Firrao, Gentili e Spinelli, l'Eccellentissimo Sig. Ambasciatore della Serenissima Republica Veneta, molti Prelati, Cavalieri, Religiosi graduati ed altre moltissime letterate persone» («Diario ordinario di Roma», nr. 3139, 14 settembre 1737, pp. 5-6; cfr. Restante, *Cronache di vita arcadica*, pp. 51-52).

dall'inaugurazione era un gesto forte, che significava por fine di fatto all'edificio ideologico della Repubblica degli Arcadi, costruito con il fondamentale contributo di Gravina, ma fatto proprio senza remore da Crescimbeni e dai suoi sodali. La chiusura del nuovissimo Bosco voleva dire metter termine al sogno dell'autonomia e della parità con patroni e potenti; significava la fine dell'Arcadia come spazio pubblico, luogo di eventi, ambiente di condivisione sociale e disciplinare, ma anche poetica, tra anime poetiche diverse. Non penso che questo fosse un piano diabolico di Lorenzini per seppellire di nuovo Crescimbeni – in realtà ancora non sappiamo quali fossero stati i loro rapporti dopo il rientro in Arcadia del primo nel 1714 –; può invece darsi che Lorenzini non potesse scegliere, che considerasse quella chiusura un male minore. Dell'Arcadia di Lorenzini a tutt'oggi non conosciamo documenti manoscritti; verbali e catalogo non furono fatti, anche perché di ragunanze generali sembra che non se ne siano tenute, se non per il Natale e per pochissime altre occasioni; Morei pietosamente scrive che, quando si trattò di eleggere il successore di Filacida, «gran parte del Catalogo degli Arcadi ammessi sotto l'ultimo Custodito non ritrovossi, onde non potevasi accertare se quei che fossero venuti per eleggere, fossero veramente Arcadi ed idonei ad eleggere»¹⁰. Sul versante dei manoscritti di poesia il lavoro di ricerca è ancora tutto da fare. Nelle *Memorie storiche* Morei diede un sintetico profilo delle attività dell'Arcadia negli anni di Lorenzini, ricordando che la chiusura del Bosco Parrasio era stata compensata dal «costume di tenersi ogni Giovedì una privata Adunanza nel Serbatojo», che certamente finì presto per configurarsi come un incontro del maestro con gli allievi; fu mantenuta la celebrazione del Natale, «Festa Tutelare d'Arcadia», ma non più a Palazzo della Cancelleria, bensì al Serbatoio, quindi di nuovo in un contesto privato, «con quella maggior decenza che si poteva», senza invitare cardinali o altre autorità, «non permettendolo l'angustia del Luogo». Morei prosegue con un lungo brano sulle recite delle commedie antiche, vera compensazione al silenzio del Bosco, «che attrasse la maraviglia e l'applauso non tanto di Roma, quanto delle forestiere Nazioni». Filacida fece aprire accanto al Serbatoio «un ben ideato, benché piccolo Teatro» e vi mise in scena Plauto e Terenzio con «Giovani e per se stessi capaci e da Lui con somma proprietà istruiti», e tale fu il successo di pubblico per il «nuovo ed impensato

10. Michele Giuseppe Morei, *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma, Stamperia de' Rossi, 1761, p. 59.

spettacolo» che vi assisterono anche cardinali, «de' quali in un giorno se ne contarono fino a nove», ambasciatori di principi, «primi Personaggi e Letterati di Roma». Morei menziona anche la presenza di Federico Cristiano di Sassonia, che donò un medaglione d'argento a ciascun attore¹¹, e in conclusione del brano ricorda la «somma beneficenza di Papa Clemente XII, che di grosse somme di denaro faceva continuamente provvedere il Custode, acciocché potesse con decoro rappresentare le dette Commedie» e cita «i magnanimi pensieri» dei cardinali Antonio Saverio Gentili e Neri Corsini, «i quali furono dichiarati Protettori di detto Teatro»¹². Nella sua biografia di Lorenzini, il Fabroni sembra per molti versi tradurre Morei, ma con l'aggiunta di qualche interessante notizia, come quella che, oltre a Plauto e Terenzio, Lorenzini aveva fatto recitare anche testi non teatrali: «dialogos Ciceronis de Amicitia et de Legibus contentionemque Ajacis et Ulixis ab Ovidio mirabiliter descriptam»¹³. Fabroni racconta anche la fine di quell'esperienza, dovuta non alla riapertura del Bosco Parrasio, ma al fatto di non trovare altri finanziatori: morto Clemente XII, Lorenzini, non avendo diminuito le spese per il teatro, finì per indebitarsi e così, prima di andare in completa rovina, «anno MDCCXLI omnem suam de Latinis fabulis curam abjecit», lasciando anche la casa presso San Lorenzo in Damaso (in Via de' Leutari) per trasferirsi nella dimora del suo ultimo patrono, il cardinale Francesco Borghese¹⁴.

11. Cfr. *supra*, nota 5. Il Cancellieri precisa che la medaglia rappresentava «la Coronazione di Augusto III, suo Genitore, in Re di Polonia» (Cancellieri, *Il Mercato*, p. 84, nota 2).

12. L'intero brano in Morei, *Memorie istoriche*, pp. 81-82.

13. Fabroni, *Vitae*, pp. 413-414. La contesa tra Ulisse e Aiace si legge nella parte iniziale del libro XIII delle *Metamorfosi*. Cicerone era menzionato anche nell'ecloga di Rolli e Salvi citata *supra*, p. 7.

14. Ivi, p. 415. Dal Morei e dal Fabroni dipende la testimonianza del Renazzi, che dedica un capitolo della sua *Storia dell'Università degli Studj di Roma al Teatro Latino e rappresentazioni delle Commedie di Plauto e Terenzio*. Renazzi aggiunse dei *sales* («Ma la cosa forse più curiosa e amena era vedere la folla di persone poco intendenti, e meno dilettanti, di lingua latina, le quali per darsi il tuono di colte ed erudite frequentavano le recite delle Commedie di Plauto e di Terenzio»), ma anche qualche notizia, come il nome del teatro (Sala Latina), che, se non consultò anche lui le *Memorie* del Mariotti citate dal Cancellieri, gli potrebbe esser giunta da tradizione orale, e forse dallo stesso Morei, altrove citato come fonte di un aneddoto su Lorenzini: «Ogni uomo grande ha la sua particolar debolezza. Quella del Lorenzini era di credersi di squisitissimo gusto in materia di belle Arti. Raccontavami già il buon Morei, grande amico e immediato di lui successore nel Custodiato generale d'Arcadia, che se Lorenzini da taluno

Il carattere dell'Arcadia, ovvero del cenacolo di giovani poeti suoi allievi in cui Lorenzini riatteggiò l'Arcadia, lo possiamo ricostruire perfettamente da decine di testimonianze di decine di autori, disseminate nelle *Rime degli Arcadi*, nelle *Prose degli Arcadi*, negli *Arcadum carmina*, nell'edizione dei Giuochi Olimpici del 1754, nelle opere di Morei; alcune di queste testimonianze erano state già pubblicate nell'edizione dei componimenti in morte di Filacida del 1744, che in realtà non sono soltanto in morte del vecchio Custode ma anche in lode del nuovo, come precisava Brogi nella lettera di dedica al cardinal Borghese. Potremmo leggere alcune terzine di Nivildo Amarinzio (Giacchino Pizzi) stampate nel volume dei Giuochi Olimpici del 1754. È trascorso un anno dalla morte del maestro e Nivildo, ancora disperato, sta tentando invano di ascendere alla rupe ascrea, quando gli appare un mostro, l'Invidia, da cui riesce a liberarsi gettandogli un pugno di terra in gola (non occorre rilevare come la situazione sia smaccatamente dantesca). Superato il mostro, gli appare Filacida, il quale, dopo un breve discorso, lo porta in una sorta di Eden, in cui gli uccelli sono le anime dei poeti. Lì viene incontro a Filacida uno stuolo di ombre:

Ivi con segni e con parole ornate
ciascuna innanzi al mio Dottor si feo,
che già racchiuse il senno d'ogni etate.
Venne il cieco cantore e venne Orfeo,
che trasse co' suoi carmi il monte e il bosco,
Pindaro venne, Anacreonte, Alceo.
La schiera de' Latini io riconosco,
Plauto fra questi a lui si fece innante,
poi tutti venner dal Paese toscano.
Primo sen corse ad abbracciarlo Dante,
dicendogli: "Tu sol spiegasti l'ale
su lo mio stil, di cui fosti sì amante".

sentisse dirsi esser esso un mediocre Poeta, sopportavalo in pace, e se la passava con disinvolture. Ma se da chiunque gli venisse contrastato il vanto di esimio e sottilissimo intendente di pittura e scultura, rabuffava il ciglio e con ira slanciavasi contro, e in atti e in parole prorompeva sdegnose e mordaci» (Filippo Maria Renazzi, *Storia dell'Università degli Studj di Roma, detta comunemente la Sapienza, che contiene anche un saggio storico della letteratura romana dal principio del secolo XIII sino al declinare del XVIII*, IV, Roma, Pagliarini, 1806, pp. 141-143, l'aneddoto è a p. 138).

Petrarca, che di Apollo fu rivale
amando un lauro, anch'ei, fermato il passo,
volle onorar lo mio Duca immortale¹⁵.

Si tratta di un canone graviniano, fatto in prima istanza di greci e latini – ma di questi ultimi si cita solo Plauto –, per andare poi ai toscani, ovvero a Dante e a Petrarca, ma con Dante che tributa a Lorenzini un omaggio ben più caloroso di quello di Petrarca, dichiarandolo suo privilegiatissimo imitatore, mentre Petrarca si limita a onorarlo. Il volume dei componimenti in morte di Filacida ospita, fra le tante testimonianze sulla scuola di Lorenzini, un *Carmen* di Archeo Alfeiano (Sebastiano Maria Correa)¹⁶, che inizia con un'affermazione agghiacciante dal punto di vista del vecchio Comune arcadico: «Scilicet Arcadiae fuerat qui summa Potestas, / [...] Philacidas, nostris nomen Venerabile sylvis / occidit!». Le *Leges Arcadum*, che erano costate tanto malumore tra Gravina e Crescimbeni, iniziavano con «Penes Commune summa Potestas esto», ed era l'affermazione ideologicamente più importante, quella su cui si reggeva tutto l'edificio della Repubblica degli Arcadi; probabilmente il Correa avrà soltanto voluto prodursi in un altisonante ed originale elogio del maestro, ma far rifluire la *summa Potestas*, di giusnaturalistica, althusiana memoria, dal Comune al Custode era qualcosa che all'orecchio di un Arcade della vecchia guardia sarebbe suonato come un sacrilegio, o una provocazione, e una conferma che ormai quelle venerande *Leges*, pur graviniane, erano lettera morta. Ma il *Carmen* prosegue. Tutta l'Arcadia viene a piangere la scomparsa del suo Custode, ritraendolo quale poeta del sublime, capace di portare le zampogne d'Arcadia «ad grandia quaeque», di suscitare «insueti soni», di fornire agli Arcadi le armi per «spernere temporis iras». Filacida è colui che ha abbandonato le selve per entrare nell'orchestra del teatro antico:

Mox ut, digressus sylvis veterisque Theatri
horchestram ingressus, voces audire Terentj
et dederit Scenis redivivum cernere Plautum.

15. Nivildo Amarinzio [Giacchino Pizzi], *Per Filacida Luciniano. Terzine*, in *I Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXXIII in onore degli Arcadi illustri defunti*, Roma, Venanzio Monaldini, 1754, pp. 279-280.

16. Archeo Alfeiano [Sebastiano Maria Correa], *Carmen*, in *Componimenti degli Arcadi nella morte di Filacida*, pp. 43-45.

Filacida è un poeta sacro, che ha portato in lingua toscana Davide e Mosè (la poesia dei salmi), è un vate che domina l'intero scibile, conosce i poeti greci, latini e toscani, traendone le linfe che alimentano la sua poesia, conosce le *causae rerum*, gli *arcana latentis coeli*, le due arti di Apollo (e dunque anche la musica), la retorica, la pittura, e in definitiva tutto ciò che si addice a un poeta *ingenuus, magnus, sacer*. È questo un profilo che sembra tradurre in versi latini quanto Alessandro Pompeo Berti aveva scritto nella prosa recitata al Bosco Parrasio nel novembre del 1743 per commemorare il maestro, pubblicata in apertura del volume in cui figura il *Carmen* del Correa. Nelle testimonianze su Lorenzini non v'è soluzione di continuità tra il suo essere poeta e il suo essere Custode, perché il suo essere Custode consiste nell'essere maestro di poesia. In un brano dell'*Autunno tiburtino* Lilibeo (Agatino Maria Reggio) narra un sogno, nel quale si ritrova in «una regione totalmente Poetica», che culmina in una montagna, raffigurazione della poesia del sublime, dove dimorano in pochi, fra i quali Lilibeo riconosce solo Erilo (Guidi) ed Eniso (Domenico Ottavio Petrosellini), ma è sicuro che quei pochi sono tutti Arcadi. Lilibeo è particolarmente colpito dal vedere Filacida che scende dalla cima del monte per aiutare in vari modi i giovani a salire:

Io alzai lo sguardo, per vedere se potea riconoscere quei pochi che colà su dimoravano e da i quali discendeva così grave insieme e così sonoro il concerto, che solo all'imaginata armonia delle Sfere potrebbe forse agguagliarsi; parvemi de' nostri riconoscervi Erilo ed Eniso, e ve n'erano certo ancora altri, poiché me ne diede certezza l'Arcadica insegna che appesa al fianco tenevano, ma non mi fu possibile di ravvisarli. Quello però che più mi mosse la meraviglia fu il vedere che il nostro gran Custode Filacida, coronato di certe frondi, che io fino allora non aveva mai vedute, scendendo dalla cima del monte sino a quel luogo ove disastroso era il salire, ad un folto numero di giovani Arcadi, che l'arduo camino tentavano di intraprendere, si diede a far coraggio ed invito; ed in fatti ad altri andava insegnando quali fossero le vie meno ingombre di spine e di sassi; ad altri additava il modo di superare con qualche salto arrischiato sì, ma felice, i passi più difficili e perigliosi; ad altri in fine, mosso da quell'istinto di veder tutti al possesso della gloria arrivare, ad agevolar l'erta e disastrosa strada porgeva insino la mano¹⁷;

17. Da mettere in relazione con quanto scrive Fabroni, riconoscendo a Lorenzini il merito di aver riaperto il Bosco Parrasio dopo dieci anni di chiusura, offrendo così a

onde più d'uno con invidiabil franchezza al termine di quel Monte si andava approssimando¹⁸.

Questo brano raffigura bene l'Arcadia trasformata in scuola di poesia, e di una peculiare qualità di poesia, scuola che per dieci anni si esercitò nel Serbatoio o a casa del Custode, e non nel Bosco Parrasio. Siamo lontani dall'Arcadia di Crescimbeni, o almeno dei primi vent'anni di Crescimbeni, dal momento che rimane tutto da valutare il ruolo di Lorenzini e della sua scuola nell'attività poetica dell'Arcadia dal 1714 al 1728. Tuttavia Lorenzini, al netto della scuola di Gravina, che comunque era finita nel 1717 e la cui fisionomia è ancora da definire¹⁹, non solo avrebbe potuto legittimamente pensare che non stava snaturando l'Arcadia, ma poteva anche esser convinto di recuperarne la più antica

moltissimi giovani, «quos ipse in poetica instituerat», l'opportunità di far conoscere i propri lavori. Se poi alcuni di loro «ingenio minus valere videbat, non patiebatur inglorios esse», arrivando a donargli «et libenter et facile» versi suoi, ragion per cui – prosegue Fabroni – se Lorenzini si riprendesse le proprie cose inserite in raccolte poetiche altrui, non pochi resterebbero spogliati come la nota *cornicula* dell'epistola oraziana a Floro (Fabroni, *Vitae*, pp. 414-415). La notizia fu ripetuta dal Renazzi: «Indi poi [*scil.* dopo l'elezione a Custode] la sua casa fu sempre aperta a tutti i Giovani, ansiosi di cingersi la fronte del poetico alloro. Istruivali con amorevolezza, con maestria diriggevali per l'erte pendici del Parnaso, e con rara prodigalità suppliva co' parti del suo ingegno nelle pubbliche recite e nelle poetiche Raccolte all'altrui deficienza, onde ognuno potesse incoraggiarsi e far presso il Pubblico buona comparsa. Quindi è avvenuto che gran numero di Poesie Lorenzinarie siansi divulgate sotto nome d'altri e che tuttavia esistono manoscritte» (Renazzi, *Storia dell'Università degli Studj di Roma*, p. 137).

18. Michele Giuseppe Morei, *Autunno tiburtino di Mireo pastore arcade*, Roma, Antonio de' Rossi, 1743, pp. 26-27.

19. La testimonianza più articolata rimane quella di Morei: «Opico, che veramente era uomo grande, avea nella sua casa una schiera di giovani che, dotati di una somma vivacità d'ingegno e d'una propensione indicibile agli studj, sotto i suoi insegnamenti crescevano a grande speranza di divenire splendidi lumi della letteratura; cosicchè non pochi già Arcadi di età più matura, come Erilo, Filacida e con altri ancora Mirtilo, che dalla Colonia del Reno era non molto prima venuto, godevano di trovarsi spesso nella di lui abitazione, ed animando queglii spiriti già incaminati alla gloria, gli fecero a poco a poco tra i Pastori Arcadi ascrivere, sinché un numero se ne venne a formare che, per la qualità non meno che per la quantità, cominciò a porre in sospetto il Custode e a tenerlo in una gelosa, continua attenzione» (Morei, *Memorie istoriche*, p. 52; il brano è citato in Beatrice Alfonzetti, *La ricomposizione dell'Arcadia nelle Memorie istoriche di Michele Giuseppe Morei*, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Alhaique Pettinelli*, a cura di Stefano Benedetti, Francesco Lucio, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 27-38: 35).

radice, perché la sua scuola presentava analogie con la conversazione di Leonio, dalla quale l'Arcadia era nata. Si può obiettare che Leonio fosse un poeta lontano anni luce da Lorenzini. In parte è vero, in parte no, perché l'adamantina *simplicitas* di stampo rinascimentale a cui Leonio educava i giovani nella seconda metà degli anni Ottanta poteva essere considerata, anche in termini di esclusività, un corrispettivo della poesia del sublime, e la più impegnativa prova poetica offerta dal canzoniere, in fondo esiguo, di Leonio è la lunghissima canzone, di fatto un poemetto, in lode delle imprese di Massimiliano Emanuele II di Baviera contro i Turchi, risalente al 1689: canzone eroica, di registro sublime, come dice lo stesso Leonio nella prima strofa («volo sublime»). È significativo che fosse stata proprio la lettura di questa canzone, unica nella produzione di Leonio, insieme alla lettura delle canzoni del Filicaia per le vittorie austriache a Buda, a provocare la conversione di Crescimbeni, il quale, abbandonata «l'imitazione de' cattivi Poeti, tutto si diede a seguir l'ottimo stile de' buoni»²⁰. Ma non era neppure necessario risalire fino al Leonio della preistoria dell'Arcadia, perché un altro, ben più vicino modello poteva essere offerto a Lorenzini dal cenacolo di giovani poeti, novatori e trionfanti, che si era raccolto intorno ad Alessandro Guidi nel primo decennio del Settecento, la «Conversazione Guidesca» descritta dal Martello nella biografia del poeta, della quale con ogni probabilità faceva parte Lorenzini stesso e che, secondo il biografo, era scuola di un sublime non alieno dallo sperimentalismo, scuola di poeti tutti Arcadi, che avrebbe peraltro incubato lo scisma d'Arcadia:

Intanto ei [il Guidi] sedeva, agevole alla conversazion degli amici, a lieti ed eruditi discorsi a canto ad alcuni antichi sepolcri ed a molti famosi busti di marmo, che adornavano la sua residenza, essendo ei così pieno di quegli oggetti e della magnificenza Romana, che qualora ne faceva risuonare i suoi versi, Eroe parlava di Eroi, rare volte degnando di

20. La canzone di Leonio, «Allor ch'acceso nella mente io vidi», si legge in *Rime degli Arcadi*, I, Roma, Antonio de' Rossi, 1716, pp. 361-378 (è datata al 1689 nella nota al testo, p. [Bb9r]); Crescimbeni ricorda che «fu la prima Poesia che ne richiamasse dalla distorta strada, per la quale in nostra giovinezza ne aveva desviati il cattivo gusto del secolo» (Giovan Mario Crescimbeni, *Comentarj intorno alla sua Istorja della volgar poesia*, I, Roma, Antonio de' Rossi, 1702, p. 59). La cita anche Mancurti, da cui ho tratto la breve citazione nel testo: Francesco Maria Mancurti, *Vita di Gio. Mario Crescimbeni Maceratese*, Roma, Antonio de' Rossi, 1729, pp. 17-18; Mancurti afferma che Crescimbeni lesse la canzone di Leonio nel 1687.

abbassar la sua Musa all'espressioni delle malizie e fivolezze amoroze. Frequenti erano a conversarlo gli antichi amici, fra' quali il grazioso e bizzarro Tirsi, il vigoroso e passionato Alessi, il puro e savio Uranio, il candido e polifemico Siralgo, l'enfatico Clidemo, il manieroso Cleogene, il fecondissimo Alfesibeo, il novatore Bione [...]. Ma furono ammessi oltre questi alla Conversazione Guidesca negli ultimi anni alcuni Giovani ancora di spirito impaziente e vivace, che, col loro fervido ingegno cercando le bellezze poetiche, le cavavano fuori della lor mente agevoli e vive, con uno sprezzo sì disinvolto di regole e di misure che, accordato col brio dell'età, compariva splendido e vago, e vinceva anche alle volte l'aspettazione degli ascoltanti. Questa nuova schiera di Talenti arditissimi e vivaci lusingava con tanta grazia di applausi il nostro Alessandro ch'egli, avvezzo a compiacersi con qualche non ordinaria passione della sua lode, la ricambiava a' suoi lodatori; lo che fu tra le cagioni che questi Giovani Arcadi pensarono a separare i loro componimenti da i nostri e la fama che a sé promettevano da quella che noi già avevamo conseguita. Di qui forse nacquero le note guerre pastorali d'Arcadia, che han tentato di dividere il bel corpo di un'Adunanza che è l'Accademia d'Italia²¹.

Crescimbeni nella sua biografia del Guidi ovviamente tace di tutto ciò, limitandosi a dire che, con l'edizione delle *Rime* del 1704, era andato «costituendo una scuola», ma intesa come movimento, non come cenacolo di poeti, scuola che prendeva a modello la poesia profetica dei salmi²².

È possibile iniziare a raccogliere i nomi dei giovani che andavano a scuola di poesia da Lorenzini, e formavano quindi la sua Arcadia: in primo luogo Brogi e Pizzi (Acamante Pallanzio e Nivildo Amarinzio), Domenico Ottavio Petrosellini (Eniso Pelasgo), Giacomo Mistichelli (Polimedonte Eutresio), Gaetano Golt (Euridalco Corinteo), Giovanni Ginobili (Apollonio Orciano), Giovanni Angelo Salvi (Eupalte Lampeo), Domenico Rolli (Tiresia Timosteniano), Antonio De Genaro (Licofonte Trezenio), Alessandro Pompeo Berti (Nicasio Porri-

21. *Vita dell'abate Alessandro Guidi pavese, detto Erilo Cleoneo, scritta dal dottor Pier Iacopo Martelli bolognese, detto Mirtilo Dianidio*, in *Le vite degli Arcadi illustri*, III, Roma, Antonio de' Rossi, 1714, p. 239.

22. Giovan Mario Crescimbeni, *Vita dell'abate Alessandro Guidi*, in Alessandro Guidi, *Poesie*, Verona, Giovan Alberto Tumermani, 1726, p. XXIV.

niano), Giacomo Cemmi (Amildo Cilleneo), Mattia Verazzi (Acanto Corciriaco), Ortensio Girolodi de Jugo (Vareno Acheruntino); ma è una lista destinata ad allungarsi. Vi figurano i maggiori poeti della generazione dei decenni centrali del Settecento romano, e sono tutti poeti da scoprire o riscoprire. Si può dunque tranquillamente affermare che l'Arcadia quale la concepì Lorenzini, ovvero come scuola di poesia, ebbe un notevole successo. Era però un'Arcadia cominciata molto prima che Lorenzini divenisse Custode, poiché appunto già la riconosciamo in quel gruppo di giovani intemperanti e scalpitanti che si raccoglieva intorno a Guidi, la cui figura pure andrebbe forse riletta alla luce di questo, un po' inopinato, ruolo di maestro, o almeno di punto di riferimento. Se leggessimo i loro testi, troveremmo situazioni che sarebbero state difficilmente accettabili per la linea di poetica che tenne insieme Leonio, Zappi, Crescimbeni, Paolucci, Figari e tutta l'Arcadia che riconosceva in quei fondatori i propri modelli. Ne segnalerò qui soltanto due.

Con Lorenzini e i suoi allievi riemerge l'ecloga in endecasillabi sdruccioli, non rimati (a differenza dei modelli umanistico-rinascimentali, Sannazaro su tutti); è un metro risentito, in cui si adagia una materia a tratti persino disturbante. È un'Arcadia di orrore e funere, un'Arcadia cupa, violenta, colma di immagini orride e terrificanti, che in parte recupera l'archetipo sannazzariano, a cui la prima Arcadia aveva tributato un omaggio puramente formale, lasciandolo tuttavia muto nella sostanza, perché in verità il Commune arcadico delle origini aveva caratteristiche che erano per più di un verso agli antipodi dell'Arcadia del Sannazaro, nella quale si ritrovavano, adombrate nel travestimento pastorale, tutte le tensioni, le ingiustizie, le violenze della società urbana, da cui la comunità di pastori poeti cercava di difendersi e di curarsi, mentre il Commune pastorale degli anni Novanta del Seicento era un corpo di natura politica posto in radicale antinomia, in una dimensione, che era anche uno spazio fisico, diversa e separata rispetto a quella in cui si collocava la società civile che prendeva forma nella città. La raccolta delle poesie di Lorenzini, apparsa postuma a Napoli nel 1744 per le cure di Giuseppe Pasquale Cirillo, giurista, antiquario e letterato di posizioni conservatrici²³, riproposta nel 1745 e nel 1746 tra Napoli e Milano, a quel che risulta dai cataloghi, e ripubblicata a Venezia nel 1755 e nel 1770 (una diversa, meno voluminosa, silloge apparve a Palestrina nel 1747), è ancora un rebus filo-

23. Vd. il profilo curatore da Raffaele Ajello in *DBI*, XXV, 1981, pp. 796-801.

logico, come del resto appariva già ai contemporanei²⁴. Nell'edizione del 1755 figura un'ecloga amebea, in cui Rodasco (il milanese Claudio Nicola Stampa) ed Eupalte (il citato Salvi) dialogano, descrivendo un'Arcadia degenerata e perciò colpita da un'implacabile ira celeste che la trasforma in uno scenario di sangue e abbruttimento, debitore della peste di Atene. Ecco il ritratto di Pan, quel Pan che nella poesia arcadica delle origini era il virgiliano *Pan Deus Arcadiae*, maestro di canto, che poteva anche incutere timore, ma non aveva tratti demoniaci, né sarebbe stato capace di ridere, insieme a Giove e a Mercurio, della rovina dell'Arcadia:

Non fu mai visto Pan con tanta collera
 e le nari infocate e 'l suolo sbattere
 col pie' caprigno e 'l pel dal mento svellersi.
 Anzi un vi fu di cuor pudico e placido,

24. Il Cirillo affermava di sapere che alcuni fra i componimenti inseriti nel volume erano stati già stampati a nome d'altri, aggiungendo «ma a me è convenuto di seguir la fede di quel valente Letterato, che mi ha di Roma trasmesso il manoscritto» (*Poesie di Francesco Lorenzini, già Custode General d'Arcadia, tra gli Arcadi Filacida Luciniano, raccolte da dotto e diligente Uomo in Roma e pubblicate in Napoli da Gioseffo Pasquale Cirillo, Napoli, nella Stamperia Muziana, 1744, p. [IV]*). Nell'edizione di Palestrina, dedicata a Giulio Cesare Barberini, principe di quella città, il tipografo-editore inseriva un avviso al lettore per precisare che le poesie erano state «raccolte da varie Persone, che mi anno assicurato esser proprio parto dell'Autore, e mai corse sotto nome altrui» (*Poesie di Francesco Lorenzini, Custode Generale d'Arcadia, Palestrina, nella Stamperia Barberina, per Urbano Masci, 1747, p. [VII]*). La questione sarà ripresa da Morei nella premessa *A chi legge* del volume X delle *Rime degli Arcadi* (Roma, Antonio de' Rossi, 1747): «Si sono presi Componimenti e dai Manoscritti d'Arcadia e dall'Opere istesse degli Autori già publicate; ma circa quelle di Filacida, benché siano state le di Lui Poesie raccolte e stampate, contuttociò, per giustissime cagioni, in questo Tomo non si sono posti componimenti di questo chiarissimo Autore, se non inediti. È ben vero che, essendo stati fra le dette Poesie di Filacida publicati de i Componimenti che o dalle stampe o da i Manoscritti d'Arcadia costa essere di altri Autori, non si è dubitato di restituirli a i Medesimi e publicarli sotto il Loro Nome sì in questo che nei Tomi che a questo succederanno». Di diverso tenore era la testimonianza del Fabroni, ripresa dal Renazzi, nei brani citati *supra*, nota 17, per cui non facevano fede, come per Morei, le paternità attestate nei manoscritti dell'Arcadia, che anzi dovevano essere proprio quelli i testi in cui Lorenzini aveva messo molto, anzi troppo, del suo. La questione rimane da studiare, e probabilmente si dovrà procedere col sempre salutare *distingue frequenter*; una prima ricognizione di testi che figurano nelle raccolte di poesie di Lorenzini, ma sono attribuiti a suoi allievi in vari volumi delle *Rime degli Arcadi*, è stata fatta da Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 83, nota 257.

che separato dalla plebe stolidà
 vivea del suo sudor, di sua innocenzia,
 ch' il vide, oh Dio!, gli altari suoi distruggere
 e le bende e i coltelli e il pedo e i calici
 e gli strumenti ch' usa il sacrificio
 stretti in un fascio sotto il braccio avvolgere,
 chiamate prima a sé le Ninfe arboree,
 minaccioso lasciarle, e volti gli omeri,
 salire in cima del Monte Cillenio,
 là 've col Padre Giove e con Mercurio,
 narrate lor le nostre scelleraggini,
 della nostra ruina insieme risero²⁵.

Naturalmente sarebbe interessante sapere quando e in quale circostanza fu dipinto questo ritratto dell'Arcadia, e anche chi ne sia realmente l'autore (i due che dialogano? Lorenzini? tutti e tre?), ma è molto probabile che vada collocato negli anni di Crescimbeni. Fra le poesie che figurano nell'edizione del 1755, se ne trova anche una in cui si riflette su questo tipo di componimento. È di nuovo un'ecloga amebea, tra Eupalte e Mopso²⁶, in cui il primo inizia dicendo che al Bosco Parrasio v'era un'inopinata penuria di ecloghe e quindi lo stesso Crescimbeni gliene aveva commissionata una. Eupalte aveva onorato l'impegno con un'ecloga condotta su un registro basso, nella quale si era volutamente tenuto lontano da ogni tentazione di sublime, come del resto si addiceva alla poesia pastorale:

Scorra chi vuol pel voto Ciel le nuvole
 a calcar colle piante, e seggio facciane
 a lui, che eterno ed immortal dee rendersi;

25. Cito da *Poesie di Francesco Lorenzini, già Custode Generale d'Arcadia, tra gli Arcadi Filacida Luciniano, raccolte da un dotto e diligente Uomo in Roma e pubblicate in Napoli da Gioseffo Pasquale Cirillo*, Venezia, Simone Occhi, 1755, p. 307; non sembra figurare nell'edizione del 1744.

26. Forse si tratta di un nome arcadico fittizio, dal momento che mi pare impossibile, e non solo per ragioni cronologiche, che possa trattarsi dell'unico Mopso registrato nell'*Onomasticon*, ovvero Mopso Creopolita, il pesarese Giuseppe Montani, Arcade della primissima ora, a cui Crescimbeni dedicò un profilo nel volume III delle *Notizie storiche degli Arcadi morti* (Roma, Antonio de' Rossi, 1721, pp. 63-64), dicendo che «alla fine, grave d'età», aveva fatto ritorno a Pesaro e in Arcadia si era avuta notizia della sua morte il 27 ottobre 1719. Il Salvi era stato annoverato nel 1715.

basta a me sulla Terra ultima imprimere
orme sicure [...] ²⁷.

Allora l'interlocutore replica candidamente «Perché parli così?»; c'è forse qualcuno che ti accusa di aver «cangiata in rauca e rimbombante buccina» la fistula pastorale o di aver insegnato ad Amarillide «a ridir nomi di Guerrieri e Principi»? La risposta di Eupalte ha valore programmatico:

No certo, anzi perch'io faccio il contrario,
tacciato son d'aver ridotto al comico
il fasto altier, la maestà dell'Egloga.
Qual fasto o maestà deve aver l'Egloga?
[...]
S'io parlo da Pastore e serbo il ruvido
costume pastoral, che puoi pretendere
di più da me? Dici ch'io faccio il Comico
e rido e scherzo; tu t'inganni: il Comico
non faccio io già, che gl'usi pastorizj
assai più vili son della Comedia.
La Comedia e che fa, se non esprimere
le private costumora del popolo,
che vive insieme ed ode spesso e trovasi
presente all'opra ed al parlar de' Nobili?
Se ciò facesse un Pastorello semplice,
che diresti mai tu? ²⁸

Quindi un'ecloga di registro molto basso, al di sotto di quello comico, nella quale si trattano temi sconvenienti, fino ad arrivare alla magia nera (anche qui con ripresa di archetipi rinascimentali, ignorati, per quanto ne so, dalla prima Arcadia). È chiaro che una simile idea della poesia pastorale era lontanissima dall'Arcadia crescimbeniana, in cui l'ecloga era un contenitore di assoluta nitidezza formale, aperto virtualmente a ogni tema, e tutt'altro che incompatibile col soggetto eroico e col registro tragico, come lo stesso Crescimbeni aveva argomentato nel quinto dialogo della *Bellezza*, citando, oltre al suo *Elvio*,

27. *Poesie di Francesco Lorenzini* (1755), p. 310. L'ecloga non sembra presente nell'edizione del 1744.

28. Ivi, pp. 311-312.

un testo iconico della prima Arcadia, non meno per il nome dell'autore che per l'oggetto trattato: *L'amore eroico tra' pastori*, favola di Crateo Ericinio, al secolo Pietro Ottoboni²⁹. È significativo che quest'ecloga figurata sia tra le poesie di Lorenzini che tra quelle dell'Eupalte che parla in essa, poiché si ritrova sotto il nome di Eupalte Lampeo, ovvero Angelo Salvi, nel già citato decimo volume delle *Rime degli Arcadi*, nel quale reca il titolo di *Egloga Apologetica*³⁰.

Posso citare un secondo macroscopico elemento che distanzia l'Arcadia di Crescimbeni da quella di Lorenzini. Si tratta della terzina dantesca, o meglio dell'imitazione pedissequa di Dante, che abbiamo già visto in Pizzi e che sembra essere un passaggio obbligato per tutti poeti della scuola di Lorenzini. Leggiamo alcune terzine di Filacida, iniziali di un capitolo in cui si tratteggia la figura del poeta vate, dotato di spirito profetico, ma nuovamente in un modo che non so definire se non disturbante (e in verità non privo di immagini dal sapore barocco), che certamente avrebbe disturbato l'Arcadia di Leonio, Zappi e Crescimbeni, senza escludere Paolucci, Figari, Leers, Somai e gli altri di quella generazione:

S'io potessi lavare il mio pensiero
 nell'onda viva, entro di cui si ammorza
 l'ira del tempo rugginoso e nero,
 Muse, vostra mercé con tanta forza
 batterei l'aria vuota al par de' venti,
 com'io non fossi nell'umana scorza,
 e andrei là, dove stanno i Fati intenti,
 serbando fermo l'eterno consiglio,
 l'aspetto a variar degli elementi,
 e quale Augel possente il curvo artiglio
 immergerei nel petto del futuro,
 dando alle occulte viscere di piglio,
 e fuor del grembo incognito ed oscuro
 l'immagine delle cose che saranno
 trarrei del Sole al raggio aperto e puro³¹.

29. Giovan Mario Crescimbeni, *Bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019, pp. 207-211.

30. *Rime degli Arcadi*, X, pp. 186-191, i passi citati si trovano alle pp. 187-189.

31. *Poesie di Francesco Lorenzini* (1755), pp. 217-218; figurava già nell'edizione del 1744, in cui il passo qui citato non presenta varianti (pp. 227-228).

Andrà citata in questo contesto la prova dantesca del giovane Metastasio, in Arcadia Artino Corasio, ospitata nel decimo volume delle *Rime degli Arcadi*. È un capitolo recitato al Bosco Parrasio nel 1718 per commemorare il maestro Gravina. Metastasio vede in sogno il Tempio della Gloria, a cui cerca di accedere, ma l'impresa si rivela quasi impossibile, anche perché è ostacolato da turbe di invidiosi, che arrivano a strappargli brandelli di carne, fin quando non arriva Gravina:

[...] ma venne a darmi aita
 del buon maestro il venerando aspetto.
 Riconosco la guancia scolorita
 dal lungo studio e il magistrale impero
 che l'ampia fronte gli adornava in vita³².

È significativo che Metastasio non lo chiami Opico, ma Bione, nome con cui Gravina aveva firmato il *Discorso sopra l'Endimione* del Guidi³³. Il maestro gli indica la strada per accedere al tempio, nominando chi già vi dimora, ovvero gli *auctores* greci e latini, a partire da Omero e Virgilio, e gli eroi, a partire da Alessandro Magno, per seguire con i sanguinari Tomiri ed Epaminonda, e poi i latini, cominciando da Scipione; di autori italiani non ne figura alcuno.

La continuità tra la scuola di Gravina e quella di Lorenzini viene ripetutamente affermata; posso citare qui un'egloga amebea in terzine, nella quale Tiresia (Domenico Rolli) dialoga con Acamante (Brogi):

Tir. E Bion, la cui scuola ancor sospiro,
 colla *Ragion poetica* distrusse
 del secolo trascorso ogni deliro,
 e noi che l'udivam seco condusse
 a dissetarci nella chiara fonte
 che la Greca eloquenza aurea costrusse,
 e le più rare, e non a tutti conte
 bellezze ne mostrò, ch'ebber la sorte
 di porre il Lazio al Sermon Greco a fronte,

32. *Rime degli Arcadi*, X, p. 50.

33. Editto in Gian Vincenzo Gravina, *Delle antiche favole. In appendice Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di Valentina Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012.

e in tal guisa educò quella Coorte
 di eletta Gioventù, che i nomi loro
 impresser dove non può giunger Morte.

Aca. Filacida così l'ampio tesoro
 di quel sapere che chiudeva in mente,
 della vera Poesia lume e decoro,
 a' novelli Pastori giornalmente
 rese comune e ne formò la schiera
 ch'ha sì gran parte tra la dotta Gente³⁴.

Alessandro Guidi è il poeta della prima Arcadia al quale i giovani della scuola di Lorenzini si rifanno; se non ne riprendono la forma della selva, che tanto scetticismo aveva suscitato in Crescimbeni, linfe guidiane scorrono potenti nelle loro canzoni. Leggiamo la seconda strofa di una canzone di Eniso Pelasgo (Domenico Ottavio Petrosellini), intitolata *La fatica*, che ha, prima ancora che un lessico, una postura del tutto guidiana:

Non Chi frà gl'agj di purpureo letto
 o fra le tazze di superba cena
 consuma il fior dell'età sua più verde,
 e non chi, pien di folli cure il petto,
 onore, libertate e senno perde
 fra gl'errori del Volgo e vive a pena,
 ma Chi l'erto e selvaggio
 sentiero di Virtù calca e non teme
 l'orror del gran viaggio,
 e Chi di forte acciaio il dorso preme
 sotto alto muro e ruota l'asta forte
 fra le stragi e la morte,
 o Chi vegghiando in su le sagge carte
 stanca le luci immote
 e scolora le gote,
 d'eterno alloro orna la fronte e chiaro
 d'età in età va de' gran Numi al paro
 [...] ³⁵.

34. *Rime degli Arcadi*, XI, p. 347.

35. *Ivi*, X, p. 119.

Molti elementi guidiani si trovano anche nelle edizioni delle poesie di Lorenzini, per le quali d'altra parte non abbiamo una cronologia, se non quella desumibile da elementi interni, quando ci siano. Quello dell'eredità del Guidi è un territorio ancora tutto da esplorare, del quale è oggi difficile anche solo distinguere i confini. Eresto Leontiniade, ovvero Giovanni Antonio Sandoval, duca di Sinagra, palermitano, è un poeta di cui non so nulla; le *Rime degli Arcadi* ospitano un piccolo nucleo di suoi testi, cinque sonetti e una canzone, che già nel titolo, *L'estro poetico*, sa di omaggio al Guidi, e che può far considerare Eresto un vero e proprio imitatore (sempre al netto della forma metrica) del vecchio Erilo, come mostra questa strofa:

I' scuopro il seno a i secoli futuri
 ed ebro d'immortal foco Divino
 del ver l'imago ne la mente accolgo,
 segnando di virtude 'l bel camino,
 reco veraci di lassù gli augurj,
 infra le nubi e i folgori m'avvolgo
 e splendo ai saggi e mi fo nebbia al volgo;
 coll'intelletto umano il tutto intendo
 e de le cose le immagini spente,
 poiché miseramente
 furon sepolte dal primo Uom, riaccendo
 nel regno de la mente;
 poi da coloro di quest'acque aspersi
 faccio le porte disserrare ai versi³⁶.

In questo panorama Morei che linea segue? Dal 1720 era stato Coadiutore del Procustode Paolucci, si era schierato con Lorenzini nella diatriba del 1728 ed era quindi divenuto Procustode, ma come poeta era estraneo alla linea Guidi-Lorenzini, poiché i suoi punti di riferimento rimanevano chiaramente Leonio e Zappi, e più latamente la poesia pastorale della prima Arcadia; rileverò tuttavia che il valore di Morei come poeta sta soprattutto nella sua produzione sacra, ambito in cui andrebbero valutati gli eventuali debiti con Lorenzini e la sua scuola. Cosa abbia fatto Morei dal 1728 al 1737 ancora non lo sappiamo. Certamente non recitò al Bosco Parrasio, perché avrebbe dovuto aprirselo da solo e anche starci da solo: le sue ecloghe latine, che costituiscono

36. Ivi, XII, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1759, pp. 64-65.

un'intera sezione nel vasto volume dei *Carmina* del 1762 e rappresentano quindi, a oggi, la più cospicua raccolta di ecloghe latine recitate in Arcadia, si interrompono nel 1727 e riprendono in quel 1738 che ha l'aria di essere stato un anno di svolta. È l'anno in cui Federico Cristiano di Sassonia arriva a Roma, dove si tratterà dal 18 novembre del 1738 all'ottobre del 1739: una tappa, certo della massima importanza, nel viaggio intrapreso per accompagnare la sorella Maria Amalia a Napoli si mutò in un periodo di formazione per un adolescente che incarnava l'eterno sogno umanistico del principe colto, illuminato, amante dell'arte, della musica, della letteratura, della filosofia, vissute come occupazioni a cui dedicare la parte migliore dell'esistenza e sulle quali fondare la propria futura azione politica³⁷. Il soggiorno di Federico Cristiano a Roma fu un evento che coinvolse tutta la cultura romana, ma soprattutto diede un decisivo impulso al nuovo slancio che l'Arcadia aveva cominciato a prendere fin dall'anno prima. Il 6 dicembre Federico Cristiano venne acclamato Arcade con il nome di Lusazio Argireo, e da quel momento si produsse quasi una letteratura per lui: ho contato quattordici testi rivolti a Lusazio tra le *Rime degli Arcadi*, le *Prose degli Arcadi* e gli *Arcadum carmina*, e in suo onore venne indetta una ragunanza generale nel luglio del 1739 al Bosco Parrasio. Dal «Chracas» sappiamo che il Bosco aveva già riaperto i battenti: oltre alla già citata ragunanza del settembre 1737 (cfr. *supra*, nota 6), il 13 luglio del 1738 si era tenuta una grande ragunanza, almeno in parte su temi scientifici³⁸. La presenza di Lusazio al Bosco Parrasio sembra

37. Per il diario del principe, che viaggiava in incognito sotto il nome di Comte de Lusace, e per quelli del conte Joseph-Anton Gabaleon von Wackerbarth-Salmour, suo maggiordomo e accompagnatore dei ragazzi, e di Hans Moritz, conte di Brühl, vd. *supra*, nota 5.

38. «Domenica il giorno, nel solito Bosco Parrasio a S. Pietro in Montorio, con molto concorso di Letterati ed altre qualificate persone, si tenne la pubblica Adunanza d'Arcadia, nella quale li Signori Arcadi fecero ammirare il di loro vivacissimo spirito ed elevato ingegno e talento nella recita di molte varie dotte composizioni, essendosi segnalati tra li medesimi il P. Galeotti de la Compagnia di Giesù, Maestro di Rettorica nel Collegio Romano, con un erudito Discorso volgare, in cui trattò degli Influssi Lunari, il Signor Filippo d'Azon, Maestro di Rettorica nel Collegio di Propaganda Fide, con una virtuosa Egloga latina morale, il Sig. D. Antonio di Gennaro de' Principi di S. Martino, con un nobile Poema intitolato *Il viaggio alle Stelle*, siccome anche dottamente e con molto spirito recitarono gli altri minori componenti li Signori: Abbate Clementi un Sonetto, Abbate Chiodi un Sonetto, Abbate Belieri un Sonetto, Abbate Benavides un Sonetto, Abbate Broj un Sonetto, Abbate Morei una Canzone, Abbate Griscolini un Sonetto, Cavaliere Odam un'Anacreontica, Abbate Cenacchi

ridar fiato all'Arcadia della molteplicità disciplinare e poetica, all'idea della Repubblica arcadica come spazio extraterritoriale, o meglio extrasociale, nel quale le gerarchie e le distinzioni di ceto formalmente si annullavano in nome del comune culto delle lettere, delle scienze e delle arti. In prima linea in questa operazione figura Morei, che scrive ben sette testi per Federico, incaricandosi di presentargli l'Arcadia e di introdurvelo. Per la prima andata di Lusazio al Bosco Parrasio (25 giugno 1739), Mireo scrive un testo in ottave, nel quale «l'Arcade Genio», parlando in prima persona, descrive a Lusazio il suo itinerario dalla Grecia a Roma³⁹. «Dell'alma libertà figlio e seguace», il Genio ha una mente «d'ozio innocente amica» e può vivere soltanto in una dimensione di pace; per questo dovè fuggire dalla sua antica sede, rifugiandosi nel piccolo regno di Evandro sul Palatino, e fu di nuovo un'epoca di pace, di canto e di serenità, finché non sorse «l'imperiosa Roma», che, con le sue guerre di conquista, costrinse nuovamente il Genio in un angolo. Morei propone qui un dualismo tra l'Arcadia e il dominio di Roma, considerato un disvalore, che, a ben vedere, era di ascendenza guidiana, del Guidi autore delle selve per gli Arcadi. Nella Roma conquistatrice fiorì la letteratura, ma tacque quella poesia che sapeva unire semplicità e pace, tenuta viva soltanto da Virgilio, il quale però rimase in questo completamente isolato, al punto che alla sua morte seguì un millenario silenzio, fino a Sannazaro, dal quale il Genio passa direttamente alla fondazione dell'Arcadia, non più creatura di un singolo, ma comunità di poeti che «da me presero e canto e nome e leggi». Il Genio rivendica il valore della creazione di uno spazio a lui dedicato,

ove sapere, ove Virtù si onora,
né spiace altrui questo mio rozzo ammanto
e piacciono i costumi e piace il canto.

una Canzone, Abbate Rizzardi un Sonetto, Gio. Salvi un Sonetto, Abbate Devoti un Sonetto ed Abbate Lelli un'Elegia; avendo tutti i sopradetti riportato universale applauso e gradimento, non solo dalla detta numerosa udienza, ma anche da gli Em.i Sign. Cardinali Porzia, Caraffa, Gentili, Marini, Corsini e Rezzonico, e dall'Ecc.mo Sign. Ambasciatore Veneto e da moltissima Prelatura, che colla loro presenza onorarono la stessa adunanza, con vivi e distintissimi segni di particolare piacimento e soddisfazione» («Diario ordinario di Roma», nr. 3271, 19 luglio 1738, pp. 5-7; cfr. Restante, *Cronache di vita arcadica*, pp. 53-54).

39. Cito da Michele Giuseppe Morei, *Poesie*, Roma, Antonio de' Rossi, 1745, pp. 26-30.

Si tratta di uno spazio inclusivo e attrattivo, nel quale sono ammessi anche i potenti (si ricordano Giovanni V del Portogallo, Alessandro Sobieski e la madre Maria Casimira, Eugenio di Savoia), purché assumano i costumi arcadici, innati in Lusazio, raccogliendo quel testimone della pace e delle lettere che il Genio affida ai suoi adepti. Morei scrisse per Lusazio anche due egloghe latine⁴⁰. Nella prima, composta per l'acclamazione, canta le lodi del principe, declinando le sue virtù, tutte in linea con l'ideologica arcadica, a partire dalla principale, la *vera Pietas* mostrata *assiduis factis*; nella seconda, recitata alla presenza di Lusazio il 10 settembre del 1739, Morei rappresenta l'Arcadia come un mondo ideale e alternativo a quello della città, mettendo in fila una serie di *topoi* della poesia pastorale. I due testi sono quanto di più tradizionale si possa immaginare, ma sono stati concepiti come tali, perché volevano recuperare una tradizione che si era interrotta, insieme al costume della recita dell'egloga al Bosco Parrasio. Quindi tra il 1737 e il 1739 l'Arcadia torna a essere, anche grazie al recupero del Bosco, il Commune d'Arcadia, ritrovandone le liturgie. Morei cerca dunque di recuperare l'Arcadia di Crescimbeni e di riportarla ai fasti di quegli anni (anche se di fasto ce n'era sempre stato poco); non si trattava tuttavia di restaurare il petrarchismo di Leonio, ma piuttosto di recuperare un'ideologia o, se si preferisce, una postura, che sola poteva dare all'Arcadia una prospettiva di durata nel tempo e di diffusione nello spazio. Questo recupero non poteva essere un semplice riallacciarsi a una radice momentaneamente smarrita, perché nel frattempo l'Arcadia aveva preso un'altra rotta, che non sarebbe stato possibile rinnegare, ammesso, e non concesso, che lo si fosse voluto. Morei era la persona perfetta per contemperare istanze profondamente diverse, e porle persino in sinergia, perché era un uomo di mediazione, ed era anche un poeta di mediazione⁴¹. Con ogni probabilità ciò gli valse l'elezione a Custode, che fu invero blindata⁴². Il suo programma cul-

40. Si leggono in Michaelis Josephi Morei *Carmina*, editio tertia, Romae, typis Jos. et Phil. de Rubeis, 1762, pp. 113-121.

41. Per un panorama del suo custodiato rinvio a Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, pp. 86-104; su di lui vd. anche Alfonzetti, *La ricomposizione dell'Arcadia*, e Francesco Sorrenti, *Tra Crescimbeni, Gravina e Arcadia della scienza: alcune riflessioni su Michele Giuseppe Morei*, in «*Fur comuni a noi l'opre, i pensier, gli affetti*». *Studi offerti ad Alberto Beniscelli*, a cura di Quinto Marini, Simona Morando, Stefano Verdino, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2018, pp. 53-65.

42. La raccontò lo stesso Morei nelle *Memorie storiche*, pp. 59-60; dell'elezione diede notizia anche il «Diario ordinario di Roma», nr. 4086, 5 ottobre 1743, p. 17; cfr. Restante, *Cronache di vita arcadica*, p. 63.

turale è perfettamente esposto nella prosa recitata in Serbatoio «nel 1744, un anno in circa dopo essere stato eletto Custode Generale di Arcadia»⁴³. Dopo l'elezione la vita di Mireo era stata monopolizzata dall'Arcadia: «Da quel punto che con gli Arcadici sigilli le chiavi del Parrasio Bosco furono a me consegnate, io non so pensare altro che Arcadia, d'altro non so discorrere che d'Arcadia, e vegli o dorma, delle Arcadiche cose il mio animo è del continuo ripieno». È l'alba, ma curiosamente, «ancorché la notte precedente dormito avessi», Mireo si addormenta poggiato a un cespuglio di bosso e subito sogna quello a cui sempre pensava: «Ed, oh che mai non opra l'immaginativa! Molto più quando la nostra mente d'idee che interessano il nostro cuore trovasi fuor del costume ingombra e ripiena». Varcato un fiume, Mireo ha l'impressione di trovarsi nei Campi Elisi cantati dai poeti, quand'ecco che gli appaiono Alfesibeo e Filacida; Mireo corre loro incontro raggianti, stende verso uno la destra, verso l'altro la sinistra (senza specificare a quale dei due), gli chiede se si siano uniti per consigliarlo, «tratti dall'impegno che per la nostra Arcadia in ambedue fu sì vivo». La risposta è laconica: «“Sì, figlio” proruppero parlando a un tempo istesso ambedue». Mireo si dispone ad ascoltarli «come Oracolo», ed essi effettivamente rispondono come Sibille: «Magnificenza» dice Filacida, «Semplicità» risponde Alfesibeo; Mireo domanda lumi: «Toscana» replica Alfesibeo, «Lazio» aggiunge Filacida. Mireo comincia a lamentarsi di tanta «scarsazza di parole», che invece di schiarirgli la mente, «in più dense tenebre l'intrica e la ravvolge» (inutile dire che quelle quattro parole erano chiarissime a tutti nel loro valore programmatico). In un impeto di generosità, Filacida pronuncia due parole: «Secol d'oro», mentre Alfesibeo, restando «nell'intrapresa economia», replica soltanto «Crusca». Mireo non dice più nulla, limitandosi a guardar perplessa ora l'uno, ora l'altro, quando i vecchi Custodi, come mossi a pietà, ma «parlando al solito ambedue nel medesimo tempo», si distendono in due frasi: «Procura di mantenere tra gli Arcadi la *Concordia*» e «Se vuoi ben condurti nell'impiego addossatoti, per tuo potere fomenta l'*Emulazione*». I due continuano a ripetere «Concordia» ed «Emulazione» l'uno contro l'altro a voce sempre più alta, finché Mireo si risveglia; vorrebbe allora andare in cerca di qualcuno che gli chiarisca «le recondite cifre» del sogno, ma la «forza della fantasia» lo fa nuovamente addormentare, riportando-

43. Qui e in seguito cito da Michele Giuseppe Morei, *Prose*, Roma, Antonio de' Rossi, 1752, pp. 135-142.

lo nello stesso scenario del sogno precedente. Qui gli appaiono ora tre persone, Erilo (Guidi), Euganio (Menzini) e Mirtilo (Pier Jacopo Martello); i primi due riprendono il confronto, Guidi per Crescimbeni e Menzini per Lorenzini, e già si andava preparando un nuovo alterco, se non fosse intervenuto Mirtilo a comporre la disputa, spiegando che le parole d'ordine di Alfesibeo erano perfette per l'Arcadia delle origini, nata «ad effetto unicamente di estirpare quell'improprietà, quella turgidezza, quella barbarie in cui nel Secolo scorso, massime nella Volgare favella, si scriveva in Italia», mentre la parola «Concordia», effetto dell'amore «per la sua dilettezzissima Arcadia», esprimeva il *modus operandi* del primo Custode, «essendo impossibile che un corpo lungamente sussista senza la necessaria unione delle sue Parti». Completamente diversa l'età di Filacida, in cui non v'era più bisogno di riforme dello stile, e l'Arcadia veniva travagliata da «strane vicende»; si era così potuti tornare «impunemente» agli argomenti eroici, per i quali occorrevano «spiriti grandiosi e idee sublimi». Il confronto tra concordia ed emulazione converrà ascoltarlo direttamente dalla voce di Mirtilo, che espone il punto di vista di Morei, ovvero la conciliazione da questo operata:

Resta che l'ultima parola di Filacida coll'ultima di Alfesibeo ponghiamo al confronto. Ma questa pure, se si distinguano i Tempi, vedrassi ad un medesimo fine condurre. È necessaria la *Concordia* in un'unione di Letterati; ma siccome la soverchia calma degenera spesso in un dannosissimo ozio, così l'esperienza aveva fatto vedere che gli Arcadici Ingegneri si erano, riposando in grembo alla Gloria di già ottenuta, addormentati e che perita per trascuraggine sarebbe col tempo l'Arcadia, se una veemente procella non avesse tutti riscosso a riprender coraggio e dar di nuovo fiato alle rusticane Sampogne e all'eroiche Trombe. Perciò l'*Emulazione* esser necessaria in un tal Ceto vien da Filacida ad affermarsi, ond'è che ciascuno può conoscere che insieme possono stare la *Semplicità* del pensare colla *Magnificenza* dell'esprimersi, l'attenzione del ben comporre nella volgare favella collo studio indefesso degli antichi Latini Autori, e la *Concordia* nel mantener l'unione in genere di questo gran Corpo coll'*Emulazione*, in specie degli Ingegneri più atti e più fervidi, che nella nostra Arcadia danno del lor valore incontrastabili prove⁴⁴.

44. Ivi, pp. 141-142.

Questa prosa va accostata a un dialogo recitato al Bosco Parrasio nel 1748, in cui Laurillo (Pietro Bagnari), Rivisco (Antonio Gasparri) e Viminio (Giacomo Zaghetti), tre giovani annoverati in Arcadia da Morei, si confrontano su tre sonetti di Uranio, Tirsi e Filacida aventi lo stesso oggetto, ovvero la caduta dell'anima, platonicamente assimilata a un cavallo o a un carro tirato da cavalli, nelle tentazioni del corpo⁴⁵. Mireo è chiamato a dirimere la contesa, che in realtà non dirime, mostrando piuttosto l'eccellenza di ciascuno dei tre testi, in una prospettiva chiaramente volta a conciliare e integrare.

Morei dunque, non appena divenne Custode, e forse già da prima, si impegnò in un'azione di recupero e mantenimento della poesia del sublime, eroico o sacro che fosse, cercando di ricollocarla nel più ampio quadro di quella terza Arcadia, operante già dal 1737-1738, che voleva recuperare il recuperabile dall'Arcadia dei primi vent'anni. Morei compì quest'opera di ricucitura, sebbene la sua estetica fosse lontana dalla magnificenza, dalla poesia eroica e sublime, dal pindarismo. In un discorso sulla Passione tenuto nel 1738 per l'Accademia degli Infecondi, nella sede del vecchio Bosco Parrasio all'Aventino, Morei propose una sua storia della poesia, riprendendo il tradizionale motivo della missione civilizzatrice, ma delineando anche la decadenza estrema in cui la poesia era caduta, non dal punto di vista stilistico, ma morale. Per recuperare il prestigio perduto, la poesia avrebbe dovuto ripensare i suoi registri e dotarsi della fondamentale virtù cristiana: «Per quanto io mi ricordi aver letto, per quanto abbia mai provato in me stesso, niuna cosa è stata mai sì possente ad ottenere il suo fine, quanto la magnificenza unita alla compassione»⁴⁶. Nel 1748 Morei inizierà il discorso per l'acclamazione in Arcadia di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia con una definizione dell'Arcadia delle origini: «Per quanto i perspicacissimi Istitutori di questa nostra Letteraria Repubblica, ad effetto di togliere ogni idea di turgida Magnificenza, si studiassero d'introdurre un costume totalmente pastorale [...]»⁴⁷; è significativo che qui Morei usi una parola chiave del mondo di Lorenzini, sia pur veicolata dal canonico – in quei contesti – aggettivo «turgido», per definire l'estetica secentista. Se mettessimo insieme i testi in cui Morei parla di poesia, e della sua poesia, dagli anni Dieci agli anni Cinquanta, vedremmo che, anche come poeta sacro, si mantenen-

45. Ivi, pp. 190-199.

46. Ivi, p. 9.

47. Ivi, p. 152.

ne sempre sul binario della semplicità pastorale; eppure nella raccolta delle rime in morte di Filacida (e in lode sua) lo troviamo celebrato da Apollonio Orciano (Giovanni Ginobili) quale nuovo Filacida, maestro di un canto che punta al sublime, e Ferecide Leonideio (l'abate romano Tommaso Palleschi), altro lorenziniano, dedica a Mireo una canzone di gusto fortemente guidiano, in cui, indossando paramenti da poeta eroico, in chiave eroica lo esalta⁴⁸. Nella poesia celebrativa tutto è possibile, ma pure sono interessanti questi ritratti di Morei in chiave pressoché antitetica alla cifra vera della sua poesia. D'altra parte va detto che la scuola dei poeti di Lorenzini possiamo oggi ricostruirla e leggerne i testi grazie a Morei, che li ha pubblicati nei tre volumi delle *Rime degli Arcadi* da lui curati; insomma, noi conosciamo oggi l'Arcadia di Lorenzini in gran parte grazie al lavoro editoriale di Morei, volto a collocare e ricollocare quei poeti nella cornice della rinnovata Repubblica arcadica. Il già citato Tiresia Timosteniano, vale a dire Domenico Rolli, il fratello di Paolo, anch'egli cancellato ai tempi dello scisma, nel 1744 reciterà al Bosco Parrasio, sempre per celebrare Lorenzini, una bella canzone sulla vicenda storica di Roma, da Romolo ai pontefici, in cui fortissima è l'imitazione del Guidi⁴⁹. Anima il testo l'idea che la grandezza di Roma, quel che aveva assicurato ai Romani un impero universale e duraturo, era stato «non l'ardir militar, ma i lor consigli», fin dagli esordi, quando al fondatore Romolo, fatto a brani da quello stesso popolo che egli aveva messo insieme, succedette Numa, «il dotto Pitagorico Sabino», con il quale

cessò l'odio e lo sdegno,
 l'amor del giusto nacque,
 ogn'alma si compiacque
 dell'aurea pace, e il frutto ne godesti [*scil.* Roma],
 mentre accrescer vedesti
 coll'essere e l'aver de' tuoi vicini
 il numero e poter de' Cittadini.

48. *Componimenti degli Arcadi nella morte di Filacida*, rispettivamente alle pp. 39-41 e 65-68.

49. La canzone fu composta per il volume commemorativo di Lorenzini, nel quale apparve (ivi, pp. 100-106); fu poi riproposta in *Rime degli Arcadi*, XI, pp. 349-355, con la seguente nota nell'indice in fondo al volume: «Canzone detta nel Bosco Parrasio in occasione della morte di Filacida, Custode Generale d'Arcadia, e della elezione di Mireo suo successore l'anno 1744». È segnalata in Alfonzetti, *Il principe Eugenio*, p. 54.

Sulla virtù civile si resse la monarchia nei suoi momenti migliori, ma finalmente i Romani scelsero la libertà, fondando la repubblica, che grazie a tre virtù cardinali, Fortezza, Temperanza e Prudenza, unite alla quarta, la Giustizia, poté unificare il mondo; le guerre civili, che portarono alla fondazione dell'impero, si scatenarono quando «giunse a sera / di libertade il fervido desiò». Gli imperatori sapienti (Augusto, Tito, Antonino, Traiano) non riuscirono a bilanciare la

fama di tante alme proterve
che iniquamente usando un sì gran dono
fero soggette e serve
le leggi e la giustizia
al fasto e all'avarizia.

Con Costantino inizia la celebrazione della Roma cristiana, raffigurata come presidio di una «infallibile Legge», che emana da «Iddio Legislator» e riposa sulle «sant'opre» e sul «sapere» dei pontefici; e subito si passa alla lode di Clemente XI, il vero criptopatrono dell'Arcadia di Crescimbeni, che viene celebrato come intellettuale e promotore delle arti, ricordando il Concorso clementino e quelle omelie che l'ultimo Guidi aveva voluto esporre in versi. Nelle strofe finali Rolli viene a parlare dell'Arcadia, tributando un rapido omaggio ad Alfesibeo e distendendosi su Filacida, individuato nella sua qualità di poeta,

a cui l'ampio tesoro
del sensato poetar diedero in cura
il biondo Apollo e delle Muse il Coro,

e di maestro,

e noto fece che possiam sol noi
immortalar gl'Eroi,

per giungere a Mireo, presentato in primo luogo quale erede della poesia di Lorenzini e quindi come continuatore di Crescimbeni, non in veste di poeta, bensì di amministratore di un'Arcadia che aveva trovato un nuovo difensore in papa Lambertini. L'ultima strofa torna al soggetto della canzone, e adombra la natura del rapporto che quest'Arcadia di allievi di Lorenzini postisi sotto l'ombrello di Morei voleva avere con il potere politico:

Onde sol la Virtù rese felice,
 Roma, il tuo stato, e maggior gloria aspetta,
 se alle Virtù sarai fida Nutrice.
 Quanto è mortal corre al suo fine in fretta;
 il ben dell'intelletto ha solo il vanto
 di far del tempo e dell'oblìo vendetta.
 Voi, Pastor saggi, intanto
 la scelta Gioventude
 a seguir la virtude
 coll'opere animate e coll'esempio.
 Così, non con lo scempio
 dei Regni dell'Occaso e dell'Aurora,
 Roma grande si fece e grande è ancora.

Se la *ratio* della grandezza di Roma era stata una virtù nutrita di sapienza, l'Arcadia veniva proposta come scuola di virtù capace di indicare la via da seguire per arrivare alla vera gloria, una via fatta non di armi e di guerre, ma di virtù morali traducibili in virtù politiche, in primo luogo la clemenza e la ricerca della pace, che gli Arcadi si erano dati il compito di rappresentare al potere, provando così ad esercitare un embrione di *soft power* nutrito dal prestigio della poesia. Era una radice antica nell'Arcadia (compariva già nel discorso di Menzini *L'Arcadia restituita all'Arcadia*, recitato al Bosco Parrasio nel 1692⁵⁰), in cui la scuola di Filacida poteva riconoscersi. Anche se non era stata quella la poesia preferita da Lorenzini, era comunque una produzione in cui, seguendo l'esempio del Guidi, potevano essere ben rifuse sia la sintassi eroica, sia quella magnificenza unita alla compassione che avrebbe preferito Morei. In fondo il successo della scuola di Lorenzini si potrebbe misurare semplicemente dal fatto che Morei per tutto il suo custodiato ebbe come Procustode Brogi, un allievo di Lorenzini, ed ebbe sempre vicino Pizzi, altro allievo di Lorenzini, che da Custode porterà (anche se morì meno di un mese prima dell'anniversario) l'Arcadia al compimento del suo centesimo anno. Quanto a Morei, se per capire la sua politica culturale in seno all'Arcadia è necessario leggere più o meno tutto quello che di suo pubblicò e fece pubblicare di altri, per cogliere la sua attitudine basterà entrare in un luogo caro all'Arcadia, la piccola chiesa di San Nicola dei Prefetti. Sui lati dello stret-

50. Edito in *Prose degli Arcadi*, I, Roma, Antonio de' Rossi, 1718, pp. 104-125, che dovrebbe derivare dal ms. 1 dell'Accademia dell'Arcadia, cc. 333r-348v.

to vestibolo si affrontano due eleganti lapidi memoriali, che nel 1746 Morei dedicò ai due avversari del 1728, Lorenzini e Paolucci. I marmi sono identici, ma i testi epigrafici non hanno lo stesso tenore: Lorenzini è «doctissimus vir», «poeta summus», «decessor clarissimus» e si dice che Morei ha fatto apporre la lapide «Arcadum consulto»; Paolucci, «ex XIV Arcadiae Institutoribus», è ricordato come «Hetruscae poeseos lyricaе cultor eximius» e la lapide è dedicata da Morei amico et socio (nel procustodiato) senza la mediazione del *Coetus Arcadum*. Delle parole che i due passati Custodi gli avevano quasi gridato addosso nel sogno di due anni prima, quella a cui Morei teneva di più era senz'altro «Concordia», nel seno della quale faceva coesistere la memoria e il futuro della sua Arcadia.

VALENTINA GALLO

L'Arcadia di Filacida (1728-1743)

Stretta fra due custodiati fortemente aggettanti (quello delle origini e quello della storicizzazione), l'Arcadia di Francesco Maria Lorenzini rappresenta una parentesi dai contorni sfumati, la cui politica culturale è sembrata esaurirsi nella stanca replica della ritualità più esteriore (le acclamazioni) e in una più convinta, ma circoscritta, azione pedagogica in favore dei giovani Arcadi, coinvolti in un ardito restauro dell'antico teatro comico latino per il quale Lorenzini è passato alla storia¹.

Il profilo del trilucente custodiatore Lorenzini è reso ancor più vago dalla lacuna documentaria, giacché a differenza di Crescimbeni, che pure fu archivista fazioso², Lorenzini non lasciò traccia della vita accademica, tanto che la ricostruzione del suo operato non può che avvenire per via induttiva dalle frammentarie tracce cronachistiche e editoriali.

È su queste ultime che ha lavorato Anna Maria Giorgetti Vichi per la compilazione dell'*Onomasticon*, ascrivendo all'età di Lorenzini – non senza incertezze e fisiologiche imprecisioni – gli Arcadi attivi durante il custodiatore Morei assenti nei registri di quest'ultimo e di Crescimbeni, e aggiungendo i pastori acclamati tra il 1728 e il giugno del 1743³. Il computo – pur ampiamente difettivo – ammonta ad appena

1. Sulla figura di Lorenzini, mi sia permesso di rinviare a Valentina Gallo, *Lorenzini, Francesco Maria*, in *Dizionario biografico degli italiani* (da ora *DBI*), Roma, LXVI, Istituto della Enciclopedia italiana, 2006, pp. 40-42; sull'Arcadia di Lorenzini, vd. Beatrice Alfonzetti, *L'Arcadia austriaca del custode Lorenzini*, «Studi pergolesiani», 7, 2012, pp. 11-27, e Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, pp. 74-86.

2. Sull'attività di archivista di Crescimbeni, vd. Chiara Nardo, *Crescimbeni correttore, curatore, editore d'Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», VII, 2018, pp. 107-142; ma vd. anche Valentina Gallo, *La Basilissa: Cristina di Svezia in Arcadia*, in *Settecento romano*, Roma, Viella, 2017, pp. 75-96: 79.

3. L'elenco delle acclamazioni si legge in Michele Giuseppe Morei, *Memorie istoriche dell'adunanza degli arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1751, pp. 155-177.

centottantatré annoverazioni, con una media annua di quattordici. Un dato che, per quanto puramente indicativo, misurato su quello crescimbeniano (settantotto), non lascia dubbi sulla crisi di crescita che l'Arcadia conobbe durante i quindici anni della guida Lorenzini⁴.

Il dato numerico è la prima spia di una forte discontinuità con la stagione precedente; vi si aggiungano l'interruzione di tutte le collane crescimbeniane (le *Rime*, le *Prose*, le *Vite*, i *Giuochi* e le *Corone poetiche*) e della pubblicazione dell'eterogenea rimeria arcadica, la mancata iterazione dell'incoronazione poetica (che nel 1724 aveva promosso, riattivando la ritualità petrarchesca, Bernardino Perfetti)⁵, l'arresto della politica "coloniale"⁶, la dismissione della "metafora pastorale" e si avrà un profilo dell'Arcadia di Lorenzini in bassorilievo (ciò che non è).

4. Per un'analisi sociologica e quantitativa del custodiato di Crescimbeni, vd. Amedeo Quondam, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», 8, 1973, pp. 389-438.

5. Vd. Marco Capriotti, *Il modello della Laureatio petrarchesca nell'Arcadia del Settecento*, in *Laureatus in Urbe I*, Atti del convegno. Roma, 22-23 maggio 2017, a cura di Luca Marozzi, Paolo Rigo, Roma, Aracne, 2019, pp. 321-330. Che il riconoscimento conferito a un improvvisatore fosse stato invisibile al partito di Lorenzini lo rivela, d'altra parte, una delle scritture della fazione avversa, edita subito dopo l'elezione del 1728: «Quando al regnante nostro gloriosissimo principe piacque d'ordinare l'incoronazione del cavalier Perfetti, che tanto amaramente vi punse il core, vi ricorderete che, per gli esperimenti che avevano da procedere la funzione, per Secretaria di Stato si comandò al custode d'Arcadia che il tutto nelle debite forme eseguisse»: Rabisinzio Ermeatico, *Risposta alla replica anomala scritta in difesa dell'elezione di Filacida in Custode di Arcadia, che incomincia: la troppa inferma condizione delle umane cose*, s.n.t., p. [A4r].

6. Anche in questo caso, i dati sono eloquenti: durante il custodiato di Crescimbeni furono create trentasei colonie (con una media annua appena inferiore all'unità), a fronte delle cinque del custodiato Lorenzini (in media una ogni tre anni) e delle dodici di Morei (circa una ogni due anni). Delle cinque colonie lorenziniane, le quattro accademie dello Stato Pontificio (la Liviana di Forlì, l'Inculca di Roma, la Truentina di Ascoli e la Fanestre di Fano) ebbero vita effimera: la colonia forlivese nacque per assorbimento della stentata Accademia degli Icnautici, già degli Archinasonidi (cfr. Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, ms. 34, c. 143r: *Memoria*) nel 1740; della colonia Truentina di Ascoli, nel 1773, Vittorio Ridolfi informava Gioacchino Pizzi dello stato di desolazione in cui verteva e dell'assenza di documenti atti a ricostruirne la storia (ivi, c. 288); non diverso lo stato di cose per la colonia fanese (ivi, c. 124r). L'Inculca di Roma sorse, invece, all'interno del Collegio Nazareno alla fine del custodiato di Lorenzini (1743). Diversa la storia della colonia parmense (grazie all'impegno di Carlo Innocenzo Frugoni), che ebbe lunga e vivace attività e che godette del sostegno statale (vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, pp. 78-81).

1. *La valutazione storiografica*

Si è detto che sulla crisi di crescita abbiano pesantemente influito anche l'instabilità politica internazionale, il malcostume diffuso nel pontificato di Benedetto XIII, durante il quale l'amministrazione della cosa pubblica risentì della corruzione alimentata dal partito "beneventano" (l'inviso cardinale Niccolò Coscia),⁷ e la lunga vacanza di un facoltoso mecenate. Partendo da questi assunti, la sostanziale eclissi dell'Accademia per il biennio successivo all'elezione di Lorenzini, cioè fino alla morte di Benedetto XIII, risulta più comprensibile. Se infatti Crescimbeni aveva potuto contare sul proprio patrimonio e sul sostegno pontificio, Lorenzini – già incorso in dissesti finanziari, dai quali era stato salvato dieci anni prima grazie al potente governatore romano Alessandro Falconieri – non poté appoggiarsi né all'uno né all'altro. È uno stato di cose lapidariamente testimoniato da Muratori all'indomani della morte di Lorenzini: «Era mezza in rovina l'Arcadia. Voglia Dio che coteste dissensioni non le diano nuovi colpi. Oggidì pare che le belle lettere costì non sieno in gran credito»⁸. Muratori non era un osservatore imparziale, come vedremo a breve, non pertanto è un testimone autorevole, di cui tener il massimo conto. Senza dunque stravolgere un quadro storiografico consolidato, credo che una rilettura delle fonti note, integrata con documenti finora non ancora valorizzati dalla ricerca storico-letteraria, possa giovare a una considerazione più equilibrata dell'età lorenziniana, insinuando il dubbio che il custodiato di Filacida non vada sveltamente liquidato come uno stallo nella storia dell'Accademia, quanto piuttosto come una stretta virata, impostata su posizioni ideologiche e poetiche alternative a quelle crescimbeniane. L'ipotesi di lavoro che vorrei discutere indurrebbe a riconsiderare molte delle scelte di Lorenzini e a giustificarle come attuazione di una precisa progettualità (più o meno ostacolata da fattori esterni, legati a congiunture storico-politiche e al

7. Su Benedetto XIII, oltre il classico Ludwig von Pastor (*Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, XV, Roma, Desclée & C.ⁱ, 1933 [I ed. 1930], pp. 486-638), vd. i più aggiornati *Benedetto XIII Orsini: studi e testi*, a cura di Saverio Paternoster, Andrea Mazzotta, Bari, Adda, 2017; Giacomo De Antonellis, *Il papa beneventano: Vincenzo Maria Orsini-Benedetto XIII*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2014; Tobia Granieri, Pasquale Vitucci, *Benedetto XIII: politica sociale ed economica*, Bari, Adda, 1990.

8. Lodovico Antonio Muratori ad Alessandro Chiappini, 24.VII.1743, in Id., *Carteggio con Alessandro Chiappini*, a cura di Paolo Castignoli, Firenze, Olschki, 1975, lettera nr. 208, p. 173.

difficile riposizionamento dello Stato pontificio all'interno del campo di forze internazionali), valorizzando, al di là dei risultati concreti, la coerenza di un'idea di letteratura capace di imporsi sui tempi lunghi della storia come forza motrice del cambiamento in nome di un'identità culturale antica ma non statuarica.

Per saggiare la sostenibilità di quest'ipotesi di lavoro bisogna risalire all'insediamento di Lorenzini e impugnare una narrazione che si ripete da Morei in poi, integrando le fonti già adibite dalla storiografia (il «Diario ordinario» e quello di Francesco Valesio, i carteggi dei testimoni eccellenti e il poema *Il Giammaria, ovvero l'Arcadia liberata* di Domenico Ottavio Petrosellini) con gli atti del processo intentato da Giuseppe Paolucci (Alessi Cillenio, fondatore dell'Arcadia e Procustode di Crescimbeni) contro l'elezione di Lorenzini. Mi riferisco al fascicolo processuale andato a stampa a corredo della *Responsio* di Domenico Gionantoni, procuratore di Collegio del Sacro Palazzo Apostolico, presentata all'Auditor Camerae nel 1728⁹.

2. *L'elezione*

Il tempismo con cui, trascorsi appena tre giorni dalla morte di Crescimbeni (15 marzo), il Procustode Giuseppe Paolucci convocò l'assemblea dei pastori arcadi (18 marzo) non fu semplicemente irraguardoso verso la memoria di Alfesibeo. Paolucci non agiva per iniziativa personale, ma incalzato dalla Curia, che promuoveva la candidatura di Francesco Bianchini (1662-1729): «Si adunarono gli arcadi per cre-

9. L'opuscolo *Ill.mo, & R.mo Domino A. C. De Abbatibus Romana electionis, inter Ill. mum D. Abbatem Franciscum Lorenzini Academiae Arcadum Custodem et Ill. mum D. Abbatem Iosephum Pauluccium assertum Vice-Custodem, & litis*, [Romae], Typis Giannini, & Mainardi, 1728, si aggiunge così alle scritture già note: Alefilo Aventiniano P. A. [Carlo Giannini?], *Difesa per Filacida Luciniano Custode generale d'Arcadia, contro i signori oppositori della sua Elezzione, pubblicata da Carlo Giannini Gentiluomo della Guardia, e Provvisore de' Libri di Nostri Signore*, Roma, Reverenda Camera Apostolica, 1728, cui rispose Rabisinto Ermeatico P. A., *Risposta alla difesa di Alefilo Aventiniano P. A. pubblicata da Carlo Giannini*, Roma, Reverenda Camera Apostolica, 1728; una presunta *Replica anomala*, non pervenuta, probabilmente di Eveno Ippiano (sulla cui ambigua posizione Orconio Esquiliano avanza notevoli riserve, accusandolo di essersi schierato tra i deroganti, salvo poi buttarsi nella mischia editoriale contro la deroga); la già ricordata (cfr. *supra*, nota 5) contro-risposta di Rabisinto Ermeatico, *Risposta alla replica anomala*, e Orconio Esquiliano [ex arcade], *Replica alla risposta di Eveno Ippiano intorno all'Elezzione di Filacida Luciniano in Custode d'Arcadia*, s.n.t. (sulla posizione filograviniana di Orconio, cfr. *ivi*, p. 5; sull'ambiguità di Eveno Ippiano, *ivi*, p. 12).

are il nuovo Custode nel Bosco Parrasio sotto S. Pietro Montorio. *Di palazzo si hebbe biglietto che si sarebbe gradito che si fosse fatto monsignor Bianchini*¹⁰. Nessun dubbio sul fatto che Bianchini, figura di altissimo profilo scientifico e morale¹¹, in ottimi rapporti con l'ultimo munifico mecenate dell'Arcadia, Giovanni V di Portogallo (nel cui nome, proprio nel 1728, uscivano gli *Hesperii et Phosphori nova phaenomena, sive observationes circa planetam Veneris*)¹², avrebbe potuto rappresen-

10. Francesco Valesio, *Diario di Roma*. IV, 1708-1728: libro settimo e libro ottavo, a cura di Gaetana Scano, con la collaborazione di Giuseppe Graglia, Milano, Longanesi, 1978, p. 921, 18.III.1728; corsivo mio.

11. Oltre alla voce firmata da Salvatore Rotta, *Bianchini, Francesco*, in *DBI*, X, 1968, pp. 187-194, sul profilo culturale di Bianchini in generale e su alcuni episodi della sua formazione culturale, vd. Alessandro Mazzoleni, *Vita di Monsignor Francesco Bianchini veronese*, Verona, Targa, 1735 (che però non menziona l'episodio arcadico); Aldo Andreoli, *Francesco Bianchini e Lodovico Antonio Muratori*, «Atti e Memorie dell'Accademia nazionale di scienze, lettere ed arti di Modena», s. VI, 11, 1969, pp. 118-125; Salvatore Rotta, *Francesco Bianchini in Inghilterra: contributo alla storia del newtonianismo in Italia*, Brescia, Paideia, 1966; Aurora Scotti, *L'Accademia degli Arcadi a Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del 1700*, «Bracara augusta», 27, 1973, pp. 115-130 (che non ho potuto consultare); Francesco Uglietti, *Un erudito veronese alle soglie del Settecento. Mons. Francesco Bianchini 1662-1729*, Verona, Biblioteca Capitolare di Verona, 1986, pp. 115-119; *Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, Berlin, Akademie Verlag, 2005; Brigitte Sölch, *Francesco Bianchini (1662-1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom*, Berlin, Deutscher Kunstverlag München, 2007; lo spoglio dell'epistolario di Bianchini conservato nella Biblioteca Vallicelliana di Roma, tuttavia, non consente di aggiungere alcunché alle sue relazioni con l'Accademia dell'Arcadia (un sommario regesto si legge in Enrico Celani, *Il carteggio di Eustachio Manfredi con Francesco Bianchini. Nota*, «Rendiconto delle Sessioni della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna», 5, 1890-1891, pp. 1-25). Da ultimo, su Bianchini, vd. il volume miscelaneo *Unità del sapere molteplicità dei saperi. Francesco Bianchini (1662-1729) tra natura, storia e religione*, a cura di Luca Ciancio, Gian Paolo Romagnani, Verona, QuiEdit, 2010, con un saggio di Corrado Viola, *Per un inventario dei carteggi bianchiniani*, pp. 121-161.

12. Francesco Bianchini, *Hesperii et Phosphori nova phaenomena, sive observationes circa planetam Veneris*, Romae, Joannes Maria Salvioni, 1728. Su ordine di Giovanni V, Bianchini fece costruire due globi terrestri di pregiata fattura e una sfera armillare: vd. Roberto Barchiesi, *I Bianchini e la corte di Lisbona. Spigolature dall'Archivio Bianchini della Vallicelliana*, «Estudos italianos em Portugal», 23, 1964, pp. 146-159: 146-152; sull'annoverazione di Giovanni V, vd. Paola Ferraris, *Il Bosco Parrasio dell'Arcadia*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini, Roma, Argos, 1995, pp. 136-148; Saverio Franchi, *Patroni, politica, impresari: le vicende storico-artistiche dei teatri romani e quelle della giovinezza di Metastasio fino alla partenza per Vienna*, in *Il giovane Metastasio. Der Junge Metastasio*, herausgegeben von Francesco Cotticelli, Reinhard Eisendle, Wien, Hollitzer, 2021, pp. 73-106: 85-86 (studio già edito, con lo stesso titolo, in *Metastasio da Roma all'Eu-*

tare una candidatura di conciliazione tra le varie anime arcadiche, senonché il *desideratum* «di palazzo» dovette scontrarsi con il rifiuto dell'interessato, che respinse l'investitura, sostenendo con «le ragioni» e con «i comandi» il proprio diniego; lo riferisce Morei nella memoria che si legge nel fascicolo processuale:

trovato monsignor Illustrissimo e Reverendissimo Bianchini canonico della medesima basilica, dopo vari discorsi tenuti sopra l'elezione da farsi il giorno del nuovo custode d'Arcadia, mi venne dal medesimo e con le ragioni e coi comandi imposto di voler far sì che egli né pure se fosse stato possibile, venisse nominato per il sopraddetto impiego¹³.

Con mirabile coerenza Bianchini aveva ribadito una scelta risalente a vent'anni prima, quando, fedele a una concezione del sapere sovraconfessionale, da perseguire al di là delle meschine rivalità nazionali, aveva respinto l'invito di Lamindo Pritanio ad assumere la carica di arconte della Repubblica letteraria¹⁴.

Di fronte all'opposizione di Bianchini, il Procustode Paolucci pensò di poter temporeggiare, contando di riuscire a rimuovere le resistenze dell'erudito a cose fatte; è ancora Morei che riferisce le parole di Paolucci: «dopo l'elezione si sarebbe discorso di che si dovesse fare in questo proposito»¹⁵. Paolucci delegò a Morei, all'epoca Coadiutore del Procustode – e a dispetto delle remore di quest'ultimo a procedere all'elezione senza aver potuto informare il *coetus* della sua imminenza – la supervisione delle elezioni, consegnandogli i nominativi degli scrutatori e le *formulae* del protocollo elettorale:

[I] signori arcadi, qua tutti dalla general chiamata adunati insieme, già sanno la perdita da noi fatta del nostro custode e la necessità di dover sostituire prontamente altro soggetto degno di esser surrogato in questo ministero, e sanno parimenti che a tenore delle leggi a loro tutti

ropa. Tricentenario metastasiano. Incontro di studi. 21 ottobre 1998, a cura di Franco Onorati, Roma, s.t., 1998, pp. 7-48).

13. *Attestatio d. D. Abbatis Morei*, in *Ill.mo, & R.mo Domino A. C. De Abbatibus Romanae electionis*, c. 39r. Nella trascrizione da manoscritti o settecentine si è ammodernata la punteggiatura e restituito all'uso moderno il sistema delle maiuscole, mantenendo solo quelle reverenziali.

14. Cfr. Francesco Uglietti, *Un erudito veronese alla soglia del Settecento: mons. Francesco Bianchini*, Verona, Biblioteca Capitolare di Verona, 1986, pp. 115-119.

15. *Attestatio d. D. Abbatis Morei*, c. 67r.

spetta d'eleggerlo [...]. Ora, quello che appartiene a ciascheduno di loro è di avere in considerazione un soggetto degno per dottrina, per costumi e chiarezza di nome, e da cui l'adunanza riceva non meno utile che gloria nell'averlo prescelto, e con questa degna elezione si farà conoscere a tutta la republica letteraria il buon giudizio e la giustizia usata dall'adunanza¹⁶.

Che a rappresentare «per dottrina, per costumi e chiarezza di nome» la Repubblica letteraria (significativo rimando all'antico progetto accademico) dovesse essere Francesco Bianchini ne furono convinti quarantacinque dei centoventotto Arcadi convenuti, contro gli ottanta che si espressero in favore di Lorenzini (dovere di cronaca impone di ricordare anche il voto in favore di Morei, di Domenico Ottoboni, di Giovanni Vignoli e una scheda bianca). Il resto è noto: le leggi arcaiche, affinché l'elezione fosse valida, esigevano i due terzi dei votanti, al *quorum* dei quali mancavano sei voti a Lorenzini; l'assemblea si spaccò, Morei riuscì a far votare una deroga alle leggi, sottoscritta da 76 elettori (cfr. *infra*, Tavola 1), e a far eleggere proditoriamente Lorenzini, sul cui nome confluirono, il giorno dopo, i sei voti mancanti alla maggioranza qualificata (cfr. *infra*, Tavola 2). La lite che ne scaturì si risolse, forse anche assecondando la volontà curiale, in favore di Lorenzini.

3. *Gli elettori di Lorenzini*

Dei settantasei deroganti (il cui elenco si legge nell'opuscolo *Responsio romana electionis*) ho potuto identificarne soltanto sessantaquattro: un *corpus* certo ridotto, ma, se non altro, omogeneo.

L'elettorato di Lorenzini è accademicamente giovane e giovanissimo¹⁷: quasi la metà (trenta) dei suoi sostenitori era entrata in Arcadia tra il 1720-1728; poco meno (ventisette) tra il 1711-1719; soltanto sei gli Arcadi pre-scismatici. Si tenga conto però che i dati assoluti vanno proiettati sul numero di annoverazioni dei rispettivi segmenti: otto-

16. *Tenor formulae traditae a D. Abbate Paoluccio D. Abbatibus Morei super modo proponendi electionis in adunantia habita die 18 martii 1728*, in *Ill.mo, & R.mo Domino A. C. De Abbatibus Romana electionis*, c. 66r-v.

17. Una conferma credo provenga da Rabisinzio Ermeatico, *Risposta alla replica anomala*, p. [A6r]: «I capi più vecchj d'Arcadia non moriranno per certo col disonore di averla volontariamente ceduta ad un corpo di giovani, che hanno sempre con invidia sofferto che ella dopo qualche tempo vivesse».

centoventinove, tra il 1690 e il 1710, ottocentouno tra il 1711 e il 1719, e seicentosessantatré tra il 1720 e il 1728; in percentuale, dunque, e non tenendo conto del rapporto tra Arcadi centrali e periferici, l'elettorato di Lorenzini fu soprattutto di pastori di nomina recentissima e recente.

Sull'asse geografico – le votazioni indette con tale rapidità escludono di fatto, se non di principio, gli Arcadi periferici (solo sei i pastori delle colonie che firmarono la deroga) – l'elettorato lorenziniiano è significativamente romano (diciassette), altrimenti disseminato in modo piuttosto equilibrato tra i principali centri politico-culturali della penisola (tre: Firenze; due: Albenga, Forlì, Genova, Lucca, Pistoia, Rieti, Siena).

Per quanto riguarda la composizione sociale, tra i settantasei deroganti, figurano solo due nobili (il marchese Barbagiano Merlini di Forlì e il principe napoletano Ferdinando Caracciolo di Santo Buono) e due cavalieri; quattro alti prelati (Alessandro Clarelli da Rieti, monsignore e chierico di camera; Giovanni Antonio Mozzetti, segretario del cardinale Giuseppe Emanuele de la Trémoille; il genovese Nicolò Negroni, referendario delle segnature, prelatο domestico del pontefice e protonotario apostolico, e Giacinto Silvestri vescovo di Sutri e Nepi) e sedici religiosi appartenenti al piccolo clero (abati, canonici, gesuiti, padri scolopi e somaschi). Il resto dell'elettorato di Lorenzini – laddove identificato socialmente – è rappresentato per lo più dal terzo stato (tra cui 5 avvocati, il Presidente delle strade Nicolò Casoni e un notaio): 54 su 77, il 70%. Tra i votanti, infine, figurano solo due Sottocustodi e colleghi d'Arcadia.

Sarebbe tuttavia semplicistico concludere che Lorenzini fu il candidato della base: come noto, almeno a partire dal 1719, il futuro custode era entrato nell'*entourage* del potente governatore di Roma, Alessandro Falconieri, cardinale di Benedetto XIII e poi tra gli elettori di Clemente XII Corsini nel conclave del 1730, che, partito da posizioni filofrancesi, avrebbe finito per sostenere il candidato imperiale di Carlo VI¹⁸. Ed è verosimile che la protezione di Falconieri giovò a Lorenzini quanto meno *post factum*, sollecitando l'approvazione pontificia. Anche tenendo conto delle influenti entrate, mi sembra ragionevole-

18. Su Falconieri, vd. Matteo Sanfilippo, *Falconieri, Alessandro*, in *DBI*, XLIV, 1994, pp. 371-372. Dopo essere divenuto, nel 1727, protettore del Regno di Scozia, Falconieri partecipò al conclave del 1730 come papabile, anche se poi collaborò all'elezione di Clemente XII. Il suo testamento, redatto pochi mesi prima della morte, si legge in *I testamenti dei Cardinali. Alessandro Falconieri (1657-1734)*, a cura di Maria Gemma Paviolo, s.l., Paviolo, 2020.

le sostenere che l'elezione di Lorenzini fu promossa dalla parte meno allineata alle posizioni curiali, più giovane e più lontana dalle figure apicali del custodiato crescimbeniano; la porzione, cioè, ideologicamente e politicamente meno sensibile ai *desiderata* «di palazzo».

Allo stato attuale (ma non escludo che una ricerca in Archivio di Stato tra i protocolli dei notai di Camera possa dare qualche frutto) non si conosce la compagine sociale dei sostenitori di Bianchini, anche se il carattere dei due appellanti in tribunale, il romano Francesco Cavoni (cappellano segreto di Innocenzo XII, poi minutante della Segreteria di Stato e beneficiato di San Pietro, in Arcadia dal 1691) e il già ricordato Giuseppe Paolucci, suggerisce uno schieramento complementare: anzianità arcadica, allineamento crescimbeniano, alto clero.

Infine, è fuor di dubbio che la candidatura di Lorenzini fu sostenuta dai “graviniani”¹⁹, come ricorda uno degli osteggiatori dell'elezione di Filacida:

Tant'anni sono, quando pure per buona grazia vostra venne la prima gran divisione d'Arcadia e che voi altri prima d'arrolarvi sotto altr'insegna con inimitabile petulanza ora arcadi ora antarcadi volevate denominarvi, venutosi a lite, trovo che si andò all'Auditor Camerae²⁰.

Ciononostante, come cercherò di dimostrare più oltre, la politica culturale di Lorenzini non andrà letta come l'applicazione dei principi filosofico-letterari graviniani, quanto piuttosto come un loro lucido

19. Cfr. anche le accuse stilistiche mosse da Rabisinzio Ermeatico ad Alefilo Aventiniano, autore della *Difesa per Filacida Luciniano*: «una tal razza di stile va riserbata per quando vi tocchi di fare una lezione accademica alla Quirina, perché allora vi trovate al coperto e la cosa va al sicuro, mentre tutta la gente per onestà pubblica, non potendo né fuggirsene né mettersi a ridere, per rabbia è forzata a fare dell'applauso, e voglia o non voglia» (Rabisinzio Ermeatico, *Risposta alla replica anomala*, p. [A1r]); e nuovamente: «Il vostro celebre fondatore [Gravina] non ha detto mai nelle sue leggi di averle fatte ad imitazione del governo popolare di Roma» (ivi, p. [A2r]). Sull'identità di Alefilo Aventiniano qualche lume offre Orconio Esquiliano, *Replica alla risposta di Eveno Ippiano*, p. 1: «Che egli [Alefilo Aventiniano] entrato sia colla sua lettera, senz'alcun titolo in questa buglia, essendo esarcade, e da tant'anni proscritto»; di cui ricorda anche la *proscrizione* subita insieme a Gravina (ivi, p. 4). Ma *contra* Maria Teresa Acquaro Graziosi, *Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali-Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali, 1991, p. 31: «Anche la nomina del Lorenzini non era stata scevra di polemiche e di scontenti; i fedeli del Gravina, ricordando le vicende del 1711, avevano intentato una causa contro la sua designazione».

20. Rabisinzio Ermeatico, *Risposta alla replica anomala*, p. [A5v].

aggiornamento, che frutterà all’Arcadia l’inserimento nella rete europea delle accademie.

4. *Un’accademia teatrale*

Da un punto di vista culturale, gli elettori di Lorenzini condividono un altro significativo comune denominatore: a esclusione di Lorenzini e Morei, nessuno dei deroganti all’altezza del 1728 aveva stampato un libro di rime; dei settantasette, solo quattordici potevano vantare una partecipazione alle *Rime degli Arcadi*, anche se non alle iniziative crescimbeniane, quanto a quelle orchestrate dallo schieramento “imperiale”²¹, ovvero la silloge *All’Altezza Serenissima del principe Eugenio di Savoia* (1716), quella omaggiata *Al signor D. Gio. Antonio Moncada e Aragona* (1717) e il volume offerto *Alle Altezze Sereniss. De’ Principi Filippo Maurizio e Clemente Augusto di Baviera* (1717). L’indice conferma, dunque, il profilo filo-asburgico del partito lorenziniano, a suo tempo tracciato da Beatrice Alfonzetti²².

Non poeti in volgare gli elettori di Lorenzini, piuttosto scrittori di teatro, tra i quali si segnalano alcuni protagonisti della vita teatrale (anche quella di collegio) della Roma di medio Settecento²³: il librettista Nicolò Coluzzi, autore del componimento sacro *Il sacrificio d’Abramo*, rappresentato nel 1738; il ben noto Giuseppe Enrico Carpani²⁴; i librettisti Dionigio (Dionigi) Fiorilli²⁵ e Antonio Colloreti, anche

21. Fa eccezione, infatti, Enea Antonio Bonini, che figura nel tomo quinto per Maria Isabella Cesi Ruspoli (Roma, Antonio de’ Rossi, s.a.) e nella *Corona poetica* per la laurea *in utroque* di Alessandro Albani (s.n.t. [1717]); ad Alessandro Albani è legato anche Antonio Colloreti (ivi, p. 221).

22. Alfonzetti, *L’Arcadia austriaca del custode Lorenzini*.

23. Di questa vocazione alla teatralità, fu, forse involontario, testimone anche Orconio Esquilano, *Replica alla risposta di Ereno Ippiano*, p. [A3r]: «In somma pigliatela per tutti i lati, l’Arcadia è un corpo fantastico, l’Arcadica è una comedia», che così concludeva la lunga argomentazione in cui sosteneva l’intrinseca teatralità – cioè l’adozione di un codice finzionale – dell’Arcadia.

24. Cfr. Valerio Sanzotta, *Giuseppe Enrico Carpani, Ionathas. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Hildesheim, Georg Olms, 2016.

25. Che esordì come poeta encomiastico nelle *Rime in lode dell’eminentiss. e reverendiss. principe il cardinale Bernardo Maria Conti fratello di nostro signore papa Innocenzio XIII, parte raccolte, e parte composte da Dionigi Fiorilli da Terracina*, Roma, Antonio de’ Rossi, 1722; e che nel 1740 scriverà *Il vello d’oro, componimento drammatico da cantarsi la sera del dì primo di maggio 1740. Per comandamento di sua eccellenza il signor d. Scipione Pubblicola di Santa Croce [...] A sua eccellenza il signor d. Marco di Beauvau*, Roma, Komarek, 1740. Durante il custodiato Morei pubblicherà anche le stanze *Il tempio della*

parco poeta bilingue (autore di cinque componimenti poetici tràditi dal ms. 12 dell'Arcadia e di alcuni epigrammi)²⁶; il librettista e poeta Jacopo (Giacomo) Magnani²⁷; il musicista Domenico Franchini²⁸; Lorenzo Guazzesi, storico ed erudito, accademico etrusco, generoso traduttore del teatro tragico francese e di Plauto²⁹, nonché il favolista e poeta latino Francesco Lelli³⁰.

5. *Lorenzini poeta e maestro*

L'opzione per il teatro (e si ricorderà che Lorenzini è passato alla storia per le rappresentazioni classiche del teatro di via de' Leutari) si accompagna a una decisa dismissione della rimeria crescimbeniana, dismissione di cui Lorenzini è il regista occulto e palese, non solo per la marginalizzazione che subisce la pubblicazione dei saggi poetici, ma anche nella prassi poetica.

Raccolte da Morei, ma pubblicate postume³¹ da Giuseppe Pasquale Cirillo («professor di Leggi», recita il frontespizio) e dedicate a Isabella Pignone del Carretto, le *Poesie* di Lorenzini furono stampate una

fede (Roma, Girolamo Mainardi, 1749) in occasione della promozione al vescovado di Ignazio Maria Pio Fragnaneschi, una snella raccolta di *Orazione e poesie* (Roma, Girolamo Mainardi, 1750) per l'ingresso di monsignor Calisto Maria Palombella a Terracina, e la *Caccia de' colombacci* (Roma, Antonio de' Rossi, 1756).

26. Oltre ai componimenti editi nelle *Rime degli Arcadi* (vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, s.v.), cfr. quelli conservati nell'Archivio arcadico: Roma, Biblioteca dell'Angelica, Archivio dell'Arcadia, ms. 12.

27. Corrispondente di Giovan Battista Fagioli (cfr. una sua lettera firmata Roma, 20.VI.1728, conservata a Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. Riccardiano 3427/6), Jacopo Magnani è autore di *L'innocenza di s. Eugenia scoperta nel tradimento*, Firenze, Anton-Maria Albizzini, 1719; suo anche *Per le felicissime nozze dell'illustrissimo sig. Marchese Antonio Acciajuoli con l'illustrissima sig. marchese Teresa Serlupi applauso poetico*, Roma, Chracas, 1723.

28. Sua la musica del *Pirro e Demetrio*, nella rappresentazione tenutasi a Siena nel 1695 (vd. Adriano Morselli, *Il Pirro e Demetrio dramma per musica*, Siena, Loggia del Papa, 1695).

29. Di lui si ricordi almeno la traduzione dell'*Aulularia*: Tito Maccio Plauto, *Vecchio avaro*, Firenze, Andrea Bonducci, 1747.

30. Poeta latino (*Carmina*, Romae, Bernabò & Lazzarini, 1746) e favolista (*Fabulae XII elegiacis numeris concinnati*, Romae, Bernabò, 1739).

31. Anche la scelta di non dare alla luce le proprie rime è di per sé significativa: pur non volendo considerare l'eventuale indisponibilità economica, essa testimonia la svalutazione della funzione socio-rappresentativa dell'esercizio lirico, a vantaggio di altri codici.

prima volta a Napoli nel 1744, e una seconda, aumentata di quaranta componimenti, a Venezia nel 1755. La dislocazione editoriale e il mancato patrocinio dell'Arcadia potrebbero essere le semplici conseguenze di una dismissione della prassi editoriale dell'Accademia, anche se permane il sospetto di un'operazione delicata che non avrebbe incontrato l'unanime consenso del *coetus*.

Sull'effettiva paternità lorenziniana del primo *corpus* pesa oltretutto un'imbarazzante ipoteca, come avvertì lo stesso Cirillo sulla soglia dell'edizione del 1744: «Lettore, so ben io che alcuni componimenti che ora si dan fuori sotto 'l nome del Lorenzini si sono altra volta stampati sotto 'l nome d'altrui. Ma a me è convenuto di seguire la fede di quel valente letterato che mi ha di Roma trasmesso il manoscritto»³². Se il «valente letterato» è Morei, quel manoscritto doveva avere una qualche autorevolezza, anche a dispetto dell'eteronimia conclamata: nell'edizione del 1744 dei duecentosette componimenti quasi la metà (novanta) erano apparsi nelle *Rime degli Arcadi* sotto altro nome: venti attribuiti a Marco Antonio Lavaiani nel secondo tomo, dedicato a Maria Costanza Boncompagni Giustiniani (1716); cinquantadue a Giovanni Battista Ciappetti nel terzo tomo, omaggiato a Eugenio di Savoia (1716); diciassette a firma di Filippo Resta nel sesto, offerto a Giovanni Antonio Moncada e d'Aragona (1717); mentre la canzone pindarica *Se incoraggite il giovenil mio fianco* verrà rivendicata nell'undicesimo tomo (1749) da Tommaso Palleschi; e l'egloga *Quando il verno a far legne al bosco spingene* nel decimo tomo da Gioacchino Pizzi.

L'incertezza attributiva interessa anche l'edizione accresciuta del 1755, in cui tra i quarantasette componimenti aggiunti compaiono due sonetti recuperati all'indietro dal terzo tomo delle *Rime degli Arcadi*, dove figuravano come di Ciappetti e di Pompeo Camillo Monteverchio, e un capitolo di Prudenza Gabriella Capizucchi (sempre dal terzo tomo); ancora: un sonetto ascritto a Giovanni Angelo Salvi nel decimo tomo delle *Rime* arcadiche e tre egloghe, di cui due restituite a Salvi nel decimo e una a Dionigi Fiorilli nell'undicesimo tomo.

Con il decimo e l'undicesimo tomo delle *Rime* arcadiche, in effetti, Morei, verosimile garante delle edizioni lorenziane, intese fare ammenda degli errori attributivi, restituendo a Fiorilli, Salvi e Pizzi i rispettivi componimenti erroneamente assegnati al Custode scom-

32. Nota non firmata, in Francesco Maria Lorenzini, *Poesie*, Napoli, Muziana, 1744, p. iv (da ora Lorenzini 1744) e replicata in Francesco Maria Lorenzini, *Poesie*, Venezia, Simone Occhi, 1755 (da ora Lorenzini 1755).

parso; contestualmente, però, il decimo tomo aggiungeva al *corpus* lorenziniano altre trentotto poesie³³.

Per le rimanenti poesie “contese” bisognerà tenere conto di una pratica compositiva e di un magistero lorenziniano invadente, al punto da poter reclamare – senza impugnazione in appello – la paternità dei componimenti di Ciappetti, Lavaiani, Resta e forse di Montevecchio e di Capizucchi. A questa pratica allude Filippo Maria Renazzi, nella sua *Storia dell'Università degli Studj di Roma*:

Indi poi la sua casa fu sempre aperta a tutti i giovani, ansiosi di cingersi la fronte del poetico alloro. Istruivali con amorevolezza, con maestria diriggevali per l'erte pendici del Parnaso e con rara prodigalità suppliva co' parti del suo ingegno nelle pubbliche recite e nelle poetiche raccolte all'altrui deficienza; onde ognuno potesse incoraggiarsi e far presso il pubblico buona comparsa. Quindi è avvenuto che gran numero di poesie lorenziniane siansi divulgate sotto nome d'altri e che tuttavia esistono manoscritte³⁴.

E a una notoria eteronimia fa riferimento anche Pietro Metastasio allorquando, nell'antologia d'autore che andò compilando durante il soggiorno viennese, inserendo il capitolo *Al mio pensier non s'appresenta oggetto*, chiosò: «di Giovanni Battista Ciappetti, cioè Lorenzini»³⁵.

33. Michele Giuseppe Morei, *A chi legge*, in *Rime degli Arcadi*, X, Roma, Antonio de' Rossi, 1747, p. [A4v]: «Ma circa quelle [le opere] di Filacida, benché siano state le di lui *Poesie* raccolte e stampate, contuttociò per giustissime cagioni in questo tomo non si sono posti componimenti di questo chiarissimo autore, se non inediti. È ben vero che, essendo stati fra le dette *Poesie* di Filacida pubblicati de i componimenti che dalle stampe o da i manoscritti d'Arcadia costa essere di altri autori, non si è dubitato di restituirli a i medesimi e publicarli sotto il loro nome sì in questo che nei tomi che a questo succederanno».

34. Filippo Maria Renazzi, *Storia dell'Università degli Studj di Roma*, IV, Roma, Pagliarini, 1806, p. 137.

35. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Quart. Ital. 11: *127 sonetti colletti dall'Ab. Pietro Metastasio*, c. 29r. È certamente singolare l'assenza di qualsiasi riferimento a Lorenzini vivente nell'epistolario di Metastasio (un accenno alla sua produzione latina, peraltro non particolarmente apprezzata, compare solo nel 1768: vd. Alberto Beniscelli, *I silenzi di Metastasio: da Roma a Vienna*, «Atti e Memoria dell'Arcadia», 7, 2018, pp. 171-210: p. 193), che forse verrà sanata dalla nuova edizione in corso delle lettere metastasiane; per il momento devo limitarmi a ricordare una menzione nel messaggio benaugurale inviato a Morei all'indomani della sua elezione a Custode arcadico attraverso Leopoldo Trapassi, per lettera, il 2.XI.1743 (cfr. Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, III, Milano, Mondadori, 1951, p. 239; e ancora Beni-

Al netto degli errori attributivi conclamati (e dunque scartando certamente le poesie di Fiorilli, Pizzi e Salvi), la poesia lorenziniana, aumentata di quella pubblicata in regime di eteronimia, presenta un marcato profilo, non tanto dal punto di vista formale³⁶, né solo da quello tematico (con ampia escursione di argomenti morali, filosofici, biblici, encomiastici, religiosi, eroici ed erotici), ma squisitamente tonale: la musa lorenziniana intona soprattutto melodie elegiache se non proprio lugubri, anche quando canta l'amore o la bellezza della donna, di cui coglie la transitorietà, l'effimero, la natura volubile, che impongono epiloghi luttuosi o comunque infelici. Esempio, ad esempio, il dialogo con il Petrarca di *Ruf*, 126, instaurato esplicitamente nella prima delle canzoni, *Verdi mirti ed allori*³⁷, che riscrive il modello petrarchesco censurando l'estasi erotica e sostituendola con una drammatica fantasia lugubre: all'aspirazione dell'io petrarchesco di trovare sepoltura nel luogo in cui vide la donna amata subentra quella a rimanere insepolto per testimoniare la crudeltà della donna, alla visione paradisiaca della Laura petrarchesca Lorenzini preferisce un drammatico ed eroico sacrificio di sé, che testimoni la potenza mortifera della *bella fera* per nulla *mansueta*.

Anche quando l'ambientazione pastorale (parcamente frequentata) invita a un tono più leggero, Lorenzini rivela una spiccata predisposizione al dolorismo: si leggano, ad esempio, le canzonette chiabreresche *Questa di giglio e rosa* e *Se riserbassi l'orme*: nella prima, dopo aver offerto a Jella una ghirlanda, la invita a lasciarla «languida e derelitta»³⁸, perché ineguale al vanto della donna; nella seconda l'innamoramento è breve gioia insidiata dalla gelosia che lascia il poeta in stato di disperazione.

scelli, *I silenzi di Metastasio*, p. 193); si ricordi tuttavia che Metastasio aveva composto in gioventù un sonetto in risposta a uno misogino di Lorenzini: cfr. Pietro Metastasio, *Poesie*, a cura di Rosa Necchi, Milano, Aragno, 2009, pp. 582, 616-619; Pietro Metastasio a Leopoldo Trapassi, 14. XII.1768, in Id., *Tutte le opere*, IV, Milano, Mondadori, 1954, p. 676).

36. Dei circa trecento componimenti, più della metà sono sonetti; per il resto, Lorenzini coltiva assiduamente la canzonetta di ottonari e le forme lunghe della canzone petrarchesca (con oltre dieci stanze) o del capitolo in terzine, più di rado l'egloga e la canzone a selva (una sola).

37. La canzone, edita in Lorenzini 1744 (pp. 79-81) e in Lorenzini 1755 (pp. 92-94), era già comparsa nel secondo tomo delle *Rime degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1716, pp. 127-129) sotto il nome di Marco Antonio Lavaiani.

38. Lorenzini 1744, p. 89; Lorenzini 1755, p. 101.

Quella amoroso-pastorale è tuttavia una breve parentesi dalla modulazione eroica,

Degli Atridi io canterei,
e di Cadmo i casi rei;
ma dal mio voler discorda
della cetera ogni corda,
e l'ascolto a tutte l'ore
solo dir cose di Amore³⁹,

o biblico-visionaria,

Trema dal centro la terrena mole
e fa crollare in un valle e montagna:
più non ha sponde il mare e la campagna
copre e mugghiando del suo fin si duole.

Tinto di sangue orribilmente il Sole
erra fuor di sua via con la compagna
e la natura sterile si lagna
che ubbidir più non puote alle parole,
alle parole del Dio creatore,
che 'l fuoco ha già confuso in una tomba
se stesso e lei con l'ultimo suo ardore,
e nel cener rimasto alto rimbomba
(ahi come immaginando aggiaccia il cuore!)
l'orrendo suon della celeste tromba⁴⁰,

in cui il modulo della visione è chiamato a restituire il terrore apocalitico del Giudizio universale, evocato attraverso precise scelte lessicali e stilistiche: dalla progressione sintattica per accumulo alle sonorità cupe al limite del fonosimbolismo, all'eccentrico rapporto tra sintassi e partizione strofica. Al petrarchismo languido ed esangue dell'Arcadia crescimbeniana e all'ironia felice di Filippo Leers o dei bolognesi, Lorenzini contrappone, dunque, un dantismo lasco (con la frequentazione assidua del capitolo ternario e della canzone lunga), attivo soprattutto a livello dialettico (come controcanto a Petrarca), puntando

39. Lorenzini 1744, p. 100; Lorenzini 1755, p. 110, già edita sotto nome di Ciappetti nel terzo tomo delle *Rime degli Arcadi* (Roma, Antonio de' Rossi, 1716, pp. 56-58).

40. Lorenzini 1744, p. 55; Lorenzini 1755, p. 59.

risolutamente verso il sublime biblico, indulgiando nella contemplazione religiosa e nell'esaltazione dell'eroismo cristiano nelle spedizioni contro l'Impero ottomano.

6. *La ratio annoverativa*

Le poesie lorenziniane testimoniano di una carsica sopravvivenza dell'esercizio poetico, che non scomparve del tutto, ma che divenne certamente accessorio e non più cardine della vita accademica. La foto di gruppo degli elettori di Lorenzini, d'altra parte, ha consentito di individuare con precisione il "partito" che ne sostenne la candidatura, alla luce del quale l'attività arcadica del successivo quindicennio acquista nuova evidenza.

Il profilo socio-culturale dei sostenitori di Lorenzini fa sistema infatti (la motiva e la prefigura) con l'interruzione delle massive cooptazioni arcadiche, dalle quali – grazie all'impopolare tassazione – provenivano parte dei fondi per l'edizione delle eleganti collane arcadiche⁴¹. La battuta d'arresto della politica espansiva dell'Arcadia trova conferma nell'esiguità dell'epistolario di Lorenzini, non più adibito, come invece era stato per Crescimbeni, alle campagne di annoverazione. Sarà probabilmente un caso, ma sul quale riflettere, il fatto che l'unica lettera di Lorenzini di annoverazione sia indirizzata all'erudito bresciano Paolo Gagliardi (1675-1742):

L'Arcadia, che non è altro che una ragunanza de' più nobili spiriti che nella letteratura facciansi distinguere, non preterisce occasione che le si presenti per accrescere il suo splendore colla giunta del valore di quelli che hanno dato e danno saggio ragguardevole di se medesimi⁴².

Dove la *reductio* dell'Arcadia e del suo alone pastorale all'originaria *ragunanza* avrà forse un significato ideologico.

41. Doveva trattarsi, almeno durante il custodiato di Crescimbeni, di un'entrata non indifferente, se Rabisinzio Ermeatico, nella *Risposta alla replica anomala*, p. [A4r], poteva esclamare: «Ora domandiamo a Filacida quanto gli abbia reso questo ideale custodiato d'Arcadia in pochi mesi che l'amministra, ed onoratamente egli ci dirà che, se ben la raccolta delle aggregazioni è stata alquanto scarsa, essendo troppo nota la nullità della di lui elezione, tuttavia ragguagliatamente stando le cose a ciel sereno, un anno per l'altro trova che gli verrà in mano qualche centinaio e centinaio di piastre».

42. Francesco Maria Lorenzini a Paolo Gagliardi, Roma, 17.IV.1738, in Paolo Gagliardi, *Lettere, coll'appendice di alcune lettere scritte al medesimo*, colle annotazioni di Giambattista Chiamonti, II, Brescia, Pietro Pianta, 1763, p. 350.

Le annoverazioni avvenute durante il custodiato lorenziniano, ricostruite attraverso lo spoglio dell'*Onomasticon* di Giorgetti Vichi, confermano le attese: ai venticinque Arcadi acclamati per consuetudine (papa Clemente XIII, i cardinali di nuova nomina, nonché i sovrani europei giunti a Roma, come il marchese e grande di Spagna Antonio Giorgio Clerici, Giovanni Gastone I granduca di Toscana e la regina delle Due Sicilie Maria Amalia di Sassonia), si aggiungono due principi, altrettanti marchesi e conti; tre cavalieri, undici grandi prelati (vescovi, arcivescovi e monsignori); due chierici, tre minori conventuali, quattro canonici, un frate benedettino, due cappuccini e due carmelitani, un frate cistercense e sette padri gesuiti. La fetta più rilevante è però quella degli abati (trentuno), tra cui il segretario di Passionei (Giacinto Speranza) e tre ambasciatori; e soprattutto dal terzo stato: venti tra avvocati, giureconsulti e funzionari dello Stato pontificio, tre professori e lettori, otto dottori, due pittori, un architetto, tre musicisti, un poeta e una poetessa (venticinque non identificati). Riassumendo: ventotto tra nobili e cavalieri; trentatré religiosi, tra cui sette gesuiti; trenta tra avvocati, professori e dottori; sette artisti; trentuno abati; e venticinque non identificati.

Dal punto di vista culturale, si registra una forte diminuzione dei poeti: oltre a Gioacchino Pizzi, si segnalano pochi rimatori d'occasione (Scipione Giuseppe Casale, Giacomi Mistichelli, Cornelio Pepoli, Anton Maria Perotti, Pellegrino Salandri e Luigi Zappi), in latino (Gaetano De Leonardis, Pietro Andrea Cappello) e sacri (Domenico Cerasola).

Durante il custodiato di Lorenzini i requisiti per entrare in Arcadia sembrano essere piuttosto la patente di erudito e di oratore, anche se per lo più di basso profilo (se si eccettua Malachia d'Inguimbert, Paolo Gagliardi, Mariano Ruele, l'elenco non registra figure di spicco: Niccolò Angelisti, Michelangelo Giacomelli, Matteo Jacuzio, Giuseppe Maria Piani, Antonio Giuseppe della Torre di Rezzonico, Niccolò Angelisti, Francesco Vettori, Bartolomeo De Rossi, Niccolò Galeotti, il naturalista Giuseppe Ginanni, Alfonso Nicolai, Lorenzo Lecce, Francesco Antonio Gervasi, Antonio Ripanti, Pietro Zambelli). Più significativa, se non altro sul piano qualitativo, la presenza di librettisti, drammaturghi e traduttori teatrali, tra cui il gesuita Giovanni Granelli e il tragediografo Filippo Scarselli (nessuno dei due romani), per proseguire con Cesare Taviani Franchini, Pietro Gaucci, Domenico Girolamo Minghelli (traduttore del *Cinna* di Corneille) e Mattia Verazzi (librettista sacro).

Sarebbe facile osservare come il declino della lirica in favore dell'erudizione e soprattutto della drammaturgia sia fenomeno di tutta un'età, passata alla storia, non a caso, come l'età di Metastasio⁴³, durante la quale, parallelamente al proliferare del melodramma, il successo della *Merope* e l'agonismo con il teatro di Voltaire accendono le aspirazioni italiane alla corona tragica⁴⁴. E tuttavia resta l'inoppugnabile cambio di passo nella strategia annoverativa, contro cui si erano levate le proteste dei graviniani e che, sin dallo scisma del 1711, stando al *Giammaria* di Petrosellini, era stata fortemente osteggiata da Filacida⁴⁵.

7. *L'attività accademica*

Alla luce di quanto detto non desterà più sorpresa il disimpegno dell'Arcadia di Lorenzini sul piano lirico-poetico, e il complementare sostegno offerto ai teatri di collegio e musicali. L'Arcadia di Lorenzini fu infatti un'accademia impegnata nei linguaggi teatrali: latini, tragici, ma anche musicali; ed è proprio questa apertura ad avvertire che non siamo in presenza di una mera attuazione del programma graviniano, quanto di un suo aggiornamento, come fu chiaro nell'anno di svolta del 1730, quando salì al soglio pontificio Clemente XII Corsini.

In quella occasione le cronache romane registrarono un duplice evento: a distanza di pochi mesi, come era avvenuto nel lontano 1714⁴⁶,

43. Tornato a Roma nel 1726, sull'onda dei successi napoletani e veneziani, Metastasio fu l'autore più rappresentato e applaudito fino al 1730, quando si stabilì a Vienna; su questo periodo dell'attività metastasiana, cfr. Rosy Candiani, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998; Franchi, *Patroni, politica, impresari*, pp. 94-104; più di recente, Beniscelli, *I silenzi di Metastasio*, pp. 171-210, e Silvia Tatti, *La Contesa de' numi e gli ultimi anni romani di Metastasio*, in *Il giovane Metastasio*, pp. 107-119.

44. La conversione al teatro musicale era per altro avvenuta con lieve anticipo rispetto all'insediamento di Lorenzini, ovvero con l'eccezionale allestimento del *Componimento sacro per la festività del SS. Natale* proprio di Metastasio nel 1727, in occasione della festa annuale dell'Arcadia nel palazzo del cardinale Pietro Ottoboni (vd. Franco Piperno, *Il componimento per la festività del SS. Natale di Metastasio-Costanzi (1727): documenti inediti*, in *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki, 1986, pp. 151-171: 153).

45. Domenico Ottavio Petrosellini, *Il Giammaria ovvero l'Arcadia liberata. Poema satirico-giocoso inedito*, a cura di C. Mariani, Corneto-Tarquini, Tip. Tarquinia, 1892, II.23-24, p. 51; Alfonzetti, *L'Arcadia austriaca*, p. 13.

46. Cfr. Franchi, *Patroni, politica, impresari*, p. 77.

l'Accademia dei Quirini – risorta dalle sue ceneri – e l'Arcadia di Lorenzini si rivolsero al pubblico cittadino (la fonte è ancora il Valesio):

Questa sera si fece nel palazzo Corsini in piazza Navona la accademia de' Quirini nella galleria dove si faceva altre volte quando S. Santità era cardinale: vi intervennero diciannove cardinali, ma cinque se ne partirono prima che terminasse, che fu alle 3 e mezza della notte. Il discorso che recitò monsignor Casoni fu lunghissimo, onde poche composizioni poetiche furono recitate, il tutto in lode della esaltazione di S. Beatitudine⁴⁷.

Nell'anno in cui Metastasio veniva incoronato poeta cesareo, l'accademia fondata dai transfughi graviniani (con il patrocinio dell'allora cardinal Corsini) non poteva scegliere programma più anacronistico: il lungo discorso del presidente della Zecca pontificia, quasi del tutto incondito dei dilette della poesia e della musica. Quando, a fine anno, l'iniziativa passò all'Arcadia, l'Accademia celebrò il suo protettore – il Bambin Gesù – con una replica del metastasiano *Componimento sacro per la festività del SS. Natale* (musica di Giovanni Battista Costanzi)⁴⁸. Rispetto ai Quirini, l'Arcadia di Lorenzini, fors'anche eterodiretta dal cardinal Ottoboni, riproponeva un componimento del più illustre allievo di Gravina, che, in deroga alla lezione del maestro, aveva sperimentato il connubio musica e poesia; così facendo l'Arcadia di Lorenzini mostrava una più sincera e intima adesione ai principi di poetica che avevano portato Metastasio, tradendo l'avversione graviniana per il melodramma, dal *Giustino* all'*Artaserse*⁴⁹.

47. Francesco Valesio, *Diario di Roma*. V, 1729-1736, libro nono e libro decimo, a cura di Gaetana Scano, con la collaborazione di Giuseppe Graglia, Milano, Longanesi, 1979, p. 282: 29.IX.1730.

48. Il componimento si legge ora in Pietro Metastasio, *Oratori sacri*, a cura di Sabrina Stoppa, introduzione di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 61-71. Sulla svolta del 1727, vd. Piperno, *Il Componimento sacro*, pp. 151-169; Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*. II, 1701-1750, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 267, e Giuliana Gialdroni, Teresa M. Gialdroni, *Libretti per musica del fondo Ferrajoli della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1993, nr. 419; Beniscelli, *I silenzi di Metastasio*, pp. 190-192.

49. *L'Artaserse* fu l'ultimo melodramma di una stagione romana tutta metastasiana, andato in scena il 4 febbraio del 1730 al Teatro delle Dame: vd. Franchi, *Patroni, politica, impresari*, pp. 94-97. D'altra parte, Metastasio era tornato a Roma nel febbraio del 1727, dove, se l'ipotesi di Franchi di un suo coinvolgimento nell'impresa del Te-

8. *Un profilo storico*

Se poi si provasse a tracciare il diagramma del custodiato lorenziano nello svolgersi della sua storia interna, bisognerebbe ripartire dalle *Memorie* di Morei:

Nel custodiato di Filacida, siccome per molti anni per varie cagioni si astenne il custode dall'aprire il Bosco Parrasio, così fu introdotto il costume di tenersi ogni giovedì una privata adunanza nel Serbatojo. E perché non pareva dovere che si tralasciasse la recita istituita per doversi ogni anno celebrare la solennità del S. Natale del nostro Salvatore, festa tutelare d'Arcadia, si andava d'anno in anno sollenizzando con quella maggior decenza che si poteva nel detto Serbatojo, senza però invitarvi o gli Eminentissimi Cardinali o altri personaggi, non permettendolo l'angustia del luogo⁵⁰.

Sul filo della reticenza, la pagina registra infatti la riconversione dell'Arcadia di Crescimbeni in accademia privata, che espelle dagli incontri ebdomadari la componente politico-ecclesiastica, richiudendosi su sé stessa: non si può escludere che su questa implosione abbiano influito anche fattori esterni, come la fragilità delle strutture murarie dell'appena inaugurato Bosco Parrasio e un clima politico internazionale che non giovò al mecenatismo urbano; e tuttavia la prosa di Morei non riesce a nascondere la cesura tra la dimensione celebrativa che l'Arcadia di Crescimbeni aveva coltivato e la natura più intima e raccolta di quella di Lorenzini, che si confina nella casa del Custode lasciando ad altri il compito di intrattenere la cittadinanza. Se si esclude il Natale del 1730, in cui, come si è visto, l'Arcadia si aprì ai cardinali per celebrare l'elezione di papa Clemente XII, fino al 1735 le cronache cittadine non registrano alcuna attività culturale riconducibile all'iniziativa arcadica. Sono gli anni in cui, infatti, riprende vita l'Accademia degli Infecondi, di seicentesca memoria, protetta dal Gentili. È proprio a quest'ultimo, particolarmente caro a Metastasio⁵¹, che, eletto cardinale, passerà l'iniziativa mecenatizia, riuscendo a rilanciare la funzione dell'Arcadia quale accademia della curia romana, sebbene

atro delle Dame attraverso il prestanome di Millesi è verosimile, contava di stabilirsi definitivamente.

50. Morei, *Memorie istoriche*, p. 81.

51. Beniscelli, *I silenzi di Metastasio*, pp. 192, 199-200.

sottratta al pubblico cittadino e rivolta a uno internazionale, accorso ad acclamare le rappresentazioni latine al teatro di via de' Leutari.

La storia del custodiato di Lorenzini credo vada dunque divisa in due momenti distinti: nel primo settennio, il Custode prodiga le sue energie nella formazione giovanile, replicando la lezione di Gravina, così attento all'educazione dei più giovani; dal 1735, in un contesto storico-politico più disteso e grazie al mecenatismo del cardinale Gentili, l'Arcadia torna ad aprire i suoi battenti, tentando di rispondere alle richieste di un pubblico europeo con un'offerta coerente con il ruolo che la città aveva frattanto acquisito nel Grand Tour: archeologica, erudita, splendidamente attardata nella riproposizione delle antichità romane.

Così facendo, l'Arcadia di Lorenzini dispense la metafora pastorale, rinunciando al significato etico-politico dell'utopia arcadica e alla fiducia in un esercizio poetico gratuito; tradendo le proprie origini, intraprese però un cammino verso la modernità, facendosi spazio di promozione del sapere e di mediazione verso il pubblico. La decisa sterzata fu possibile anche grazie alla valorizzazione del sapere medico, scientifico, antiquario e largamente erudito, nonché attraverso la formazione dei più giovani; in questa nuova veste, l'Arcadia poté rivolgersi a un pubblico internazionale privilegiando un linguaggio meno elitario rispetto alla lirica: il teatro (in prosa e in musica) privato e di collegio. Per questa via l'Arcadia si guadagnò un posto nella rete europea delle accademie e delle società scientifiche, di cui si accorse, con straordinario tempismo, Voltaire, che, a caccia di riconoscimenti internazionali da spendere in patria per un accreditamento a corte, chiese e ottenne la patente di pastore arcade⁵²: era il 1745, appena due anni prima era scomparso il Custode (paradossalmente) più schivo della storia arcadica, durante il cui mandato l'Accademia aveva guadagnato tale notorietà europea da solleticare l'accorta ambizione di Voltaire.

52. Sull'episodio, mi sia permesso di rimandare a Valentina Gallo, *Voltaire: l'epistolario italiano*, «Epistolographia. An international journal», 1, 2023, pp. 133-148: 135-138.

Tavola 1
*Folium derogatorium Legi Quartae*⁵³

1. Giuseppe Volpi
2. Giuseppe Carpani
3. Germanico Gigli
4. Filippo Tolomei, della Compagnia di Gesù
5. Bernardo la Baurme, di Scuole Pie
6. Ferdinando Caracciolo, don, pastore arcade
7. Antonio di S. Michele [Michelangelo Masi], di Scuole Pie
8. Leon Pseorlotti
9. Silvestro Razzi
10. Paolino di S. Giuseppe [Domenico Chelucci], di Scuole Pie
11. Antonio Felice Doddi
12. Lorenzo Guazzesi, cavaliere
13. Francesco Maria Mancurti
14. Niccolò Casoni
15. Domenico Franchini
16. Giuseppe Bizzarrini
17. Barbagiano Merlini
18. Gaetano Manfroni, canonico
19. Giuseppe Antonio Gastelli
20. Antonio Sisto de Brino
21. Alessandro Clarelli
22. Andrea Gabburri
23. Giacinto Silvestri
24. Giacomo Magnani, avvocato
25. Francesco Maria Cagnani
26. Niccolò Perotti, avvocato
27. Giuseppe Iacobone
28. Guglielmo Maria Treschi, don
29. Pietro Paolo Tancioni
30. Antonio Bossi
31. Raimondo Ganotti
32. Paolino Nieri
33. Giovanni Battista Gautier

53. Trascrivo il *Folium derogatorium Legi Quartae*, da *Ill.mo, R.mo Domino A. C. De Abbatibus Romana Electionis*, c. 63r, sciogliendo l'abbreviazione «di S. P.», come “di Scuole Pie” e indicando tra parentesi quadre il nome al secolo.

34. Francesco Lelli
35. Dionisio Fiorilli
36. Nicolò Sacchetti
37. Nicol'Angelo Nicolai
38. Francesco Scrifonio
39. Nicolò Antonelli
40. Angelo Coli
41. Giovanni Bourzst
42. Giovanni Salvi
43. Gaetano Lamberti
44. Nicola Speroni
45. Vincenzo Paravicini
46. Filippo Grappelli
47. Antonio Staricco
48. Giovanni Antonio Mezzetti
49. Enea Antonio Bonini
50. Vittorio Giovardi
51. Giuseppe Fasanelli
52. Giovanni Bernardino Pontici
53. Giangualberto Barlocchi
54. Michel Giuseppe Morei
55. Pietro Moretti
56. Alessandro Cecchini
57. Francesco Maria Tansi
58. Antonio Colloreti, avvocato
59. Filippo Resta
60. Agostino Vallesilio
61. Girolamo Ferrari
62. Giovanni Girolamo Visconti
63. Mattia Nardi
64. Pietro Marchesini
65. Livio Guardini
66. Nicola Salvi
67. Filippo Cristofari
68. Francesco Alberto Salvi
69. Giuseppe Tito Livio detto Lisauro
70. Gregorio Quinzani
71. Giulio Cesare Bianchini
72. Giuseppe Perugini
73. Antonio Lamberti

74. Nicolò Coluzzi
75. Giuseppe Alessandro Ascani
76. Nicolò Negroni

Tavola 2

Accessio sex Arcadum Electioni D. Abatis Lorenzini

1. Carlo Uslenghi
2. Alessandro Galanti
3. Fabio Ferrante
4. Giulio Cesare Grazini
5. Erigo Cucci

CORRADO VIOLA

Sul canone di Morei

Due sono le opere di Michele Giuseppe Morei (1695-1766), Custode d'Arcadia dal 1743 alla morte, che hanno richiamato, e richiamato quasi in via esclusiva, l'attenzione della storiografia sull'accademia romana: l'*Autunno tiburtino* e le *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*.

La prima, pubblicata da Morei nel 1743, con qualche mese d'anticipo sull'inizio del suo custodiato, ma redatta, pare, a partire dal 1728-1730¹, fu poi ripresa di lì a un triennio nelle *Tre Arcadie*, un'iniziativa editoriale dovuta al pubblicista e poligrafo filogesuitico Medoro Rossi Ambrogi, per quanto avallata, suppongo, da Morei stesso². Qui l'*Autunno* è la terza e ultima pala di un trittico che allinea in prima sede l'*Arcadia* archetipica sannazariana, scelta evidentemente crescimbeniana, e in seconda l'*Accademia tuscolana* di Menzini³. È appunto

1. [Michele Giuseppe Morei], *Autunno tiburtino di Mirèo pastore arcade*, Roma, Antonio de' Rossi, 1743. Per la datazione dell'opera cfr. Alessandra Di Ricco, *Le 'Arcadie' settecentesche*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Angelo Comboni, Alessandra Di Ricco, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, Università degli Studi di Trento, 2000, pp. 463-487, ora in Ead., *Scorci di Settecento*, Lucca, PubliEd, 2012, pp. 25-48: 29, nota 18.

2. *Le tre Arcadie ovvero Accademie pastorali di messer Jacopo Sanazzaro, del canonico Benedetto Menzini, del signor abate Michel Giuseppe Morei raccolte per la prima volta e dedicate a sua eccellenza Domenico Morosini patrizio veneto*, Venezia, Andrea Poletti, 1746 (1756²; 1784³). Il volume non reca in limine l'assenso che i «deputati» d'Arcadia rilasciavano alle pubblicazioni patrociniate dall'Accademia (intendo l'assenso all'uso, in frontespizio, del nome arcadico per l'autore, qui i due autori arcadi, ovviamente, Menzini e Morei, e all'inserimento dell'insegna accademica, la siringa di Pan contornata di rami d'alloro e di pino): vi è invece, a p. 11, la licenza dei Riformatori dello Studio di Padova del 22.IV.1746. La dedicatoria al Morosini, che precede (pp. 3-6: 6), è firmata da «M.R. tra gli Arcadi Rosemodriso», cioè da Medoro Rossi (1699-1767?), compilatore delle veneziane «Novelle della Repubblica delle lettere», il cui nome arcadico, invero più anagrammatico che arcadico, era per l'appunto Rosemodriso Orestasio.

3. Per la precisione, nelle *Tre Arcadie* quella sannazariana occupa le pp. 1-162 (la numerazione ricomincia da 1 dopo i paratesti iniziali), la *Tuscolana* di Menzini le pp.

questa ripresa editoriale dell'*Autunno tiburtino* nelle *Tre Arcadie* ad aver richiamato e a richiamare l'attenzione degli studiosi più che la *princeps* dell'opera. Una ripresa che va collocata entro la cornice di un'operazione culturalmente e fin simbolicamente, o meglio ideologicamente, connotata: essa codifica una filiera che, in fondo, è un canone del prosimetro pastorale "arcadico", Sannazaro-Menzini-Morei, e che come tale sollecita comprensibilmente osservazioni sull'accostamento dei tre autori e sulla sua pertinenza⁴.

Le *Memorie storiche*, l'altra opera di Morei a guadagnarsi, finora e tuttora, una certa considerazione, sono state fruite in prevalenza come fonte documentaria per la storia dell'Accademia, per il loro valore testimoniale; anche se, va da sé, la dimensione per gran parte autobiografica, di autobiografia intellettuale, che sostanzia l'opera, e l'altra evidente dimensione apologetica, di storia ufficiale dell'«istituzione Arcadia» (per dirla con un'ineleganza di troppo lungo corso), composta e pubblicata da un suo esponente ufficiale autorizzato dopo quasi un ventennio di custodia, hanno suggerito e suggeriscono di maneggiare il sedicente referto storico di queste *Memorie* con qualche cautela, pur nella generale affidabilità delle informazioni⁵.

Autunno tiburtino e *Memorie storiche*, ma soprattutto l'*Autunno*, hanno senz'altro pieno rilievo anche in un discorso sul canone di Morei. Credo però che questo discorso non debba limitarsi alle due opere, ma vada esteso anche oltre di esse, al resto degli scritti in prosa, "ra-

163-266, l'*Autunno* di Morei le pp. 267-427. Tra i motivi della ripresa della *Tuscolana*, l'editore, nel suo avviso *A chi legge*, pp. 7-10: 7, adduce anche «la rarità dell'edizione di Roma [...] già procurata sul principio di questo secolo dal dotto arcade Francesco del Teglia», con riferimento a Benedetto Menzini, *Accademia tuscolana opera postuma pubblicata da Francesco del Teglia, e da lui dedicata all'altezza serenissima di Ferdinando principe di Toscana*, Roma, Antonio de' Rossi, 1705, edizione sulla quale si sofferma Carlo Alberto Girotto, *Appunti per Benedetto Menzini*, «Studi secenteschi», 56, 2015, pp. 117-144.

4. Cfr. Di Ricco, *Le 'Arcadie' settecentesche*. Specifico sull'*Autunno* è Antonio Grimaldi, *L'Autunno tiburtino di Mireo Rofeatico*, in *Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di Marta Savini, Roma, Aracne, 2002, pp. 179-202, che inserisce l'opera nel quadro del rilancio della vita accademica avviato dalla custodia di Morei. Vale la pena di ricordare che fu Morei a firmare il pur breve profilo di Menzini inserito nelle *Notizie storiche degli Arcadi morti*, Roma, Antonio de' Rossi, 1720, I, pp. 112-114.

5. [Michele Giuseppe Morei], *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1761. Sulle *Memorie storiche* vd. Beatrice Alfonzetti, *La ricomposizione dell'Arcadia nelle Memorie storiche di Giuseppe Morei*, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Alhaique Pettinelli*, a cura di Stefano Benedetti, Francesco Luciolli, Pietro Peteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 27-38.

gionamenti”, “lezioni”, “dialoghi”, “prose”, dettati da Morei a partire dal 1727, ultimo anno del custodiato Crescimbeni; e non solo per completezza d’indagine – non tutte queste prose minori rilevano ai fini del nostro discorso –, ma perché alcune di esse illuminano, lo vedremo, certe affermazioni delle prose maggiori, chiariscono le premesse di certe posizioni enunciate ad esempio nell’*Autunno tiburtino*: e nel complesso viene a configurarsi, se non un sistema, almeno un aggregato non incoerente, un *corpus* di idee e di prese di posizione, alcune delle quali non del tutto prive, se non è dire troppo, di una loro quale che sia originalità, perfino.

Altra precisazione d’ambito liminare. Trattando del canone di Morei, bisognerebbe poi verificarlo *in rebus*, anzi *in versibus*: bisognerebbe cioè riscontrare l’effettiva vitalità di quel canone nella concreta pratica della poesia in proprio – le quattro edizioni dei *Carmina*, 1740, 1757, 1762 e 1764, e quella delle *Poesie*, 1745⁶ –, ma anche nell’attività altrettanto concreta di collettore di raccolte poetiche arcadiche⁷. Ometto, per ragioni di economia espositiva, il referto dettagliato del primo riscontro, e osservo soltanto, in estrema sintesi, come ne risulti una certa conformità; ma i pronunciamenti teorico-critici sembrano tutto sommato più interessanti, stante la fisionomia complessiva del Morei letterato, tutta risolta nella sua appartenenza arcadica, e considerato il ruolo che intese ritagliarsi, e che dobbiamo riconoscergli, nella storia dell’istituzione accademica *grosso modo* nel secondo trentennio del secolo largamente inteso. Nemmeno mi occuperò – *unicuique suum* – del canone tragico di Morei⁸, concentrandomi viceversa su quello epico, essendo l’epica, per lui, «assolutamente la più eccellente forma del comporre poetico»⁹. Vedremo nel prosieguo del discorso le ragioni

6. Michaelis Josephi Morei *Carmina*, Romae, typis Johannis Zempel, 1740; Eiusd. *Carmina*, Romae, typis Generosi Salomoni, 1757; Eiusd. *Carmina*, Romae, typis Josephi et Philippi de Rubeis, 1762; Eiusd. *Carmina quaedam [...] in Arcadum coetu recitata II Kal. April. Anno 1764. Traduzione in endecasillabi di Zitalce Melenidio* [Francesco Maria Ricci] *uno de’ dodici colleghi d’Arcadia*, Roma, Antonio de’ Rossi, 1764; Id., *Poesie*, Roma, Antonio de’ Rossi, 1745.

7. Mi esenta da questa seconda verifica il contributo di Stefania Baragetti, *Fra verso e prosa: le raccolte arcadiche nel custodiato di Morei*, *infra*, pp. 75-98.

8. Ne tratta in questo stesso volume Valerio Sanzotta, «*Respiciens ad pauca facile pronuntiat*». Michele Giuseppe Morei, i «*Mémoires de Trévoux*» e una polemica teatrale alla metà del Settecento, *cfr. infra*, pp. 99-136.

9. Michele Giuseppe Morei, *Ragionamento intorno all’Eneida di Virgilio*, Roma, Antonio de’ Rossi, 1729, p. 22. Qui e nel prosieguo cito i testi settecenteschi con lievi ritocchi a carico di interpunzione, segni diacritici e maiuscole.

di questa affermazione consapevolmente e anzi intenzionalmente antiaristotelica.

Ora, gli scritti in prosa cui accennavo e che ci interessano, oltre e accanto all'*Autunno tiburtino* e alle *Memorie storiche*, e, direi, a monte di queste due opere, confluirono tutti nell'edizione 1752 delle *Prose di Michel Giuseppe Morei custode generale d'Arcadia*¹⁰. Tutti tranne il *Ragionamento intorno all'Eneida di Virgilio*, dettato nel 1727 e pubblicato due anni dopo a sé, per i tipi romano-arcadici del solito Antonio de' Rossi: un testo che, geneticamente, è di occasione e destinazione scolastica, rivolto com'è a un illustre allievo, Pier Luigi Strozzi, nel frattempo prematuramente scomparso, per avviarlo a una lettura criticamente ed esteticamente consapevole del poema virgiliano¹¹, ma che contiene più di uno spunto utile al nostro discorso sul canone di Morei. A partire, più che dall'assunzione canonica del Virgilio epico, dalle ragioni su cui essa si fonda.

L'eccellenza dell'*Eneide* è sostenuta sulla base di un atteggiamento antiregolistico e antiprecettistico, per quanto cauto, che porta Morei ad apprezzare l'imitazione diretta della «natura», ossia la mimesi della realtà umana, dei personaggi, e storica, delle loro azioni, più che la conformità a modelli letterari precedenti (Omero, nel caso di Virgilio), e dunque ad apprezzare l'innovazione, il superamento originale degli autori-modello precedenti. Poggia su queste basi il plauso di Morei all'«uscir di regola» del Sannazaro italiano (l'*Arcadia*, vista come creazione di una nuova specie, prosimetrica, mai prima tentata) e latino (le *Piscatorie*: «idea e linguaggio», quello di «introdurre a parlare i pescatori» in luogo dei pastori, «del tutto ignoti ai primi autori del secol d'oro»)¹². Ecco allora le lodi rivolte all'*Aminta* di Tasso per la novità della favola pastorale, e persino l'apprezzamento delle minori commistioni tassian-sannazariane dell'Ongaro (l'*Alceo*) e del Rota (le *Egloghe pescatorie*), chiamate a sottolineare la fertilità delle innovazioni introdotte, a monte, dai loro modelli¹³; ma soprattutto l'ammirazione

10. Michele Giuseppe Morei, *Prose dette in diverse accademie*, Roma, Antonio de' Rossi, 1752. È appena il caso di precisare che le «diverse accademie» a titolo sono le varie riunioni arcadiche.

11. Cfr., in *limine* al *Ragionamento*, in pp. n.n., la dedicatoria a don Ferdinando Strozzi «de' principi di Forano e duchi di Bagnolo, cavaliere dell'Ordine Gerosolimitano di Malta», fratello dello scomparso Pier Luigi, cui subentrò come discepolo di Morei.

12. Ivi, p. 20.

13. Cfr. *ibid.*

senza riserva per Dante, il «maravigliosissimo Dante» della *Commedia*, uomo «nuovo nell'idee, nuovo nella condotta, nuovo nella frase, nuovo nel nome della sua opera»: al fiorentino dobbiamo «una specie di poesia» inimitabile e di fatto non imitata, e riuscita «ottima senza l'osservazione delle altrui regole», contesa invano da comici, tragici, epici, satirici, elegiaci, lirici, ditirambici, didascalici perché non inquadabile nel sistema dei generi tradizionali¹⁴.

Dante, dunque (ma anche Omero)¹⁵; una lettura allegorica dei poemi antichi (perché per Morei le «azzioni di Enea rappresentano poco meno che tutti gli stati e tutte le età dell'umana vita»¹⁶); la conseguente affermazione del valore morale e civile della poesia¹⁷; un certo classicismo di fondo, vedremo poi come fondato («I Latini [...] avevano per loro esemplare i Greci, conforme noi adesso abbiamo per esemplare i Latini»¹⁸); una certa insofferenza per il precettismo dei generi letterari¹⁹; il rilievo dell'epica come matrice originaria delle altre «specie» poetiche, ad esempio della drammatica²⁰: tutte filigrane graviniane, filtrate molto probabilmente attraverso il gravinismo di Lorenzini, ma in ogni caso visibilissime, direi. Anche la caratterizzazione contrastiva di Omero come campione della rappresentazione particolareggiata *versus* un Virgilio maestro della rappresentazione universalizzata, confronto che Gravina aveva disposto nel *Delle antiche favole* e prima nel *Discorso sopra l'Endimione*²¹, potrebbe trovare qualche addentellato nel rilievo che fa Morei a proposito di un Omero che distribuisce le due doti dell'eroe epico, il «valore» e la «prudenza», particolarizzandole rispettivamente in Achille (*Iliade*) e in Ulisse (*Odissea*), a fronte di un Virgilio che le accoppia nel solo Enea, e dunque in una sola opera, aggiungendovi il complemento della «pietà» e rappresentando con ciò un eroe universale e «perfetto»²².

Tuttavia, il canone graviniano, ad esempio quello del *Discorso sopra l'Endimione* (Omero, Dante e Ariosto), è come depotenziato, se non

14. Ivi, p. 21.

15. Cfr. *ibid.* e *passim*, specie p. 96.

16. Ivi, p. 97.

17. Cfr. ivi, pp. 22, 95-105 e *passim*.

18. Ivi, p. 96.

19. Cfr. ivi, p. 19 e *passim*.

20. Cfr. ivi, pp. 22-24.

21. Cfr. Valentina Gallo, *Introduzione*, in Gian Vincenzo Gravina, *Delle antiche favole*. In appendice *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di Valentina Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, pp. VII-CXXI: LXXVII, nota 115.

22. Morei, *Ragionamento*, p. 97.

contraddetto, nel *Ragionamento*, dall'assunzione ipercanonica di Virgilio e di Tasso (di Petrarca, il terzo pilastro della poetica cinque-seicentesca, Morei non fa qui parola, essendo questione di epica, non di lirica). È vero che, di Virgilio, Morei fa rilevare all'allievo alcuni difetti di verosimiglianza storica e narrativa – «stravaganze», li chiama –, ma quei rilievi nulla detraggono alla venerazione del poeta mantovano, e sono fatti con critica «rispettosa insieme e discreta»²³, e sempre scusando e difendendo. Ad esempio, l'incongruenza di personaggi di popoli diversi che si parlano comprendendosi non è poi cosa così inverosimile, nota Morei, nell'*Eneide*, tra popoli confinanti come Troiani e Greci; meno congrua, invece, nell'*Odissea* e nell'*Orlando furioso*; mentre Tasso, «accuratissimo nei costumi»²⁴, interviene a giustificare la comprensione di Alete e Argante da parte dei Franchi. Ma le incongruenze rilevate in punta di storia o di «filosofia», afferma Morei, si spiegano poi sul piano di un'altra verosimiglianza che si direbbe “estetica”, riferibile cioè allo statuto proprio della fantasia poetica: «poiché al poeta, per poter dar per certa una cosa», ad esempio un cavallo che piange, «basta o il comun sentimento o l'autorità dei migliori o l'asserzione ancora di pochi ma approvati autori o l'esempio del fatto accaduto una qualche volta»; ed è pur sempre possibile una lettura metaforica, in poesia, di fatti che «in altra facoltà verrebbero rigettati»²⁵.

Ma con Virgilio e Dante (e Sannazaro e Tasso), e si dica pure con la sottesa acclimatazione di istanze graviniane, o gravinian-lorenziniiane, in un ambiente più tradizionalmente arcadico-crescimbeniano, il canone di Morei non è ancora completo. Vi manca l'elemento fondante, questo sì davvero “ipercanonico”, il centro gravitazionale intorno a cui orbitano i restanti pianeti del canone: la Bibbia, o meglio l'antichissima poesia che la Scrittura sacra ci ha tramandato. Non si pensi, o non si pensi esclusivamente, a istanze confessionali di controriformistica ortodossia cattolico-romana dell'abate «beneficiario di S. Maria Maggiore, accolito della Cappella Pontificia e cerofenario dei Palazzi Apostolici»²⁶, Procustode e poi Custode di un'accademia per gran parte prelatizia, protetta e patrocinata dalla Curia pontificia quale l'Arcadia. Il biblismo di Morei, viceversa, ha ragioni letterariamente fondate e

23. Ivi, p. 26.

24. Ivi, p. 33.

25. Ivi, p. 79.

26. Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, p. 87, lungo il § 3 del cap. II, pp. 86-104, specificamente dedicato a Morei.

argomentate, e si inquadra entro una storia della poesia che risale alle proprie scaturigini prime, e vi risale alla ricerca della propria natura: giacché, ed è appena il caso di ricordarlo, anche per lui, e tipicamente per l'epoca sua, origini e natura coincidono, come da etimo, giusta la famosa dignità vichiana: «natura di cose non è che nascimento di esse in certi tempi e con certe guise».

Non solo: quella fascinazione per l'antichissima poesia biblica ha un radicamento nella biografia culturale, e verrebbe da dire persino sentimentale, di Morei. Rappresenta infatti un luogo rilevato del proprio *récit* autobiografico in versi. In un sonetto inserito nelle *Poesie* del 1745, *Se tu non eri, o genitrice mia*, egli riconduce «l'idea primiera» della sua stessa poesia alla lezione della madre, la quale, a lui ancora fanciullo, a Firenze, era solita narrare le storie degli eroi biblici:

Tu di favole in vece, o saggia e pia!,
scegliendo i fatti dalle sacre carte,
a narrarmi prendevi a parte a parte
ora Isacco, or Giuseppe ed or Tobia [...];
poscia quei fatti alla sorgente vera
bevvi, e ne fei degna materia al canto²⁷.

Infine, come vedremo, la canonizzazione della poesia biblica è la risposta che Morei dà alle sollecitazioni di un dibattito che è cruciale fin dalla prima Arcadia, quello, graviniano ma non solo, sulle antiche favole e sulla *prisca sapientia*, un dibattito ancora vivace nei suoi strascichi polemici, soprattutto a Roma, fino agli anni Venti del secolo: l'unica risposta, forse, che dovette sembrargli consona alla sua politica culturale di Custode d'Arcadia.

Per trovare esplicitato convenientemente questo canone, e il suo punto di coagulo, dobbiamo volgerci agli interventi raccolti nelle *Prose* del 1752. Pochi di questi, purtroppo, sono datati o databili; ma è significativo, e a noi può bastare, in fondo, che l'autore, raccogliendoli a quella data, dopo quasi un decennio di custodito, rinunciassero a storicizzarli – a storicizzarsi –, implicitamente sottolineando la continuità e stabilità delle sue proposte, la loro perdurante validità. È caratteristica, del resto, in queste collettanee arcadiche, e funzionale al loro intento di rappresentazione ufficiale dell'istituzione, la compresenza indifferenziata di pezzi recenti e meno recenti.

27. Morei, *Poesie*, p. 257.

Ora, tra le *Prose* raccolte nel 1752, una su tutte sembra a me cruciale: quella *intorno all'origine delle favole*²⁸. Tema eminentemente e ancora una volta graviniano, dunque, Morei inizia con il ricordato spunto autobiografico, dicendosi formato nella «continua lettura non meno della Bibbia che dei principali poeti sì greci che latini», ma subito aggiunge che questi ultimi hanno commesso «pesantissimi furti» dai testi biblici²⁹. L'affermazione non è moralisticamente censoria. Quei «furti» rivelano a Morei l'esistenza e anzi la forza di una fertilissima anteriorità archetipica: sono le «idee primigenie che a tutti i popoli l'istoria santa ha somministrate»³⁰. L'illuminazione lo raggiunse, racconta Morei,

fino dai primi anni, nel leggere la mia diletta inarrivabile *Eneida*. Quel veder che Virgilio colà nei Campi Elisj, nulla curando il far menzione di Omero, si era indotto a dare il principato a Museo, e a darglielo in una guisa tanto straordinaria, quanto è quella di farlo comparire tutte le spalle più alto degli altri poeti³¹, mi aveva posto in curiosità di rintracciare di tal novità la cagione³².

Scartata come deteriore e inverosimile l'ipotesi che «Virgilio avesse ciò fatto per diminuire la fama d'Omero», il solo poeta che poteva «sembrargli capace di eclissare la sua», Morei si ferma a considerare la rappresentazione virgiliana di Museo, in effetti singolarmente rilevata, e ne individua i tre tratti fondanti: l'«antichità», il «nome» e l'«eccellenza». Ora, a chi mai «convengono» queste tre condizioni, nessuna esclusa, e in misura eminente, quasi in attribuzione antonomastica? Al solo Mosè, conclude Morei – questo il suo *eureka* –, e gli si attagliano al grado massimo³³. È Mosè «il primo autore della poesia», e Museo altro non è che il nome con cui lo chiamarono i Greci: di qui,

28. Cfr. Michele Giuseppe Morei, *Prosa intorno all'origine delle favole detta nel Palazzo Barberini*, in Id., *Prose*, pp. 178-189.

29. Ivi, p. 178. E cfr. anche la *Lezione detta nel Serbatojo d'Arcadia sopra un sonetto d'Acì Delpusiano p.a.*: «Ne i poemi poi de' Greci si ritrovano e si ammirano i pensieri più scelti, le frasi più nobili, la fantasia più gagliarda che i sacri Cantici, gli ammirabili Salmi e le adorabili Profezie cotanto rendono degne d'imitazione e di meraviglia» (Morei, *Prose*, pp. 143-151: 150).

30. Morei, *Prosa intorno all'origine delle favole*, p. 178.

31. Il riferimento va a Verg., *Aen.*, 6 667-668.

32. Morei, *Prosa intorno all'origine delle favole*, pp. 178-179. «Novità» vale ovviamente 'singolarità'.

33. Ivi, p. 179.

da Mosè-Museo, le Muse, sempre soccorrendo l'omofonia onomastica, come si vede; le Muse e la maggior parte delle «favole», le quali favole derivano dai libri di Mosè e d'altri autori sacri a lui posteriori³⁴. La presupposizione di un'antiorità biblico-ebraica della poesia come lode rivolta a Dio accomuna Morei e Lorenzini. Mette conto rilevare, però, come l'origine mosaica affermata dal primo corregga la tesi pre-mosaica del secondo, il quale, scrive Morei nell'*Autunno*, «scende al particolare e pretende che Enos figlio di Set, e in conseguenza nipote di Adamo, sia stato fra gl'uomini il primo ad esser poeta»³⁵.

Museo, le Muse, le favole della mitologia pagana: sono, senza meno, la «Tradizione corrotta delle Scritture»³⁶. La *Prosa* di Morei prosegue con una sorta di tassonomia sistematica delle favole, una loro complessiva classificazione in tre specie: del tutto finte, come le metamorfosi; interamente tratte dalle Scritture; miste, queste ultime ulteriormente suddivise in miste di favole e Scrittura, di favole e storia profana, di Scrittura e storia profana, e via ripartendo e catalogando; con una esemplificazione interessante, sempre volta al disvelamento, nella mitologia e poesia pagana, dei soggiacenti archetipi biblici: «la figlia di Jefte comparisce in Ifigenia, e il padre in Agamennone»³⁷, il Mosè «esposto» riappare in Ciro e Romolo, la moglie di Lot in Euridice, e via di questo passo, sulla scorta dell'erudizione biblica di primo e pieno Seicento, da Grozio a Bochart, da Vossio a Huet³⁸.

Forse ancor più interessante la ricostruzione del processo di «sfiguramento» – tale il termine di Morei – degli archetipi biblici e dunque della «Verità»: «sfiguramento» che dà origine all'«idolatria» pagana.

34. Ivi, p. 180. L'identità di Mosè e Museo è tesi dell'antica tradizione apologetica dell'ebraismo (Artàpano d'Alessandria, Alessandro Poliistore...), molto probabilmente mediata a Morei dall'erudizione biblica cinque-seicentesca.

35. Morei, *Autunno tiburtino*, p. 90. La tesi lorenziniana, che non mi è riuscito di riscontrare in alcuno degli scritti del secondo Custode d'Arcadia e che suppongo di possibile tradizione orale, poggia sull'affermazione riferita a Set in *Gen*, 4 26: «Iste coepit invocare nomen Domini». Così la chiosa Filacida-Mireo: «coll'esaltare i divini attributi in una maniera straordinaria, astraendoci, per così dire, da' nostri sensi e rendendoci in questa guisa più degni di lodare l'ineffabil nome divino, egli», cioè Set, avrebbe «dato alla poesia la prima, la vera e l'unica origine» (ivi, p. 91).

36. Morei, *Prosa intorno all'origine delle favole*, p. 187.

37. Ivi, p. 181.

38. Cfr. ivi, p. 180. Cfr. anche a p. 187, dove al Bacone del *De sapientia veterum* Morei riconosce il merito di aver indicato «nelle favole» la «teologia» e la «filosofia» dei «Gentili [...] al vivo delineata», ma rimprovera il non averne scorto la «prima origine» nella «Tradizione corrotta delle Scritture».

Questa, l'idolatria, divinizzò ogni cosa, anche gli elementi naturali (il mare in Nettuno, il fuoco in Vulcano), e così generò la «gran macchina delle favole», che Greci e Romani sistematizzarono nella loro poesia. E grazie all'autorità dei poeti antichi, che anche in ciò replicavano un tratto dei profeti ebraici, nulla fu a lungo più sacro dei miti pagani nella considerazione generale. Fino, beninteso, alla venuta di Gesù Cristo; poi la poesia si fece cristiana, lasciando finalmente «gli argomenti del Gentilesimo». E qui Morei cita «tre ammirabili» poeti epici, esemplari di questa poesia “redenta”, ossia ricondotta alla sua Verità originaria. Il primo è Trissino, che nella sua *Italia liberata* si contentò di un'invenzione verisimile, senza adornarla «con racconti d'impossibile avvenimento»: dove, come si vede, il discorso intercetta e ricomprende quello cinque-seicentesco sul vero e il falso della poesia. Il secondo è Ariosto, che nel suo *Orlando* mostrò «quanto fra i limiti del nostro credere», come a dire il “verisimile credibile” dei trattatisti, «possa inventare una gran mente». L'ultimo è Tasso, che nella sua *Gerusalemme* tenne una più produttiva strada di mezzo, e «fra le invenzioni di poeta» non si scordò mai «dell'essere di cristiano»³⁹. Fu così, grazie al cristianesimo, conclude Morei, che le «favole del Gentilesimo» finirono per perdere tutto il credito e la parvenza di verità di cui godevano al tempo degli dèi falsi e bugiardi, e sono ora ridotte a mera strumentazione di tecnica letteraria: la loro lettura non serve che «a rendere i nostri ingegni atti a perfettamente comporre sull'esempio dei gran poeti» classici; e fortunatamente «ai nostri giorni la poesia», grazie all'Arcadia, ha ripreso «il suo primiero ed unico istituto», quello di «cantare le magnificenze dell'Altissimo e di benedire l'ineffabil suo Nome»⁴⁰: l'«istituto», cioè, che essa ebbe in origine con Mosè, con Davide, con Salomone, con i profeti.

Come si vede, è uno schema, questo, che ripete quello della storia della salvezza (caduta dell'uomo e sua redenzione); e il canone epico che ne deriva colloca la lezione arcadica di verosimiglianza, qui intesa come conformità alla verità cristiana, e insieme l'opzione, arcadica di nuovo, in particolare dell'Arcadia lorenziniana, per la poesia sacra, nel solco della storia ideale eterna del genere umano, per dirla ancora con Vico, innestandole sul tronco della storia provvidenziale cristiana dell'umanità.

In ogni caso non si trattava di soluzioni scontate o inerti. A Roma, nel 1707, l'erudito napoletano Biagio Garofalo, stabilmente nell'Urbe

39. Ivi, p. 189 (anche per le citazioni che precedono).

40. *Ibid.*

dal 1704, dov'era attivo nel circolo del Tamburo, aveva pubblicato le *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e de i Greci*, che vanno considerate, con gli scritti di Muratori e Gravina, «tra le principali proposte del rinnovamento poetico e culturale di primo Settecento»⁴¹. Dedicate a Clemente XI Albani, le *Considerazioni* scatenarono una estesa e vivace polemica, troncata *ex auctoritate* con la messa all'Indice nel 1718. Garofalo vi sosteneva che, sotto forme allegoriche, la poesia ebraica e la Scrittura celassero una più antica saggezza, le cui origini andavano ricercate nel pensiero filosofico, tutto laico e mondano, dell'antica Grecia, e, a monte, gravinianamente, nella prisca sapienza egizia. Affermando che le antiche favole greche derivano dalla tradizione ebraica, Morei rovescia specularmente la tesi di Garofalo (e di Gravina). Ma anche raccoglie lo spunto di Garofalo (e non solo suo: di Menzini, ad esempio)⁴² sulle Sacre Scritture come poesia sublime, «specie in riferimento a Mosè». Non è difficile indicare i referenti prossimi di questa valorizzazione del sublime biblico: Morei si appoggia, esplicitandola, alla lezione di Lorenzini-Filacida. Il quale, introducendo la sua *Parafrasi del Cantico de' tre fanciulli nella fornace* dal capitolo terzo di Daniele, indicava nei «Cantici di Mosè, di Debbora» e in altri delle Sacre Scritture la vera poesia sublime ed entusiastica, e la connetteva per l'appunto con la dottrina dell'estro poetico, con l'«est Deus in nobis» che trasporta le «sacre poetiche menti» al canto delle lodi di Dio e al «modo strano, figurato e nuovo» di “favellare” in versi che ne consegue⁴³.

La *Parafrasi* lorenziniana, va sottolineato, esce nello stesso 1743 dell'*Autunno tiburtino*. Nell'*Autunno* Morei intona il peana e sceneggia i dotti conversari della colonia arcadica Sibillina, cui lui stesso e

41. 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: 160, con riferimento a Biagio Garofalo, *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e de i Greci*, Roma, Francesco Gonzaga, 1707 (in ediz. moderna a cura di Manuela Sanna, con la collaborazione di Anna Lissa, Milano, Angeli, 2014).

42. Basti qui il rinvio ai libri IV e V dell'*Arte poetica* (1688¹, 1690²), che, in attesa dell'edizione in allestimento per cura di Claudia Tarallo, leggo in Benedetto Menzini, *Poetica e satire*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1808, pp. 96-147.

43. Francesco Maria Lorenzini, *Parafrasi del Cantico de' tre fanciulli nella fornace di Babilonia dal versetto 26 fino al 90, Daniele cap. 3* [...], dedicata alla nobil donna la signora contessa Flavia Teodoli ne' Bolognetti, Roma, Antonio de' Rossi, 1743, pp. III-VI, lungo la dedicatoria alla nobil donna (anche per le citazioni precedenti). La parafrasi lorenziniana fu anche ripresa nel XII volume delle *Rime degli Arcadi*, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1759, pp. 159-170.

altri qualificati membri della sede madre romana si aggregano durante la villeggiatura, per diporto, e quasi per caso e senza ufficialità, nella cornice idillico-agreste dei colli tiburtini. È come se nella Sibillina, nell'altrove spazio-temporale degli *otia* autunnali *extra Urbem* in cui essa prende vita, l'Arcadia istituzionale della sede madre romana, cittadina e inevitabilmente negoziosa, ritrovasse sé stessa in un temporaneo ma tonificante ritorno all'origine, si rinverginasse in una sorta di *mise en abyme* della sua prima fondazione, grazie a un riattingimento simbolico-rappresentativo della propria "natura" (nell'accezione sopra richiamata del termine).

Nell'*Autunno*, il riconoscimento di un verace stigma arcadico nell'Arcadia Tiburtina ha un passaggio significativo: quello in cui Teone, *alias* Giovanni Carlo Crocchiantè, Vicecustode della Sibillina, dichiara «necessarissima parte della poesia» il «furore poetico, o sia l'estro, ovvero entusiasmo». Al punto si giunge avendo evocato l'inviasamento della Sibilla vaticinante, alla quale non per caso la colonia Tiburtina è intitolata, e per il tramite di una identificazione tra «profeta» e «poeta». Senza estro, dunque, continua Teone, portavoce di Morei, non si dà «perfetto poeta»; e a un interlocutore di quella lieta e dotta brigata arcadica *extra moenia* che si stupisce del fatto che cosa tanto nobile abbia il nome vile di un insetto, l'«assillo», *vulgo* tafano (il latino *oestrum*)⁴⁴, Teone risponde che spesso «da umili principj grandiose cose» hanno «l'origine», ciò che, si badi, depone a favore dell'antichità della poesia e della priorità originaria della poesia pastorale e dei patriarchi biblici: «La vita pastorale è stata la prima a professarsi su questa terra; i nostri primi progenitori, i santissimi Patriarchi, facevano in essa consistere i loro dominj, le loro ricchezze, la loro gloria»⁴⁵.

Le considerazioni che seguono hanno un sapore che si direbbe vi-chiano: «Gli uomini, che in quella condizione [di pastori] ne' primi tempi si andarono essercitando, siccome non ad altri oggetti avevano intento il pensiero che a quelli che del continuo nei loro campi vedevano», esprimevano «tutto ciò che di nuovo accadeva con quello che avevan prima veduto», adattando «le azioni umane alle operazioni de' bruti» e adombrando «le sublimi cose con basse similitudini»⁴⁶: e proprio il fatto che il furore poetico sia stato inteso, poi, «senza memoria di suo principio» con la parola «estro», fa «credere» la po-

44. Morei, *Autunno tiburtino*, p. 87 (anche per le citazioni precedenti).

45. Ivi, p. 88 (anche per le citazioni precedenti).

46. *Ibid.*

esia nata «fra i pastori». «I poeti profani conobbero in ombra questa verità», e perciò fecero derivare la loro «professione» dagli «antichi Arcadi», che esercitavano la vita pastorale; ma noi dobbiamo riferire le origini della poesia ai primi «tempi del mondo», biblici e patriarcali, e dunque ascrivere la «gloria di quest'arte» a Mosè. Anche Mosè, continua Morei, professò la «vita pastorale»; ma i suoi «due sublimi Cantici», che sono «il più antico venerabile monumento della poesia», non furono composti «fra le mandre»: nacquero invece «fra gli eserciti», quando egli si ritrovava «non già pastore», bensì «glorioso condottiere del popolo di Dio»⁴⁷. La precisazione ha il valore evidente di una chiave di volta.

L'eroico, il sublime biblico, la poesia pastorale: una giunzione, invero già di Lorenzini, che non riscontriamo negli altri trattatisti coevi *de entusiasmo*⁴⁸, ma che si rende evidente in altre significative affermazioni di Morei, dell'*Autunno* e di altri suoi scritti, come la sottolineatura già menziniana dell'episodio di Evandro dell'VIII dell'*Eneide* (ancora Virgilio, dunque), della dimora dell'eroe, Enea, presso i pastori, gli Arcadi di Evandro, o come l'accostamento di Pan e di Apollo che, nell'ipotiposi di Apollo con la siringa di Pan in mano, dichiara la promozione della poesia pastorale a poesia senza aggettivi, e molto ancora su cui sorvolo, rinviando, tra le altre, alle persuasive pagine di Annalisa Nacinovich⁴⁹. In questo plesso di idee poetiche si coagula l'operazione politico-culturale del terzo Custode, che è di composizione definitiva tra il «modello cortigiano e filocattolico propugna-

47. Ivi, p. 89 (anche per le citazioni precedenti).

48. Oltre al breve cenno che si legge in Menzini, *Arte poetica*, V, p. 138, vd. almeno il IV dialogo della crescimbeniana *Bellezza della volgar poesia* (1700; nell'ediz. a cura di Enrico Zucchi: Giovan Mario Crescimbeni, *Bellezza della volgar poesia*. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini, Bologna, I libri di Emil, 2019, pp. 150-177) e il cap. XVII del I libro della muratoriana *Perfetta poesia* (1706; in Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, I/1, Venezia, Antonio Curti, 1795, pp. 296-319). Di impostazione medico-scientifica, invece, il *Ragionamento* di Antonio Vallisneri, dedicato a Crescimbeni e pubblicato postumo dall'omonimo figlio del naturalista scandinavo (*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*, in Antonio Vallisneri, *Opere fisico-mediche stampate e manoscritte*, a cura di Antonio Vallisneri junior, 3 tt., Venezia, Sebastiano Coleti, 1733, I, pp. 225-239).

49. Annalisa Nacinovich, *Echi di un'antica polemica: la rifondazione arcadica di Morei (oltre Gravina)*, in Ead., «*Nel laberinto delle idee confuse*». *La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012, pp. 140-150: 150.

to da Crescimbeni, in cui la poesia assume prevalentemente la veste della favola pastorale e del sonetto», e «l'aspirazione a una poesia sapienziale, filosofica ed eroica» di ascendenza graviniana valorizzata da Lorenzini⁵⁰.

Non era soltanto una proposta di segno retrospettivo, per quanto eclettica (ma programmaticamente tale nel suo concordismo pacificatorio)⁵¹. L'attardamento che si è imputato all'onesto ma non scialbo Morei a fronte delle nuove forme di espressione lirica, e correlate posizioni di poetica, della fine degli anni Cinquanta (i *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* di Frugoni, Algarotti, Bettinelli, le *Lettere Virgiliane* del terzo, con il loro antidantismo e la loro polemica antiarcadica) può trovare un suo fondamento in un confronto un po' astratto di istanze che sono sì sincrone, in punta di stretta cronologia, ma che sono espressioni di altri contesti geo-culturali, e come tali dislocate tra loro sulla mappa del nostro Settecento: espressioni che dunque sincrone non sono nella loro diffusione. A Roma, quelle istanze tardano ad attecchire. Incontestabile è, poi, che Bettinelli e Algarotti appartengono a una generazione successiva a quella di Morei, e che quest'ultimo giunge al custodiato arcadico quando la sua carriera è ormai avviata al declino. E vorrà pur dire qualche cosa che nemmeno con il Custode successivo, Brogi, invero anch'egli approdato al vertice dell'accademia tardi (sessantaquattrenne, e in precarie condizioni di salute), ma solo con Pizzi (1772-1790) l'Arcadia si apra più decisamente alle nuove vo-

50. Bussotti, *Biagio Garofalo, il Circolo del Tamburo e la colonia Sebezia*, p. 147.

51. Esplicita, a tal proposito, la *Prosa detta nel Serbatojo d'Arcadia* per l'elezione a Custode, dove Morei introduce «Mirtilo», *alias* Pier Jacopo Martello, a dichiarare non così inconciliabili come parrebbero, se debitamente storicizzate, le posizioni dei due precedenti custodi, Crescimbeni e Lorenzini, quelle stesse posizioni che in apertura aveva divaricato in due serie di parole d'ordine dialetticamente opposte («semplicità», «toscano», «Crusca» e «concordia» per il primo, a fronte di «magnificenza», «Lazio», «secol d'oro» ed «emulazione» per il secondo): vanno infatti distinti, ed è affermazione senza meno notevole, «i tempi in cui ambedue d'Arcadia furono custodi», il primo dovendo estirpare la barbara turgidezza barocca, il secondo, «cessato il motivo di tenersi nella primiera umiltà di stile», potendo concedere che si cantino «argomenti eroici» con «spiriti grandiosi e idee sublimi»; sicché la formula di poetica che compone l'antitesi in sintesi, e che Morei propone programmaticamente agli Arcadi nel 1743 come loro neocustode, viene ad accoppiare la «semplicità del pensare» crescimbeniana con la «magnificenza dell'esprimersi» lorenziniana (Morei, *Prose*, pp. 135-142: 139-142). Di un «ecumenismo» di Morei in linea con «quella *conventio ad includendum* che fu, fin dalle origini, l'Arcadia» parla Maurizio Campanelli, *Arcadizzare Sergardi. Un'epistola latina di Euristene Aleate ad Alfesibeo Cario*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 8, 2019, pp. 259-294: 283.

ghe, al teatro, alla scienza, alla filosofia, pur senza accantonare mai del tutto la tradizione idillico-pastorale⁵².

Morei, per parte sua, disimpegnò il compito non banale di stabilizzare l'istituzione Arcadia (ri)legittimandone il ruolo storico: e lo fece, lo si è visto, entro un quadro teorico che quella rifondazione aggancia alle madri, alle origini dell'Accademia e della poesia *tout court*, e con piena consapevolezza storica. Anacronistico pretendere da lui un'apertura al nuovo che avrebbe potuto compromettere quella stessa stabilizzazione identitaria, quella stessa "rifondazione", quale che sia stata.

52. Vd., in proposito, Annalisa Nacinovich, «*Il sogno incantatore della filosofia*». *L'Arcadia di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, Firenze, Olschki, 2003.

STEFANIA BARAGETTI

Fra verso e prosa: le raccolte arcadiche
nel custodiato di Morei

1. In viaggio a Roma nel 1745, Giancarlo Passeroni fu invitato a recitare in Arcadia i primi quattro canti del suo poema *Il Cicerone*, dato alle stampe fra il 1755 e il 1774. Il ricordo dell'accoglienza benevola e della rete di conoscenze intessuta è fissato in due ottave dell'opera (XXXII, 101-102):

Arcadia bella, io pur ti benedico
più volte al dì, che per tuo mezzo anch'io
ho fatto in Roma più d'un vero amico,
e più d'un conoscente al tempo mio:
e, finché avrò legato l'ombellico,
io non potrò giamai porre in obbligo
di molti Arcadi il nome, e la virtute,
e le grazie da loro ricevute.

E se non muojo più, che presto, spero
di celebrare in versi i lor bei pregi:
e mostrerò, perché son uom sincero,
la stima, che ho di queglii spirti egregi:
o, per parlar con voi senza mistero,
acciocché 'l mondo un dì m'ammiri, e pregi,
memoria lascerò dell'alto onore,
che in Arcadia mi fe' più d'un pastore¹.

L'Accademia ritratta in questi versi, attraverso il punto di vista di una voce periferica (il Passeroni era nizzardo di nascita, ma milanese di

1. Giancarlo Passeroni, *Il Cicerone*, pt. I, t. II, Milano, Antonio Agnelli, 1774, p. 415. Nella trascrizione dei testi si seguono criteri conservativi; gli unici interventi sono limitati alla distinzione di accento acuto e grave secondo le regole correnti e alla regolarizzazione dell'uso dell'apostrofo.

adozione) che la dipinge come un vivace luogo di confronto, era stata posta da poco sotto la guida di Michele Giuseppe Morei, divenuto Custode Generale nel 1743 dopo un lungo apprendistato in Arcadia, dove era stato ammesso nel 1711. Alla militanza nelle file pastorali lo stesso Morei aveva inoltre affiancato la partecipazione ad alcune iniziative del cenacolo dei Quirini², a conferma dell'avvenuta riconciliazione destinata a consolidarsi durante il suo custodiato, e dimostrato vicinanza agli ambienti corsiniani, come testimonia la dedica della sua raccolta di *Poesie* (1745) a Ottavia Strozzi Corsini, pronipote di Clemente XII.

A restituire vigore all'Arcadia, dopo il ripiegamento negli anni di Francesco Maria Lorenzini, contribuì anche (e non solo) la riattivazione dell'attività editoriale, a cui in passato Morei aveva offerto il proprio apporto; fu infatti uno degli otto censori, individuati da Giovan Mario Crescimbeni, del tomo primo delle *Rime degli Arcadi* (1716). Ora, il progetto di Morei prevedeva di continuare ciascuna serie avviata dal primo Custode, come attesta l'avvertenza *A chi legge* premessa al tomo decimo delle *Rime* (1747):

Dopo il corso di molti anni si ripiglia il proseguimento della gran raccolta degli Arcadi. Se ne sono fino a quest'oggi posti all'ordine cinque Volumi: cioè due di Rime, uno di Prose, uno di Poesie Latine, ed uno di Notizie Istoriche degli Arcadi morti. L'Idea, e l'esecuzione sono quasi in tutto l'istesse adoperate negli altri Tomi, e le variazioni non sono di tal maniera sensibili, che ne alterino la sostanza³.

Il piano di lavoro, che si innestava nel solco della tradizione crescimbeniana⁴, annoverava due tomi di *Rime degli Arcadi*, poi approdati a tre (X-XII) fra il 1747 e il 1759, uno di *Prose* (1754), uno di *Arcadum carmina* (allestito da Morei, ma apparso sotto le insegne di Giuseppe Brogi nel 1768), uno di *Notizie istoriche degli Arcadi morti* (incompiuto) e, anche se qui non se ne fa menzione, uno di *Vite degli Arcadi* (1751). A questo elenco andrebbero aggiunti numerosi altri titoli usciti con

2. È di Morei il testo in ottave *L'Arco trionfale* nei *Componimenti de' Signori Accademici Quirini per la gloriosa Esaltazione di Nostro Signore Clemente XII al Sommo Pontificato*, Roma, Giovanni Maria Salvioni, 1730, pp. 87-91.

3. *Rime degli Arcadi*, X, Roma, Antonio de' Rossi, 1747 (da ora *RdA* X), p. n.n.

4. Morei, biografo di Crescimbeni, parlando della «Gran Raccolta degl'Arcadi» (le *Rime*, le *Prose* e i *Carmina*) avviata dal primo Custode, specifica che «al proseguimento della quale si sta presentemente attendendo» (*Le vite degli Arcadi illustri*, pt. V, Roma, Antonio de' Rossi, 1751 [da ora *VdA* V], pp. 269-279: 272).

lo stemma dell'Accademia, a partire dal volume che, insieme alle sillogi di *Componimenti* per la morte di Lorenzini e dell'*Adunanza* per la guarigione di Giovanni V di Portogallo, inaugurò la stagione editoriale del terzo custodiato; si tratta delle *Rime* per la Natività di Gesù (1744), che tracciano l'indirizzo dell'Accademia di Morei, posta sotto la protezione di Benedetto XIV (il dedicatario), e omaggiano il Custode defunto (la raccolta si apre con sette sonetti e un componimento in terzine di Lorenzini)⁵.

Manifeste nelle parole di Morei sono le intenzioni di riprendere il programma che aveva animato l'*Arcadia* di Crescimbeni e di garantire un adeguamento al modello finanche sul piano degli assetti tipografici e degli apparati paratestuali⁶. Per esempio, sia il tomo primo delle *Rime* curate da Crescimbeni (1716) sia il primo edito da Morei (1747) sono preceduti dall'avviso *A chi legge*, che offre anticipazioni sui progetti *in fieri*; analoghe sono l'impostazione antologica (per gli autori, l'ordine alfabetico dei nomi pastorali; per i testi, il criterio metrico) e la modalità di selezione dei testi, «esaminati, e prescelti» dai censori⁷; gli indici recano le notizie biografiche essenziali di ciascun poeta, e talvolta l'occasione di stesura dei componimenti. E poi, l'appendice di testi recitati per le acclamazioni di Carlo III di Borbone e Maria Amalia di Sassonia (1748), sovrani di Napoli e Sicilia, confluita nel tomo undicesimo, è introdotta da una prosa firmata da Morei; questa soluzione replica la struttura dei tomi terzo e settimo (1716-1717), recanti rispettivamente in calce una sezione sui successi dell'esercito di Carlo VI, guidato da Eugenio di Savoia, sulle truppe turchesche⁸.

5. *Rime degli Arcadi sulla Natività di Nostro Signore Gesù Cristo. Festa Tutelare d'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1744, pp. 7-18.

6. Sui significati dei paratesti nei volumi curati dal primo Custode: Silvia Tatti, *Crescimbeni autore ed editore: dediche e premesse al lettore*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 237-253.

7. *A chi legge*, in *RdA X*, p. n.n. Cfr. Michele Giuseppe Morei, *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1761, p. 39. Nell'avvertenza *A chi legge*, premessa al primo tomo delle *Rime degli Arcadi* (Roma, Antonio de' Rossi, 1716), Crescimbeni spiega che «[la Ragunanza] vuole anche inavvenire liberamente adoperare, inserendo ne' Tomi quel tanto che avrà pronto, e dalla Congregazione da lei medesima a questo effetto deputata verrà scelto, e approvato, senza altro riflesso, che di fare onore a sé, e a' suoi Pastori, e utile alla Letteraria Repubblica» (p. n.n.).

8. Sui contenuti delle appendici dei tomi terzo e settimo vd. Rosa Necchi, *Marte nel Bosco Parrasio. La rappresentazione della guerra nelle Rime degli Arcadi*, in *Per violate*

La volontà di stabilire un *continuum* con il primo custodiato andò ben oltre le iniziative di stampa. In questo senso numerose sono le conferme. Fra le altre, il sonetto di Passeroni, *Della fatica, e del sudore è figlio*, che figura tra i *Componimenti* in memoria di Lorenzini (1744), mette a fuoco tre figure: Morei, che ha il compito di richiamare in Arcadia «dal fatale esiglio / le Muse omai raminghe, e fuggitive» (vv. 5-6); Lorenzini, che «non porta invidia no, ma applaude, e gode» (v. 11); e Crescimbeni, per il quale «or che Mireo siede Custode, / la cara Arcadia [...] sarà ancor bella» (vv. 13-14)⁹.

A riprova interviene il prosimetro di Morei, *Autunno tiburtino* (composto poco dopo la morte di Crescimbeni e dato alle stampe strategicamente nel 1743), in cui l'autore stesso si propone come erede del primo Custode¹⁰ e restituisce l'immagine dell'Accademia coesa e in

forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana, a cura di Fabrizio Bondi, Nicola Catelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2009, pp. 47-60; Pietro Giulio Riga, *L'elogio del Principe. Ritratti letterari di Eugenio di Savoia-Soissons*, prefazione di Beatrice Alfonzetti, Torino, Fondazione 1563, 2019, pp. 44-51.

9. *Componimenti degli Arcadi nella morte di Filacida Luciniano*, Roma, Antonio de' Rossi, 1744, p. 84.

10. «[...] gli Arcadi della Colonia Sibillina presso all'Aniene condotta, e stabilita avvezzi a veder me in compagnia d'Alfesibeo, e non ignari del posto di General Pro-Custode d'Arcadia goduto sotto il di Lui governo, e confermatomi pure allora sotto l'amministrazione del nuovo General Custode Filacida; appena era io giunto in riva a quel fiume, che a me si fecero intorno, e per mero istinto di loro affetto, e di lor cortesia, mi riguardavano, come se la loro scorta del defunto Custode perduta, avessero in me ritrovata: e siccome l'esser da più riputato non mai dispiaque ad alcuno, io, che (qual'egli si fosse) non avrei dovuto, o voluto presumere quell'onore, vedendomi da uno scelto numero di onorate persone spontaneamente favorito» (Michele Giuseppe Morei, *Autunno tiburtino di Mireo pastore arcade*, Roma, Antonio de' Rossi, 1743, pp. 1-2). Sul prosimetro, variamente inteso come espressione di continuità, ripensamento e declino rispetto al custodiato di Crescimbeni, vd. Antonio Grimaldi, *L'Autunno tiburtino di Mireo Rofeatico*, in *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di Marta Savini, Roma, Aracne, 2002, pp. 179-206; Alessandra Di Ricco, *Le 'Arcadie' Settecentesche* [2000], in Ead., *Scorci di Settecento*, Lucca, PubliEd, 2012, pp. 25-48; Annalisa Nacinovich, «Nel laberinto delle idee confuse». *La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012, pp. 140-150; Franco Arato, *Arcadie alla prova. Il prosimetro pastorale settecentesco*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*. Atti del Convegno di Studi. Genova, 29-30 novembre-1° dicembre 2012, a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Bologna, ArchetipoLibri, 2013, pp. 493-515; Francesco Sorrenti, *Tra Crescimbeni, Gravina e Arcadia della scienza: alcune riflessioni su Michele Giuseppe Morei*, in «fur comuni a noi l'opre, i pensier, gli affetti». *Studi offerti ad Alberto Beniscelli*, a cura di Quinto Marini, Simona Morando, Stefano Verdino, Novi Ligure, Città del silenzio, 2018, pp. 53-65.

armonia (che rinnova nelle terzine per il defunto Lorenzini, *Sempre a me caro tornerà quel giorno*)¹¹. Nell'*Autunno tiburtino* l'Arcadia è definita come uno spazio di aggregazione socio-culturale¹², in cui si coltiva un ampio ventaglio di discipline e si promuove l'intreccio fra l'esercizio poetico e l'impegno nelle scienze¹³; inoltre, è messo a fuoco il principio di uguaglianza che regna fra i compastori abbattendo le barriere di classe¹⁴. Da notare è la reazione di Morei alla curiosità di alcuni Arcadi, innescata dalla menzione dei Quirini nelle sue ottave *Udito avea nella mia prima etade*, su «quale stata fosse del nascimento della nuova Accademia, e delle discordie di Arcadia la vera origine»¹⁵; l'autore sorvola sul discorso e racconta che, calata la notte, l'adunanza della Colonia Sibillina è costretta a sciogliersi. Ora, non si tratta di negare un evento (lo scisma del 1711), ormai cronologicamente distante e di cui Morei stesso avrebbe dato una spiegazione nelle sue *Memorie istoriche*, appellandosi alle testimonianze documentarie nell'addebitare apertamente la causa alle sole questioni burocratiche (la controversia sulla paternità delle Leggi e la modalità di elezione dei dodici Colle-

11. «Nomi sieno oggi in queste selve ignoti / ambizion, discordia; e i nostri affetti / stieno al publico ben liberi, e vuoti» (*Componimenti degli Arcadi nella morte di Filacida Luciniano*, p. 81, vv. 70-72).

12. «Questa oggimai ideale, ma nell'istesso tempo universale Regione dà un comodo così grande alli scrittori, che di qualunque cosa in qualsivoglia maniera succeduta, possono [...] continuamente favellare» (Morei, *Autunno tiburtino*, p. 9).

13. «Sono scorse poco meno che dieci intiere Olimpiadi da che la nostra Arcadia sussiste: in questo non breve spazio di tempo i più vivaci, e i più severi ingegni d'Italia hanno la maggior parte de i loro poetici componimenti fatti uscire alla luce con quel carattere, e con quello stile, che accostandosi alla mediocrità pastorale, e non lasciando di trattare sotto quell'umil velame altissimi argomenti era stato da i nostri Institutori e colle regole, e cogli essemj prescritto, e dimostrato. I più reconditi arcani della Fisica, le massime più perfette della Morale, la Medicina, la Politica, l'Astronomia, le Matematiche tutte sono state trattate in una guisa, che anco gl'ingegni non tanto elevati hanno tutto il comodo in quelle dotte, e soavi poesie, se non di capire il più astruso, almeno di gustare il meno aggradevole, di quelle per se stesse oscure, e non sì facili a comprendersi nobilissime scienze» (ivi, p. 10).

14. «Questo nome [Arcadi] trae da i più superbi palaggi i più distinti, e ragguardevoli personaggi, e gli conduce a virtuosamente passare il tempo con quei, che atterriti dall'altrui dignità, se ne terrebbero lontani, e non ardirebbono di accostarvisi» (ivi, pp. 11-12).

15. Ivi, p. 21. «O quanti stan sull'onorato monte, / che sen vivono in Terra ascosi, e quieti! / Quanti quaggiù fra noi alzan la fronte, / usurpandosi il nome di Poeti! / E mai non bever d'Ippocrene al fonte, / né vider d'Elicona i bei laureti; / che non basta esser Arcade, o Quirino, / per aver parte del furor Divino» (ivi, pp. 20-21, vv. 233-240).

ghi)¹⁶; bensì di ripristinare un quadro unitario e privo di ombre, come del resto aveva fatto Crescimbeni dopo il 1711.

Poste queste premesse, è opportuno indagare, attraverso le *Rime* e le *Prose degli Arcadi*, la ricomposizione dell'Accademia come spazio performativo e sede di pubblicazione dopo la stagione di Lorenzini; quindi verificare quale immagine dell'Arcadia è stata divulgata dai torchi ufficiali all'altezza di metà secolo. È un discorso, questo, che permette di ricostruire una fitta rete di relazioni, dal momento che guarda di preferenza al modo in cui l'Arcadia di Morei si è rapportata con il lascito dei predecessori e come si è confrontata con l'Accademia dei Quirini.

2. Per fare luce sul contesto in cui l'Accademia riattivò i lavori occorre innanzitutto prendere le mosse dai luoghi di stampa e dalle dediche, che consentono di mettere in raccordo i testi con il sistema culturale e politico romano; una realtà «quanto mai sfaccettata e affatto comprimibile in definizioni univoche», nonché «fortemente condizionata dalle personalità e dai *familiares* dei singoli pontefici»¹⁷.

In continuità con l'operato di Crescimbeni, i tomi decimo e undicesimo delle *Rime* furono pubblicati a Roma da Antonio de' Rossi, figura di riferimento dell'attività editoriale arcadica, con aperture anche verso i Quirini; mentre il dodicesimo, morto il de' Rossi, passò nelle mani (sempre a Roma) di Niccolò e Marco Pagliarini¹⁸. Il padre Tom-

16. Morei, *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*, pp. 41-57. Vd. Beatrice Alfonzetti, *La ricomposizione dell'Arcadia nelle Memorie storiche di Michele Giuseppe Morei*, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Alhaique Pettinelli*, a cura di Stefano Benedetti, Francesco Lucio, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 27-38. Tuttavia, nella biografia di Crescimbeni, Morei sfuma il discorso sulle vicende del 1711, riferendosi genericamente al «livore» suscitato dal ruolo ricoperto in Arcadia dal primo Custode: «si vidde egli a pericolo di perdere la sua autorità, e molti dei più felici ingegni d'Arcadia, che allora fiorivano in Roma, si divisero dalla medesima, per non dipendere da chi, conforme dicevano essi, con troppo indipendenza comandava. Egli però colla sua mansuetudine giunse a poco a poco a superare il tutto [...]» (*VdA V*, p. 273).

17. Marina Formica, *Una città ove godere del «privilegio di pensare in una maniera tutta propria»*: Roma nel Settecento, in *La diplomazia delle lettere nella Roma dei Papi dalla seconda metà del Seicento alla fine dell'Antico Regime*, a cura di Silvia Tatti, con la collaborazione di Alviera Bussotti e Pietro Giulio Riga, introduzione di Francesca Fedi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, pp. 1-21: 3.

18. Per una descrizione delle *Rime* e delle *Prose degli Arcadi* edite sotto la guida di Morei sia concesso il rimando a Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia. Le Rime degli Arcadi* (1716-1781), Milano, LED, 2012, pp. 97-104.

maso era stato l'editore delle *Commedie* di Terenzio (1737-1739), iniziativa legata alle recite promosse da Lorenzini nel teatro privato (la Sala Latina) in via de' Leutari (la stessa in cui risiedeva la famiglia Pagliarini); i figli Niccolò e Marco erano gli editori del «Giornale de' letterati» (1742-1759), strumento della politica culturale di Benedetto XIV, del quale, peraltro, gli stessi Pagliarini avevano pubblicato i dodici volumi delle *Opere* (1747-1751). In questo cortocircuito, che rinnova l'orientamento filo-papale dell'Accademia e richiama alla memoria l'operato di Lorenzini, si inseriscono anche i Quirini, in virtù della vicinanza dei Pagliarini agli ambienti corsiniani. Infatti, nel 1735 Tommaso aveva festeggiato nella sua bottega gli attori della Sala Latina premiati da Clemente XII, mentre nel 1758 fu dato alle stampe l'omaggio di Fabio Devoti, *Il teatro d'Imeneo*, per le nozze di Bartolomeo Corsini e Maria Felice Barberini. Si segnala inoltre l'apertura del catalogo ai prodotti letterari dei Quirini stessi: risalgono al 1758 i *Componimenti* per la celebrazione dell'ascesa al pontificato di Clemente XIII, in cui figurano, tra gli altri, i versi degli arcadi Morei, Bernardo Bucci, Gaetano Golt e Scipione Giuseppe Casale¹⁹.

Una sorte geograficamente diversa spettò invece alle *Prose*, apparse per i tipi della tipografia dell'Iride nel borgo di Colle Ameno, nei pressi di Bologna, un complesso urbanistico-architettonico autonomo progettato dal marchese Filippo Carlo Ghisilieri, figlio del già Arcade Antonio Maria e destinatario del tomo. Un «vero Mecenate delle Lettere», secondo il giudizio di Morei, che fra le ragioni della dedica poneva in rilievo il ruolo del Ghisilieri editore («[...] alla futura Gloria de' Letterati [...] provvedete, dando comodità nella Vostra sontuosa Villa di Colle Ameno, che le Opere degli Onorati Scrittori possano, col mezzo di corrette, purgate, e splendide Stampe, perpetuarsi») e promotore dell'Accademia dei Vari («[...] il magnanimo Vostro Genio in

19. *Componimenti de' Signori Accademici Quirini per la gloriosa esaltazione di Nostro Signore Clemente XIII al Sommo Pontificato*, Roma, nella Stamperia di Pallade appresso Niccolò e Marco Pagliarini, Roma, 1758, pp. XXI-XXXI, XLIII-XLVI, LII. Sui Pagliarini vd. 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, 2 tt., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, I, pp. 582-589; Stefano Marcelli, *I Pagliarini: una famiglia di librai, editori e stampatori nella Roma del Settecento. Vicende ed Annali tipografici*, Tesi di Dottorato di ricerca in Scienze librerie e documentarie, tutor Marco Santoro, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», 2011 (<https://iris.uniroma1.it/retrieve/handle/11573/917924/551038/Tesi%20Dottorato%20Stefano%20Marcelli.pdf>).

adunare i più colti Ingegneri della vostra gloriosa dottissima Patria») ²⁰. Una scelta insolita, questa del decentramento della sede di stampa, che consente di avanzare almeno due spiegazioni: *in primis*, l'obiettivo (che rientra nell'ottica filo-pontificia dell'Arcadia) di stabilire un legame diretto con il territorio natio di Benedetto XIV (arcivescovo di Bologna fino al 1754) ²¹; in secondo luogo, il desiderio di consolidare il dialogo con gli ambienti arcadici bolognesi, che già si erano distinti nel custodito di Crescimbeni (e che nelle *Prose* sono rappresentati da Pier Jacopo Martello, Federico Casali, Flaminio Scarselli e Francesco Maria Zanotti) ²², nonché le interazioni fra lettere e scienze. Nel tomo, infatti, la prosa di Casali su un sonetto di Angelo Di Costanzo convive con quella sul motivo dell'elettricità del romano Giovanni Amedeo Ricci ²³, riflettendo sia la collaborazione fra gli indirizzi sperimentali dell'Istituto delle Scienze e l'attività letteraria della Colonia Renia, sia l'attenzione riservata alle scienze nel catalogo della tipografia dell'Iride. Qui, nel 1755, Ghisilieri aveva stampato le *Osservazioni di chirurgia* di Henry-François Le Dran e tre anni dopo l'edizione dell'*Elettricismo atmosferico* di Giambattista Beccaria per le cure dello Zanotti, già autore del trattato *Della forza attrattiva delle idee* (1747), a riprova dell'attualità di un dibattito, quello sul fenomeno elettrico, vivace sul fronte delle lettere e negli ambienti dell'Istituto (sono del 1752 le *Osservazioni fisico-mediche intorno all'elettricità* di Giuseppe Veratti) ²⁴. Attraverso le

20. *Prose degli Arcadi*, IV, Bologna A Colle Ameno, All'Insegna dell'Iride, 1754 (da ora PdA IV), pp. n.n. Vd.: Saverio Ferrari, *La stamperia di Colle Ameno: l'impresa editoriale di un patrizio bolognese*, in *Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento. Avvio di un'indagine*. Atti del V Colloquio. Bologna, 22-23 febbraio 1985, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1987, pp. 243-294; Maria Grazia Bergamini, *Interni d'Accademia. Il sodalizio bolognese dei Vari 1747-1763*, Modena, Mucchi, 1996; Piero Paci, *L'Accademia dei Vari (1747-1763). Un'associazione culturale di ampio respiro*, Bologna, Libreria Piani, 2015. Dai torchi di Colle Ameno uscirono anche esemplari delle *Prose degli Arcadi* con titoli e frontespizi diversi (*Scelta di prose tratte da' moderni ed eruditi Pastori Arcadi intorno a varie materie*, 1753, e *Il buon gusto dell'italiana eloquenza o sia scelta di prose toscane*, 1755): Piero Paci, *La tipografia di Colle Ameno. Bibliografia e fonti documentarie*, Bologna, Libreria Piani, 2010, pp. 13, 25.

21. Sui trascorsi arcadici del pontefice vd. Paola Giuli, *Prospero Lambertini and the Accademia degli Arcadi (1694-1708)*, in *Benedict XIV and the Enlightenment. Art, Science, and Spirituality*, edited by Rebecca Messbarger, Christopher Johns, Philip Gavitt, Toronto, University of Toronto Press, 2016, pp. 315-340.

22. PdA IV, pp. 212-256, 288-309, 338-354.

23. Ivi, pp. 189-234.

24. Sulla cultura bolognese che fa da sfondo all'esperienza di Zanotti, vd. il contributo recente di Andrea Campana, *Il nesso scienza-letteratura in Francesco Maria Za-*

Prose, quindi, l'*Arcadia* si agganciava alla realtà di Colle Ameno, *trait d'union* tra discipline umanistiche e tecniche (anche in virtù dalla partecipazione di alcuni esponenti dei Vari alle iniziative della Renia e dell'Istituto), nonché osservatorio periferico, ma non del tutto ininfluyente, dei fermenti culturali che animavano l'Europa. Nel contempo, attraverso l'iniziativa della stampa del volume arcadico, la tipografia dell'Iride registrava «il momento pubblicitario culminante della figura e dell'intervento di Ghisilieri in campo letterario»²⁵.

Guardando ai dedicatari, il tomo decimo delle *Rime* (1747) fu indirizzato al doge di Venezia Pietro Grimani, che, prima dell'ascesa al dogato nel 1741, era stato ambasciatore per sei anni presso l'imperatore Carlo VI (1714-1720), in una fase delicata sul fronte internazionale scosso dalle guerre contro i Turchi. Questa dedica rilanciava dunque il *trend* filo-asburgico degli scismatici e dei Quirini, delineatosi in *Arcadia* dopo i fatti del 1711²⁶, e insieme omaggiava una figura che all'impegno politico aveva congiunto la sensibilità per le lettere e le scienze, forse riflessa nel suo secondo nome arcadico (Armiro Elettreo)²⁷. Pertanto, la serie delle *Rime* riprendeva le mosse nel segno della concordia tra le parti e dell'auspicabile salvaguardia della varietà di interessi. Per contro, il tomo dodicesimo (1759) si collocava sotto la protezione del cardinale Giovan Francesco Albani, pronipote di Clemente XI, a sua volta sostenitore dell'Accademia di Crescimbeni²⁸. È quindi evidente

notte, Arcade della Renia, in *Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1870)*, a cura di Elisabetta Appetecchi, Maurizio Campanelli, Alessandro Ottaviani, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Accademia dell'*Arcadia*, 2022, pp. 195-216.

25. Bergamini, *Interni d'Accademia*, p. 113.

26. Su questo aspetto vd. gli studi di Beatrice Alfonzetti: *Eugenio eroe perfettissimo. Dal canto dei Quirini alla rinascita tragica*, «Studi storici», 45/1, 2004, pp. 259-277; Ead., *Il principe Eugenio, lo scisma d'*Arcadia* e l'abate Lorenzini (1711-1743)*, «Atti e Memorie dell'*Arcadia*», 1, 2012, pp. 23-62; Ead., *L'*Arcadia* austriaca del custode Lorenzini*, «Studi Pergolesiani», 7, 2012, pp. 11-27. Vd. anche Riga, *L'elogio del Principe*, pp. 51-59.

27. Vd. Giuseppe Gullino, *Grimani, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 653-657. Di Grimani sono quattro sonetti nel tomo settimo delle *Rime degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1717, pp. 74-76.

28. Nella dedica firmata da Morei si legge: «Sa tutto il Mondo altresì, quanto alla santa Memoria di Clemente XI, e a tutta la Gloriosa Famiglia Albani sia tenuta l'*Arcadia*. Crebbe ella a dismisura sotto il diuturno Principato di quel Dottissimo Pontefice, e la propensione che Egli verso la medesima, e verso il di Lei primo Custode andò ogni giorno più dimostrando, la fece giungere a quello stato di Gloria, in cui per lo spazio di settanta Anni si è andata mantenendo. Dopo dello Zio non hanno lasciato di accogliere sempre con parzialità la medesima i due gran Cardinali Annibale, ed Alessandro, e V. E. sulle loro Vestigie benignamente la riguarda, e dell'istessa ognor più

la volontà di Morei di fare convivere entrambe le direzioni, filo-pontificia e filo-imperiale, proseguendo l'opera di pacificazione che aveva raggiunto l'apice con l'ascesa al custodiato di Lorenzini, ex scismatico, e che ora occorreva incentivare a fronte delle critiche (il riferimento è in particolare alle *Lettere virgiliane* di Saverio Bettinelli, 1758), alle quali Morei cercò di opporre l'immagine salda dell'istituzione. Di raccordo è il tomo undicesimo destinato a Carlo III di Borbone e Maria Amalia di Sassonia (1748), sovrani di Napoli e Sicilia: una scelta, a quasi dieci anni dalla stipula del Concordato fra la Santa Sede e il governo borbonico (1741), volta a rinsaldare i legami con il Regno di Napoli e Sicilia, in linea con la dedica delle *Vite degli Arcadi* al cardinale Domenico Orsini, rappresentante del Regno presso la Santa Sede, alla presenza del quale si era svolta l'adunanza per l'acclamazione della coppia sovrana. Non solo; lo scopo era anche di celebrare la politica illuminata di Carlo III (è Morei a proporre questa chiave di lettura, alludendo a «quanto d'ogni scienza, d'ogni bell'arte, d'ogni recondita erudizione sia Promotore benefico quest'ottimo Principe»²⁹) e di esaltarne i trascorsi familiari legati alla storia dell'Accademia: il bisnonno materno di Carlo, Ranuccio II, aveva ospitato l'Arcadia negli Orti Farnesiani (1693-1698), mentre Antonio Farnese (figlio di Ranuccio II) aveva donato le lastre marmoree su cui furono incise le Leggi³⁰. Inoltre, a Morei premeva conservare una continuità rispetto alle annoverazioni di epoca lorenziniana: dopo l'aggregazione di Federico Cristiano di Sassonia, nel 1739, toccava ora alla sorella Maria Amalia³¹.

Oltrepassata la soglia paratestuale, il tomo decimo delle *Rime* si apre con il sonetto del pistoiese Giovanni Filippo Adami, *Le boschereccie Deità chiamando*, sulla rinascita dell'Accademia. L'auspicio, nutrito da Tirsi, di riascoltare il canto di Melibee e Titiro nelle campagne arca-

rendesi benemerito» (*Rime degli Arcadi*, XII, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1759 [da ora *RdA* XII], p. n.n.).

29. *Introduzione* di Michele Giuseppe Morei all'*Adunanza* per l'acclamazione di Carlo III e Maria Amalia, in *Rime degli Arcadi*, XI, Roma, Antonio de' Rossi, 1749 (da ora *RdA* XI), p. n.n.

30. «[...] gl'Avi Materni di questo Principe Glorioso sul colle che dato aveva il primo ricetto al Fondatore di Roma, accolsero nella sua Infanzia la nostra Arcadia, e all'ombra delle più signorili, e superbe Piante fecero verdeggiare la nostra Pastorale Siringa» (ivi, p. n.n.).

31. «Su quel sedile, che colà di fronte si innalza, ben sovverravvi quante volte il gran Lusazio il Regal Germano di questa immortal Principessa non isdegnò di sedere, allorché diletto al suo bel cuore faceva l'ascoltare il suono delle rustiche nostre sampogne, e l'armonia dei nostri Arcadici versi» (ivi, p. n.n.).

diche e di porre fine al «funesto silenzio» (v. 7), allusivo all'interruzione della stampa ufficiale sotto le insegne di Lorenzini, orientano alla constatazione nel v. 14: «e d'Arcadia qual fu risorge il Regno»³². Anche il tomo undicesimo è inaugurato da un omaggio all'Accademia; si tratta del sonetto di Sigismondo Gonzaga, *Vidi ciò, che d'eccelso, e di più adorno*, che nella prima terzina contiene un elogio della concordia fra i compastori («Veggio d'Arcadia l'ampio Stuol raccolto, / che al suon de' carmi con sì dotta mente, / sa far d'ogni Virtù sì raro innesto») e nella seconda un ringraziamento per l'ammissione («Che, se fra Voi, almi Pastori, accolto / io fui, grazie vi rendo umilmente; / né merto è mio, ma vostro dono è questo»)³³. Sull'esaltazione della ripresa delle attività e dei cerimoniali arcadici, nonché delle affiliazioni e del ruolo delle colonie si fonda il trittico delle *Rime*, che ritrae l'Accademia come *locus amoenus* della mitica età dell'oro: «E oh te felice Arcadia mia, che intorno / sorgere or vedi nelle tue foreste / la desiata bella età dell'oro», scrive Scipione Giuseppe Casale nella canzone *Figlie di Giove, che le mie capanne* (vv. 56-58)³⁴. L'Arcadia è descritta come uno spazio alieno dalle cure esterne («né giunge il suono di trombe guerriere», v. 4)³⁵, riaperto alla pratica poetica corale («e fra tutti i Pastor d'Arcadia, solo / roco nel canto pur sciolgo gli accenti, / e o deludo il mio affanno, o lo consolo», vv. 12-14)³⁶ e regolato dal principio di uguaglianza («Già tra di noi in boschereccio ammanto, / che non disdice ad Anima regale, / muove ai carmi l'ingegno, e i labri al canto», vv. 9-11)³⁷. Quest'ultima condizione chiama in causa un altro motivo ricorrente nelle miscellanee curate da Morei, ovvero il rispetto delle Leggi dell'Accademia per scongiurare le opposizioni interne; Leggi che sono «una rappresentazione della *virtus* e della *tranquillitas*»³⁸ regnanti nelle conversazioni arcadiche. Nelle *Prose*, per esempio, alle «sante leggi dell'onesto, e del giusto» e al principio secondo cui «ognuno deve risguardar l'altro

32. *RdA* X, p. 1. Per i componimenti delle *Rime* citati nel presente contributo vd. l'incipitario di Maria Luisa Doglio, Manlio Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi I-XIV (1716-1781). Un repertorio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, *ad indicem*.

33. *RdA* XI, p. 1.

34. Ivi, p. n.n. (la canzone figura nell'appendice per l'acclamazione di Carlo III e Maria Amalia).

35. Ivi, p. 9 (Carlo Valenti Gonzaga, *E la mia meraviglia, e il mio piacere*).

36. *RdA* X, p. 4 (Giuseppe Brogi, *Qual pastorello, che sul piano erboso*).

37. *RdA* XI, p. 13 (Carlo Valenti Gonzaga, *Arcadia, Arcadia, o qual mai fausto giorno*).

38. Maurizio Campanelli, «Per l'avanzamento del nostro Commune». *Diritto e filosofia alle origini dell'Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia*, pp. 11-31: 17. Vd. anche Id., *I testi statuari*

come se stesso» si appellano Domenico Antonio Nardini e Domenico De Sanctis per risolvere una controversia che vede il primo difendere la sua proprietà privata dalle incursioni delle colombe dell'avversario, e quest'ultimo rivendicare «le sacrosante leggi della Natura» a tutela della libertà degli animali e del «pubblico bene degli uomini», come «nell'antica età dell'Oro»³⁹. Ponendo fine alla disputa, De Sanctis formula una riflessione che vuole essere un monito per tutti i sodali:

Ah, se v'è a cuore la vostra quiete, la pace comune; s'esser bramate del vostro dispotici, ed arbitri; se veder non volete in breve tempo tutt'Arcadia in contenziose faville: troncate sì, troncate dalle radici in quest'una ben mille controversie, e litigi⁴⁰.

Alla definizione (e al rilancio) della fisionomia unitaria dell'Accademia, intesa come luogo pubblico disciplinato dalle Leggi e riservato all'esercizio delle lettere e alla loro interazione con altre discipline, concorrono almeno quattro fattori desumibili dalla consultazione delle stampe patrocinate da Morei. Innanzitutto, il ricordo delle origini dell'Arcadia e del primo custodiato, in cui lo stesso Morei aveva avuto modo di formarsi all'esercizio poetico, come racconta nella prosa recitata nel 1727 e raccolta (probabilmente per ambizione autopromozionale) nel volume pubblicato dalla tipografia dell'Iride⁴¹. Indicative dell'attenzione riposta al primo tempo dell'Accademia sono le scelte di includere nelle *Rime* un Arcade aggregato il giorno della fondazione (Francesco Maria di Campello), con un sonetto per le morti di Vincenzo Leonio e Giovan Battista Felice Zappi (*Io te piangea da troppo acerbo fato*), tra i promotori dell'Arcadia, nonché di dare conto dell'attività di quest'ultimo, pur con uno spazio limitato (due canzonette), trattandosi di un autore molto presente sulla scena editoriale grazie alla fortunata circolazione della sua produzione poetica, edita nel 1723 insieme a quella della moglie Faustina Maratti (e ristampata più volte)⁴². Altrettanto significativo è lo spazio concesso alle voci delle periferie istituite nei primi decenni di vita dell'Accademia: è del piacentino

nell'Arcadia delle origini, in *I testi statutari nel Commune d'Arcadia*, a cura di Elisabetta Appetecchi, Maurizio Campanelli, Cristina Di Bari, Achille Giacomini, Mario Sassi, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2021, pp. 1-43.

39. *PdA* IV, pp. 43, 53, 67.

40. *Ivi*, p. 74.

41. *Ivi*, pp. 257-273.

42. *RdA* X, pp. 363-372; *RdA* XII, p. 152.

Ubertino Landi il sonetto *Io te riveggio, o bella augusta Roma*, sul suo viaggio nell'Urbe, nel 1750⁴³. È poi la memoria di eventi capitali della storia dell'Arcadia: l'egloga di Giovanni Angelo Salvi (*È questa, Eupalte mio, questa è l'Arcadia?*) rievoca l'inaugurazione del Bosco Parrasio finanziato da Giovanni V di Portogallo (1726), altresì al centro della ricostruzione della storia del Gianicolo, nelle *Prose*, da parte del milanese Gian Pietro Lucatelli, edile dell'Accademia dei Quirini (suo è il testo di dedica dei *Componimenti* per la nomina di Clemente XIII)⁴⁴.

In secondo luogo, si rileva il proposito di dare ragione del custodiato di Lorenzini, indipendentemente dalla divergenza degli orientamenti poetici (rispetto alla linea crescimbeniana) storicizzati da Morei. Probabilmente quest'ultimo mirava a colmare il vuoto lasciato dal secondo Custode sul piano della stampa ufficiale, e dunque a raccogliere le testimonianze di un'attività (sotto lo stesso Lorenzini) che fu sì discontinua, ma non del tutto assente, come confermano, in assenza dei verbali arcadici, i resoconti del «Diario ordinario della città di Roma», che riferiscono di due adunanze nel Bosco Parrasio (1742), a cui avevano preso parte Morei e Gioacchino Pizzi⁴⁵. Se, nelle *Prose degli Arcadi*, è confluito il *Ragionamento* di Alessandro Pompeo Berti che inaugura la silloge per la morte di Lorenzini, il cui operato (meno esposto di quello di Crescimbeni) è paragonato all'azione della pioggia che costantemente nutre il terreno senza esiti catastrofici⁴⁶, nelle *Rime* Morei include trentanove componimenti del predecessore, che non figurano nella edizione postuma delle sue *Poesie* (1744)⁴⁷. Come le *Prose* contengono le tracce dell'attività arcadica durante il secondo custodiato (sei dei ventitré testi risalgono a quel periodo)⁴⁸, così le *Rime*

43. Ivi, p. 9.

44. Cfr. *RdA* X, pp. 199-212, e *PdA* IV, pp. 156-175.

45. Si ricavano queste notizie dalla tesi di laurea di Rebecca Restante, *Cronache di vita arcadica tra le pagine del Chracas (1719-1772)*, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», a.a. 2021-2022, consultabile nel sito web dell'Arcadia: <https://www.academiadellarcadia.it/wp-content/uploads/2022/08/Cronache-di-vita-arcadica-tra-le-pagine-del-Chracas-1719-1772.pdf>.

46. *PdA* IV, pp. 310-319: 313 (già nei *Componimenti degli Arcadi nella morte di Filicida Luciniano*, pp. 11-18).

47. *RdA* X, pp. 245-281. Precisa Morei nell'avviso *A chi legge*: «Si sono presi Componimenti, e da i Manoscritti d'Arcadia, e dall'Opere istesse degli Autori già pubblicate; ma circa quelle di Filacida, benché siano state le di Lui Poesie raccolte, e stampate, contuttociò per giustissime cagioni in questo Tomo non si sono posti componimenti di questo chiarissimo Autore, se non inediti» (ivi, p. n.n.).

48. *PdA* IV, pp. 1-39, 136-155, 176-188, 235-256, 320-337.

recano pensieri commemorativi (Golt dichiara finanche che l'operato di Lorenzini «fu sovente / invidiato dall'Età dell'Oro», nelle ottave *Alorché fece dalla spoglia frale*, vv. 59-60) e notizie di nuove annoverazioni (come il sonetto di Antonio Di Gennaro, *Nuovo d'Arcadia Pastorello io sono*)⁴⁹, e attestano la pratica delle recite delle commedie nella Sala Latina. Un'allusione si ravvisa nelle parole dello stesso Di Gennaro, dove si immagina che Plauto redivivo ammiri «tra noi / così in alto salire i versi suoi, / che nuova gioja gl'arderebbe in viso» (vv. 2-4)⁵⁰. È poi l'egloga dell'ex scismatico Domenico Rolli (1737), *O fortunate amene piagge floride*, che, oltre a evidenziare la cura riservata da Lorenzini al genere teatrale⁵¹, presenta una riflessione di poetica che riporta alla luce la divergenza programmatica fra Crescimbeni e Gravina (dal punto di vista di chi, come Rolli, aveva militato dalla parte del secondo):

Vano fu sempre il tesser carmi inutili,
e con il nome sol di Canti, e d'Ecloghe
narrar bugiardi sogni, e insulse favole,
che nulla di sapere in sé racchiudono,
come le Greche, che tutt'or si leggono
ricolme di sostanza filosofica,
e di lor religione, e di politica⁵².

Dunque, a riemergere nell'Arcadia di metà secolo era la memoria (con cui l'Accademia stessa ormai si era rappacificata) della critica graviniana diretta alle "favole" vacue, mascherate con abiti pastorali, a vantaggio di una poesia per contro in grado di esprimere il vero e assumere una funzione civile:

L'udir sampogne, e rimirar lo snello
armento pascolar, scherzar nel prato
dell'Agnellette il candido drappello,

49. «E deggio Licofonte esser chiamato: / di picciol sì, ma non ignobil prato / Filacida gentil fece a me dono. [...] // Ei vuole, che talor l'incolto, e roco / mio canto io qui disciolga, ei ch'è Custode / di questo sacro, avventuroso loco» (*RdA XI*, p. 135, vv. 3-4, 9-11). Cfr. anche ivi, pp. 100-103: 102.

50. Ivi, p. 138 (*O quanto bramerei che dall'Eliso*).

51. «Ma grazie al Ciel, ch'oggi in Arcadia vivono / labia adattate al suon della tromba epica, / e al vario modular di Tibia tragica» (ivi, p. 342, vv. 59-61).

52. Ivi, p. 341, vv. 20-26.

è un povero piacer. L'Uom non è nato
a sollazzi puerili, il Sommo Giove
non l'ha a tal fine di ragion dotato.

Scabra è la via, che ne conduce dove
si legge sculto in adamante il nome
di lor, che opraro al Mondo inclite prove,
onde d'immortal lauro ornar le chiome,
e del tempo vorace, e dell'oblio
infranser l'armi, e fer le forze dome.

Questo, questo Acamante è quel desio,
ch'ebber gl'Arcadi nostri antecessori,
ch'a asciutto piè varcar di lete il Rio⁵³.

Nell'ottica di Rolli, il merito di Lorenzini era di avere ricondotto in Arcadia l'eredità culturale del comune maestro (il «buon'uso [...] / della ragion», vv. 71-72) e di averla condivisa con i «novelli Pastori» (v. 67)⁵⁴. Pertanto, dal suo punto di vista, era quantomai necessario difendere la solerzia del secondo Custode da chi, come Salvi nell'egloga *Tiresia? E chi m'appella? Eupalte; e come*, ricordava soltanto i «duri casi amari» che «tennero per due lustri inonorato / il nostro Bosco, e taciturni Noi» (vv. 66, 68-69). Prontamente, Rolli replicava che «se nel Prato / non ci adunammo» (vv. 70-71), con probabile riferimento alle aperture saltuarie del Bosco Parrasio negli anni del secondo custodiato, l'Arcadia trovò comunque modo di esprimersi sul fronte degli allestimenti teatrali patrocinati da Lorenzini:

[...] su l'antica scena
l'aureo Plauto per Noi fu rivocato;
s'udi Terenzio, e la perenne vena
d'ogni Dottrina in Ciceron s'udò
con quanto, e l'Uomo, e il Mondo illustra, e affrena⁵⁵.

La pacificazione con la storia dei primi due custodiati, e dunque l'ambizione di riavviare il corso dell'Accademia su basi salde, chiama in causa il terzo fattore che giustifica il ritratto dell'Arcadia veicolato dalle miscellanee curate da Morei, ossia l'esigenza di contrastare le voci

53. Ivi, pp. 346-347, vv. 31-45 (*Smisurato è il piacer, che in cuor m'abbonda*).

54. Ivi, pp. 347-348.

55. Ivi, p. 338, vv. 71-75.

critiche. A distanza di un anno dal *Codice nuovo di leggi del Parnaso italiano*, in appendice alle *Lettere virgiliane* di Bettinelli, che auspicava la chiusura dell'Arcadia «per cinquant'anni» e la sospensione di «Colonie, o diplomi per altri cinquanta»⁵⁶, il tomo dodicesimo delle *Rime* (1759) reagiva accogliendo una canzone di Giuseppe Petrosellini, *Ecco che alfin dalle remote Arene*, che, in prospettiva difensiva, richiama alla conservazione dei costumi pastorali e delle leggi, nonché all'incremento di nuovi accademici (vv. 14-26):

Non già che il dolce pastoral costume
 siasi per folle ambizion cangiato
 seguendo l'uso dell'età superba:
 non che a far nuova sede, e nuovo stato
 sotto gli auspicj di più altero Nume
 sprezzì Arcadia gli Armenti, il Bosco, e l'Erba.
 Intatte Ella ancor serba
 del suo basso Natal le leggi prime.
 Solo da la Virtù diversa prende
 forma, e maggior si rende,
 perché fatta d'Eroi stanza sublime
 e fra il Gregge, e i Pastori in rozze spoglie
 il più bel fior de le Cittadi accoglie⁵⁷.

Del resto, il rilancio delle collaudate prassi accademiche era al centro del programma di Morei, il quale non solo rassicurava sul fatto che, dopo il 1711, «cessarono [...] tutti i disturbi, e tutte le amarezze», ma anche asseriva di volere restituire l'immagine dell'Accademia «in quello splendore, nel quale, per quanto alcuni vadano il contrario gracchiando, ella di presente si trova»⁵⁸.

In ultimo, è opportuno prendere in considerazione la composizione sociale delle raccolte, guardando in particolare a due dati. Innanzitutto, le voci femminili, assenti nelle *Prose*, ma presenti (in sei) nei tre tomi di *Rime*⁵⁹, a riconferma dell'adesione muliebre al progetto

56. *Codice nuovo di leggi del Parnaso italiano*, in Carlo Innocenzo Frugoni, Saverio Bettinelli, Francesco Algarotti, *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, Venezia, Modesto Fenzo, 1758; si cita dalla rist. anast. a cura di Alessandra Di Ricco, Trento, Università degli Studi, 1997, p. 66 [72].

57. *RdA* XII, p. 28.

58. Morei, *Memorie istoriche dell'adunanza degli Arcadi*, pp. 57, 249.

59. *RdA* X, pp. 24-27, 88; *RdA* XI, 35-38, 185-207; *RdA* XII, pp. 68-69, 77-86.

culturale arcadico, di cui Morei aveva ripercorso la storia in occasione della visita in Arcadia di madame du Boccage (1758), muovendo dal ricordo di Cristina di Svezia:

Or siccome questa Boscareccia letteraria Republica dagl'auspicj di Basilissa (nome, che primo fra quel degl'Arcadi tutti si legge) dagl'auspicj torno a dire di Basilissa, cioè della gran Regina di Svezia Cristina, pare, che si pregi di riconoscere i suoi principj; così in ogni tempo le Ninfe non meno, che i Pastori hanno cooperato ad illustrare, e ingrandire questa avventurata Ragunanza. Basta scorrere il nostro Parrasio Bosco per ivi leggere, ed ammirare quei leggiadri componimenti, che da Fidalma, da Silvia, da Elettra, da Filotima, da Idalba, da Aglauro, e da tante altre sulle scorze de' nostri Mirti, e de' nostri allori furono lasciati scritti, ed incisi⁶⁰.

A stabilire il raccordo fra l'Arcadia di Crescimbeni e quella di Morei è Faustina Maratti Zappi, la prima poetessa ad affacciarsi nella serie delle *Rime* curata dal terzo Custode. Nel tomo decimo si completa la galleria delle donne illustri della storia romana (avviata nel secondo delle *Rime*)⁶¹, con i sonetti ritratto di Cornelia e Ortensia, che riportano alla luce uno dei temi chiave della poesia femminile della cosiddetta "prima Arcadia", ovvero la rivendicazione della dignità della donna che si alimenta delle istanze autobiografiche. È nel sonetto su Ortensia (*Chi è costei, che in volto delicato*), distintasi per avere pronunciato nel Foro Romano (42 a.C.) l'orazione contro una tassa im-

60. Michele Giuseppe Morei, *Introduzione*, in *Componimenti recitati nell'adunanza d'Arcadia in lode dell'Inclita, ed Erudita Madama Du Boccage celebre poetessa francese detta fra gli Arcadi Doriclea Parteniate*, Roma, Giovanni Generoso Salomoni, 1758, pp. 5-9; 6. Fra i numerosi studi sulla presenza femminile in Arcadia si segnalano Elisabetta Graziosi, *Arcadia femminile: presenze e modelli*, «Filologia e critica», 17/3, 1992, pp. 321-358; Ead., *Women and Academies in Eighteenth-Century Italy*, in *Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, edited by Paula Findlen, Wendy Wassynng Roworth, Catherine M. Sama, Stanford, Stanford University Press, 2009, pp. 103-124; Luisa Ricaldone, *Il secolo XVIII come laboratorio della modernità*, in Adriana Chemello, Luisa Ricaldone, *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografie, croniste, narratrici, épistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Padova, Il Poligrafo, 2000, pp. 11-45; William Spaggiari, «Lesbia nel bosco Parrasio»: *poetesse in Arcadia*, in Id., *1782. Studi di italianistica*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, pp. 13-33; Tatiana Crivelli, *La donzella che nulla temea. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma, Iacobelli, 2014.

61. *Rime degli Arcadi*, II, Roma, Antonio de' Rossi, 1716, pp. 40-41.

posta alle ricche matrone, che la Maratti Zappi, indirizzandosi a un «tu» maschile (v. 12), critica chi reputa ammirevole soltanto la donna che tace («donna, che saggia parli, e piacque, e piace», v. 14). Non si tratta di un esercizio retorico in cui si intrecciano indifferentemente letteratura e reminiscenze di storia romana, bensì è l'occasione per mettere a fuoco (e salvaguardare) la validità di un assunto morale e stabilire un parallelo fra l'autrice e il personaggio (come accade nei noti versi sulla figura di Lucrezia): elogiando l'eloquenza di Ortensia, «ch'alto ragiona» (v. 10), la Maratti Zappi pone in primo piano la propria familiarità con l'uso della parola poetica⁶². Ora, l'attenzione alle capacità femminili, richiamata anche da Giacinta Orsini combattuta tra il desiderio di accostarsi alle «erudite scuole» (v. 1) e l'imposizione sociale di seguire le leggi «del fasto, e delle mode» (v. 4)⁶³, si lega al motivo dell'ambizione della gloria letteraria, anch'esso centrale fra le poetesse del primo custodiato. Il tema appare nei versi di Veronica Cantelli Tagliazucchi, nello specifico nel sonetto modellato sulla similitudine fra il cavallo spronato dal suono della tromba di guerra e la poetessa stessa che, ascoltando i compastori, è mossa dall'aspirazione ad affermarsi nelle lettere («onde vaga d'onor corro a provarmi / all'ombre amiche de' Parrasj allori / il cieco obbligo di superar coi carmi», vv. 12-14)⁶⁴. Il discorso si amplia nelle terzine (di sviluppo dantesco) *Qual Uom, che per gran cura a capo chino*, in cui l'autrice immagina di imbattersi in una divinità che le indica un canone di modelli da seguire per ottenere la fama nelle lettere, da Saffo a Vittoria Colonna; un precedente autorevole, quest'ultima, per le rimatrici d'Arcadia (vv. 169-174):

Chi i Toscani tuoi Cigni non onora,
e chi leggendo i lor divini versi
d'una vera virtù non s'innamora?

62. *RdA* X, p. 24. Sui versi dedicati alle figure femminili della classicità vd. i contributi recenti di Stefano Cracolici, *Su Carlo e Faustina Maratti: Disfilo e Aglauro in Arcadia*, in *Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Roma, Campisano, 2015, pp. 315-326; Id., *Le donne illustri di Faustina Maratti Zappi*, «Giornale storico della letteratura italiana», 195/650, 2018, pp. 179-214; Francesca Favaro, *Donne di Roma: Faustina, Lucrezia e le altre*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», 14, 2019, pp. 11-24.

63. *RdA* XII, p. 79 (*Vorrei poter nell'erudite scuole*).

64. *RdA* XI, p. 187 (*Come destrier, ch'è in mezzo all'armi usato*).

Saffo in qual pregio tu non vedi averti?
 E Veronica, e Gaspare [*sic*], e Vittoria,
 e quante altre mai d'esse emule fersi⁶⁵.

Affianca le poetesse, nelle *Rime*, un drappello di ex scismatici. È vero che alcuni erano rientrati in Arcadia nel 1714, Lorenzini compreso, ma è altrettanto vero che, a distanza di anni, occorreva dare una prova concreta della effettiva tenuta della riconciliazione e del diritto di appartenenza all'Arcadia. Evidentemente questo messaggio era prioritario nell'ottica di Morei, accolto in Accademia in pieno scisma, che si poneva come *trait d'union* fra le due realtà; ne è testimonianza la raccolta di *Carmina* recitati dagli Arcadi e dai Quirini per l'elezione al soglio pontificio di Clemente XIII (1759), in cui Morei figura sia nelle vesti di Custode generale sia di Accademico Quirino⁶⁶. L'assenza di remore nei confronti delle vicende del 1711 si traduce in un buon numero di testi di filo-graviniani nei tomi delle *Rime*: pur spiccando l'assenza di Paolo Rolli, si registrano Lorenzini, l'improvvisatore Paolo Vannini, Niccolò Casoni e Domenico Ottavio Petrosellini, di cui sono ospitati ben settantadue componimenti. Un vero e proprio canzoniere, quello di Petrosellini, in cui è tracciata la storia dei Quirini, determinata dallo spartiacque del 1711. Se la canzone recitata per i Giochi Olimpici celebrati un anno prima dello scisma raffigura l'Arcadia come spazio in cui rifiorisce la tradizione classica nel nome della concordia e dell'armonia (*Bello il veder la Gioventù feroce*)⁶⁷, la canzone *E t'è sì presto dalla mente uscita*, già apparsa nella raccolta allestita dai Quirini nel 1717 per celebrare le vittorie imperiali contro i Turchi, riporta alla luce l'opposizione tra la difesa della causa pontificia da parte degli Arcadi e l'orientamento filo-asburgico dei Quirini⁶⁸. Mette poi conto segnalare le presenze di Domenico Rolli e Pietro Metastasio (quest'ultimo con i versi del suo apprendistato arcadico, *La strada della gloria*, e l'epitala-

65. Ivi, pp. 195-196. Vd. Tatiana Crivelli, «*e del valor femineo / segnale al mondo offri*». Vittoria Colonna in Arcadia, in *Canoni d'Arcadia*, pp. 91-107.

66. *Carmina ab utriusque Academiae tum Arcadum tum Quirinorum Pastoribus vernaculo Sermone pronunciata et dicta*, Romae, Joachiums et Jo. Josephus Salvioni, 1759, p. 74.

67. «O al par di Grecia avventurosa, e bella / Arcadia mia, ch'a sì bei studj intesa / rinnovi il pregio dell'età passate!» (*RdA X*, pp. 133-137: 135, vv. 43-45).

68. *RdA X*, pp. 142-145. Cfr. anche *RdA XI*, pp. 103-104 (Vannini), *RdA XII*, pp. 121-148 (Casoni), e i *Componimenti delli Signori Accademici Quirini in lode del Serenissimo Principe Eugenio di Savoia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1717, pp. 23-26.

mio *Nel vasto grembo alla Tirrena Dori*, composto nel 1723 per le nozze Caetani-Sanseverino), che rivolgono pensieri ammirativi al magistero di Gravina. Rolli specifica che costui «colla ragion poetica distrusse / del secolo trascorso ogni deliro» (vv. 53-54)⁶⁹; mentre Metastasio, che nell'anno dell'avvio del custodiato di Morei era tornato a parlare della pubblicazione degli scritti del maestro (progetto maturato dopo la morte di quest'ultimo, ma non realizzato), nelle terzine giovanili immagina che Gravina gli indichi in sogno i modelli classici da seguire e le virtù necessarie per raggiungere il Tempio della Gloria («Dell'onesto, e del ver quello, ch'io pria / seme in te sparsi, serba, e scorgerai / quai felici germogli un giorno dia», vv. 166-168)⁷⁰.

3. Si possono porre in rilievo due aspetti alla luce dei dati fin qui raccolti, che ritraggono l'Accademia divisa fra la conservazione della memoria, attraverso la sua storicizzazione affidata alle *Memorie storiche* di Morei, e la necessità di replicare alle critiche anteponendo l'immagine di una repubblica letteraria solida e aperta alle ammissioni di voci illustri del panorama europeo (Voltaire fece il suo ingresso in Arcadia nel 1746)⁷¹.

Pur entro una prospettiva conservativa, le *Prose* sono caratterizzate da un insolito luogo di pubblicazione e danno voce alla moderata tensione dell'Accademia verso il confronto con la *sensiblerie* dei Lumi, attraverso i contatti con l'ambiente scientifico-letterario bolognese rappresentato dal microcosmo artificiale di Colle Ameno, una realtà separata dalla dimensione urbana alla stregua del Bosco Parrasio.

Il secondo dato guarda invece ai tre tomi di *Rime*, principalmente impegnati nella ricomposizione e nel rilancio dell'immagine dell'Ac-

69. *RdA* XI, p. 347 (*Smisurato è il piacer, che in cuor m'abbonda*).

70. Pietro Metastasio, *Poesie*, a cura di Rosa Necchi, Torino, Arago, 2009, pp. 90-96: 95 (note alle pp. 379-395); cfr. anche *RdA* X, pp. 47-58. Alla notizia della stampa delle *Institutiones Canonicae* di Gravina (1742), Metastasio confidava la sua perplessità al fratello Leopoldo il 5 ottobre 1743: «[...] dovete credere che non essendomi io mai risoluto a pubblicar gli scritti ch'egli ha lasciati, quando avrei potuto farlo senza rischio e con evidente lucro, abbia avuto ragionevoli motivi d'astenermene. [...] Io non mi eriggo in giudice del merito delle inedite; ma considero che la maggior parte di esse erano scritte molti anni prima della sua morte: ch'egli sudava per la gloria e non volle mai pubblicarle» (Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, 5 tt., Milano, Mondadori, 1943-1954, III, p. 236). Cfr. anche la missiva, da Napoli, del 7 luglio 1722 a Francesco d'Aguirre (ivi, p. 43).

71. Vd. Beatrice Alfonzetti, *Poeti italiani e stranieri nelle adunanze arcadiche*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di Ead., Roma, Viella, 2017, pp. 419-437.

cademia, la cui priorità è mettere al bando il ricordo delle antiche divisioni sia attraverso il recupero di nomi e pratiche del primo e del secondo custodiato, sia ponendo in risalto l'operato di Morei orientato alla lezione di Crescimbeni. La chiusura del tomo dodicesimo (1759) all'endecasillabo libero, la cui efficacia era stata rivendicata un anno prima nei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori*, può essere interpretata come una risposta dell'Arcadia agli attacchi di Bettinelli, come del resto l'esclusione, dal volume stesso, della triade dei *moderni autori*, Bettinelli stesso, Algarotti, Frugoni, in seguito riabilitati da Pizzi nei circuiti editoriali arcadici. A sostegno di questa lettura si può considerare il caso di Frugoni, trascurato nonostante, alla soglia degli anni Sessanta, fosse all'apice di un successo indiscutibile e, nei decenni precedenti, avesse stretto familiarità con gli ambienti arcadici: nel triennio romano (1717-1719) era entrato in contatto con figure del *côté* crescimbeniano (i coniugi Zappi), ma anche con Gravina, Metastasio e Lorenzini, mentre nel 1739 aveva contribuito alla deduzione della Colonia Parmense⁷².

A prevalere è dunque l'obiettivo di riattivare il sistema Arcadia, inteso come spazio performativo, sede di pubblicazione, luogo in cui stabilire reti di dialogo fra accademici di Roma e accademici delle periferie entro una robusta trama di committenze e protezioni. Ciò giustifica, fra gli altri, i destinatari, le sedi di stampa e lo spazio concesso alle colonie; è un aspetto, quest'ultimo, che porta in primo piano il dialogo fra centro e periferia, e la conseguente incidenza delle periferie sulla definizione dell'immagine dell'Arcadia. In questo discorso rientra altresì l'attenzione alla componente femminile, partecipe delle attività editoriali, attenta alla trasmissione della propria opera e coinvolta, tanto quanto i colleghi "pastori", nelle pratiche di interazione socio-letteraria.

Il legame con la tradizione (principalmente affidato alle *Rime*) e lo sguardo rivolto alle nuove prospettive (soprattutto nelle *Prose*) contribuiscono alla salvaguardia di una storia, ma sono anche di incentivo a un avanzamento. Nella dichiarazione di poetica di Morei affidata alle ottave *Udito avea nella mia prima etade*, incluse nell'*Autunno tiburtino*, sono elencati i principali argomenti della lirica arcadica, associati alle rispettive Muse che l'autore incontra durante la sua ascesa giovanile al monte Elicona. A colpire il lettore è l'ampio spazio, nella economia

72. Vd. Carlo Calcaterra, *Storia della poesia frugoniana*, Genova, Libreria editrice Moderna, 1920, pp. 48-51, 125-126. Diciassette componimenti di Frugoni figurano nel tomo tredicesimo delle *Rime degli Arcadi* (Roma, Paolo Giunchi, 1780), insieme a quelli di Algarotti e Bettinelli (pp. 119-136, 149-166, 377-380).

del testo (dodici ottave su trentadue), assegnato a Urania, protettrice delle discipline fisico-naturali e di quella anatomica:

Ella nell'insegnar giammai non stanca
 gli occhi ora al lido, ed ora al ciel volgea;
 aurata verga sostenea la manca,
 la destra aperto il gran compasso avea;
 e sovra quelle carte arditata, e franca,
 dava del Mondo una distinta idea.
 E misurava, o sovrauman sapere!
 Le distanze de' cieli, e delle sfere.
 [...]

Dicea dell'Uom, che in sé de' Bruti accoglie
 la corporea vilissima natura;
 ma che racchiusa in quelle frali spoglie
 un'essenza ritien semplice, e pura;
 grande ne' suoi pensier, nelle sue voglie,
 grande nell'ammirabile struttura,
 immagin del gran Dio, che lui compose,
 compendio, e fin delle create cose⁷³.

Ora, nonostante la minore incidenza dei motivi scientifici nei tre tomi di *Rime* (a fronte delle aspettative alimentate dalle ottave), a distinguersi, nell'epoca di Morei, è il ripristino di interessi già presenti nell'Accademia di Crescimbeni e destinati a diventare protagonisti, come è noto, in quella di Gioacchino Pizzi:

Bello è il vedere il valoroso stuolo
 de' tuoi Pastori, Arcadia [...]
 qua contemplar della natura il Viso,
 e in mille Ambasce intriso
 il vero ricavar [...] (vv. 46-51)⁷⁴.

73. Morei, *Autunno tiburtino*, pp. 17-18, vv. 121-128, 161-168 (le ottave si leggono anche in Id., *Poesie*, Roma, Antonio de' Rossi, 1745, pp. 12-21). Vd. Sorrenti, *Tra Crescimbeni, Gravina e Arcadia della scienza*, p. 63.

74. *RdA* XII, p. 253 (Francesco Morso, *Arcadia Arcadia il cui gran Nome vola*). Vd. anche il sonetto di Ranieri Bernardino Fabbri, *Quale il Naviglio, che per l'ampio Mare*, vv. 5-8: «Tal Nave eccelsa Arcadia nostra appare, / che di Filosofia l'acque profonde / varca, e da quelle d'Ippocrene chiare / aurei Carmi d'onor qua, e là diffonde» (ivi, p. 280).

Centrale dunque, in questa dinamica di conservazione e cauta apertura alle istanze più aggiornate, articolata fra verso e prosa, è l'opera di ristrutturazione, di pratiche e costumi, promossa da Morei. Nella Roma che nel 1755 accoglieva l'arrivo di Winckelmann, l'Arcadia era alle prese con il consolidamento della propria fisionomia; un'operazione necessaria per affrontare, in prospettiva, la sfida del rinnovamento negli anni del custodiato di Pizzi.

VALERIO SANZOTTA

«Respiens ad pauca facile pronuntiat»:
Michele Giuseppe Morei, i «Mémoires de Trévoux»
e una polemica teatrale alla metà del Settecento

1. È stato largamente osservato come nel dramma gesuitico italiano, nel corso della prima metà del XVIII secolo, si assistette a una progressiva apertura verso soggetti di natura profana, caratterizzati da accenti pedagogici sempre meno marcati, in accordo con una generale tendenza proveniente dalla Francia; l'uso esteso dell'italiano, intanto, andava sostituendo quello del latino, spezzando il tradizionale monolitismo linguistico dei discepoli di Ignazio. Vi fu contestualmente una fervida produzione di traduzioni dal francese: basti qui ricordare i padri Domenico Stancari e il più celebre Clemente Bondi, che tradussero entrambi l'*Athalie* di Racine¹, o il reggiano Bernardino Antonio

1. Nessuna delle due traduzioni sembra essere approdata alla stampa. L'*Athalie* dello Stancari fu dal traduttore adattata all'uso gesuitico con la soppressione delle parti femminili ed ebbe il titolo di *Gioas re di Giuda*; di essa riferisce largamente Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, VIII, Bologna, Stamperia di san Tommaso d'Aquino, 1790, pp. 37-38; sullo Stancari vd. Augustin et Aloys de Backer, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, nouvelle édition par Carlos Sommervogel (da ora Sommervogel, *Bibliothèque*), VII, Bruxelles-Paris, Schepens-Picard, 1896, s.v., coll. 1477-1479; ivi, XII, par Ernest M. Rivière, Louvain, Editions de la Bibliothèque S. J. - Collège Philosophique et Théologique, 1960, col. 1229 (si omettono sempre, per la *Bibliothèque* del Sommervogel, le citazioni dai volumi X. *Tables* e XI. *Histoire*). Della traduzione del Bondi, che si trovava tra le non molte opere inedite dell'autore, riferisce Angelo Pezzana, *Memoria degli scrittori e letterati parmigiani raccolte dal padre Ireneo Affò e continuate da A.P.*, VII, Parma, Tipografia Ducale, 1833, p. 516, nr. XXXIV, sulla scorta di una lettera di Giuseppe Carpani (l'autore delle *Haydine*, da non confondersi con il tragediografo gesuita di cui si tratta in questo contributo) a Giuseppe Acerbi, scritta da Vienna il 24 giugno 1821. Sul Bondi, che occupa un posto non infimo negli annali letterari, basterà qui il rimando a Sommervogel, *Bibliothèque*, I, Bruxelles-Paris, Schepens-Picard, 1890, coll. 1703-1710; ivi, VIII, Bruxelles-Paris, Schepens-Picard, 1898, col. 1863; ivi, XII, col. 963; Gennaro Barbarisi, *Bondi, Clemente Donnino Luigi*, in *Dizionario biografico degli Italiani* (da ora *DBI*), XI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1969, pp. 727-730, con riferimento alla traduzione di Racine a p. 730, e Armando Guidetti, *Bondi, Clemente*, in *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, dir. Charles E.

Barbieri, traduttore del *Thémistocle* e dell'*Oedipe* di Melchior de Follard, del *Maurice* e del *Sennacherib* di Charles Porée, dell'*Eustache* e del *Crésus* di Gabriel François Le Jay e del *Joseph* dell'abate Genest², tutti gesuiti a eccezione di quest'ultimo; o ancora Anton Maria Ambrogio, vicerettore del Collegio Tolomei di Siena e poi professore di retorica a Firenze, il quale, prima di approdare al Collegio Romano, rimase – con l'esplicito intento di rinnovare il teatro gesuitico secondo il nuovo gusto – otto tragedie di Voltaire, pubblicate anonime in due volumi stampati a Firenze nel 1752³. A queste pulsioni laicizzanti di ascendenza settentrionale Roma restava tuttavia relativamente impermeabile, resistendo per buona parte del secolo alla diffusione dei soggetti profani e dell'uso dell'italiano nel dramma di collegio. Esempio di tragediografo integralmente latino è Giuseppe Enrico Carpani, professore di grammatica, logica e retorica al Collegio Romano, membro dell'Arcadia dal 1718 con il nome di Tirro Creopolita e autore

O' Neill, Joaquín M.^a Domínguez, 4 tt., Roma-Madrid, Institutum Historicum Societatis Iesu-Universidad Pontificia, 2001, I, p. 486, con bibliografia. Dei due traduttori, così come di quelli che subito seguono nel testo, riferisce sommariamente Victor R. Yanitelli, *The Jesuit Theater in Italy*, PhD. Diss. Fordham University, 1945, pp. 138-142.

2. Sommervogel, *Bibliothèque*, I, col. 884; ivi, VIII, coll. 1761-1762; Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secc. XVII^o e XVIII^o*. Saggio bibliografico, Paris, Champion, 1925, p. 253. Francesco Saverio Quadrio, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, III, Milano, Francesco Agnelli, 1743, p. 109, segnala un'impressione mantovana del *Temistocle* datata 1733, finora irrimediabile; dell'opera sopravvive invece un manoscritto (Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, ms. F.VIII.1), appartenuto al letterato bolognese Flaminio Scarselli. Un carteggio del Barbieri con l'erudito friulano Domenico Ongaro, dove si fa anche riferimento alle tragedie del gesuita, è in Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 4707 (Aut. VIII. 23).

3. Voltaire [François-Marie Arouet], *Le tragedie [...] adattate all'uso del teatro italiano*, 2 tt., Firenze, Stamperia imperiale, 1752: si tratta della *Zaira*, del *Maometto*, del *Giunio Bruto*, della *Morte di Cesare*, dell'*Alzira*, della *Marianna*, della *Merope* e della *Semiramide*. Sull'Ambrogio, insigne traduttore di Virgilio nonché successore di Contuccio Contucci alla guida del Museo Kircheriano, vd. almeno Sommervogel, *Bibliothèque*, I, coll. 273-276; ivi, VIII, col. 1626; Ferrari, *Le traduzioni italiane*, pp. 296-297; Ernest M. Rivière, *Ambrogio (Anton Maria)*, in *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, publié sous la direction de A[lfred] Baudrillart, P. Richard, U[rbain] Rouziès, A[ibert] Vogt, II, Paris, Letouzey et Ané, 1914, coll. 1083-1084; Celestino Testore, *Ambrogio, Anton Maria*, in *Enciclopedia cattolica*, I, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il Libro cattolico, 1948, col. 984; Ricardo García Villoslada, *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*, Roma, Universitas Gregoriana, 1954, pp. 287, 336; Anna Buiatti, *Ambrogio (Ambrogio), Anton Maria*, in *DBI*, II, 1960, pp. 688-689; 688; Mario Zanfredini, *Ambrogio (Ambrogio), Antonio Maria*, in *Diccionario*, I, pp. 98-99.

di sei tragedie di argomento biblico. Esse rappresentano uno dei più compiuti tentativi da parte dei gesuiti romani di adattare la riforma arcadica alle loro istanze pedagogiche, delle quali la difesa del latino era parte integrante⁴.

Con l'eccezione della prima tragedia, dal titolo *Althemenes*, rappresentata nel 1718 al Collegio Romano, per certi versi da considerarsi extravagante rispetto alla produzione successiva, essendo l'unica di argomento non biblico, i drammi del Carpani furono composti nel giro di poco più di un quinquennio, tra il 1736 e il 1742, e messi in scena presso il teatro del Collegio Germanico-Ungarico con la regia di Francesco Lorenzini, come scrive il Fabroni, sempre bene informato sui rapporti tra il Carpani e il Custode dell'Arcadia⁵; in tale circostanza, peraltro, si osserva un'infrazione evidente della prassi gesuitica, secondo la quale era l'autore stesso a esercitare la funzione di *choragus*⁶. Lorenzini fu anche autore della prefazione della tragedia *Adonias*⁷ e le edizioni dei singoli drammi, stampati nel medesimo anno della loro messa in scena, furono firmate dal Carpani con il proprio nome pastorale, recando tutte l'emblema dell'Arcadia; la prima edizione delle tragedie complete, apparsa nel 1745, fu dedicata a Giovanni V di Portogallo⁸, il che dirà qualcosa della continuità dei rapporti tra la Corona portoghese, l'Arcadia e la Compagnia di Gesù⁹. Non si sbaglierà,

4. Su di lui mi permetto di rimandare a Valerio Sanzotta, *Giuseppe Enrico Carpani e il teatro gesuitico in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», n.s., 3, 2014, pp. 243-274; Id., *Giuseppe Enrico Carpani*, Ionathas. *Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Hildesheim, OLMS, 2016.

5. Angelus Fabronius, *Vitae Italorum doctrina excellentium qui saeculi XVII et XVIII floruerunt*, X, Pisis, Iacobus Gratiolius, 1783, pp. 399-424: 415.

6. Sanzotta, *Giuseppe Enrico Carpani*, Ionathas, p. XXXIX. Lo suggerisce implicitamente la *Ratio* del 1586, allorché prescrive che il drammaturgo, già gravato dalla scrittura e dalla messa in scena, doveva essere alleggerito dagli aspetti pratici dell'allestimento (*Monumenta paedagogica Societatis Iesu*, nova editio penitus retractata, edidit Ladislaus Lukács, V. *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu (1586, 1591, 1599)*, Romae, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1986, pp. 137, 205); analoga prescrizione nella *Ratio* del 1591, nella sezione delle *Regulae rectoris* (ivi, p. 248).

7. Thyrrus Creopolita, *Adonias tragoedia*, Romae, Antonius de' Rossi, 1737, pp. [3-5]; vd. anche Sanzotta, *Giuseppe Enrico Carpani*, Ionathas, pp. XL-XLI.

8. Josephi Carpani *Tragoediae sex Lusitaniae et Algarbiorum regi Johanni V dicatae*, Romae, Fratres Palcarini, 1745.

9. Su questi legami, da leggersi anche in chiave politica, soprattutto in rapporto alla cosiddetta controversia dei riti, vd. Sanzotta, *Carpani e il teatro*, pp. 251-255; Id., *Giuseppe Enrico Carpani*, Ionathas, pp. XXXI-XXXVI. Si ricordi che Giovanni V, acclamato Arcade nel 1721, era stato dedicatario, in quell'anno, della *pars prior* degli

dunque, nel considerare questi drammi tanto un prodotto di collegio quanto una manifestazione esibita di appartenenza arcadica¹⁰. A due ristampe tedesche pubblicate nel 1746, rispettivamente a Dillingen (ma la stamperia aveva sede ad Augsburg) e a Monaco¹¹, seguì nel 1750 una seconda edizione, che aggiungeva al testo dei drammi precedenti, profondamente rimaneggiati, una tragedia inedita intitolata *Esther*. Dal fatto che il frontespizio della nuova edizione rechi l'indicazione di «editio quarta auctior et accuratior» si potrà dedurre che il Carpani fosse a conoscenza delle due pubblicazioni tedesche, benché esse si limitino a riprodurre la stampa romana e non siano propriamente nuove edizioni¹². Questa *editio auctior* mostra un ulteriore e più profondo coinvolgimento dell'Arcadia, vale a dire una lettera del Custode Michele Giuseppe Morei in difesa dell'autore, colpito qualche tempo prima dalla velenosa penna dei gesuiti del collegio parigino Louis-le-Grand, i quali recensirono l'edizione del 1745 sui celebri «Mémoires de Trévoux», nel numero di dicembre dello stesso anno¹³.

Arcadum carmina (Romae, Antonius de Rubeis, 1721), dove compaiono, alle pp. 280-294, alcuni componimenti del Carpani. Una nuova edizione del primo volume degli *Arcadum carmina* vedrà la luce nel 1757, con dedica al cardinale Joaquín Fernández de Portocarrero (i versi del Carpani qui si leggono alle pp. 282-297).

10. Michele Giuseppe Morei, *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1761, p. 116, ricorderà esplicitamente le varie opere del Carpani nel registro dei «Libri o di già pubblicati, o che stanno in pronto per pubblicarsi a nome, e d'ordine dell'Adunanza d'Arcadia»; a p. 123 la quarta edizione delle tragedie del Carpani, su cui poco più avanti nel testo, è menzionata tra i «Libri ne i quali gli Autori o nel frontespizio, o altrove si sono professati per Arcadi».

11. Rispettivamente Josephi Carpani *Tragoediae*, editae opera P. Cl. Griffet [...], Augustae Vindelicorum et Dilingae, Joannis Caspari Bencard viduae et consortis, 1746, e Id., *Tragoediae sex Lusitaniae, et Algarbiorum regi Joanni V dicatae. Juxta exemplar Romanum*, Pedeponti-Monachii, Joannes Gastl-Maria Magdalena Riedlin, 1746.

12. Josephi Carpani *Tragoediae*, editio quarta auctior et accuratior, Romae, Joannes Generosus Salomoni, 1750.

13. Vd. rispettivamente Michele Giuseppe Morei, ivi, pp. IX-XIV, e «Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts», dicembre 1745, art. CXI, pp. 2218-2240. L'autore della recensione francese resta anonimo, come è usuale per i «Mémoires»; né si dovrà necessariamente attribuire il testo all'erudito e teologo Guillaume-François Berthier, che aveva assunto la direzione del giornale nel corso di quello stesso 1745 (vd. Christian Albertan, *Les Mémoires de Trévoux 1751-1762. Un moment dans l'histoire religieuse et intellectuelle de la France du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2020, I, p. 146, il quale sottolinea come negli articoli dei «Mémoires» si trovi riflessa una molteplicità di punti di vista, non necessariamente condivisi dal direttore). Dei «Mémoires» circolava anche una traduzione italiana, che si stampò a Pesaro per dieci anni a partire dal 1743 con il titolo di «Memorie per la Storia delle Scienze, e buone Arti» (per quello che si

2. Non dovrà stupire che le critiche del gruppo di Trévoux si fossero indirizzate contro un membro della medesima Compagnia di Gesù: i «Mémoires» non poterono mai considerarsi espressione ufficiale dei gesuiti, quanto piuttosto una voce polemica che, al contrario, ambiva a svincolarsi dall'internazionalismo tipico dell'ordine¹⁴. Gli interventi critici dei padri del Louis-le-Grand nelle questioni teatrali contemporanee si spiegano, del resto, non solo con il tentativo, funzionale alla tutela del sistema educativo gesuitico, di promuovere una scena integralmente dedicata all'edificazione morale, depurata dagli abusi e dai tratti decadenti degli spettacoli profani, ma anche con l'aspirazione a legittimare i «Mémoires» nelle polemiche culturali settecentesche che incrociavano le istanze nazionalistiche della *querelle* italo-francese. Come si vedrà meglio nella conclusione di questo contributo, le tragedie del Carpani finiranno per essere vittime incolpevoli della militanza intransigente dei «Mémoires», che faceva appello a una scena modellata sull'esempio del teatro nazionale e ideologicamente informata all'apostolato della Chiesa di Francia¹⁵.

può giudicare dalla recensione delle tragedie del Carpani, la traduzione è fedelissima: cfr. le pp. 409-422 del numero di dicembre 1745). Della polemica italo-francese sorta intorno ai drammi del Carpani avevo già fatto cenno in Sanzotta, *Carpani e il teatro*, pp. 267-274, e in Id., *Giuseppe Enrico Carpani*, Ionathas, pp. LI-LVIII. Un rapido riassunto della lettera del Morei, non privo di qualche imprecisione, si legge anche in Claude-Henri Frèches, *Une tragédie latine de l'amitié au XVIII^e siècle: Althemenes*, «Boletim de estudos clássicos», 3, 1960, pp. 167-183; 169-170.

14. Aperta era verso di loro l'ostilità dei padri tedeschi e non minore era quella degli italiani, dato il contesto di particolare fermento nel mondo gesuitico. In un fondamentale volume sulla disputa italo-francese, Corrado Viola ha ricordato come nel 1698 il Bouhours, insieme con il Rapin, fosse stato oggetto di un'orgogliosa presa di posizione da parte di un confratello nel discorso di inaugurazione degli studi del Collegio dei Nobili di San Francesco Saverio a Bologna: un discorso tutto ispirato alla difesa dell'italianità contro gli argomenti dei francesi, primo segno di quella tendenza, da parte gesuitica, ad arroccarsi su posizioni nazionalistiche più tenaci dello spirito di appartenenza alla Compagnia, cosa che non mancò di suscitare la riprovazione dei superiori (Corrado Viola, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001, p. 191). Noto è anche il tentativo, mai realizzato, di una risposta alla *Manière* del Bouhours da parte di un certo padre Ferreri, da identificare probabilmente con il torinese Carlo Giacinto Ferrero, panegirista e direttore spirituale di Luisa Gabriella di Savoia e poi precettore di Vittorio Francesco, marchese di Susa. Questa intenzione di padre Ferreri, della quale l'Orsi venne a conoscenza grazie a un gesuita bolognese suo informatore, fu poi confermata all'Orsi dal Muratori nell'estate del 1701 (ivi, pp. 191-192 e nota 19).

15. Sui gesuiti di Trévoux e il teatro vd. Anne-Sophie Gallo, *Théâtre et Opéra dans le Journal de Trévoux (1701-1762). Scène héritée, scène rêvée*, «Dix-huitième siècle», 42,

La prima freccia all'arco dei «Mémoires», in questa recensione, era tuttavia per Seneca. Se ancora nella prima metà del XVII secolo il teatro di collegio poteva richiamarsi in modo pressoché esplicito all'esempio senecano, come è evidente dalla diffusissima antologia delle tragedie gesuitiche, in due volumi, stampata ad Anversa nel 1634 (*Selectae P. P. Soc. Iesu tragoediae*)¹⁶, il nuovo gusto imponeva ora una presa di distanza: è stato opportunamente ricordato come già nel 1657, pubblicando la *Pratique du théâtre*, l'abate d'Aubignac mostrasse di sprezzare Seneca insieme a Eschilo e Aristofane; nel 1716, intanto, si stampava postuma la *Lettre à l'Académie française* del Fénelon, risalente a due anni prima, nella quale Seneca veniva associato a Lucano e a Tasso quale esempio di degenerazione dello stile, al pari dell'architettura gotica rispetto a quella classica¹⁷.

Non sarà dunque casuale che a dare l'abbrivo alla recensione dei «Mémoires» sia una eloquente dichiarazione di antisenechismo. Lamentando il naufragio della *Medea* di Ovidio e di tutta la tragedia latina antica al di fuori di quella di Seneca, i recensori rifiutavano esplicitamente il dramma senecano, sottolineando come l'autore latino avesse creato non tragedie, ma *morceaux* di scene impacciate, contravvenendo al buon gusto ed eccedendo nell'affettazione, nell'*enflure* e nel *fard*, non diversamente dal giovane Lucano (ll. 1-21; si fa riferimento, qui e più avanti, alle linee del testo pubblicato in Appendice): parola simbolo, quella del *fard*, che già in un celebre passo della *Manière* del Bouhours caratterizzava il deteriore concettismo del Tasso¹⁸,

2010, pp. 513-531 (disponibile online: www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2010-1-page-513.htm), e Albertan, *Les Mémoires*, II, pp. 1009-1031, il quale insiste soprattutto sull'ambivalenza dei giudizi critici, divisi tra attrazione per la scena e condanna morale del sistema degli spettacoli.

16. A partire da questa antologia Cesare Questa, *Il modello senecano nel teatro gesuitico (lingua, metro, strutture)*, «Musica e storia», 7, 1999, pp. 141-181, analizza la profonda influenza del teatro di Seneca su quello dei gesuiti.

17. Rispettivamente Abbé d'Aubignac [François Hédelin d'Aubignac], *La pratique du théâtre*, édité par Hélène Baby, Paris, Champion, 2011, p. 100, e Fénelon [François de Salignac de La Mothe-Fénelon], *Lettre à l'Académie française*, in Id., *Œuvres*, II, édité par Jacques Le Brun, Paris, Gallimard, 1997, pp. 1137-1197 (con le appendici alle pp. 1199-1237 e le note e le varianti alle pp. 1723-1766): 1196-1197; vd. in proposito Filippo Fassina, *Pierre Brumoy e il Théâtre des Grecs*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 45-46. Sul discredito nei confronti di Seneca tragico vd. il recentissimo Sylvie Humbert-Mougin, *En haine de Sénèque le tragique: formes, enjeux et limites d'un discrédit, de la fin de l'âge classique au romantisme*, «Anabases», 33, 2021, pp. 27-40.

18. «Mais le Tasse, qui est un si beau génie, tient un peu du caractère des femmes coquettes, qui mettent du fard, quelque belles qu'elles soyent, sans prendre gard que

dove all'autore della *Liberata* poteva facilmente essere associato Seneca nella negazione della *clarté* e del buon gusto, rispettivamente incarnati da Virgilio e da Cicerone¹⁹. Incomprensibile dunque, scrivono i recensori, che lo Scaligero abbia preferito Seneca ai tragici greci, come non mancò di notare, stupendosene, Giusto Lipsio (ll. 23-25). Il passo dei «Mémoires», peraltro, è di qualche rilevanza per la significativa ripresa, pressoché *ad verbum*, delle riserve lipsiane contro Seneca che si leggono, in traduzione, nelle *Réflexions sur l'Oedipe* contenute nel *Théâtre des Grecs* di Pierre Brumoy²⁰, che qui trascrivo:

Pour marquer au reste que je ne suis pas seul de mon sentiment, qui d'ailleurs pourrait sembler hardi à des personnes éclairées, dont Seneca a gagné le suffrage, je citerai un passage de Juste Lipse: «[...] Scaliger les louë à perte d'haleine, jusqu'à les préférer aux Grecs. Y-a-t-il du vrai si ce n'est dans les deux [la *Médée* e la *Thébaïde*, ovvero le *Phoenissae*] dont j'ay parlé? – Juste Lipse est bien modéré d'en dire si peu sur ce jugement insensé de Scaliger –; car les autres pièces – conti-nuë Juste Lipse – sont bien éloignées de mériter cet éloge. À la vérité on y remarque de la grandeur et du ton tragique. Mais n'y-a-t-il point souvent de l'affectation et de l'enflure? Le style et la diction en sont-ils toujours châtiés? Des sentences saines et spirituelles au prodige, on y en trouve. Mais n'y trouve-t-on pas souvent des avortons de sentences, je veux dire des pensées manquées, petites, obscures et frivoles, dont

l'artifice gaste en elles la nature et qu'elles plairoient davantage si elles avoient moins envie de plaire» (Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues*, Paris, Veuve de Sebastien Mabre-Cramoisy, 1688², p. 321). Su questo passo e la relativa analisi vd. Viola, *Tradizioni*, p. 95; Id., *Osservazioni sul canone nell'età dell'Arcadia e tradizioni letterarie a confronto nella polemica Orsi-Bouhours. Due lezioni per il Corso di Letteratura Italiana della Laurea in Lingue e Culture per il Turismo e il Commercio Internazionale. Università di Verona-Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, anno accademico 2009-2010*, Verona, QuiEdit, 2009, p. 52. Applico a questa e alle altre trascrizioni che seguiranno i medesimi criteri editoriali adottati per l'edizione della recensione dei «Mémoires de Trévoux» stampata in Appendice, per i quali cfr. *infra*, *Nota ai testi*.

19. «Je me réjouïs, dit Eudoxe, que vous quittiez enfin vos fausses idées et que vous ne soyez plus capable de préférer les pointes de Sénèque au bon sens de Cicéron et le clinquant du Tasse à l'or de Virgile» (Bouhours, *La manière*, p. 532); sul passo soprattutto Viola, *Tradizioni*, p. 75.

20. Pierre Brumoy fu padre gesuita e autorevole membro, fino alla morte avvenuta nel 1742, del gruppo di Trévoux. Su di lui vd. soprattutto Sommervogel, *Bibliothèque*, II, Bruxelles-Paris, Schepens-Picard, 1891, coll. 243-252; ivi, VIII, col. 1936; ivi, XII, col. 974; Hugues Beylard, *Brumoy, Pierre*, in *Diccionario*, I, pp. 560-561; Fassina, *Pierre Brumoy*.

le premier coup d'oeil frappe, et qu'une vûë plus tranquille rend ridicules? Car ce ne sont pas de ces traits de lumière, mais des étincelles; ce ne sont pas de ces coups vigoureux d'une belle imagination, mais de vains efforts de songes et de rêveries [...]»²¹.

Dopo un primo tentativo da parte di Denis Petau e di Charles Malapert²², bisognò attendere il *Grand siècle* perché la tragedia latina raggiungesse nuovi fasti, e particolarmente con Charles de La Rue, ammiratore di Corneille, amico del Bossuet, nonché membro del collegio dei precettori del figlio di Luigi XIV e successivamente tra i predicatori più affermati di Parigi. Autore di due tragedie, il *Lysimachus* e il *Cyrus*, de La Rue divenne un modello di lungo corso grazie all'indubbio merito, sottolineano i «Mémoires», di aver saputo coniugare i sentimenti nobili e naturali dei migliori drammi greci con l'*ordonnance* francese (ll. 29-41)²³. Dalla linea di sviluppo di questo processo di

21. Pierre Brumoy, *Le théâtre des Grecs*, Paris, Rollin père, Jean-Baptiste Coignard fils, Rollin fils, 1730, I, pp. 100-101; il passo è riportato anche da Fassina, *Pierre Brumoy*, pp. 47-48, il quale fa notare come dal Brumoy venga associato a Seneca, quale esempio della medesima *hydropisie* poetica, lo stile della *Farsalia* di Lucano. Il passo originale di Giusto Lipsio, a sua volta debitore di Quint., *inst.*, 10 1125-131, si legge in Iusti Lipsi *Animadversiones in tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur*, Lugduni Batavorum, Officina Plantiniana-Franciscus Raphelengius, 1588, p. 7; per quello dello Scaligero vd. modernamente Iulius Caesar Scaliger, *Poeticæ libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*, herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Gregor Vogt-Spira, Luc Deitz, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann, 2003, V, p. 274.

22. Denis Petau fu autore di tre tragedie (*Sisaras, Carthaginienses, Usthanes*) incluse nell'antologia di Anversa (cfr. *supra*, p. 104); su di lui vd. almeno Sommervogel, *Bibliothèque*, V, Bruxelles-Paris, Schepens-Picard, 1894, coll. 395-397; ivi, IX, Bruxelles-Paris, Schepens-Picard, 1900, col. 649; ivi, XII, col. 649; John Patrick Donnelly, *Petau (Petavius), Denis*, in *Diccionario*, III, pp. 313-314; Jean-Frédéric Chevalier, *Jesuit Neo-Latin Tragedy in France*, in *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, edited by Jan Bloemendal, Howard B. Norland, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 415-469: 430, 434-437, 446-447, 453-458, 468. Astronomo belga e padre gesuita, Charles Malapert è noto per aver contestato le ipotesi di Copernico e Galileo sul moto di rotazione del Sole e sulla natura del sistema solare; fu autore di un *Sedecias*, anch'esso inserito nell'antologia di Anversa. Su di lui basterà qui il rimando a Sommervogel, *Bibliothèque*, VI, Bruxelles-Paris, Schepens-Picard, 1895, coll. 588-616; ivi, IX, col. 766; François De Vriendt, *Le Père Charles Malapert s.j. (1581-1630), un savant montois au temps de l'apogée des Jésuites*, in *Les Jésuites à Mons, 1584-1598-1998. Liber memorialis*, sous la direction de Jacques Lory, André Minette, Jacques Walravens, Mons, Association Royale des anciens élèves du Collège Saint-Stanislas, 1999, pp. 107-135; Chevalier, *Jesuit Neo-Latin Tragedy*, p. 352.

23. Il *Cyrus*, di cui è esistita anche una prima versione mai approdata alla stampa, si legge ora in Charles de La Rue, *Cyrus, Tragédie*, texte introduit, établi, traduit et an-

affrancamento dal modello antico, pare di capire, il teatro gesuitico italiano è completamente escluso.

L'affondo contro le sei tragedie del Carpani (*Ionathas, Adonias, Evilmerodach, Sennacherib, Sedecias e Mathathias*) si struttura attorno ad argomentazioni di stampo prettamente classicistico-cartesiano, rivolte soprattutto a censurare l'eccessivo ricorso all'*artificium* e la conseguente mancanza di naturalezza, di gusto e di sentimento. Per tale ragione, ai drammi del nostro autore sono sistematicamente opposte, tramite l'utilizzo di schemi contrastivi tipici dell'epoca, le tragedie di gesuiti francesi per lo più provenienti dal Louis-le-Grand. Talvolta il parallelo è apertamente pretestuoso, come avviene almeno nel caso dello *Ionathas*, dramma tratto da I Rg, 13-14 (*hodie* I Sm, 13-14), confrontato con una tragedia del Brumoy sull'amicizia tra Davide e Gionata, rappresentata e pubblicata la prima volta nel 1739, benché essa nulla abbia a che fare con la *pièce* del Carpani (ll. 64-81).

È poi la volta dell'*Adonias*, tragedia ispirata a III Rg, 1-2 (I Rg, 1-2), della quale i gesuiti di Trévoux si limitano a mettere in luce il patetismo, senza ulteriori rilievi, all'infuori di un rapido riferimento all'esegesi di III Rg., 2 22 (I Rg, 2 22) («postula ei et regnum») del gesuita fiammingo Jacques Tirin, citato anche dal Carpani nell'*argumentum* della tragedia²⁴: il Tirin aveva sostenuto che il matrimonio di Adonia, fratellastro di Salomone e pretendente al trono, con la giovane e virtuosa Abisag, in possesso del titolo di regina di secondo ordine e amata dal popolo, avrebbe aperto all'usurpatore la strada verso il potere²⁵. La storia, tuttavia, andò diversamente: Salomone scoprì la congiura e Adonia si diede la morte (ll. 82-102)²⁶.

Avvertendo che l'uso di mettere in scena personaggi di madri e mogli era stato abolito già da diversi anni, i recensori francesi proseguono con la rassegna delle successive tragedie: in ossequio alla norma, e diversamente dalle prime due, esse non prevedono figure femminili (ll. 103-106)²⁷. Non è tuttavia sugli aspetti meramente normativi che si ap-

noté par Gaëlle Simon, Paris, Hermann, 2014, dove si potranno ricavare anche le notizie e la bibliografia sull'autore; sul de La Rue vd. anche Sommervogel, *Bibliothèque*, VII, coll. 290-307; ivi, IX, col. 825; Chevalier, *Jésuit Neo-Latin Tragedy*, pp. 458-459.

24. Carpani *Tragoediae*, I ed., p. 59; IV ed., p. 185.

25. Iacobi Tirini [...] *Commentarius in Vetus et Novum Testamentum*, I, Antverpiae, Martinus Nutius, 1632, p. 508.

26. Nel racconto biblico Adonia sarà invece ucciso per ordine di Salomone (III Rg, 1 24-25 = I Rg, 1 24-25).

27. Si tratta probabilmente di una nota ironica, dal momento che la presenza di donne sulla scena fu consentita, entro gli stretti limiti della decenza, solo dalle prime

punta la critica francese. Nel tentativo di restituire all'eroe biblico una sua postura tragica, e in alternativa al ricorso alla catarsi²⁸, i drammi del Carpani sono modellati, per così dire, *in rebus*, dall'elemento meraviglioso cristiano quale fondamento del nodo tragico, sciolto perlopiù con interventi sovranaturali, metamorfosi o responsi degli indovini e dei profeti (è questa, in sintesi, l'opinione dei «Mémoires»). Non è quindi un meraviglioso che sgorgi dal verisimile aristotelico, bensì dall'azione divina, come denunciano i recensori, accodandosi a una riserva che era già del Boileau e del Bouhours²⁹. Tale abuso dei prodigi e del meraviglioso è particolarmente evidente, secondo i «Mémoires», nell'*Evilmerodach*, un dramma tratto da Dn, 4 25-34 (la follia di Nabucodonosor). Il ricorso a tali espedienti è però meno tollerato nel dramma di quanto non sia nella poesia epica, come sottolineano i censori, citando il *locus classicus* di Hor., *ars*, 188 («quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi»), ma evocando, in realtà, Aristotele e Corneille (ll. 141-145)³⁰. Essi ritengono infatti illogico che Nabucodonosor si fosse realmente trasformato in animale, piuttosto che semplicemente credersi tale nel delirio, come sostengono «plusieurs bons interpretes» di cui però non si fa il nome (ll. 136-140)³¹; allo stesso modo, è implau-

due edizioni della *Ratio* (1586 e 1591), e nella prima il comma relativo fu introdotto a partire dalla successiva *Ratio retractata: Monumenta paedagogica*, V, pp. 205 e 248. Molto più restrittiva la *Ratio* del 1599 (ivi, p. 371). Si tenga tuttavia conto del fatto che la norma era spesso disattesa (sul tema vd. Yanitelli, *Jesuit Theater*, pp. 264-268; Questa, *Il modello*, pp. 149-150, nota 9; Sanzotta, *Giuseppe Enrico Carpani*, Ionathas, p. LXIV, nota 156).

28. Si tratta di una linea che arriverà poi fino alla rivalutazione dell'eroe biblico in Alfieri: vd. Enrico Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016², pp. 41-45.

29. Ivi, p. 35.

30. In *Po.*, 1460a12-18, Aristotele aveva promosso il θαυμαστόν dell'*epos* ma lo aveva condannato per il dramma, nel quale si richiede al contrario un meraviglioso entro i confini del verisimile: si apriva così il campo alle interpretazioni classiciste che rifiutavano l'intromissione di elementi divini nella risoluzione dell'intreccio. Per la condanna dell'intervento divino, particolarmente *ex machina*, da parte di Corneille vd. Pierre Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique. Chronologie, présentation, notes et commentaires, dossier, bibliographie, glossaire et index*, présentation par Bénédicte Louvat, Marc Escola, Paris, Flammarion, 1999, pp. 113-116 e 139; a p. 116 la medesima citazione oraziana introdotta dai «Mémoires». Ad ammettere il meraviglioso nell'epica era stato, sulla scia tassiana, anche l'Orsi nelle *Considerazioni* (Mattioda, *Teorie*, p. 38).

31. Non so se i «Mémoires» alludessero a Hier., in *Dan.*, 1 4 31b, il quale non ha dubbi che si sia trattato di un delirio e non di una reale trasformazione: «*Ego Nabuchodonosor oculos meos ad caelum levavi, et sensus meus redditus est mihi. Nisi oculos levasset*

sibile che attraverso un secondo prodigio Evil-Merodach, figlio di Nabucodonosor, avesse anch'egli mutato aspetto, assumendo i panni di Nadab (dai recensori chiamato erroneamente "Nabal") e vivendo a corte, sotto mentite spoglie, per lunghissimo tempo (ll. 140-141). Nello stigma verso il ricorso al *deus ex machina*, pratica consueta dell'opera musicale ma bandita in tragedia, agiscono in filigrana le riserve di Corneille e, più esplicitamente, la censura di Orazio: «Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus / incidere» (*ars*, 191-192)³². Della difesa della meraviglia che nasce dal verisimile e dall'azione tragica è ulteriore conseguenza la condanna dell'azione dei profeti nelle tre tragedie fin qui esposte: senza gli interventi di Samuele nello *Ionathas*, di Nathan nell'*Adonias* e di Daniele nell'*Evilmerodach*, i tre drammi sarebbero stati senz'altro più regolari (ll. 146-154).

Il quarto testo preso in esame è il *Sennacherib*, tragedia tratta da IV Rg, 19 36-37 (II Rg, 19 36-37), che narra del parricidio compiuto dai figli del re assiro dopo la sua vittoria sul re di Giuda Ezechia. Il dramma del Carpani è paragonato a una tragedia latina, sul medesimo soggetto, di Charles Porée, professore di retorica al Louis-le-Grand e maestro di Voltaire, il quale gli dedicò l'*Œdipe* e la *Mérope*, ed egli stesso celebrato drammaturgo³³. Dopo aver contrapposto i finali delle due

ad caelum, sensum pristinum non reciperet. Quando autem dicit sibi sensum redditum, ostendit non formam se amisisse, sed mentem» (S. Hieronymi [...] *Commentariorum in Daniele libri III<IV>*, cura et studio Francisci Glorie, Turnholti, Brepols, 1964 [CCSL 75A], pp. 817-818). La bibliografia sull'interpretazione del passo biblico è piuttosto vasta: vd. almeno Matthias Henze, *The Madness of King Nebuchadnezzar. The Ancient Near Eastern Origins and Early History of Interpretation of Daniel 4*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1999; Peri Terbuyken, *Nabuchodonosor, in Reallexikon für Antike und Christentum*, herausgegeben von Georg Schöllgen, Heinzgerd Brakmann, Sible De Blaauw, Therese Fuhrer, Hartmut Leppin, Winrich Löhr, Wolfgang Speyer, XXV, Stuttgart, Hiersemann, 2013, coll. 517-526. Il Carpani sosteneva invece la reale metamorfosi di Nabucodonosor, secondo quanto scrive nell'*argumentum* della tragedia: «Nos tragoediae nostrae accomodatiores opiniones sequimur. Et primo quidem putamus fuisse Nabuchodonosor, quoad externam corporis conformationem, reipsa et non in speciem tantum, immutatum» (Carpani *Tragoediae*, I ed., p. 125; IV ed., p. 108).

32. Per le posizioni di Corneille cfr. appena *supra*, nota 30.

33. In quello stesso 1745 era apparsa l'edizione postuma delle sue tragedie: Caroli Porée *Tragoediae*, editae opera P. Cl. Griffet, Lutetiae Parisiorum, Marcus Bordelet, 1745. Sul Porée, oltre a Sommervogel, *Bibliothèque*, VI, coll. 1021-1033; ivi, IX, col. 780, e al classico Joseph de La Servière, *Un professeur d'Ancien Régime. Le père Charles Porée S. J. (1676-1741)*, Paris, Oudin, 1899, vd. recentemente Joseph Dehergne, Hugues Beylard, *Porée, Charles*, in *Diccionario*, IV, pp. 3192-3193; Édith Flammarion, *Théâtre Jésuite Néo-Latin et Antiquité. Sur le Brutus de Charles Porée (1708)*, Rome, École Française de

pièces, del tutto differenti (in quella del Carpani i due figli decidono di concerto di eliminare il padre, in quella di Porée Sennacherib è vittima accidentale durante il tentativo del re di proteggere il sacerdote che li stava immolando), i gesuiti francesi così concludono: «Dans lequel de ces deux dénouemens se trouve plus la décence théâtrale? La décision est facile et ne demande pas qu'on délibère» (ll. 155-188).

Si legge poi la sezione dedicata al *Sedecias*, dramma sull'uccisione dei figli del re di Giuda e sull'accecamento di lui dopo l'assedio di Gerusalemme da parte di Nabucodonosor, ottenuto mescolando la materia di IV Rg, 25 1-7 (II Rg, 25 1-7), di II Par, 36 11-20 e di Giuseppe Flavio, *A7*, 10 103-154. Dopo un rapido sunto dell'intreccio, al *Sedecias* del Carpani è contrapposta l'omonima tragedia del Malapert³⁴: anche in questo caso la palma è assegnata al francese, per via di una troppo servile imitazione di Seneca, da parte del nostro autore, nella condotta delle parti e nella lunghezza dei cori (ll. 189-205). Segue il confronto tra i giambi della prima scena dell'atto III del Malapert e quelli della prima scena del IV atto nel Carpani, in cui il re Nabucodonosor è travolto da un delirio di onnipotenza (ll. 206-239)³⁵. Il parallelo, pur senza esplicita ammissione, sembra voler concedere ancora la vittoria al Malapert, ed è allo stesso tempo fortemente rivelatore di quanto debito il Carpani abbia contratto nei confronti del suo confratello d'Oltralpe.

Inaspettata giunge l'approvazione del *Mathathias*, dramma tratto dalla vicenda del sacerdote Mattatia, il quale diede inizio alla rivolta contro il regno seleucide con il suo rifiuto di sacrificare agli idoli (I Mcc, 2 15-28). Il passo della recensione è privo peraltro di argomentazioni di significativo rilievo, con l'eccezione del riconoscimento della profonda conoscenza delle Sacre Scritture da parte del Carpani, come rivelano i cori delle sue tragedie (ll. 240-241). La rassegna si conclude

Rome, 2002; Chevalier, *Jesuit Neo-Latin Tragedy*, pp. 461-462, 468-469. Il Porée fu anche autore di un importante discorso sul teatro recitato al Louis-le-Grand il 13 marzo 1733, modernamente a stampa in Charles Porée, *De theatro (1733)*, avec la traduction en regard du Pierre Brumoy, *Discours sur les spectacles*, présenté et annoté par Édith Flammarion, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2000.

34. Carolus Malapertius, *Sedecias tragoedia aliaque poëmata*, Duaci, vidua Petri Tela, 1624.

35. Il passo si conclude con la domanda, rivolta a entrambi i poeti, se al tempo babilonese Giove potesse essere venerato come Dio. Ma si tratta a tutti gli effetti di una sanzione implicita, poiché largamente diffusa, non solo nella tragedia gesuitica, era la consuetudine di assegnare al Dio vetero e neotestamentario attributi e nomi pagani: vd. in proposito Manfred Beller, *Jupiter Tonans. Studien zur Darstellung der Macht in der Poesie*, Heidelberg, Winter, 1979.

con l'invito, rivolto ai giovani poeti del tempo, ad astenersi dalla composizione di tragedie, creazioni che richiedono «*beaucoup d'art, de combinaison, de génie et d'exercice*», a meno di non possedere sufficiente esperienza e dominio dei propri mezzi espressivi (ll. 262-268). Sarà difficile trovare tra i nuovi poeti, sembrano concludere i «*Mémoires*», autori di *pièces* magistrali come fu quello della *Didon* (ll. 268-270), del quale, per civetteria, essi tacciono il nome: si tratta del giovane Jean-Jacques Lefranc de Pompignan, ex allievo del Louis-le-Grand e discepolo del Porée, che divenne poi avvocato generale a Parigi, primo presidente della Cour des Aides a Montauban e dal 1760 membro dell'Académie Française, dove si fece notare, già dal discorso inaugurale, per le sue posizioni francamente ostili a d'Alembert e a Voltaire³⁶.

3. Allorché nel 1750 fu pubblicata la seconda edizione romana dei drammi del Carpani, il Custode Morei, che da tempo era in buoni rapporti con i gesuiti³⁷, non si lasciò sfuggire l'occasione di replicare alla recensione dei «*Mémoires*» con una lunga lettera indirizzata ai pastori dell'Arcadia. Stampata all'inizio del volume, essa è una puntuale difesa del nostro autore dalle critiche ricevute da parte francese³⁸.

36. La tragedia, messa in scena il 21 giugno del 1734 alla Comédie Française, si legge criticamente edita in Jean-Jacques Lefranc de Pompignan, *Didon. Tragédie en cinq actes*, édition critique présentée et annotée par Jacques Carral, Paris, Champion, 2012. Sul Lefranc in generale vd. almeno Guillaume Robichez, *J.-J. Lefranc de Pompignan, un humaniste chrétien au siècle des Lumières*, Paris, Eurédit, 2015², al quale si rimanda anche per la bibliografia.

37. Mi permetto di rinviare a Sanzotta, *Giuseppe Enrico Carpani*, Ionathas, p. XLVII, anche per l'inserimento delle relazioni arcadiche nel tessuto connettivo dei collegi gesuitici tra Italia e Impero asburgico.

38. Nel frattempo, le tragedie del Carpani avevano ricevuto altre due recensioni: la prima, piuttosto sbrigativa, si dovette alla penna del celebre medico ed erudito svizzero Albrecht von Haller sui «*Göttingische Gelehrte Anzeigen*» dell'aprile 1746, pp. 222-223 (cfr. Claudia Profos Frick, *Gelehrte Kritik. Albrecht von Hallers literarisch-wissenschaftliche Rezensionen in den Göttingischen Gelehrten Anzeigen*, Basel, Schwabe, 2009, p. 243). La seconda, assai benevola, fu pubblicata nello stesso anno dal «*Giornale de' letterati*», art. XXVII, pp. 266-275: in essa sono messi in risalto soprattutto l'aderenza ai precetti aristotelici e ai modelli greci e latini, il rispetto della «*similitudine del vero*» e della natura. Non sembra che queste due recensioni abbiano relazione alcuna con quella dei «*Mémoires*», né con esse la lettera del Morei. Poiché non ne avevo fatto cenno altrove, aggiungo che nessun rapporto sembrerebbe esservi pure tra le recensioni del 1745-1746 e le profonde riscritture alle quali successivamente il Carpani sottopose le tragedie in vista dell'edizione del 1750. Poiché però uno studio delle varianti d'autore è stato compiuto in forma sistematica per il solo *Ionathas*, saranno necessari approfondimenti ulteriori.

Il fatto che non siano noti, a quanto consta, altri pronunciamenti così espliciti del Morei su questioni di poetica teatrale rende ancora più significativa l'eccezionalità della replica; allo stesso tempo può confermare, in negativo, quanto egli non intendesse altrimenti esporsi, in nome dell'ecumenismo che caratterizzò il suo custodiato, e almeno su questo fronte rinunciasse a teorizzare i propri principi teatrali in sedi di maggiore rilevanza. Ma che Morei fosse disinteressato alle questioni di teatro, particolarmente in rapporto ai gesuiti, è smentito dalla circostanza che, ancora alla fine della stagione crescimbeniana, il 1 marzo 1726 il futuro Custode aveva messo in scena al teatro del Seminario Romano *Il sacrificio di Iefte*, una cantata in puro stile gesuitico poi replicata due anni dopo a Montefiascone. Risale al 31 gennaio 1728 la rappresentazione, ugualmente al Seminario Romano, del *Temistocle*, un dramma dedicato al cardinale austriaco Philipp Ludwig Sinzen-dorf, nei confronti del quale, come si apprende dalla dedica premessa al testo, Morei nutriva sentimenti di riconoscenza e aveva legami di clientela³⁹. Si tratta peraltro di due tragedie che ruotano intorno al tema della colpa involontaria e del libero arbitrio, argomenti intorno ai quali i discepoli di Ignazio stavano in quegli anni serrando le fila contro le interpretazioni rigoriste dei teologi giansenisti o filo-giansenisti, che contestavano il cardine del sistema morale gesuitico, ovvero il legame tra etica e volontà⁴⁰.

Pagando tributo a un antico *topos* umanistico, Morei dichiara di aver spinto il Carpani a pubblicare una nuova edizione delle sue tragedie per rimediare alle mende di amanuensi e tipografi e a inserire in questa edizione anche l'inedita *Esther*. Il Custode ricorda la lode e il favore che il pubblico degli eruditi riservò alle tragedie del Carpani in occasione delle loro rappresentazioni romane; ma sottolineare tale successo non sarebbe neppure necessario, sembra dire Morei, se chiunque non abbia potuto assistere direttamente alla messa in scena leggesse

39. A proposito del *Temistocle* come possibile fonte dell'omonima tragedia del gesuita tedesco Anton Claus vd. ora Simon Wirthensohn, *Anton Claus. Leben und Werk. Studie zum späten Jesuitentheater*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019, pp. 109-110; Id., *La ricezione di drammi italiani nel teatro gesuitico di Anton Claus*, in *Diplomazia e letteratura tra Impero asburgico e Italia – Diplomatische und Literarische Beziehungen zwischen der Habsburger Monarchie und Italien (1690-1815)*, a cura di Sieglinde Klettenhammer, Angelo Pagliardini, Silvia Tatti, Duccio Tongiorgi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021, pp. 13-24: 24.

40. Su questi aspetti vd. Sanzotta, *Giuseppe Enrico Carpani, Ionathas*, pp. LXVI-I-LXXII.

però i drammi con attenzione, tenendo conto della peculiarità del genere tragico, obbligato a incardinare nell'unità di tempo un intreccio ricco di diversi episodi (ll. 1-14). L'adesione del Carpani alla seconda delle regole pseudoaristoteliche è la dimostrazione di come egli si sia essenzialmente conformato al modello antico, incarnato da Sofocle ed Euripide, già proposti da Aristotele quali esempi da imitare («quamobrem illae in pretio habendae sunt, quae ad ideam ab Aristotele propositam et ad Graecorum poetarum exemplaria, Sophoclis praesertim et Euripidis, proximius accedunt»); cosa che nessuno con una minima conoscenza della tragedia antica potrà revocare in dubbio (ll. 15-23).

Nulla è però più difficile della perfezione «ex omni parte», come scrive Cicerone e l'esperienza quotidiana conferma; e come rammenta Terenzio nel *Phormio*, ognuno ha la propria opinione e il proprio costume⁴¹. Così capita che alcuni censori transalpini (ovvero i gesuiti di Trévoux) abbiano lodato la cultura biblica del Carpani, la *gravitas* delle *sententiae*, l'eleganza dello stile e anche numerose scene, e tuttavia sembrano non apprezzare particolarmente l'*Evilmerodach*, dove a loro giudizio si accumulano eccessive peripezie e troppi *prodigia*; il che richiede da parte del Morei una risposta circostanziata (ll. 23-32).

A proposito delle peripezie, il Custode osserva come ne sia in realtà consentito un uso moderato, ovvero quando esse non avvengano all'improvviso o accidentalmente, ma scaturiscano da cause certe e connesse tra loro, e soprattutto ove rientrino nei limiti del verosimile e della *necessitas* (ll. 33-36); allusione, questa, al principio aristotelico dell'unità nel necessario (ἀναγκαῖον) e nel verosimile (εἰκός), che già dall'Aubignac si opponeva alla teoria barocca del meraviglioso e del sublime, elementi che annullavano l'unità dell'opera d'arte⁴². Saran-

41. Rispettivamente: «[...] et quidem omnia praeclara rara, nec quidquam difficultus quam reperire quod sit omni ex parte in suo genere perfectum» (Cic., *Lael.*, 79); «quot homines, tot sententiae: suus cuique mos» (Ter., *Phorm.*, 454).

42. Vd. Mattioda, *Teorie*, p. 185; il passo cui allude il Morei è Arist., *Po.*, 1454a33-36: «χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἡθεσιν ὁμοίως ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει αἰεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός». Sulle formulazioni della *Pratique* dell'Aubignac intorno al verosimile vd. le approfondite e circostanziate *Observations sur La pratique du théâtre* di Hélène Baby in Aubignac, *La pratique*, pp. 493-675: 608-675, dove si tende a smussare la portata delle ben note divergenze con Corneille; in rapporto alla poetica aristotelica è utile Catherine Fricheau, *La Poétique mise en perspective: Corneille, lecteur d'Aristote*, in *Renaissance de la tragédie. La Poétique d'Aristote et le genre tragique, de l'Antiquité à l'époque contemporaine*, sous la direction de Florence Malhomme, Lorenzo Miletti, Gioia M. Rispoli, Mary-Ann Zagdoun, avec la collabora-

no poi lecite anche sul piano dell'estetica, perché rendono gradevoli i drammi e dilettono gli spettatori, come è dimostrato dall'esperienza dei tempi attuali e soprattutto in Italia, dove malvolentieri si sopporta la verbosità degli attori e delle scene, vizio di cui soffrono molte tragedie del passato, tanto italiane quanto francesi (ll. 36-41). Chi onestamente osservi le cose e legga il dramma del Carpani, aggiunge Morei, non potrà negare che le peripezie dell'*Evilmerodach* nascano «naturali quadam progressionem ex coniunctis inter se causis»; così pure il loro numero, che se eccessivo contravverrebbe al rispetto dell'unità di tempo, è da questo punto di vista del tutto congruo, tanto nell'*Evilmerodach* quanto nelle altre tragedie (ll. 41-47).

Sulla scorta del testo aristotelico, richiamato *ad verbum* in più punti, Morei sottolinea come consentiti siano i *prodigia*, ma l'intervento del dio – non necessariamente *ex machina* – non dovrà essere inopinatamente chiamato a sciogliere il nodo drammatico⁴³. Riferendosi all'apparizione degli dèi all'inizio della tragedia, come avviene nelle *Troiane*, nell'*Alceste* e nell'*Ippolito* di Euripide e nell'*Aiace* di Sofocle⁴⁴, il *prodigium* dovrà essere innanzi tutto funzionale all'azione e costituire il «fundamentum fabulae» (ll. 48-56); oppure, secondo la prescrizione di Orazio in *ars*, 191-192 («Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus / inciderit»)⁴⁵, si ricorra a esso, alla fine della vicenda,

tion de Valentina Caruso, Napoli, Giannini, 2013 («Atti della Accademia Pontaniana», n.s., 61, 2012, supplemento), pp. 413-430: 415-428.

43. Cfr. Arist., *Po.*, 1454a37-1454b6: «φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ μηχανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἢ οὐχ οἶόν τε ἀνθρωπῶν εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὀρᾶν». Anche l'espressione *nodum dissolvendum* traduce Arist., *Po.*, 1455b24-26: «Ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἢ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἢ λύσις». Per l'analisi di questo passo del Morei e per quanto riportato nelle note che seguono mi sono state indispensabili le osservazioni dell'amico Maurizio Sonnino (*per litteras*, 11 marzo 2023), che ringrazio.

44. Si tratta rispettivamente del dialogo iniziale tra Poseidone e Atena, necessario per comprendere perché l'ira degli dèi passi dai Troiani ai Greci (Eur., *Tr.*, 1-97); dello scambio di battute tra Apollo e Thanatos in Eur., *Alc.*, 1-76, nel quale Apollo rivela che sta sopraggiungendo Eracle, che contenderà Alceste a Thanatos (l'apparizione prodigiosa è dunque funzionale all'azione); dell'apparizione di Afrodite in Eur., *Hipp.*, 1-57, dove la dea spiega il motivo della sua ira nei confronti di Ippolito; dell'apparizione di Atena e del suo dialogo con Odisseo e poi con Aiace in Soph., *Ai.*, 1-133, necessario a comprendere la logica della vicenda.

45. Si noti la medesima citazione oraziana introdotta dai gesuiti di Trévoux: cfr. *supra*, p. 109.

quando la «fabula id manifeste postulat, nec aliter potest enodari», e quando i *semina* di uno scioglimento prodigioso siano già nella stessa tragedia e dunque esso abbia origine, per così dire, dall'interno, come nell'*Ifigenia in Aulide*, nello *Ione* di Euripide e nella *Medea* di Euripide o di Seneca (ll. 56-62)⁴⁶.

Le obiezioni dei censori transalpini sembrano davvero pretestuose agli occhi del Morei, in particolare per quanto riguarda la trasformazione di Evil-Merodach, figlio di Nabucodonosor, in una figura diversa da sé (Nadab): questa trasformazione rappresenta a tutti gli effetti il fondamento del dramma, poiché la tragedia sarebbe stata molto meno gradevole e plausibile senza tale prodigio. Che Evil-Merodach recuperi la forma pristina è da considerarsi piuttosto la *desitio* del prodigio stesso e non un nuovo prodigio, come sostenevano al contrario i recensori francesi (ll. 62-68)⁴⁷. Si tratta, anzi, di un ritorno alla normalità largamente atteso dagli spettatori, più volte avvertiti dall'autore che il personaggio di Nadab era in realtà altra persona da quella che si mostrava sulla scena. Non diverso è il caso dell'*Amphitruo* plautino, dove la trasformazione di Giove aveva permesso alla moglie di Anfitrione, accusata di adulterio, di riconciliarsi con il marito e di sciogliere l'intreccio (ll. 68-75). Né di alcuna difficoltà è la rappresentazione della metamorfosi di Evil-Merodach di fronte agli spettatori, ove a comparire sulla scena sia lo stesso attore oppure – è la soluzione preferita da Morei – un diverso attore abbigliato allo stesso modo, con la medesima veste «more Persarum» e con i medesimi ornamenti (ll. 75-80). Come pure senza sostanza è l'accusa secondo cui il Carpani introdurrebbe in scena i profeti al fine di risolvere l'intreccio per via soprannaturale. Sulla scorta di Aristotele, con il quale si allineano Platone e Cicerone, Morei osserva che la rappresentazione in scena di profeti e auguri e degli stessi dèi è lecita quando si tragga la *fabula* dalle finzioni dei pagani («si fabula ex ethnicorum commentis petita sit»), al fine di predire il futuro o a rendere manifesto ciò che avviene in regioni remote («ad praedicenda futura, ad manifestanda quae in regionibus longe dissitis accidunt»), se il soprannaturale sia effettivamente necessario allo scioglimento del dramma, come già ricorda-

46. Ovvero: il prodigio di Ifigenia sostituita da una cerva in Eur., *IA*, 1578-1629 (meno probabile, come mi suggerisce Maurizio Sonnino, una confusione con l'*Ifigenia in Tauride* e con l'apparizione di Atena *ex machina* in Eur., *IT*, 1435-1499); l'arrivo di Atena in Eur., *Ion*, 1553-1622 dopo il riconoscimento tra Ione e Creusa; Medea in fuga sul carro alato trainato dai serpenti in Eur., *Med.*, 1317-1322 e Sen., *Med.*, 1025-1027.

47. Cfr. *supra*, pp. 108-109.

to, o scaturisca dall'intreccio stesso (ll. 80-88)⁴⁸. Questa dottrina dei *prodigia* così enunciata, su base aristotelica, dal Morei sembra essere per certi versi in linea con le posizioni crescimbeniane sull'*agnitio*: il riconoscimento del personaggio, con la meraviglia che ne deriva, è giudicato conveniente ove non sia scelta arbitraria del drammaturgo, ma sia prodotto naturalmente dall'intreccio e dalla vicenda, perfino con qualche tolleranza (così Crescimbeni nella *Bellezza*) nei confronti delle agnizioni per mezzo delle parole di un indovino⁴⁹. Quanto all'*Evilmerodach*, l'intervento profetico di Daniele è piuttosto generico: la *fabula* si scioglie da sé, per la risoluzione dei prodigi e il ritorno di Nabucodonosor e di suo figlio al loro aspetto naturale (ll. 88-92).

La metamorfosi del sovrano babilonese merita però un discorso ulteriore. Sembrano davvero cercare il nodo nel giunco i recensori francesi («cum in iis obiiciendis censores nodum in scirpo quaerere manifeste videantur»⁵⁰), obiettando che l'autore avrebbe fatto meglio a seguire l'opinione di quegli *auctores* che sostenevano che la trasformazione di Nabucodonosor non fosse reale, bensì l'effetto di un

48. Morei sta qui seguendo ancora il passo, sopra citato, di Arist., *Po.*, 1454a37-b6 (cfr. *supra*, nota 43). Per il passo parallelo di Platone cfr. *Cra.*, 425d5-6: «[...] ὥσπερ οἱ τραγωδοποιοὶ ἐπειδὴν τι ἀπορῶσιν ἐπὶ τὰς μηχανὰς καταφεύγουσι θεοὺς αἴροντες [...]»; per Cicerone, cfr. *nat. deor.*, 1 53: «Quod quia, quemadmodum natura efficere sine aliqua mente possit non videtis, ut tragici poetae, cum explicare argumenti exitum non potestis, confugitis ad deum».

49. Vd. Camilla Guaita, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 179-181, e Sanzotta, *Giuseppe Enrico Carpani*, Ionathas, p. LVI.

50. L'espressione, corrispondente all'italiano "cercare il pelo nell'uovo", deriva da Plaut., *Men.*, 247, e Ter., *Andr.*, 941 (A[ugust] Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig, Teubner, 1890, pp. 312-313, nr. 1607; Renzo Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche: 10000 citazioni dall'antichità al Rinascimento nell'originale e in traduzione con commento storico letterario e filologico*, [Milano], Rizzoli, 1991, pp. 206-207, nr. 445). Il proverbio è largamente attestato e si legge, per circoscrivere la casistica a un esempio vicino, nella prefatoria del Carpani alle sue anacreontiche per Gesù bambino, pubblicate nel 1747: *Thyrri Creopolitae P. A. De Iesu infante odae anacreonticae*, Romae, Nicolaus et Marcus Palearini, 1747, p. 4. Notevole l'utilizzo dell'espressione in italiano da parte del Morei in una battuta del *Dialogo recitato nel teatro del Bosco Parrasio* nell'anno 1748, stampato quale ultima delle sue *Prose* (Roma, Antonio de' Rossi, 1752, pp. 190-199: 194), che riporto adattando all'uso moderno la punteggiatura e l'uso delle maiuscole: «Ma qui non si cerca da voi di far risaltare i sonetti di Tirsi, di Uranio e di Filacida; anzi, si vanno con troppa indiscretezza cercando gli errori, e secondo quell'antico poeta, *Voi cercate il nodo nel giunco*»; sono grato a Maurizio Campanelli per aver attirato la mia attenzione su questo passo. Per altre occorrenze vd. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, VI, Torino, UTET, 1970, p. 885, nr. 5.

inganno dell'immaginazione⁵¹. Ma a sostenere che la metamorfosi di Nabucodonosor fosse avvenuta sul piano fisico e non su quello psicotico soccorrono le testimonianze di altri *auctores* come Giustino Martire, Epifanio, Doroteo, Miguel Medina, Agostino e Gregorio Magno⁵², i cui nomi sembrano schierati a contrapporsi all'anonimato dei «bons interpretes» della recensione d'Oltralpe (ll. 93-106).

Dopo una prolissa giustificazione della sequenza degli eventi che nell'*Evilmerodach* conducono al suicidio dell'usurpatore Artabano (ll. 107-124), Morei si limita, per il *Sedecias*, alla difesa della *contentio* tra Nabucodonosor e il re di Giuda nella quarta scena del quinto atto, che i *censores transalpini* avevano giudicato «nimis aspera»⁵³. Il contrasto, in tutto rispondente al criterio della convenienza, non poteva essere scritto diversamente, tenendo conto delle vicende e dello stato emoti-

51. Tra questi, come si è visto, vi era san Girolamo (cfr. *supra*, nota 31).

52. Rispettivamente: «Λέγει δὲ καὶ ὁ προφήτης Δανιὴλ περὶ τοῦ Ναβουχοδονόσορ, ὅτι ἠῤῥήθησαν οἱ ὄνυχες αὐτοῦ ὡς ἀετοῦ, καὶ αἱ τρίχες αὐτοῦ ὡς λέοντος, καὶ χόρτον ἐψώμισαν αὐτὸν ὡς τὸν μόσχον, καὶ καρδία ἀνθρώπου ἐδόθη αὐτῷ» (ps. Iust., *qu. et resp.*, 44 [PG, 6 1289 A-B]); «Πολλὰ δὲ ἠῤῥατο οὗτος περὶ τοῦ Ναβουχοδονόσορ, ὅτε ἐγένετο θηρίον καὶ πτῆνος, ἵνα μὴ ἀπόληται. Ἦν γὰρ τὰ ἐμπρόσθια αὐτοῦ ὡς βοῦς σὺν κεφαλῇ, καὶ οἱ πόδες αὐτοῦ σὺν τοῖς ὀπισθοῖς, ὡς λέων» (ps. Epiph., *Vita Danielis prophetae* [PG, 43 404 A-B]); «Multum hic propheta oravit pro rege Nabuchodonosor, obsecrans illum Balthasaro filio regis, cum in bestia et iumentum mutatus esset, ne perderetur. Erat enim anterioribus membris et capite similis bovi, pedes cum posterioribus referebant leonem» (Dorotheus Tyrius, *Synopsis Apostolorum ac Prophetarum vitas complectens*, s.v. *Daniel*, in *Ecclesiasticae historiae auctores*, Basileae, Froben, 1557, pp. 804-818: 816; si tratta, con tutta evidenza, del medesimo testo dello ps. Epifanio; «Ad hanc magiae praestigiaticricis rationem pertinent, quaecumque de hominum metamorphosis ac transformationibus, tum apud poetas, tum apud divinum et prophanam historiam lectione deprehendimus, quale est quod Nabuchodonosor rex Babylonius, divina id postulante iustitia, a suis in bestiam conversus, foenum ut bos multis annis commedisce scribitur [...]» (Michaël Medina, *Christianae paraenesis sive de recta in Deum fide* [2 7], Venetiis, Iordanus Ziletus, 1564, p. 61); «Et rex Nabuchodonosor cum servus esset idolorum, constituit sacrilegam legem, ut simulacrum adoraretur; sed eius impiae constitutioni qui oboedire noluerunt, pie fideliterque fecerunt. Idem tamen rex, divino correctus miraculo, piam et laudabilem legem pro veritate constituit [...]» (Aug., *epist.*, 185 2: S. Aureli Augustini [...] *Epistulae*, recensuit et commentario critico instruxit Al[oisius] Goldbacher, pars IV, ep. CLXXXV-CCLXX, Vindobonae-Lipsiae, 1911 [CSEL, 57], p. 7); «Hic est enim quod rex Babyloniae, dum elata mente apud se volveret dicens: *Nonne haec est Babylon, quam ego aedificavi?* in irrationale animal protinus versus est» (Greg. M., *moral.*, 5 11 17: S. Gregorii Magni *Moralia in Iob libri I-X*, cura et studio Marci Adriaen, Turnholti, Brepols, 1979 [CCSL 143A], p. 230).

53. Il Morei si riferisce probabilmente al «contraste de brutalité» (l. 200) della recensione dei «Mémoires», successivo all'arrivo di Nabucodonosor al campo dove Sedecia si era spontaneamente presentato per salvare la vita dei suoi figli e del loro precettore.

vo dei due personaggi: il sovrano babilonese, superbo e tronfio per le vittorie, e Sedecia al colmo dell'ira per l'uccisione dei suoi figli e per il suo crudele accecamento (ll. 125-132).

Con un piccolo capolavoro di ironia, nella sezione più impegnata della lettera il Custode rivela che molti tra gli Arcadi, con la penna ben più affilata di quella di Morei, si erano dichiarati disponibili a pronunciare la difesa del Carpani, e che per impedire asprezze eccessive egli stesso si era risolto ad assumere l'onere di un intervento pubblico: una mancanza di moderazione sarebbe stata invero fuori luogo, dal momento che meritano pur sempre una qualche attenuante quei recensori che, avendo tra le mani esclusivamente tragedie francesi, riescono a dire bene solo di quanto sia conforme a quel modello (ll. 133-141). Del resto, aggiunge Morei compendiando in un'icastica *sententia* un passo del *De generatione et corruptione* aristotelico, «respiciens ad pauca facile pronuntiat»⁵⁴. Sarebbe stato tuttavia auspicabile che la verga censoria dei francesi avesse avuto la stessa cautela del Carpani, il quale, pure imitando le tragedie greche, non per questo ha mai disapprovato i drammi d'Oltralpe, raccomandandoli perfino, nonostante non si possano dire del tutto privi di difetti: si giudichi dunque se abbiano eletto i modelli migliori il nostro autore oppure i suoi recensori (ll. 141-149).

Resta che il Carpani ha scelto Sofocle ed Euripide, i quali – così afferma Morei recuperando il passo iniziale della lettera e circoscrivendo la sua replica tra due esplicite dichiarazioni di adesione ai modelli antichi – possiedono senz'altro il primato nel genere: Euripide, in particolare, incoronato dalla *Poetica* aristotelica a massimo dei tragici⁵⁵, ed entrambi, come riferisce Origene, nominati sapienti dall'oracolo di Apollo (ll. 149-153)⁵⁶. Se vi è una lezione da trarre, in conclusione, è che i pastori dell'Arcadia dovranno astenersi da giudizi avventati nei confronti di opere altrui, quando saranno chiamati a giudicarle, soprattutto guardandosi dal seguire quei «loquaculi litteratores» che, come ricorda Cicerone⁵⁷, di nulla riescono a dire bene se non di quanto ritengono di poter imitare (ll. 153-157).

54. Cfr. Arist., *GC*, 316a8-10: «οἱ δ' ἐκ τῶν πολλῶν λόγων ἀθεώρητοι τῶν ὑπαρχόντων ὄντες, πρὸς ὀλίγα βλέψαντες, ἀποφαίνονται ῥᾶον».

55. Arist., *Po.*, 1453a28-30.

56. Orig., *Cels.*, 7 6; per l'oracolo pitico su Euripide cfr. anche *Suida*, s.v. σοφός, con riferimento a uno scolio ad Aristoph., *Nu.*, 144 (Aristophanis *Comoediae. Accedunt perditarum fabularum fragmenta* ex recensione G[uilielmi] Dindorfii, IV. *Scholia Graeca ex codicibus aucta et emendata*, Oxonii, E typographeo academico, 1838, p. 403, ll. 10-11).

57. Cic., *Tusc.*, 2 13.

4. Non poteva sfuggire a Morei che al di là di ogni fatto estetico la critica dei gesuiti di Trévoux tradiva, come si è visto, motivi essenzialmente nazionalistici e si iscriveva nel lungo strascico dell'antica *querelle*, che nel corso degli anni aveva mutato scopi e argomenti, trasformandosi in una controversia italo-francese già all'inizio del Settecento con la disputa tra Orsi e Bouhours⁵⁸. Ed è dunque in un quadro di letteratura nazionale che Morei mobilita l'*Arcadia*, e con essa il ceto intellettuale italiano che si riconosceva nella linea dell'Accademia, non disposto a cedere terreno ai gesuiti francesi nelle accuse più smaccatamente tendenziose, proseguendo una linea che, a un piano più alto, cioè quello dell'Orsi, era stata propria già di Crescimbeni⁵⁹ – e che per altre vie proseguirà in forme non troppo dissimili anche fuori d'Italia, come è il caso, per restare in ambito teatrale, della *Hamburgische*

58. Nella quale i «Mémoires» erano naturalmente schierati a fianco del loro confratello, nel frattempo scomparso; tra febbraio e maggio 1705 i gesuiti francesi replicarono infatti alle *Considerazioni* dell'Orsi con una recensione quadripartita (artt. XXII, XXXVII, XLIX, LXXIV), che innescò poi, nello stesso anno, la reazione del bolognese con le *Quattro lettere* a Madame Dacier. Entrambi gli interventi, come osserva Viola, *Tradizioni*, pp. 291-296, non fanno che replicare da un versante gli argomenti della *Manière* e dall'altro quelli delle *Considerazioni*. Sulla *querelle*, con particolare riferimento al fronte italiano e all'*Arcadia*, restano insuperati i due volumi di Corrado Viola, già più volte citati; si aggiungano Alfredo Cottignoli, «*Antichi*» e «*moderni*» in *Arcadia*, in *La colonia renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, II. *Momenti e problemi*, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 1988, pp. 53-69; Maria Grazia Accorsi, Elisabetta Graziosi, *Da Bologna all'Europa: la polemica Orsi-Bouhours*, «La rassegna della letteratura italiana», 3, 1989, pp. 84-136. Più in generale vd. le antologie *La disputa sei-settecentesca sugli antichi e sui moderni*, traduzione, introduzione e note a cura di Maria Teresa Marcialis, Milano, Principato, 1970, e *La Querelle des Anciens et des Modernes (XVII^e-XVIII^e siècles)*, précédé de *Les abeilles et les araignées*, essais de Marc Fumaroli, suivi d'une postface de Jean-Robert Armogathe, édité par d'Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, 2001; il saggio di Fumaroli, tradotto e ampliato con altri contributi del medesimo autore, si legge in Marc Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005. In merito ai «Mémoires de Trévoux», che mantennero, in particolare con Pierre Brumoy, una posizione mediana tra Antichi e Moderni, si rinvia a Fassina, *Pierre Brumoy*, pp. 12, 17-18, 97-98 e *passim*.

59. Viola, *Tradizioni*, p. 155; vd. anche Accorsi, Graziosi, *Da Bologna all'Europa*, p. 134 e nota 109, dove si mettono in luce, in particolare, tre lettere del Crescimbeni all'Orsi, rispettivamente del 16 giugno, del 28 luglio e dell'11 agosto 1703, nelle quali il Custode suggeriva all'erudito felsineo di moderare il suo entusiasmo per il teatro francese: le missive, risalenti alla fase in cui il manoscritto delle *Considerazioni* aveva cominciato a circolare tra i maggiori rappresentanti dell'*Arcadia* (Viola, *Tradizioni*, pp. 194-195), sono nel ms. B24 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

Dramaturgie del Lessing⁶⁰. Non aspirando a una formalizzazione propriamente teorica, la riflessione del Morei non offre neppure un vero canone tragico: per meglio dire, a un canone integralmente gesuitico e francese quale quello proposto dai «Mémoires» egli contrappone un canone integralmente classico e anzitutto greco, con la centralità accordata a Sofocle e a Euripide, autori, peraltro, che già in Muratori venivano opposti, nell'ambito della *querelle*, a Corneille e Racine⁶¹. Nella cornice della rinnovata importanza del discorso sul teatro e di fronte a una tradizione letteraria concorrente e vincente, l'Arcadia della prima metà del Settecento si trovò a reagire secondo direttrici molto variegata e non sempre pacificamente conviventi. Alla nobilitazione crescimbeniana della favola pastorale e alla risposta classicistica di Gravina – ma orientata in direzione democratica e civile⁶² – si affianca ora, sostenuta in persona dal Lorenzini prima e poi dal nuovo Custode, e dunque con piena cittadinanza nella repubblica d'Arcadia, la proposta pedagogica gesuitica, persino nel suo profilo più attardato, cioè biblico e latino: molto diversa, peraltro, dall'esaltazione della *virtus* romana che poteva ispirare il *Procolo* del Martello⁶³, già prossimo agli esempi francesi e al teatro di collegio dell'Italia settentrionale.

Che il Morei tenti una difesa della via italiana alla tragedia non è ovviamente motivo di alcuno stupore. Meno scontato è che tale cla-

60. Nicolas Rialland, *Lessing contre Corneille: enjeu d'une traduction et d'une lecture d'Aristote dans la Dramaturgie de Hambourg*, in *Renaissance de la tragédie*, pp. 437-451: 438-440. Sulla reazione di Lessing a Corneille vd. anche Jean-Marie Valentin, *Lessing et le théâtre français dans la Dramaturgie de Hambourg. Système des genres et renouveau de la comédie*, in *De Lessing à Heine. Un siècle de relations littéraires et intellectuelles entre la France et l'Allemagne*. Actes du Colloque. Pont-à-Mousson, septembre 1984, sous la direction de Jean Moes et de Jean-Marie Valentin, Paris, Didier-Erudition, 1985, pp. 31-59; Id., *Lessing, critique de Corneille. De Polyeucte et Rodogune à la théorie de la catharsis*, in *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII^e-XIX^e siècles)*, sous la direction de Jean-Marie Valentin avec la collaboration de Laure Gauthier, Paris, Éditions Desjonquères, 2007, pp. 346-367.

61. Viola, *Tradizioni*, p. 222.

62. Alviaera Bussotti, *La tragedia nell'Arcadia del primo Settecento: Gravina e Martello tra lettura e rappresentazione*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 283-298: 283-285.

63. Ivi, pp. 294-295; vd. anche 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. Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 189-240.

borazione teorica, pur con i limiti e le distorsioni dell'occasionalità, sia affidata alla voce latina dei drammi del Carpani, letterato non di primo rango e fortemente connotato in senso religioso. Saldando uno dei due baricentri del bilinguismo d'Arcadia alla componente gesuitica, *naturaliter* orientata all'espressione letteraria in latino, ancorata al modello senecano (formalmente negato, ma sempre imitato) ed essa stessa in continuità con la tradizione umanistica, il Morei sembra invitare a un ripensamento del canone drammatico, rivitalizzato dal legame con il mondo antico e con l'eredità del Rinascimento, di cui il latino è vessillo simbolico e che la letteratura gesuitica è qui invocata a presidiare⁶⁴. Da questa specola, molto minore di quanto non potrebbe apparire è la distanza con il celebre discorso programmatico pronunciato dal Morei al Bosco Parrasio nel 1744, poi pubblicato nelle *Prose degli Arcadi*, tutto orientato ad accordare diverse coppie impersonate dai suoi due predecessori, ovvero semplicità e magnificenza, Crusca e «Secol d'Oro», concordia ed emulazione e soprattutto Toscana e Lazio: italiano, naturalmente, ma anche latino⁶⁵.

Forti di un'oggettiva superiorità in ambito teatrale, i recensori di Trévoux erano consapevoli non solo di potersi accostare autonomamente agli antichi senza la necessità della mediazione rinascimentale rivendicata dall'Italia, ma anche di poter proporre i grandi esempi della tradizione nazionale quale alternativa agli stessi antichi, aven-

64. Non è un caso che la polemica dell'Algarotti contro la consuetudine umanistica dello scrivere in latino, di cui è testimonianza soprattutto il breve *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, in Id., *Opere varie*, II, Venezia, Pasquali, 1757, pp. 2-11, configurasse inevitabili esiti antigesuitici: vd. a questo proposito Marco Leone, *Geminae voces: poesia in latino tra Barocco e Arcadia*, Galatina, Congedo, 2007, p. 8, di cui, allargando la prospettiva, sono utilissime le pp. 7-35, 55-69 per un inquadramento del coevo dibattito intorno al latino. Sul tema in generale vd. anche i contributi raccolti in *Una lingua morta per letterature vive: il dibattito sul latino come lingua letteraria in età moderna e contemporanea*. Atti del convegno internazionale. Roma, 10-12 dicembre 2015, a cura di Valerio Sanzotta, Leuven, University Press, 2020.

65. Morei, *Prose*, pp. 135-142. Qualche anno prima, Morei aveva composto un'epistola in versi indirizzata a Leone Strozzi, nella quale il futuro Custode delineava un piccolo canone classicistico latino e italiano, con il significativo accostamento, al fianco di Orazio e Dante, di Tasso e Virgilio, riallacciando così un'antica alleanza incrinata dalla *querelle*: «In manibus tibi semper erunt, tibi saepe terendi / Tassus, Flaccus, Dantes, praecipue Maro [...]» (Id., *Carmina*, Romae, Josephus et Philippus de Rubeis, 1762³, p. 29. Il testo dell'epistola compare anche in *Arcadum carmina. Pars altera*, Romae, Josephus et Philippus de Rubeis, 1756, p. 150.

do soprattutto a modello il dramma di collegio del XVII secolo e la grandezza eroica del teatro corneillano⁶⁶. L'avvenuta emancipazione dalla tutela umanistica italiana si risolveva, nel caso di specie, quasi integralmente dentro la Compagnia di Gesù: non a caso, la recensione del 1745 è suggellata dalla menzione della *Didon* del giovane Lefranc de Pompignan, alla quale presto si assocerà l'*Oreste* di Voltaire (1750) nella rivendicazione del successo della pedagogia del Louis-le-Grand e della supremazia letteraria della Francia⁶⁷.

È proprio questo assunto che sembra innescare la replica del Morei. Ed è anche questa la ragione per cui la recensione dei «Mémoires de Trévoux» toccò tanto la sensibilità dell'*Arcadia* da sollecitare una risposta ad alto livello che, seppure firmata dal solo Custode, è senz'altro una risposta collettiva. Che si tratti di una posizione storicamente destinata a soccombere lo riveleranno le tendenze degli anni successivi, quando accordandosi alle voci antitradizionaliste di origine settentrionale (da Bettinelli al Baretti all'Algarotti al Verri), l'*Arcadia* si rimodellerà in funzione di una progressiva apertura alle istanze dell'enciclopedismo d'Oltralpe e a una nuova sensibilità per le problematiche filosofico-scientifiche, marginalizzando e infine epurando l'elemento gesuitico. Tutt'altre da quelle della lettera del Morei saranno le risonanze del *Ragionamento sulla tragica e comica poesia* del Pizzi, pubblicato nel 1772, in cui, anche per l'influsso del cosmopolitismo letterario del Denina, l'apprezzamento del valore della tradizione italiana nutrita dal culto dei classici non impedirà l'esplicito riconoscimento dei meriti del dramma francese⁶⁸. Ma saranno già maturi allora i frutti di una nuova stagione per l'*Arcadia* e per tutta la cultura europea.

66. Applico ai gesuiti dei «Mémoires» il medesimo schema logico proposto da Viola, *Tradizioni*, pp. 97-99, per spiegare la germinazione del dibattito italo-francese dalla *Querelle des Anciens et des Modernes*; vd. anche Id., *Osservazioni*, pp. 44-45.

67. Gallo, *Théâtre*, pp. 528-529.

68. Sul *Ragionamento* del Pizzi vd. almeno Giandomenico Falcone, *L'aspirazione al teatro tragico nell'Arcadia romana degli anni 1770-1780*, «Studi Romani», 26, 1978, pp. 503-521: 510-515; Lucio Tufano, *Appunti sui libretti per musica di Gioacchino Pizzi*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 6, 2017, pp. 175-218: 202-205.

Nota ai testi

Si presenta in Appendice l'edizione della recensione francese alle tragedie del Carpani, apparsa in «Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts», dicembre 1745, art. CXI, pp. 2218-2240; di seguito, il testo della replica di Michele Giuseppe Morei in Josephi Carpani *Tragoediae*, editio quarta auctior et accuratior, Romae, Joannes Generosus Salomoni, 1750, pp. IX-XIV.

Si rispettano le peculiarità ortografiche, sintattiche e i segni diacritici, normalizzando secondo l'uso moderno l'interpunzione, le maiuscole d'enfasi e i corsivi. Le note a piè di pagina, presenti solo nel testo latino, sono mantenute nella posizione originale. Non si correggono le molte citazioni scorrette, ma si offre l'esatta corrispondenza fra parentesi quadre. Similmente si forniscono, nel testo, ulteriori recuperi di fonti. I criteri di citazione, adottati anche nella prima parte del contributo, sono quelli del *Thesaurus linguae Latinae* per gli autori latini e del Liddell-Scott-Jones per quelli greci⁶⁹.

69. Rispettivamente *Thesaurus linguae Latinae*, Leipzig, Teubner, 1900 (dal 1991 Stuttgart-Leipzig, Teubner; dal 1995 Berlin-Boston, De Gruyter); Henry George Liddell, Robert Scott, Henry Stuart Jones, *A Greek-English Lexicon. Ninth Edition with Revised Supplement*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Appendice

Josephi Carpani e Societate Iesus *Tragoediae sex Lusitaniae et Algarbiorum Regi Ioanni V dicatae*, Romae 1745. C'est à-dire, six tragedies du P. Carpani de la Compagnie de Jesus. vol. in-4°. pages 362. A Rome 1745.

Il faut avouer que la tragédie latine, même dans les siècles de la belle latinité, a bien peu mérité de faire fortune, si nous en jugeons par ce qui nous en reste. C'est ce qui fait regretter aux gens de lettres la *Medée* d'Ovide, qui étoit, dit-on, d'un goût exquis, et tout propre à mettre le théâtre latin
5 ou au dessus ou au niveau du théâtre grec. Nous n'avons plus de tragédies entières, qui nous ayent été transmises de l'Antiquité latine, que celles de Sénèque. Sont elles de Sénèque le Rheteur, ou de Sénèque le Philosophe? C'est un point disputé entre les erudits, qui, sur cet article comme sur bien d'autres, ne sont encore jusqu'ici convenus de rien.

10 Quel qu'en soit l'auteur, on peut dire qu'il entend assez mal le théâtre, que ses pieces sans structure, sans ordre, sans lien, sont plutôt des scenes que des tragédies. Encore, quelles scenes? Morceaux pour la plupart détachés et déplacés. Du reste, vers harmonieux et bien cadencés, descriptions brillantes, pensées sententieuses jusqu'au prodige; mais, avec tout cela,
15 peu de naturel, peu de goût, peu de sentiment; un peu plus de ton tragique, mais qui pour l'ordinaire a moins de grandeur et de noblesse que d'affectation et d'enflure. C'est dommage que ce poëte, avec le jeune Lucain son parent, transforme quelquefois la belle nature en précieuse fardée; qu'au lieu de lumière, il n'offre souvent que des bluettes et des étincelles; qu'enfin sa Melpomène semble sans cesse guindée sur des échasses,
20 qui donnent presque toujours à sa marche un air de gêne et de contrainte.

Ces auteurs, comme quelquesuns de nos jours, à force de courir après le neuf, ont donné dans le faux brillant. Juste Lipse [*Animadversiones*, p. 8] s'étonne que Scaliger, ce rigide et impitoyable critique, louë Sénèque
25 «à perte d'haleine», jusqu'à le préférer aux tragiques grecs. En doit-il être surpris? Est il rare de voir les critiques de profession blâmer ce que

tout le monde approuve, et approuver ce que tout le monde blâme. Il y
 en a qui se croiroient, ce semble, deshonorés, s'ils jugeoient comme le
 reste des hommes, même les plus intelligens. Ce n'est que vers le seizie-
 30 me siecle que la tragédie latine prit une nouvelle forme. Le P. Petau et le
 P. Malapert la décrasserent un peu et ressusciterent la belle harmonie du
 vers iambe; avec cette difference, que le vers du second est beaucoup plus
 finement pensé que celui du premier. En ce point, ils imiterent bien Sé-
 35 nèque, mais ils l'imiterent trop dans la conduite de leurs pieces. Le célèbre
 pere de la Rue répara cette faute: il fit représenter d'excellentes tragédies
 latines, sur-tout son *Lysimaque* et son *Cyrus*, qui mériterent les éloges et
 l'admiration du grand Corneille avec celle du public. Il réunit dans ses
 pieces les sentimens nobles et naturels des meilleures pieces grecques
 avec l'ordonnance des meilleures pieces françoises, et de ce goût, partie
 40 grec, partie françois, il forma un tout, qui depuis a servi de modele à ceux
 qui lui ont succédé dans la même carrière. Quelques colleges se main-
 tiennent encore dans la possession du cothurne latin, avec l'approbation
 des connoisseurs.

Le College Romain et le College Germanique ont pris la même route,
 45 et tout recemment le P. Joseph Carpani vient de faire imprimer à Rome
 un volume in 4^o qui contient six tragédiès dont les sujets sont tous tirés
 de l'écriture sainte. Cet ouvrage est dedié au Roi de Portugal Jean V au-
 jour'hui regnant. C'est avec justice, et sans crainte d'être soupçonné de
 flatterie, que l'auteur félicite ce grand monarque de sa magnificence vrai-
 50 ment royale dans l'établissement de diverses academies pour le progrès des
 lettres et des beaux arts, des augustes monumens qu'il a érigés à la gloire
 de la religion, du siege patriarchal qu'il a fonde à Lisbonne, des nouvelles
 eglises et des hôpitaux qu'il a fait bâtir, des grands chemins, des digues,
 des canaux, des aqueducs construits par ses ordres en divers endroits de
 55 son royaume et de quantité d'autres ouvrages dont les anciens empereurs
 romains seroient jaloux, s'ils pouvoient revivre et en être spectateurs.
 Toute l'Europe souscrit volontiers à de tels éloges bien différens des pom-
 peux mensonges répandus dans la plûpart des epîtres dédicatoires.

Les sujets des six tragédies dont nous allons faire un précis, sont *Jo-*
 60 *nathas* fils de Saul, *Adonias*, *Evilmérodach*, *Sennacherib*, *Sedecias* et *Matha-*
thias. Nous ne dirons qu'un mot de chacune, et nous nous contenterons
 d'indiquer au lecteur quelques traits plus marqués, qui l'invitent à lire le
 reste dans l'original.

I. L'action principale sur laquelle roule la tragédie de *Jonathas* est le
 65 violement involontaire du jeûne ordonné par Saül sous peine de la vie.
 Quoique Jonathas ignorât la loi du souverain son pere, quand il gouta

un peu de miel au bout de sa baguette, il ne laisse pas de s'offrir généreusement à la mort pour le salut de la Patrie, sur laquelle il craint que ne tombe la peine de cette transgression ou plutôt du mauvais exemple qu'il se reproche. Les oppositions que forme la jeune princesse Jabel, épouse de Jonathas, à la mort de son mari, les larmes qu'elle verse, et les mouvemens qu'elle se donne auprès de Saül pour le flechir, auprès de son epoux pour le détourner de sa résolution, auprès de l'armée pour l'engager à prendre la défense du heros innocent, enfin la maniere intrepide avec laquelle elle veut le suivre au supplice et au tombeau, tout cela fait naître des situations avantageuses, que l'auteur sçait habilement mettre a profit.

Le P. Brumoy fit il y a quelques années représenter et imprimer une tragedie en vers françois, qui a pour objet la pieuse et noble amitie de David et de Jonathas. Nous ne ferons point le parallele de ces deux pieces, dont le nœd est si different. L'une et l'autre sont fort estimables dans leur genre: la françoise n'auroit rien à craindre, en cas de concurrence.

II. La mort d'*Adonias* frere de Salomon sert de fond à la seconde tragedie. Le nœd de cette piece est une intrigue concertée entre Joab, Abiathar et leurs confidens pour faire épouser l'aimable et vertueuse Abisag Sunamite au prince Adonias, parce que portant le titre de Reine du second Ordre que lui avoit laissé David, et d'ailleurs étant chérie du peuple pour sa vertu et pour sa beauté, elle pouroit frayer à son mari le chemin du trône, (suivant la judicieuse conjecture de Tirin, habile interprète de l'Écriture [*Tirini Commentarius*, I, p. 508])... Peut-être sera-t-on surpris de voir Bethsabée, mere de Salomon, s'intéresser au pardon et même au mariage d'Adonias, rival de son fils pour le sceptre et son ennemi personnel à elle-même. Mais ce qui peut servir à justifier ces démarches, c'est qu'on suppose qu'elle ignore absolument la conspiration tramée contre le Roi son fils par son concurrent. Aussi dès qu'elle en est instruite, bien loin d'interceder pour lui, comme elle faisoit auparavant par pure bonté de cœur, elle traverse ses entreprises de tout son pouvoir et contribue à faire changer le flambeau nuptial en torches funebres. Joab et les autres conjurés sont mis à mort par l'ordre de Salomon, qui fait voir au perfide Adonias une lettre qu'il venoit d'écrire à Joab pour faire perir son Roi. Adonias ne peut soutenir la honte de cette découverte et s'enfonce dans le sein le poignard même dont il alloit percer le cœur de son frere. Il y a du pathétique dans certe tragédie.

L'ancien usage permettoit des rôles de mere et d'epouse dans les tragédies de college; mais comme cette mode est abolie depuis plusieurs années, l'auteur n'admet plus que des personnages d'hommes dans les quatre tragédies posterieures a ces deux premieres.

III. La troisième tragédie, que l'auteur intitule *Evilmerodach*, est fondée sur ce qu'Artaban, frère de la Reine épouse de Nabuchodonosor, et oncle d'Evilmerodach fils de ce prince, après s'être emparé du trône durant l'absence du Roi, transformé en bête, apprend par un bruit sourd repandu dans Babilone: que l'héritier légitime de la couronne est actuellement dans la cour même de l'usurpateur. En effet, Evilmerodach réside depuis long-tems dans le palais sous le nom de Nabal [Nadab] et sous une figure tout à fait différente de sa figure naturelle, qu'on suppose changée par un prodige. Ce prince, devenu intime ami du fils d'Artaban, n'a garde d'être reconnu sous cette forme. Daniel est consulté, mais comme il ne répond qu'en termes ambigus, l'usurpateur le fait mettre aux fers et lui décerne la mort. Nabal l'apprend et, pour sauver la vie au prophète, il va se déceler lui-même. Artaban s'imagine que cet aveu n'est qu'une feinte suggérée par l'amitié. Pour éclaircir la vérité du fait, il oblige le faux Nabal à comparoître devant le bon vieillard qui a eu soin de son enfance et de sa jeunesse. Celui-ci ne retrouvant dans ce prince aucun des traits de son élève, soutient que ce n'est ni ne peut-être lui. Toutes ces recherches causent beaucoup de mouvemens à la cour et donnent lieu à bien des scènes intéressantes. Mais le dénouement se prépare par la nouvelle du retour de Nabuchodonosor, à qui le Ciel a rendu sa forme d'homme. Tous les Seigneurs, le peuple et l'armée se rangent autour de leur Roi et abandonnent le malheureux Artaban, qui dans son désespoir est sur le point de massacrer Evilmerodach, si Nabuchodonosor ne survenoit dans le moment et n'arrêtoit le bras de l'assassin. Il s'échape (on ne sçait pas trop comment) après avoir vomi des torrens d'imprécations contre son maître, à qui l'on vient aussi-tôt après raconter la mort que cet insigne scelerat s'est donnée à lui-même.

On trouve dans cette tragédie des surprises, des incidens et des reconnoissances assez frappantes. Il seroit à souhaiter (sauf meilleur avis) que le poète eût un peu moins fait entrer de prodiges dans sa pièce; qu'il n'eût point, par exemple, supposé Nabuchodonosor réellement changé en bœuf, mais seulement se croyant tel par un délire et un renversement de raison (ainsi que l'entendent plusieurs bons interpretes [cfr. Hier., *in Dan.*, 1 4 31b]); que par un second prodige il neut pas tout à coup fait changer de figure à Evilmerodach. Le poème dramatique est moins susceptible de merveilleux que le poème épique. Le spectateur ne souffre pas volontiers que, sous ses yeux, on passe les bornes de l'exakte vraisemblance et seroit tenté de dire tout bas, comme Horace: «quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi» [Hor., *ars*, 188].

Il ne faut pas non plus prodiguer sur la scène les vûes prophétiques et les opérations surnaturelles, dont le mélange n'est pas bien appareillé

avec les événemens humains, suivant la regle du même poëte: «Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus incidarit» [Hor., *ars*, 191-192]; c'est ce qu'on appelle *Deus in machina*, qui n'est de mise qu'à l'opera. Il est vrai que Samuel dans la tragédie de *Jonathas*, Nathan dans celle d'*Adonias*, Daniel dans celle d'*Evilmerodach* usent avec réserve de leur pouvoir de prophètes, mais, s'ils en usoient encore un peu moins dans quelques endroits, ces pièces n'en seroient que plus regulieres.

IV. La quatrième tragédie de ce volume est la mort de *Sennacherib*, roi des Assyriens, qui outré du massacre de cent quatrevingt-cinq mille hommes de son armée, tués dans une nuit par la main d'un ange devant Jerusalem, croit que ce malheur ne lui est arrivé que par un effet du courroux de son Dieu tutelaire. Pour flechir sa colere et se le rendre plus favorable à l'avenir, il prend le parti (suivant la tradition des Hebreux rapportee par S. Jérôme) d'immoler à cette Idole les victimes les plus cheres, cest à dire ses deux fils aînés; qui préviennent son attentat sur leur vie, et lui portent les coups qu'il leur destine.

Le P. Porée, ancien professeur de Rhétorique au College de Louis lé Grand, a traité le même sujet, qui se trouve parmi ses tragédies nouvellement imprimées. On peut comparer ces deux pieces ensemble et voir lequel des deux poëtes a le mieux réussi. Nous ne déciderons point entre deux confreres, dont l'un est encore vivant: nous en laissons le jugement aux lecteurs. Nous nous bornerons à dire un mot du dénouement, où le P. Porée suppose que les deux jeunes princes, convaincus que c'est par le funeste conseil du Grand Prêtre der l'Idole qu'on les veut sacrifier, se rendent bien armés au temple et au moment du sacrifice se jettent sur ce perfide pontife et l'immolent à leur ressentiment. Sennacherib vient pour tirer de leurs mains le sacrificateur, mais dans ce tumulte et au milieu de la fumée du feu sacré les enfans percent le pere sans le connoître. Tous deux, tenant chacun un couteau sanglant en man, restent immobiles et saisis de frayeur, mais bientôt après rendus à eux-mêmes ils connoissent tout leur crime, ou plutôt tout leur malheur. Ils le détestent et se condamnant à un exil perpétuel ils laissent la couronne au jeune Assarado, leur frere cadet...

Le P. Carpani suppose au contraire que les deux fils concertent la mort du pere, qui les veut faire immoler; que par une voute souterraine du temple ils fondent sur lui pendant le sacrifice et, qu'après l'avoir massacré, Sarasar, l'aîné, se fait un mérite de son parricide, rassure son frere contre de justes remords, fait des vœux pour la mort de leut cadet Assarado, dont même il menace de se défaire par le poison. Mais tous deux apprenant que le peuple le va couronner roi, prennent la fuite et se retirent

loin de la ville... Dans lequel de ces deux dénouemens se trouve plus la
décence théâtrale: la décision est facile, et ne demande pas qu'on délibere.

V. Suit la tragédie de *Sedecias*, où Elisama, gouverneur des enfans de ce
190 prince, signale sa fidélité envers son souverain. Pendant que le Roi s'en-
fonce dans une sombre forêt pour se dérober aux poursuites du général
ennemi, on suppose que ce serviteur fidele, revêtu des habits royaux, est
pris, qu'il se donne pour Sedecias et se livre à la mort pour y soustraire son
maître... Sedecias, de son côté, se repent de sa fuite et, craignant pour la
195 vie d'un de ses enfans et pour celle de ce confident généreux, il vient de
lui-même se présenter à Nabuzardan, commandant des troupes de Nabu-
chodonosor. Là se fait un combat de générosité entre le pere, les enfans et
le gouverneur, combat qui donne lieu à plusieurs scènes pleines de beaux
sentimens. L'arrivée de Nabuchodonosor au camp introduit sur la scé-
200 ne un contraste de brutalité, dont ces malheureux princes sont victimes.

Ceux qui voudront faire la comparaison de cette pièce du P. Carpani
avec celle du P. Malapert sur l'infortune de Sedecias verront à regret que
celui-ci a trop servilement copié Senéque, soit dans le désordre des scènes,
soit dans ses longs chœurs, élégamment et pathétiquement ennuyeux; au lieu
205 que celui-là met plus d'ordre et de liaison dans la conduite de sa tragedie...
Quant aux vers tragiques, on remarque dans ceux de Malapert un goût et
un tour ingénieux, qu'on ne trouve que dans très-peu d'auteurs. Nous ne
citerons qu'un seul endroit où les deux poètes latins ont la même pensée
à exprimer. C'est le debut de la scène I du III acte, où Nabuchodonosor,
210 se livrant aux fougues impétueuses de son orgueil, se préfère lui-même
au Dieu Maître de l'Univers. Voici quelques vers iambes de Malapert:

..... Genere mortali altior,
Par gradior Astris: omnis aut unum aspicit
Dominum subactus Orbis, aut unum timet
215 Lacessere hostem.... Juppiter posthac mihi
Certare solus ausit. At nisi abditus
Coelo lateret, si pedem liceat pedi
Conferre, vincam... Quid Deûm turbam moror?
Si sunt tamen Dî. Juppiter coelo imperet
220 Ventosque sensûs domitet expertes, meum est
Regnare vivis. Imbribus coelum obtegat,
Tegam ipse telis. Fulmen incertum vibret
Timidosque inani territet populos sono.
Non haec trisulcum dextra, sed telum vibrat,
225 Quo destinatum certiùs figit caput, et c.

Vers du P. Carpani, acte IV, scène I.

Imperet olympto Juppiter, terris meum est
 Jura dare. Motus ille coelorum regat,
 Regam ipse populos. Astra festivo sono
 230 Celebrent colantque, qui praeest caelo, Jovem.
 At mole tellus stans suâ attollat mihi
 Simulacra et aras meque regnantem colat
 Latèque Dominum. Nec suum objiciat Tonans
 Plerumque inane fulmen. Aetnaeo in specu,
 235 Nulla licet incus resonet, ignavus faber
 Licet ore stertat Lemnius, nunquam vacat
 Mea dextra telis. Irrita haud unquam cadunt, et c.

Reste à voir si Jupiter, du tems de Nabuchodonosor, étoit reconnu pour Dieu dans Babylone. C'est l'affaire des deux poètes et non la nôtre.

240 VI. Le brave *Mathathias*, sujet de la sixième et dernière tragédie du P. Carpani, fait dans cette pièce, avec ses trois fils, un rôle glorieux à la religion du vrai Dieu. L'auteur suppose que Jonathas, le plus jeune de ses enfans, est arrêté par surprise et détenu prisonnier dans le camp de Gorgias, lieutenant du roi Antiochus. Cet officier fait tout l'imaginable pour engager son captif à offrir de l'encens à l'Idole du prince, mais, voyant qu'il n'en peut venir à bout, il concerta une ruse avec Nachor, pere nourrisier de Jonathas et renégat secret de la foi de ses peres, pour persuader à Mathathias que l'unique moyen de procurer l'élargissement de son fils est de faire semblant de fléchir le genou devant le faux Dieu. Comme il sent que

245 Mathathias a horreur de la proposition, il use d'un autre stratagème: il déclare au pere que le fils vient d'abjurer la religion des Israélites, pendant que Gorgias de son côté en dit autant de Mathathias au jeune prisonnier. La fausseté de tout ceci ne se decouvre qu'après bien des péripéties qui font la base de deux ou trois actes... Mathathias, après avoir eludé tous

255 ces pièges, se trouve présent au sacrifice avec Jonathas, Simon et Judas ses enfans pour voir si quelque Israélite aura l'audace de sacrifier à l'Idole. Il massacre sur l'autel le renégat Nachor, prêt à rendre l'hommage sacrilège, et le viceroi Gorgias avec les faux prêtres...etc. Cette pièce a son mérite et ne dément point les précédentes. Partout on sent que l'auteur a beaucoup

260 d'intelligence des saintes Ecritures, dont il sème à propos plusieurs traits choisis dans le cours de ses pièces.

En faisant cet extrait, nous nous sommes convaincus plus que jamais qu'une bonne tragédie est une sorte d'ouvrage qui demande beaucoup

d'art, de combinaison, de génie et d'exercice. Ce qui nous surprend, c'est
265 que plusieurs jeunes poètes, sans expérience, osent entreprendre et même
produire sur la scène un genre de poésie si supérieur à leurs forces. Ce
sont autant de petits oiseaux qui prennent l'essor avant que d'avoir essayé
leurs aîles. Qu'on nous en montre un qui, comme le jeune auteur de la
Didon [Jean-Jacques Lefranc], pour essai de son talent ait donné une pièce
270 de maître.

Miraeus Rophaeticus Arcadiae universae Custos Generalis Arcadibus pastoribus humanissimis S. D.

Cum ego Arcadi nostro Tyrrho Creopolitae auctor fuerim, ut quartam suarum tragoediarum editionem eamque auctiorem et accuratiorem aggrederetur ideoque pauca, quae partim amanuensium, partim excusorum incuria in illas irrepserant menda, corrigeret, insuper ut aliam, cui titulus
 5 *Esther* nunquam antea editam, in hac nova editione adderet, mei muneris esse duxi vos de hac re certiores facere. Quanta illae eruditorum ex omni ordine, non solum laude, verum etiam approbatione hic Romae pluries actae fuerint, neminem vestrum ignorare opinor. Neque vero illas minoris facturos esse existimo, qui, cum Romae publice agerentur, non interfue-
 10 runt, si artis tragicae periti ac partium studio minime praecoccupati, illas attente legant, multoque magis si recogitent quam difficile sit hoc poesis genus, ita complectens quidquid praecipuum arduumque epos continet, ut tota actio tragica, cum suis episodiis, unius plus minusve diei spatium claudi debeat et circumscribi.

Regulas, ut probe scitis, in tragoediae constructione servandas tradidit Aristoteles in sua *Poetica*, quas ita collegit, ut ex veteribus poetarum Graecorum tragoediis quod in iis optimum erat et imitatione dignum seligens, tragoediae formam et ideam compegerit exactissimam: quamobrem illae in pretio habendae sunt, quae ad ideam ab Aristotele propositam et
 20 ad Graecorum poetarum exemplaria, Sophoclis praesertim et Euripidis, proximius accedunt. Huiusmodi vero nostri auctoris tragoedias esse, ex iis, qui in Graecarum tragoediarum lectione sit vel mediocriter versatus, in dubium revocaverit nemo. Sed quia nihil difficilius est, ut inquit Tullius⁷⁰ et quotidiana comprobatur experientia, quam aliquid invenire ex omni parte perfectum, et iuxta Terentianum proloquium⁷¹ «Quot homines, tot sententiae: suus cuique mos est», censores aliqui transalpini ita illas laudant ob Sacrarum Litterarum peritiam, ex quibus Auctor plura in illarum orna-
 25 tum apte derivavit, ob sententiarum gravitatem, stili elegantiam et scenas quamplures ad spectatorum animos percellendos eorumque attentionem conciliandam aptissimas, ut non plene approbent in tragoedia, cui titulus *Evilmerodach*, coacervari peripetias et prodigia. Cui animadversioni ut
 30 occurram ac distribute loquar, a peripetiis exordiar.

Primo itaque peripetiae, dummodo non repente ac fortuito, sed ex certis coniunctis inter se causis, utque verbis Philosophi utar, iuxta

70. Cic. in Lel. [Cic., *Lael.*, 79].

71. Ter. in Phorm. Act. I Scen. 2 [Act. II, scaen. 3: Ter., *Phorm.*, 454].

35 veri similitudinem et necessitatem accidant [Arist., *Po.*, 1454a33-36], re-
prehendi eo quod plures sint nulla ratione possunt, cum tragoedias iu-
cundiores reddant ac spectatores maxime oblectent, quod et ubique gen-
tium, nostris hisce temporibus et in Italia praesertim, experientia constat.
40 Nos enim Itali aegre ferimus actores multiloquos et verborum circuitus,
quo vitio plures ex vetustioribus tragoediis, tum Italico, tum Gallico ser-
mone exaratae laborant. Peripetias autem, quibus noster auctor suam
tragoediam exornat, naturali quadam progressionem ex coniunctis inter se
causis oriri adeo certum est, ut ex aequis rerum aestimatoribus, si illam
45 legerint, neminem futurum esse opiner, qui id inficietur. Qua in re tamen
illud cavendum est, ne scilicet peripetiae plures sint, quam patiatur praefi-
nita temporis mensura: hanc autem servari in tragoedia, de qua est sermo,
non minus quam in coeteris aliis certo constat.

Deinde, quoad prodigia, fateor equidem vitiosum esse ac repressio-
ne dignum inopinate et praeter expectationem omnem per machinam
50 Deum aliquem e coelo in scenam prodigialiter adducere ad tragoediae
nodum dissolvendum [Arist., *Po.*, 1454a37-1454b6; cfr. anche 1455b24-26].
Caeterum, satis certum exploratumque est prodigia adhiberi posse primo
quando prodigium est fundamentum fabulae et haec non aliter, vel saltem
non ita commode ac plausibiliter fundari potest, idque constat ab exem-
55 plis, quae habemus apud Euripidem in tragoedia, cui titulus *Troades*, in
Alceste, in *Hippolyto*, et apud Sophoclem in *Aiace*; secundo adhiberi posse
ad nodum dissolvendum quando fabula id manifeste postulat, nec aliter
potest enodari, docet Horatius⁷²: «Nec Deus intersit, nisi dignus vindice
nodus incidit». Praeterea quando solutionis huiusmodi in ipsa tragoe-
60 dia praeiacta sunt semina atque adeo solutio ex ipsa fabula proficiscitur.
Harum solutionum exempla habemus in Euripidis *Iphigenia in Aulide*, in
Ione, in *Medaea* [*sic*] tum Euripidis, tum Senecae, et saepe alibi. Iam vero
quod Evilmorodach alius a se ipso appareat est fabulae fundamentum,
quo sublato fabula longe minus iucunda ac plausibilis esset; quod vero in
65 solutione fabulae simulatam speciem et effigiem exuat suumque nativum
rursus induat aspectum et est potius prodigii desitio quam novum prodi-
gium et fabula ipsa hunc exitum per se postulat, ut legentium in oculos
statim incurrit. Quamobrem non aegre ferunt spectatores, quod Evilmorodach,
70 quinimo id ipsum expectant, tanto magis quod in ipsa tragoedia pluries
insinuat *Nadab*, quo commentitio nomine Evilmorodach appellatur,
alium esse quam qui apparet. Quid omnino simile habetur in *Amphitruo*-

72. Hor. in ar. poet. [Hor., *ars*, 191-192]

ne Plauti, in qua tragicomaedia Iuppiter induit simulatam Amphitruonis
speciem et fabulae fundamentum praebet: deinde se manifestans uxorem
75 probri insimulatam viro suo reconciliat et fabulam solvit. Neque quid-
quam negotii facessit haec Evilmerodach metamorphosis spectatorum
oculis exhibenda, cum spectatoribus eam expectantibus facile exhiberi
possit, si vel idem actor personatus, vel alius, quod longe melius existimo,
eadem breviori veste more Persarum indutus iisdemque insignibus orna-
80 tus in scenam prodeat. In idem ferme recidit, quod virgula censoria no-
tant, nimirum a nostro auctore induci prophetas, qui supra naturae vires
operando fabulam enodant. At primo induci posse prophetas, augures et
deos ipsos, si fabula ex ethnicorum commentis petita sit, ad praedicenda
futura, ad manifestanda quae in regionibus longe dissitis accidunt et ad
85 ea peragenda quae humanis viribus fieri nequeunt, docet Aristoteles in
sua *Poetica*⁷³ et approbat Plato ac Tullius⁷⁴. Insuper illos posse divinitus
operando fabulae nodum dissolvere, dummodo enodatio ex ipsa fabula
oriatur, constat ex doctrina de prodigiis nuper tradita. Neque hic omit-
tendum censeo Danielelem prophetam solum generatim et suboscure ipsi
90 Evilmerodach indicare felicem rerum exitum; fabulam vero solvi per de-
sitionem prodigiorum et Nabuchi ac filii sui Evilmerodach ad suum na-
turalem corporis statum regressionem.

Pauca aliqua, quae obiiciunt, refellere supervacaneum censeo, cum
in iis obiiciendis censores nodum in scirpo quaerere manifeste videan-
95 tur et nemo unus fuerit, qui obiectiones illas sine admiratione vel lege-
rit, vel audierit. Primo ergo inquirunt potuisse tragoediae illius auctorem
multo melius et consultius sequi communiorem illorum opinionem, qui
censent Nabuchum non induisse superinductam membrorum confor-
mationem diversam, sed id phantasiae perturbatione illi visum fuisse, et
100 hac imaginatione deceptum, ab hominum convictu secretum, in silvis et
specubus instar brutorum animalium per septennium delituisse. At cum
plures magni nominis auctores doceant Nabucho belluinam membro-
rum conformationem fuisse superinductam, ut Iustinus Martyr, Epipha-
nius, Dorotheus, Michael Medina⁷⁵, et in eandem sententiam inclinent

73. Arist. poet. cap. 12 [§ 15: Arist., *Po.*, 1454a37-b6].

74. Pl. in Cratylo [Plat., *cra.*, 425d5-6]; Cicer. lib. I de natur. Deor. [Cic., *nat. deor.*, 1 53].

75. Just. quaest. 44 ad Orthodox. [ps. Iust., *qu. et resp.*, 44 (PG, 6 1289 A-B)]; Epi-
ph. lib. de vit. et inter. Proph. in Dan. [ps. Epiph., *Vita Danielis prophetae* (PG, 43 404
A-B)]; Doroth. in Synop. [Dorotheus Tyrius, *Synopsis*, s.v. *Daniel*]; Med. lib. 2 de rect.
in Deum fid. cap. 7 [Medina, *Christiana paraenesis*, 2 7, p. 61].

105 Augustinus et Gregorius⁷⁶, quis unquam, nisi penitus desipiat, poetae
vicio det cum his auctoribus aliisque pluribus sentire? Addunt praete-
rea celerius quam par est mortem Artabani resciri. Verum qui id opponit
certo certius tragoediam non legit, cum in illa inter Artabani discessum
et mortis nuncium scena integra mediet, in qua Nabuchus filio suo Evil-
110 merodach suum infortunium fuse lateque narrat, cuius rei testes appel-
lo quotquot tragoediam legerint. Accedit quod Artabanus, postquam e
conspectu Nabuchi se furibundus subtraxit, in suo ipso regio palatio sibi
pugione pectus trasfigit, coram Beradan filio suo, illuc in eodem rerum
articulo regrediente: quae res, ut per se patet, diuturnam temporis mo-
115 ram non requirit.

Obiiciunt insuper verosimile non esse quod Artabanus, postquam gla-
dio districto conatus est Nabuchi filium interficere, coram ipso Nabucho,
qui opportune superveniens dexteram ictumque remoratur, liber disce-
dat. Id tamen quis non statim dignoscat Nabucho adhuc trepido et anci-
120 piti et paulo ante belluinis membris exuto esse maxime consentaneum? In
eo enim statu erat illius maxime proprium rem tanti momenti primo im-
petu non decernere, praesertim coram propheta Daniele eoque non con-
sulto: tanto magis quod Artabano non patebat egressus e regio palatio, in
quod et milites et populus universus confluerant; quamobrem ei tempus
125 suppetebat ad consulendum Danielem remque maturius considerandam.

Postremo in tragoedia, cui titulus *Sedecias*, censoribus nimis aspera
videtur contentio, quae habetur Nabuchum inter et Sedeciam actu V, sce-
na IV. Sed parum refert quod ipsis videatur, dummodo secus sit ac ipsis
videtur. Neque enim aliter loqui debebat Nabuchus superbus et victori-
130 is elatus cum rege captivo et aerumnoso, ipsum audacter spernente, nec
aliter Sedecias, propter miserrimam filiorum caedem et oculorum effos-
sionem ira et odio efferatus, et qui nihil cupiebat magis quam quod ipsi a
Nabucho mors inferretur.

Quae omnia dicta sint unice ad tuendam veritatem. Caeterum, aucto-
135 ritatem et eruditionem censorum tanti facio, ut ea potissimum de causa
iustam ac debitam nostri auctoris defensionem susceperim, ne scilicet eam
susciperent alii ex nostra Arcadum Academia, viri caeteroquin in re tra-
gica maxime versati, sed qui acri et aculeato stilo scribere consueverunt.
Ad quod impediendum illud etiam me impulit, quod, cum censores ple-
140 rumque habeant prae manibus tragoedias a poetis Gallis exaratas, excu-
sationem aliquam merentur, si quidquid cum illis non consentit minus

76. August. epist. 187 ad Bonif. [Aug., *epist.*, 185 2 (ed. Goldbacher, p. 7)]; Greg.
lib. 5 Moral. cap. 6 [Greg. M., *moral.*, 5 11 17 (ed. Adriaen, p. 230)].

approbent. Vetus enim et omnium sermone tritum [Cic., *off.*, 1 33] est ad-
 agium: «Respiciens ad pauca facile pronuntiat» [Arist., *GC*, 316a8-10]. Quo
 tamen in loco silentio praeterire non possum eam a censoribus adhiben-
 145 dam fuisse circumspectionem, qua noster auctor uti solet, qui ita poetas
 Graecos, quorum tragoedias prae manibus habet, sibi ad imitandum pro-
 posuit, ut tamen tragoedias a poetis Gallis exaratas, quarum pleraeque, ut
 temperate loquar, suas habent labeculas, non solum non improbet, vero
 etiam commendet. An autem noster auctor, an censores meliora elegerint
 150 exemplaria, iudicium sit penes alios. Quod tamen extra controversiam
 est: Euripides et Sophocles in re tragica primas habent, nec immerito⁷⁷
 Aristoteles Euripidem in sua *Poetica* imitandum proponit, utpote omnium
 poetarum maxime tragicum. Et⁷⁸ Origenes ambos tradit Apollinis oraculo
 sapientes fuisse vocatos. Postremo hoc in loco vos omnes praemoneo, ne
 155 de aliorum operibus temere et inconsulte iudicium feratis et praesertim
 abstinenceis a vitio satis communi, quo loquaculi litteratores laborant, qui
 nihil laudant, ut inquit Cicero⁷⁹, nisi quod se imitari posse confidunt.

77. Arist. poetic. cap. 11 [§ 13: Arist., *Po.*, 1453a28-30].

78. Or. con Cels. [Orig., *Cels.*, 7 6].

79. Cic. lib. 2 Tuscul. [Cic., *Tusc.*, 2 1 3].

GIACOMO VAGNI

Edizioni (e studi) di poesia rinascimentale
negli anni del custodiato Morei:
Pierantonio Serassi tra Bergamo e Roma

1. Negli ultimi mesi del 1790, dopo la morte di Gioacchino Pizzi, al quasi settantenne abate Pierantonio Serassi fu proposto il custodiato generale d'Arcadia e, di fronte al suo rifiuto, egli fu nominato Procustode. Sarebbe morto pochi mesi più tardi, il 19 febbraio 1791. Era stato aggregato, con il nome di Desippo Focense, poco dopo essere giunto a Roma da Bergamo alla fine del 1754¹. Nella seconda parte della sua lunga militanza si registrano insieme i segni di un perdurante impegno e quelli di una certa insofferenza. Le lettere private mostrano il disappunto per l'incoronazione di Corilla Olimpica, celebrata nel 1776 «con infinito sdegno di tutte le persone savie e col totale avvilito di un onore che era riservato solamente ai sommi poeti»². Nel 1779 fu incaricato insieme a Godard della revisione delle bozze per il tredicesimo volume delle *Rime degli Arcadi*, e rimane traccia del timore del Custode Pizzi che i tempi della stampa si allungassero troppo, se Serassi non si fosse «tolto di mezzo»³. Uno sparuto manipolo delle sue rime fu pubblicato per la prima volta nel quattordicesimo e ultimo volume delle *Rime degli Arcadi* l'anno successivo⁴. Allo stesso periodo

1. Per un profilo bio-bibliografico aggiornato vd. Cristina Cappelletti, *Serassi, Pierantonio*, in *Dizionario biografico degli italiani* (da ora *DBI*), XCII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 57-60. Notizie utili e trascrizioni di documenti anche in Daniele Rota, *L'erudito Pier Antonio Serassi biografo di Torquato Tasso*, Viareggio, Mauro Baroni Editore, 1996; Itala Costa, *Notizia della vita e delle opere dell'abate Pier Antonio Serassi*, «Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo», 16/2, 1922, pp. 65-144; Antonio Tiraboschi, *Dell'abate Pier Antonio Serassi e della sua raccolta Tassiana*, «Archivio Storico Lombardo», 9/1, 1882, pp. 49-68; P[asino] L[ocatelli], *Pierantonio Serassi*, «Bergamo o sia Notizie Patrie. Almanacco Scientifico-Artistico-Letterario», s. VI, 68/1, 1882, pp. 33-88.

2. Rota, *L'erudito Pier Antonio Serassi*, p. 187.

3. Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, p. 119.

4. *Rime degli Arcadi*, XIV, Roma, Paolo Giunchi, 1781, pp. 171-178.

risale l'aspro e risentito, ma significativo, giudizio di Vincenzo Monti, che in una lettera a Clementino Vannetti del 6 maggio 1780, riferendo di un litigio a proposito della vita latina dell'abate Alessandro Zorzi scritta dallo stesso Vannetti, definiva Serassi un «bilingue idolatra di tutte le merde del Cinquecento e dei periodi che mai non finiscono»⁵. Certo, la pubblicazione nel 1785 del suo capolavoro, quella *Vita di Torquato Tasso* frutto di un'intera esistenza di studi, gli guadagnò da subito un plauso che andava al di là di ogni schieramento. È chiaro però che chi, nel 1788, scriveva al bibliotecario della Marciana Jacopo Morelli che «il Bembo era stato sempre il suo idolo sin dalla prima [...] fanciullezza»⁶ non poteva che collocarsi nel campo dei conservatori, assumendo una posizione letteraria e ideologica destinata ad apparire, allora e poi, di retroguardia.

Il suo ingresso in Accademia trentacinque anni prima, nel cuore del custodito Morei (1743-1766), era avvenuto in tutt'altro contesto. Se è vero che dal punto di vista del lascito storiografico il Serassi che conta davvero è l'ultimo, il *biografo di Torquato Tasso*, soffermarsi su quel momento di passaggio, dalla giovinezza alla maturità e da Bergamo a Roma, consente di comprendere meglio alcuni aspetti della sua figura, della sua opera e degli ambienti in cui questa prese forma. Esso permette innanzitutto di osservare il nesso fra la dimensione municipale della patria bergamasca, alla quale restò sempre legato e che stabilì fin dall'inizio un ambito fondamentale nei suoi studi, e quella italiana, se non internazionale, del contesto romano. Sebbene gran parte della bibliografia, anche in virtù del ricco archivio conservato alla Biblioteca Civica Angelo Mai, dipenda da studi di matrice bergamasca, bisogna riconoscere come fin dall'educazione milanese presso i Gesuiti di Brera l'orizzonte del suo lavoro non si sia mai risolto integralmente in

5. Cristina Cappelletti, *Tasso 'ridotto alla sua vera lezione': il sodalizio Serassi-Bodoni*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti. Roma, 9-12 settembre 2015, a cura di Beatrice Alfonzetti, Tiziana Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/Cappelletti.pdf>.

6. Rota, *L'erudito Pier Antonio Serassi*, p. 92. La lunga fedeltà di Serassi ai cinquecentisti è rivendicata fin nell'iscrizione fatta porre sulla lapide da Baldassarre Odescalchi e Giuseppe Rospigliosi: «Petro Antonio Serassio Bergomati / Presbitero Literatissimo / Hic / Multa Latine Multa Italice / Versu et Prosa Oratione Scripsit / Elegantissime / Gloriam Aemulatus Excellentium Scriptorum Soec. XVI / Quorum Ipse Res Gestas Casusque Varios / Amoenissimo Eruditionis Genere / Memoria Complexus Tenuit [...]» (ivi, p. 276).

quello della storia locale⁷. Vale a maggior ragione per lui quanto Enrico Zucchi ha scritto del suo maestro Giuseppe Alessandro Furietti: anche in Serassi la storia della piccola patria locale e la tradizione nazionale non si escludono, ma si alimentano e si illuminano a vicenda⁸.

2. Proprio monsignor Furietti ne aveva propiziato l'arrivo a Roma, ottenendone la nomina a rettore del Collegio della Nobile Nazione bergamasca: egli lo aveva da subito introdotto nei circoli curiali e mondani dell'Urbe, e le lettere testimoniano l'entusiasmo per i nuovi ambienti e le nuove frequentazioni⁹.

L'elenco delle «visite» che avevano occupato i suoi primi giorni, in una lettera a Lelia Mascheroni dell'Olmo, disegna un percorso da provetto arcade papalino: innanzitutto alla basilica di San Pietro, per venerare «le ossa del Principe degli apostoli», ammirare «i Musaici» e «gli avelli de' Papi» e sostare a lungo presso «l'urna beata della nostra Regina di Svezia». Poi a Sant'Onofrio, a baciare «il sepolcro del mio gran Tasso» e a rendere onore «a canto a lui a quello di Alessandro Guidi»¹⁰. Infine l'Arcadia, presso la quale aveva subito promosso l'aggregazione dell'amica:

Io sono già stato qualche volta in Arcadia dove fui ricevuto cortesemente dall'Abate Morei Custode Generale e dagli altri Pastori. Prima di far

7. Il fondo Pietro Antonio Serassi fu riordinato a inizio Novecento da Giuseppe Locatelli in ventidue faldoni; il catalogo, a cura di Giorgio Ronzoni, si può consultare online: http://legacy.bibliotecamai.org/cataloghi_inventari/carteggi/inventario_serassi/sommario.html.

8. Enrico Zucchi, *Patria, filologia e collezionismo a Bergamo. Il carteggio tra Giuseppe Alessandro Furietti e Pietro Calepio (1715-1760)*, «Bergomum», 112, 2018, pp. 7-47: 46. Su Furietti e Serassi vd. Ivano Sonzogni, *Il carteggio Alessandro Furietti-Pierantonio Serassi. Momenti dell'erudizione bergamasca a metà Settecento*, «Bergomum», 91/2, 1996, pp. 92-188. Per l'inquadramento di Serassi nell'alveo della maggiore erudizione settecentesca vd. già il profilo di Giosuè Carducci, *Ceneri e faville. Serie prima 1859-1870*, Bologna, Zanichelli, 1891, p. 430.

9. Vd. Giulio Orazio Bravi, «Dalle tenebre bergamasche in questa chiarissima luce della metropoli del mondo». *Pier Antonio Serassi a Roma nell'autunno del 1754*, in *Bergamaschi in viaggio tra Cinquecento e Novecento*. Atti del Convegno di studi per il quarantennale di Archivio Bergamasco 1979-2019. Bergamo, 8-9 novembre 2019, a cura di Matteo Rabaglio, Giosuè Bonetti, Bergamo, Archivio Bergamasco Centro Studi e Ricerche, 2020, pp. 79-109. In seguito farò generalmente riferimento all'appendice *Edizione delle lettere*, pubblicata online con lo stesso titolo: https://www.giuliooraziobravi.it/pdf/serassi_luglio2020.pdf (da ora Bravi, *Edizione delle lettere*).

10. Lettera 11, ivi, p. 10.

sentir le mie ciance ho voluto star ad udire gli altri. La maggior parte compone con molto spirito, ma con poca frase poetica, e mostra di non aver gran fatto studiati i buoni autori. Peraltro sentii qualche cosa bella, massime in latino, e un bellissimo sonetto del Procustode per lo ricevimento in Arcadia della Principessa di Bracciano. Ho parlato di Lei al Custode Generale, e per essere accettata non v'è bisogno di componimenti, bastandogli la informazione ch'io gli ho fatta del finissimo Suo gusto nelle buone lettere¹¹.

Il giovane abate fu subito coinvolto nell'intenso impegno per il rilancio dell'istituzione arcadica operato da Morei, e in quei primi tempi la sua frequentazione delle adunanze accademiche ormai tornate regolari era assidua: «Ogni giovedì vado alle adunanze, e vi recito sempre qualche mia cosa, che viene ascoltata con sofferenza se non per altro almeno per la frase Poetica in cui questi giovani Arcadi han poca malizia benché compongano con qualche spirito»¹². Le composizioni in verso e in prosa dell'esordiente Serassi, che nel giro di pochi mesi sarebbe stato chiamato a far parte dei dodici Colleghi d'Arcadia¹³, furono apprezzate dai compastori¹⁴; apprezzamento non pienamente ricambiato, vista l'insoddisfazione dell'abate per uno stile poetico che egli trovava – a fronte di una certa vivacità nei concetti – formalmente troppo dimesso e vicino alla prosa:

Sino da primi giorni fui cortesemente ricevuto in Arcadia, ove ho pur recitato ogni volta qualche mio componimento, che parve incontrasse l'approvazione di questi letterati. Essi scrivono con ispirito grande ma

11. *Ibid.* La Mascheroni sarebbe stata aggregata in Arcadia nell'adunanza di giovedì 20 febbraio 1755 con il nome di Cleonice Ellespontica. La principessa di Bracciano è la nobildonna fiorentina Maria Vittoria Corsini (1732-1797), che nel 1747 aveva sposato Livio Odescalchi (1725-1805). L'autore del sonetto può essere identificato nel Procustode Giuseppe Brogi (1702-1772), che alla coppia aveva già dedicato, pochi anni prima, il volumetto *Nella nascita del figlio secondogenito*, Roma, Giovanni Zempel, 1752 (che contiene, nell'ordine, una canzone, sei sonetti e tre sonetti anacreontici).

12. Lettera 17, a Giacinto Sala, 25 gennaio 1755, in Bravi, *Edizione delle lettere*, p. 20.

13. Cfr. Rota, *L'erudito Pier Antonio Serassi*, p. 187, che trae la notizia da una lettera a Guido Muti del 7 giugno 1755. Serassi compare ancora in tale ruolo nelle *Rime degli Arcadi*, XIV, p. 422.

14. Così anche nella lettera 14, al fratello Andrea Luigi, 4 gennaio 1755, in Bravi, *Edizione delle lettere*, p. 16: «Il Custode Generale, che m'ha donato varie sue opere, ed io pur gli ho donate delle mie, mi protestò ch'io era nel numero di que' pochi che scrivono veramente bene, e che si faceva gran conto di me per la sua Arcadia». Cfr. anche

la maggior parte con poca eleganza, e non si piccano gran fatto d'essere Petrarchisti¹⁵.

A quel momento – cronologico e affettivo – dovrebbero risalire i sei componimenti poetici usciti come detto venticinque anni dopo nelle *Rime degli Arcadi*: i sonetti *Diva, che un nuovo e non più udito esempio; Pittor, se di formar l'immagin tenti; Pura colomba, che a seguir m'inviti; Olmo gentil, che tue sacre radici*; e le canzoni *Questa di fila d'oro* e *Se a l'alme infide e vili*. Alla Mascheroni dell'Olmo sono dedicati i primi due e il quarto sonetto, con un esplicito riferimento, nell'argomento del primo, «a Santa Lucia per una flussione d'occhi di Cleonice Ellespontica Pastorella d'Arcadia», e un gioco onomastico esibito nell'attacco dell'ultimo¹⁶:

Diva, che un nuovo e non più udito esempio
 d'angelica onestate al mondo desti,
 allor che di tue luci acerbo scempio,
 sol per spiacere a gli occhi altrui, facesti:
 porgi conforto a lo spietato ed empio
 dolor, che i lumi affligge umidi e mesti
 di lei, entro 'l cui sen come in suo tempio
 siede virtute, e doti alme e celesti.
 Che non perché al suo sguardo incauto amante
 senta fiamma amorosa al cor destarsi,
 priega che a' rai sia tolto il fosco velo;
 ma sol per contemplar le varie e tante
 opre eccelse di Dio, e quindi farsi
 scala a salir al suo Fattore in cielo.

Olmo gentil, che tue sacre radici
 altamente fermasti entro 'l mio petto,
 la cui dolce ombra, e 'l cui leggiadro aspetto
 rende lieti i miei giorni atri infelici:

la lettera 12, al fratello Giambattista, 14 dicembre 1754, ivi, p. 13 e la lettera 20, a Lelia Mascheroni dell'Olmo, 15 febbraio 1755, ivi, p. 23.

15. Lettera 16 a Giuseppe Beltramelli, 18 gennaio 1755, ivi, p. 18.

16. *Rime degli Arcadi*, XIV, p. 422. Alla seconda ispiratrice bergamasca delle poesie del giovane abate, Anna Maria Manganoni, è dedicato il terzo sonetto, come dimostrano le copie manoscritte di cui si dà conto in *Appendice*.

se rio destin da queste erme pendici
 mi tragge a forza, e dal mio patrio tetto,
 tu sarai però sempre unico oggetto
 del mio amor, di mie rime alte e felici.
 Che per quanto cercassi io non potrei
 trovar alber più altero e pellegrino
 da dov'esce sin dove il sol s'asconde.
 Segua pur altri il Lauro, il Mirto, il Pino¹⁷;
 che gl'innocenti e casti pensier miei
 vivran solo d'odor de le tue fronde.

Diva, che un nuovo si potrebbe portare quasi come un distillato del cinquecentismo arcadico, sottolineando la ricerca di una «frase poetica» costruita sulla sintassi dilatata ma limpida della prima quartina, e la concentrazione di dittologie sinonimiche in clausola nella seconda, dinamizzate in due casi su tre da un'inarcatura («spietato ed empio / dolor» e, in iperbato, «i lumi [...] umidi e mesti / di lei»); è anche interessante osservare come un testo di natura occasionale, retoricamente tipizzato, riadatti in conclusione alcuni echi dalla seconda quartina e dall'*explicit* del celebre sonetto dellacasiano *Questa vita mortal* per fare esplicito riferimento alla platonica “scala d'amore” tanto cara alla poetica crescimbeniana. Considerazioni analoghe si potrebbero fare su *Olmo gentil*, il cui attacco riprende un modulo incipitario petrarchesco (da *Rvf*, 53) di immensa fortuna cinquecentesca, ma basti registrare, a un altro livello, che la mini-silloge arcadica ospita un puntuale riferimento al trasferimento dell'autore da Bergamo a Roma, perno della sua vicenda biografica e letteraria.

Allo stesso periodo risalgono le due canzoni, che con le loro dieci stanze a schema aBaBCcDD certificano che il petrarchismo di Serassi non si fossilizzò sulle forme trecentesche, ma accolse e sviluppò quei più agili modelli che, a partire soprattutto dalle sperimentazioni del secondo Cinquecento, avevano via via ottenuto una crescente fortuna

17. Il riferimento al pino, a mia conoscenza non comune, può essere chiosato ricordando Torquato Tasso, *Il Conte ovvero de l'impresa*, 203 (cito dall'edizione a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1993, p. 184): «S'io volessi dimostrar la protezione la quale i grandissimi principi sogliono prendere de' poeti e de la poesia, figurarei il pino, ch'è arbore assai grande e [...] di benigna natura e di semplice radice: laonde il lauro e il mirto piantato sotto l'ampissima ombra del pino possono crescere e inalzarsi liberamente».

nei due secoli successivi¹⁸. Si veda in particolare *Se a l'alme infide e vili*, composta nel 1755 «per le nozze del Signor Conte Marco Tomini Foresti Bergamasco» con Chiara Parravicini, occasione per una raccolta di rime nuziali promossa dall'Accademia degli Eccitati¹⁹. Linguisticamente agile e piana, essa procede quasi sempre per distici, ma evita di apparire ripetitiva attraverso un uso attento della variazione, e dimostra nella costruzione argomentativa un'oculata partizione della materia: nella prima stanza è posta la questione generale (per le anime vili il matrimonio è un giogo insopportabile, ma per quelle nobili e sagge è il compimento della vita); le successive (II-IV) lamentano la miseria di chi, affidandosi al senso, si condanna a una perpetua inquietudine e anzi ai peggiori misfatti, esemplificati dalla vicenda di Clitemnestra; quelle seguenti (V-VI) tracciano il caso opposto di chi sposa una donna dotata di «vera onestate», «umil bellezza» e «leal gentilezza», che sarà consolazione e sostegno come furono Porzia per Bruto e Ipsicratea per Mitridate; solo a questo punto (VII-IX) il poeta si rivolge allo sposo, rallegrandosi perché ha scelto una «saggia donna», le cui virtù dureranno stabili nel tempo e che potrà essere sua compagna anche negli studi e nell'arte. Il canto si conclude con l'augurio di figli pari ai genitori e ai nobili antenati, in un'ultima stanza che assume funzione di congedo, e conclude la breve rassegna con un nuovo, esplicito riferimento al trasferimento romano, valorizzato da una ripresa del sonetto di Della Casa a Bembo:

Godete alme felici
 per sì bel nodo; e un vago stuol di Figli
 vi dien i cieli amici,
 che a' suoi grand'Avi e a i Genitor somigli.
 O Patria mia, o mio diletto nido,
 qual fia allor tuo grido!
 che già dal mio pensier non ti dispergo
 per Roma augusta, ov'or sì lieto albergo²⁰.

18. Alcuni schemi analoghi, benché non perfettamente coincidenti, si trovano nelle *Rime* di Gabriel Fiamma (cfr. il *Repertorio digitale della canzone italiana*, <https://www.rdc.i.it>). Sugli schemi delle altre canzoni serassiane, vd. *infra*, nota 25.

19. Enrico Zucchi, *Tomini Foresti, Marco*, in *DBI*, XCVI, 2019, pp. 87-89.

20. Stanza X, in *Rime degli Arcadi*, XIV, pp. 177-178. Cfr. la sirma con Giovanni Della Casa, *Rime*, 35, vv. 1-4 (nell'edizione a cura di Stefano Carrai, Milano, Mimesis, 2014, pp. 110-113).

La ben più vasta produzione lirica serassiana sembra in effetti datare in buona parte a quel periodo, tra la rifondazione a Bergamo dell'Accademia degli Eccitati e l'esordio in Arcadia alla ricerca di nuovi altolocati rapporti²¹. Ne fa oggi fede soprattutto il ms. Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 67 R 9 (8), datato 1775, che contiene settantanove poesie attribuite a Serassi e trascritte dall'abate Baldassare de Martini²². A esso, già noto agli studi sebbene mai descritto analiticamente, si possono aggiungere altri documenti: nello stesso faldone XIX, le cartelle 67 R 9 (6), (7), (9) e (10) ospitano poesie latine (la prima) e volgari (le altre tre) divise in modo approssimativo per metro, trascritte su decine di fogli e foglietti da varie mani (inclusa quella di Serassi); sono materiali eterogenei, ancora tutti da vagliare, tra i quali si riconoscono però anche testi dell'autore, talora in forma di abbozzi con correzioni. Nella cartella (10), inoltre, c'è un fascicolo in bella copia calligrafica di ventidue carte non numerate che una mano moderna, nel foglio di guardia, attribuisce al nipote, Giuseppe Serassi: vi si leggono trentuno componimenti (ventisei sonetti e cinque canzoni) intitolati *Rime dell'Ab. Pierantonio Serassi Accademico della Crusca*²³.

La ricca antologia allestita da de Martini basta comunque a disegnare il profilo di un rimatore abbastanza prolifico e pienamente inserito nell'alveo del cosiddetto petrarchismo arcadico e nella vita di società del suo tempo. Le occasioni – matrimoni, monacazioni, predicazioni, feste religiose... – si concentrano tra Bergamo e Roma, e sono registrate con attenzione nelle rubriche. Anche il profilo metrico è interessante: la raccolta è composta da cinquantotto sonetti, quattordici canzoni, tre componimenti in endecasillabi rolliani

21. Si tratta in ogni caso di un esercizio che accompagnò l'abate per tutta la vita: Costa, *Notizia della vita e delle opere*, pp. 140-141, nota 271, elenca i titoli di diciassette «raccolte d'occasione in cui si leggono rime del Serassi», pubblicate dal 1744 al 1786 (la lista anche in Rota, *L'erudito Pier Antonio Serassi*, p. 285).

22. Per una sommaria descrizione e l'incipitario completo cfr. *infra*, *Appendice*. Sul de Martini (Riva del Garda, 1723-Calliano, 1785), e sui suoi rapporti (romani) con Furietti e soprattutto con Serassi, vd. Ivano Sonzogni, *L'epistolario bergamasco dell'abate trentino Baldassare de Martini*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di scienze umane, lettere ed arti», s. VIII, 8, 2008, pp. 139-162 (vd. ora anche Paolo Dalla Torre, *Lettere inedite di Ambrogio Rosmini all'abate Baldassarre Martini*, ivi, s. IX, 6, 2016, pp. 133-145). Qualche notizia sul manoscritto in Locatelli, *Pierantonio Serassi*, p. 70; Costa, *Notizia della vita e delle opere*, pp. 134-140; Rota, *L'erudito Pier Antonio Serassi*, pp. 282-293.

23. Tutte le poesie, tranne un sonetto, si leggono anche nel ms. di de Martini; si dà sinteticamente conto del contenuto del fascicolo in *Appendice*.

sciolti²⁴, un capitolo ternario, un madrigale (schema ABbCDefGgFHhII), una canzonetta (otto stanze di schema abC_sabC_s) e una traduzione dal francese in endecasillabi e settenari variamente rimati. Gli schemi di quelle che sono rubricate come «canzoni» – di fatto quasi tutte canzoni-odi, che vanno da sette a tredici stanze: la più lunga, 66, ha ottantanove versi – appaiono come variazioni o espansioni di una matrice comune, non petrarchesca ma di origine tardo-cinquecentesca: fronte di quattro versi su due rime (alternate o incrociate, con varia disposizione di endecasillabi e settenari, a eccezione di due casi in cui ha schema ABCcB), sirma con una o più coppie di rime bacciate (una coppia, in cinque casi; due, in sette casi; tre in un caso e quattro in un altro)²⁵. Si aggiunga, a rimarcare in quest'ambito un uso non petrarchesco, ma senz'altro moderno, che solo quattro hanno il congedo (47, 66, 67, 74), e solo quattro hanno il verso d'attacco endecasillabo (66, 67, 74, 77)²⁶.

3. Nelle stesse lettere sopra ricordate, il resconto delle frequentazioni accademiche si affianca alla scoperta delle biblioteche romane. Scrivendo agli amici bergamaschi Serassi si rallegrava della nuova possibilità di darsi «interamente agli studi per coltivar i quali niun mezzo mi veggio mancare»²⁷, magnificando la disponibilità e l'aiuto che gli venivano dai cardinali Neri Maria Corsini e Domenico Silvio Passionei, oltre che da monsignor Giovanni Gaetano Bottari e da padre Paolo

24. Essi sono, come noto, costituiti, seguendo Paolo Rolli nel riadattamento dell'endecasillabo falecio catulliano, da un quinario sdruciollo non seguito da sinalefe e un quinario piano.

25. Questi gli schemi rimici delle canzoni, con la posizione che occupano nel codice (e nell'elenco in *Appendice*): 36. 11 stt aBbACcDD; 37. 8 stt aBaBCcDdEE; 42. 13 stt aBbACC; 44. 9 stt aBaBCC; 47. 8 stt aBAbCcDD + yzzY; 48. 9 stt aBbACC; 53. 8 stt aBbACcDD; 54. 10 stt aBaBCcDD; 58. 10 stt aBaBCcDD; 66. 7 stt AbbACcDdEeFF + XYYZZ; 67. 7 stt ABCcBDD + ABCcB; 72. 12 stt aBbAcC; 74. 8 stt ABCcBDDdEE + BDDdEE; 77. 8 stt AbbACcdD.

26. La numerazione si riferisce all'elenco in *Appendice*. A questi testi, già prima dello spoglio delle carte miscellanee, si possono aggiungere due sonetti, tratti rispettivamente dal ms. del nipote Giuseppe (*Che non può il santo Amor quand'abbia avvinto*: testo nr. 24, c. 17r, secondo la rubrica composto «Per il S. Girolamo Miani») e dalle *Poesie degli Accademici Occulti*, nozze Baldassarre Odescalchi, duca di Ceri e Caterina Giustiniani dei principi di Bassano, Roma, Giovanni Zempel, 1777, pp. 49-53 (*Quest'Albero regal, ch'alla dolce ombra*: è il primo dei cinque sonetti serassiani; gli altri quattro si leggono anche nella raccolta di de Martini).

27. Lettera 16, a Giuseppe Beltramelli, in Bravi, *Edizione delle lettere*, p. 18.

Maria Paciaudi²⁸. Sebbene gli svaghi accademici e l'impegno erudito rischiasero di entrare in concorrenza, i due contesti potevano aprirsi a feconde sinergie:

il Custode Generale mi favorisce e mostra di stimarmi assai; anzi, nell'ultima adunanza mi diede il carico di scrivere la vita del celebre Apostolo Zeno già nostro Compastor da stamparsi poi nel 6. volume delle *Vite degli Arcadi illustri* che si sta preparando. Vuole di più, ch'io faccia con mio comodo una scelta delle migliori lettere che si hanno nell'Archivio di Arcadia per poscia pubblicarle, che sarà certo un'opera utilissima trovandovisi di molte belle e singolari notizie²⁹.

Il nuovo tomo delle *Vite degli Arcadi illustri* non avrebbe mai visto la luce ma la proposta di scrivere per esso una biografia di Apostolo Zeno e il progetto, innovativo, di una scelta di lettere mostrano come la genealogia culturale e l'abilità editoriale di Serassi fossero note e riconoscibili. Egli poteva contare su una fama non solo locale di valente erudito, che aveva come campo di elezione lo scavo biografico e l'edizione di testi cinquecenteschi, volgari e latini, in versi e in prosa³⁰.

28. Ivi, lettere 10, pp. 8-9; 11, p. 11; 17, p. 20; 20, p. 23.

29. Ivi, lettera 16, p. 18. Sulle possibili frizioni tra i due ambiti vd. ad esempio quanto scriveva il padre domenicano Giacinto Sala, professore di teologia a Torino: «Ho piacere che lavoriate alle Vestali. [...] Però non vorrei che perdeste di mira la vita del cardinal Longo. Siete in credito del più valente biografo d'Italia. Perciò conservatevi la gloria e proseguite in tal sorte di studi» (la lettera, citata in Rota, *L'erudito Pier Antonio Serassi*, p. 146, risponde a quella inviata da Serassi il 25 gennaio 1755, lettera 11 in Bravi, *Edizione delle lettere*, pp. 19-21; cfr. anche la lettera 21, 1 marzo 1755, ivi, p. 25).

30. Bastino due precoci testimonianze. Muratori, ringraziando per il «libricciuolo contenente le antiche iscrizioni» rinvenute e trascritte da Serassi che Mario Lupi gli aveva inviato, scriveva a quest'ultimo il 3 febbraio 1746: «Nulla sapevo io del sig. Serassi. Con piacere ho inteso quai bei saggi abbia dato finora della sua erudizione. Gli resteranno ben tenuti i Modenesi per la Vita del Molza» (Ludovico Antonio Muratori, *Edizione nazionale del carteggio muratoriano*, XXV. *Carteggi con Lazzari ... Luzán*, a cura di Maria Lieber, Daniela Gianaroli, con la collaborazione di Josephine Klingebeil, Chiara Maria Pedron, Modena, Centro di studi muratoriani, 2020, pp. 460, 463). Il 31 maggio 1748, Giammaria Mazzuchelli si rivolgeva allo stesso Serassi esprimendo un sincero apprezzamento per le sue *Vite* di Francesco Maria Molza e di Giovan Pietro Maffei, e concludeva: «Non mi parrà dir troppo se affermerò che può l'Italia nostra confortarsi della perdita del Seghezzi se le resta il Signor Serassi» (Rota, *L'erudito Pier Antonio Serassi*, p. 117; sull'amicizia, e la feconda collaborazione, tra i due eruditi vd. Cristina Cappelletti, *Pierantonio Serassi e Giammaria Mazzuchelli: tra storiografia lettera-*

A far fede della sua perizia, e di una notevole capacità di lavoro, erano il numero e la qualità delle pubblicazioni uscite nei dodici anni precedenti. I nuovi interlocutori romani si mostravano interessati a quei volumi, ed egli scriveva a casa di inviarne qualche copia³¹. Le rime di Bernardo Cappello con il commento filosofico del conte veneziano Ludovico Flangini, dedicate alla moglie dell'ambasciatore veneziano a Roma Eleonora Collalto Cappello, erano uscite nel 1753, quando più intensi si erano fatti gli sforzi dell'abate per trasferirsi nella capitale pontificia, e furono sfruttate come biglietto di presentazione presso l'alta società capitolina³².

Il lavoro negli anni bergamaschi, d'altra parte, era stato per molti versi pesante e faticoso. Così, il 4 aprile 1753, Serassi aveva scritto al cardinale Angelo Maria Querini della sua speranza che Furietti lo traesse presto

da questo sciocco e vergognoso ozio di Bergamo, ove per mancanza di commodi e di libri non si può recar a fine opera alcuna di conto, ed ove per guadagnare qualche necessario denaro mi convien attendere alla pedanteria di queste edizioncelle che con infinita mia noia mi rubbano il miglior tempo dell'anno³³.

L'ostentata insofferenza per le «edizioncelle» dovrà essere filtrata dall'implicita *excusatio* per il ritardo nel più cospicuo e difficile lavoro sulla *Vita* del cardinale bergamasco Guglielmo Longo degli Alessandri, promessa in dedica al Querini, e che infine non avrebbe mai visto la luce. Tuttavia, è vero che le necessità anche economiche vincolarono Serassi a una collaborazione molto intensa con l'abate Jacopo Calisto, il suo antico maestro di greco celato sotto il nome di Pietro Lancellotti: essa dal 1549 al 1554, lasciato l'insegnamento, costituì la sua principale, se non unica attività. Il catalogo delle loro pubblicazioni rappresenta un episodio importante nella storia delle edizioni moderne di poesia cinquecentesca. Questi, in sintesi, i titoli usciti da Lancellotti a Bergamo per le cure di Serassi:

ria ed erudizione antiquaria, in *Un erudito bresciano del Settecento: Giammaria Mazzuchelli*, a cura di Fabio Danelon, con la collaborazione di Cristina Cappelletti, Brescia, Edizioni Torre d'Ercole, 2011, pp. 123-147).

31. Cfr. Bravi, *Edizione delle lettere*, lettere 10, p. 9 e 11, pp. 11-12.

32. Ivi, lettere 10, p. 9; 11, p. 11; 14, p. 16; 15, p. 17; 16, p. 19.

33. Ivi, lettera 3, p. 3.

1. *Rime di M. Pietro Bembo* [...] *S'aggiungono le Poesie Latine. Di varie Annotazioni novellamente illustrata* (1745, in 8°)
2. Jo. Petri Maffei [...] *Opera omnia latine scripta* [...] *Accedit Maffei vita* (1746, in 4°)
3. *Le Rime di M. Francesco Petrarca* (1746, in 12°)
4. *Rimario dei tre poeti, Petrarca, Bembo, e Molza* (1746, in 12°)
5. *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza* [...] *Colla vita dell'Autore* [...] *Volume primo* (1747, in 8°)
6. Basilii Zanchi [...] *Poemata quae extant omnia* [...] *Accessit Basilii Vita* (1747, in 8°)
7. *Le elegantissime Stanze di M. Angelo Poliziano, e la Ninfa tiberina del Molza colla vita del Poliziano* (1747, in 4°)
8. *Rime di M. Bernardo Tasso* [...] *Colla Vita* (1749, 2 tt. in 12°)
9. *Le Istorie dell'Indie Orientali del P. Giovan Pietro Maffei* (1749, 2 tt. in 4°)
10. *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza* [...] *Volume secondo* (1750, in 8°)
11. *Rime di Domenico Veniero* [...] *S'aggiungono alcune Poesie di Maffeo, e Luigi Venieri* (1750, in 8°)³⁴
12. M. Publii Fontanae [...] *Poemata omnia latina scripta* (1752, in 8°)
13. *La Divina Commedia* [...] *aggiuntovi la Vita del Poeta, il Rimario e due Indici utilissimi* (1752, in 12°)
14. *Le Rime di M. Francesco Petrarca* [...] *Edizione seconda* (1752, in 12°)
15. *Rime di M. Pietro Bembo* [...] *con le annotazioni di* [...] *Seghezzi e la Vita dell'Autore* [...] *Edizione seconda* (1753, in 8°)
16. *Rime di M. Bernardo Cappello* [...] *Colla Vita dell'Autore* [...] *e le annotazioni di Agamiro Pelopideo* (1753, 2 tt. in 8°)
17. *Delle Opere del Molza volume terzo* [...] (1754, in 8°)
18. *L'Amadigi di Bernardo Tasso colla Vita dell'Autore e varie illustrazioni dell'opera* (1755, 4 tt. in 16°)³⁵

34. L'anno successivo il volume fu pubblicato una seconda volta con lo stesso frontespizio (salvo l'anno di stampa, MDCCLI), aggiungendovi però una lettera di dedica a Francesco Veniero, firmata da Serassi il 29 dicembre 1750 (pp. V-IX), e, dopo l'indice finale, *Due canzoni inedite di Domenico Veniero Le quali per esserci pero[e]nute sol dopo la stampa dell'altre, si sono poste in questo luogo* (p. 185).

35. All'elenco vanno aggiunti i lavori stampati altrove: Pierantonio Serassi, *Parere intorno alla patria di Bernardo Tasso, e Torquato suo figliuolo*, Bergamo, Giovanni Santini, 1742 (con dedica a Furietti); i due opuscoli per la Raccolta Calogerà con la *Vita di Pietro Spino* (in *Raccolta d'opuscoli scientifici, e filologici*, XXXI, Venezia, Simone Occhi, 1744, pp. 201-252) e la *Dissertazione sopra l'Epitaffio di Pudente* (ivi, XLI, Venezia, Simone Occhi, 1749, pp. 367-437); il terzo volume di Bernardo Tasso, *Delle lettere*, Padova, Giuseppe Comino, 1751.

Nella serie per Lancellotti si riconoscono i volumi in cui è chiara la filiazione dagli interessi e le ricerche di Furietti: gli *Opera omnia*, in quarto, di illustri bergamaschi quali Giovan Pietro Maffei, Basilio Zanchi e Marco Publio Fontana. Vi sono poi quelli in cui più evidente è la mira commerciale, con la riedizione di testi canonici o comunque agevolmente reperibili sul mercato: le due edizioni di Bembo, le due edizioni di Petrarca, la *Commedia* dantesca e le *Stanze* di Poliziano, il *Rimario* di Petrarca, Bembo e Molza. Proprio in questa serie troviamo le dichiarazioni più esplicite di quello che possiamo assimilare a un progetto editoriale che intuimmo proprio di Calisto ma si può immaginare condiviso, almeno in parte, anche da Serassi. Così si legge ad esempio nella *Prefazione* alle *Rime* di Petrarca:

Noi ci eravamo veramente proposto di non riprodurre per mezzo delle stampe se non que' Canzonieri di celebri Poeti, che per la rarità loro più malagevoli fossero a rinvenirsi; ma trattandosi di quello di M. Francesco Petrarca, cioè del Principe de' Lirici Italiani, benché per modo alcuno raro non sia, abbiam pur creduto di non far cosa soverchia, se una novella edizione, e per quanto da noi si può accuratissima, ne procurassimo. Perciocché quantunque nel nostro secolo ne sieno state fatte alcune Edizioni, sen[z]a dubbio in ogni sua parte ragguardevoli; niuna però di queste si trova essere impressa in tale sesto, che portar si possa dagli studiosi comodamente in qualunque luogo, come per certo far si dovrebbe d'uno così gentile, ed inarrivabile Canzoniero, il quale da chi aspira al vero modo di poetare, vorrebbe si leggere e rileggere, cantare, recitare a dritto e a rovescio, né si lasciar mai. Per questo riguardo l'abbiam fatto imprimere in forma dodicesima picciola, contentandoci eziandio di scostarsi dalla forma ottava, che tenuta abbiamo nella edizione del *Bembo*, e che teniam tuttavia in quella delle Poesie del *Molza*, le quali notabilmente accresciute usciranno quindi a non molto alla luce³⁶.

36. Francesco Petrarca, *Le Rime*, seconda edizione, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1752, c. *2r. La scelta di pubblicare un classico in formato piccolo, comodo per la lettura personale prima che per lo studio, era rivendicata anche per l'edizione dantesca: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1752, c. *2v. La stampa di classici lirici in dodicesimo a beneficio degli studiosi riprende nel formato e nell'ispirazione editoriale una fortunata iniziativa cinquecentesca dei Giolito: cfr. Franco Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2012, p. 73.

Più articolata è la giustificazione di una nuova edizione delle *Rime* di Bembo, affidata a un lungo discorso introduttivo firmato dallo stesso Serassi nel quale si intrecciano la volontà di procurare un'edizione economica e facilmente reperibile di un libro fondamentale e il desiderio di riportarlo a una forma «più corretta e compiuta»³⁷. Basta del resto osservare la ricchezza degli apparati per rendersi conto di come la sensibilità dell'erudito non venga mai meno: anche i libri in formato piccolo ed economico sono accompagnati da un corredo di notizie, di origine soprattutto cinquecentesca, mirate a un inquadramento storico-culturale e biografico che indirizzasse la fruizione della poesia. L'edizione bembiana ha quasi cinquanta pagine introduttive, e i testi sono intercalati o seguiti da rime di corrispondenza o di elogio, rime rifiutate, e una palinodia delle *Stanze*³⁸. Tali scelte editoriali si inseriscono consapevolmente nell'alveo di una tradizione che risale al medio Cinquecento, dalla quale sono ripresi gran parte dei materiali e anche, per così dire, un modello culturale di riferimento, pur rinnovato e integrato dalla lezione di Lodovico Muratori e Apostolo Zeno. Tra i precedenti più vicini, le edizioni curate dai fratelli Volpi presso Giuseppe Comino, per il quale Serassi stesso lavorò, e a cui è fatto più volte riferimento nelle prefazioni³⁹. Con questi volumi, animati da fi-

37. Pietro Bembo, *Rime*, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1745, p. V. Oggi possiamo valorizzare la scelta di mantenere nella compagine del canzoniere i testi asolani che Seghezzi – e dietro di lui gli editori moderni, fino a Dionisotti – avevano scorporato: vd. Simone Albonico, *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, in *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1-28: 2.

38. Così sono suddivisi gli apparati introduttivi: *Prefazione di Pierantonio Serassi* (pp. III-VIII); *Antica dedicazione d'Annibal Caro delle Rime di M. Pietro Bembo all'Illustriss. e Reverendiss. Signor il Sig. Cardinal Farnese Vice Cancelliere* (pp. IX-XIII); *Imprimatur del 29 maggio 1745* (p. XIV); *Vita di Monsignor Pietro Bembo Brevemente descritta da Tommaso Porcacchi con alcune Annotazioni di Pierantonio Serassi* (pp. XV-XXVII); *Testimonianze onorevoli di diversi illustri Scrittori Intorno alle Poesie Volgari, e Latine di M. Pietro Bembo Scelte da innumerabili altre, che si sarebbero potute addurre* (pp. XXVIII-XXXIV); *Catalogo d'alcune delle principali Edizioni delle Rime di M. Pietro Bembo Disposto per ordine di Cronologia* (pp. XXXV-XXXVIII).

39. Cfr. ad esempio Angelo Poliziano, Francesco Maria Molza, *Le elegantissime Stanze, e la Ninfa Tiberina*, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1747, p. III e Petrarca, *Le Rime*, c. *2v. Sulle edizioni di lirica cinquecentesca dei Comino-Volpi, vd. Giacomo Vagni, *Osservazioni sulla canonizzazione della lirica petrarchista nella prima metà del Settecento*, in *Leggere, commentare, postillare nel Rinascimento. I classici in versi della modernità*, a cura di Elisabetta Olivadese, Nicole Volta, Città di Castello, I Libri di Emil, 2022, pp. 135-151: 144-147.

nalità insieme commerciali e culturali, Calisto e Serassi cercavano di combinare le diverse modalità di fruizione previste per simili testi: la lettura libera, da cui il formato piccolo e il testo nudo e leggibile, un primo approccio introduttivo di tipo storico, con la biografia e gli altri annessi, e infine il modello per la composizione. Quest'ultima attività era però distinta dalle prime due, come afferma la nota *A chi legge* del *Rimario* di Petrarca, Bembo e Molza (1746) spiegando la scelta di unire

insieme tutte e tre le tavole di detti Poeti, e separandole dai loro Canzonieri. Nel che fare non solo abbiamo seguito il giudizio di uomini valenti, ma la ragione medesima. Perciocché o vogliamo noi leggere i Poeti, e allora non solamente sono inutili le tavole, ma incommode ancora, accrescendo notabilmente la mole del libro, e ancora la spesa per la maggiore finezza della carta, e forma del libro; o vogliamo noi comporre, e allora è molto più utile l'aver più Poeti sotto gli occhi, che un solo⁴⁰.

Il contributo più proprio e originale di Serassi si riconosce nell'ultimo gruppo di pubblicazioni, quattro raccolte di rime inedite o rare composte da autori della parte alta (Molza) o medio-alta (Bernardo Tasso, Domenico Venier, Bernardo Cappello) del canone lirico cinquecentesco. Nel caso di Molza, si trattò di una raccolta organica di rime e carmi sparsi tra le stampe cinquecentesche, che integrava e ampliava abbondantemente quella pubblicata a Bologna da Pisarri nel 1713 in nome dell'importanza e dell'eccellenza dell'autore⁴¹. Quella del Venier fu la prima raccolta organica pubblicata, e le battute introduttive già indirizzano, in maniera pur sintetica e approssimativa, verso un inquadramento del poeta:

Io ho creduto di far cosa grata agli Studiosi della Italiana Poesia col raccogliere in un sol volume, e pubblicare le elegantissime Rime di Domenico Veniero Senatore Viniziano. Perciocché essendo elleno così vivaci e spiritose, e dettate d'una maniera cotanto ingegnosa e nuova; pareva senza dubbio convenevole, che anche di questa scuola si dovesse formare un separato Canzoniero, come già di molte altre e massime di quella del Costanzo fatto si era. E certamente, benché fossero tutte

40. *Rimario dei tre poeti*, Petrarca, Bembo, e Molza, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1746, c. [2]r-v.

41. Cfr. Francesco Maria Molza, *Poesie volgari e latine*, I, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1747, c. *5r.

eziandio per lo innanzi uscite in istampa, non se ne trovando però se non alcune in una, ed altra in altra delle più rare ed insigni Raccolte del buon Secolo; era così malagevole il poter leggerle tutte, che persino i più provveduti di libri di Poesia ne arebbon a grande stento potuto aver la metà. A questo s'aggiugne, che il doverle andar qua e là rintracciando a fine solo di leggerle, oltreché distoglie altrui il più delle volte da sì fatto pensiero, suole eziandio scemare non poco di quel diletto, che altri prova nel gustar la soavità di così dolci componimenti⁴².

Per Tasso e Cappello, invece, Serassi ripropose, corredandole di vari materiali complementari, due edizioni d'autore che dal Cinquecento non erano più state ristampate. Senza dimenticare le ragioni extra-letterarie, con la fedeltà ai due maggiori poeti di origine bergamasca (i Tasso) e la valorizzazione non disinteressata di due autori legati al patriziato della Serenissima (Venier e Cappello), l'insieme delinea comunque un programma coerente, che nasce da un apprezzamento per la lirica di Bembo che, nei termini schietti in cui si esprime, ha pochi paragoni nel Settecento, anche in ambito arcadico:

Le Rime del celebratissimo Cardinal Pietro Bembo, perciocché sono così pure, e gentili, e piene di teneri affetti, di vivaci pensieri, e di così delicate, naturali, ed insieme forti espressioni; insin d'allora che elle uscirono la prima volta alla luce, empierono altrui di sì fatta meraviglia, e tanto applauso appresso i Dotti si acquistaron, che siccome molti di quell'aureo secolo per le orme del Petrarca felicemente camminando si studiarono di giugnere a quell'altezza, ed eleganza di poetare, ove questo gran Cigno, e Principe de' Lirici Italiani si vede essere salito: così fu giudicato, che il Bembo più sublime d'ogn'altro steso avesse il fortunato suo volo, e che a lui come al più felice, e prudente imitatore lo specioso nome si dovesse di Viniziano Petrarca⁴³.

È anche in forza di questa sensibilità, o gusto, che Serassi si dimostrò capace di dare pieno risalto a un'esperienza fondamentale come quella

42. Domenico Venier, Maffeo Venier, Luigi Venier, *Rime*, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1751, pp. X-XI.

43. Bembo, *Rime*, p. III. Sulla mancata canonizzazione del Bembo poeta nel Cinquecento, che fonda la diffidenza nei suoi confronti destinata a crescere nei secoli successivi, vd. Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale*, e Pietro Petteruti Pellegrino, *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica e dei moderni nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2013.

di Molza, e di cogliere l'interesse di figure comunque importanti come quelle di Cappello e Venier.

Queste edizioni erano fatte insieme per vendere e per durare, ma è degno di nota che alcune di esse siano rimaste fino ai giorni nostri il principale se non l'unico tramite per l'accesso a quei testi. Delle rime di Venier, quella di Serassi è non solo la prima, ma di fatto a tutt'ora anche la sola edizione a stampa, modernamente affiancata da quella di Angela Nuovo per il CD-Rom dell'*Archivio della tradizione lirica*, e dall'edizione critica fornita da Monica Bianco nella sua tesi del 2000, rimasta inedita⁴⁴. Lo stesso vale per Molza: ma dovrebbe essere prossima la pubblicazione delle sue rime per le cure di Franco Pignatti⁴⁵. Per Bernardo Cappello, l'edizione Serassi è l'unica tra la *princeps* del 1560 e quella curata da Irene Tani nel 2018⁴⁶. Per Bernardo Tasso, i volumi serassiani sono stati sostituiti dal lavoro di Domenico Chiodo e Vercingetorige Martignone nel 1995⁴⁷.

Quelle (benemerite) edizioni, degni oggetti di studio in sé e per la cultura in cui maturarono, non erano però state concepite per fissare una vulgata trisecolare, ed è ovvio che oggi si rivelino per noi inadeguate. Basti, per fare un esempio, il peso dato agli aspetti che costituiscono un libro d'autore: il caso più eclatante è forse l'edizione di Bernardo Tasso, per la quale il curatore rivendicava «due vantaggi specialmente», ossia la completezza del *corpus* e «la sua disposizione», conseguita alla scelta di separare «i Sonetti e le Canzoni dalle altre Poesie», collocate queste ultime nel secondo tomo⁴⁸.

44. Monica Bianco, *Le «Rime» di Domenico Venier (edizione critica)*, Tesi di dottorato, supervisore Armando Balduino, Università di Padova, 2000.

45. Franco Pignatti Morano Di Custoza, *Francesco Maria Molza intellettuale e poeta del Rinascimento italiano*, Thèse de doctorat, directeur Massimo Danzi, Université de Genève, 2018.

46. Bernardo Cappello, *Le Rime*, a cura di Irene Tani, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018.

47. Bernardo Tasso, *Rime*, a cura di Domenico Chiodo, Vercingetorige Martignone, 2 tt., Torino, RES, 1995.

48. Bernardo Tasso, *Rime*, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1749, c. ***1r-v. Come osservò Matteo Residori, recensione a B. Tasso, *Rime*, «Italianistica», 26/3, 1997, pp. 519-522: 520-521, nell'edizione più recente «un progresso notevole è rappresentato anche dalla restituzione dell'ordinamento originale dei testi, a cui l'editore settecentesco aveva preferito una disposizione per forme metriche, cancellando così un elemento importante del progetto d'autore e privando lo studioso di un parametro decisivo per la collocazione storica della raccolta». Si ricordi che per i primi tre libri degli *Amori* l'edizione curata da Domenico Chiodo si differenzia da quella serassiana anche e in-

Ci si potrebbe domandare quanto, nella percezione moderna del cosiddetto petrarchismo, oltre al filtro della *forma antologia*⁴⁹ abbia giocato anche la perdurante scarsità, o desultorietà, di edizioni moderne dei lirici maggiori (con la parziale eccezione di alcuni autori canonici, Della Casa su tutti, e di autori eslegi cari al canone romantico come Michelangelo). Questa preterintenzionale longevità delle edizioni serassiane, del resto, si spiega anche e proprio con il crescente discredito che di lì a poco avrebbe cominciato a occultare quella tradizione poetica. A uno sguardo retrospettivo, l'impresa bergamasca di Serassi-Lancellotti appare l'ultima iniziativa di rilievo intorno ai classici della lirica volgare cinquecentesca: la seconda metà del secolo sarebbe stata dominata, in questo campo, soprattutto da riemissioni e ristampe.

4. Il cambiamento di contesto, con l'arrivo a Roma, senza modificare le linee di fondo della visione serassiana mutò la disponibilità delle fonti a cui attingere, e dunque le modalità di lavoro. Il brusco rallentamento nel numero delle pubblicazioni non passò inosservato a Bergamo, da parte di amici e familiari che si erano abituati a vedere Pierantonio pubblicare due volumi all'anno. Una preoccupazione di questo tipo si intuisce ad esempio nella risposta al fratello Giambattista, datata 9 aprile 1757:

Voi desiderate sapere quali sono i miei studi, eccovi servito. In quest'inverno ho disposto ed ordinato la ricchissima Libreria Valenti, dove ho trovate e raccolte notizie rarissime dei vari Mss. Ho accresciuta e terminato la *Vita del Longo* che presto darò alla luce [...]. Le Vestali intanto hanno dormito, ma presto le sveglierò [...]. Ho fatto una bella raccolta di Rimatori antichi inediti, anzi, giacché ho il comodo di questa libreria ed insuperabili manoscritti, vado copiando tutto ciò che spero mi debba servire⁵⁰.

nanzitutto per la scelta di dare a testo le prime edizioni (1531, 1534 e 1537) e non l'ultima del 1560: sulla rilevanza di questa opzione, e sugli ulteriori problemi a essa legati soprattutto per quanto riguarda il primo libro, vd. la recensione di Simone Albonico, «Studi tassiani», 44, 1996, pp. 231-236 (un cenno anche nella replica di Domenico Chiodo, *Sull'edizione delle Rime di Bernardo Tasso: qualche chiarimento*, ivi, 46, 1998, pp. 220-224: 223).

49. Amedeo Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma antologia*, Roma, Bulzoni, 1974.

50. Rota, *L'erudito Pier Antonio Serassi*, p. 191.

Della *Vita* del Longo già si è detto, mentre i rimatori antichi sarebbero usciti alla luce soltanto diciassette anni più tardi⁵¹. Appare chiaro il nuovo spazio acquisito da inediti e manoscritti, e il cenno alla biblioteca Valenti Gonzaga contiene i germi del lungo lavoro su Castiglione, prima grande impresa del Serassi romano. Nella nota *A' Benigni e Cortesi Leggitori* delle *Poesie* castiglionesche pubblicate nel 1760 si descrive una dinamica di ricerca in cui dal ritrovamento nasce la pubblicazione:

l'esserci avvenuti in un bel Codice, per cui potevamo emendare le già stampate, e l'aver oltre a ciò trovato alcune rime inedite forse superiori in bellezza a quelle, che già s'avevano del Conte in istampa; è stato cagione, che noi ci risolvessimo a unirle e a pubblicarle in questo picciolo volume⁵².

Essa emerge anche in ciò che costituisce l'apporto più innovativo e duraturo, il commento alle ottave pastorali del *Tirsi*. In esso, oltre a fissare un gran numero di agnizioni che hanno consentito anche ai moderni studiosi di riconoscere l'ampiezza dei riferimenti alla tradizione bucolica greco-latina, l'abate non solo si lascia andare a un'estesa digressione sulle origini e la fortuna della *fistola* e della *sampogna*, ma non si perita di pubblicare in modo sostanzialmente pretestuoso due componimenti inediti di Franco Sacchetti⁵³.

Il volume era stato stampato, con dedica a Luigi Valenti Gonzaga, dai fratelli Pagliarini, ai quali Serassi aveva già pensato di affidare la *Vita del Cardinale Longo*⁵⁴: una scelta che conferma la sua vicinan-

51. Si tratta del fascicoletto *Poesie di alcuni antichi rimatori toscani, cioè* G. Cavalcanti, Cino, Pier delle Vigne, Ser Lapo Gianni, Bonaggiunta Urbicciani, *Maestro Rinuccio, tratte da ms. dell'Ab. Serassi*, Roma, Benedetto Franzetti, 1774.

52. Baldassarre Castiglione, *Poesie volgari, e latine*, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1760, p. XI.

53. Ivi, pp. 75-77, 79 e 91-93 (la scelta è rivendicata fin dalla prefazione: cfr. ivi, pp. XII-XIII). L'agile ma ben costruito volumetto in dodicesimo, che incontrò un discreto successo, sarebbe rimasto anche in questo caso il principale punto di riferimento per le rime volgari di Castiglione fino ad anni recenti: cfr. Baldassarre Castiglione, Cesare Gonzaga, *Rime e Tirsi*, a cura di Giacomo Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2015, pp. LXVI-LXXXI, e Baldassarre Castiglione, *Le lettere*, I. 1497-marzo 1521, a cura di Guido La Rocca, Milano, Mondadori, 1978, pp. XLIX-LVII.

54. Cfr. lettera 17, a Giacinto Sala, 25 gennaio 1755, in Bravi, *Edizione delle lettere*, p. 20.

za all'*Arcadia* di Morei⁵⁵. La pubblicazione fu apprezzata dall'erede Comino, e la *Vita di Castiglione* dell'edizione Pagliarini, con qualche integrazione, fu premessa al *Cortegiano* stampato a Padova con data 1766. I due volumi delle lettere uscirono dallo stesso Comino nel 1769 e 1771, con dedica a Girolamo Ascanio Giustiniani, ambasciatore della Serenissima Repubblica di Venezia presso la Santa Sede⁵⁶.

L'insieme di tali importanti lavori era nato dal ritrovamento, nella libreria del potente cardinale e segretario di Stato Silvio Valenti Gonzaga passata al nipote monsignor Luigi, di un intero blocco di originali castiglioneschi provenienti dall'archivio di famiglia dell'autore (e oggi conservati in Vaticana). La trascrizione dell'imponente *corpus* manoscritto, accompagnata dallo sforzo di un'annotazione storica per quanto possibile attenta e meticolosa, costituiscono un'impresa notevole, che tra l'altro conferma la capacità e velocità di lavoro di Serassi. Concludendone la prefazione, l'abate lasciava emergere con chiarezza, una volta di più e ormai con risentito piglio polemico nei confronti delle "novità" importate dalla Francia, come egli si sentisse attratto verso i suoi oggetti di studio tanto da un interesse storico-erudito quanto da una scelta di gusto e stile riconosciuta come propria nei primi anni della giovinezza e mai rinnegata:

assai si dovrà tener contenta la Repubblica Letteraria di questi Volumi, che ora le presento. Del che spero, ch'abbiano a goder grandemente anche gli amatori della nostra lingua, dandosi loro tante scritture non più vedute di un Autore, anche per conto della favella stimatissimo. E certamente tra i molti Autori di grido, che fanno testo di lingua, non v'ha forse alcuno, che meglio, e più giudiziosamente del Castiglione abbia

55. Ricorda Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 99: «morto il de' Rossi nel 1755, il dodicesimo volume delle *Rime [degli Arcadi]* [...] fu affidato alle cure dei fratelli Marco e Nicolò Pagliarini, proprietari della "Libreria di Pallade" in piazza Pasquino, un anno prima della bufera che travolse Niccolò (1760), accusato di avere pubblicato clandestinamente libelli giansenisti e antigiesuitici, per conto delle autorità lusitane presso la Santa Sede» (vd. anche l'intervento della stessa studiosa in questo volume). Molti anni dopo, dalla stessa stamperia sarebbero uscite *La vita di Torquato Tasso* (1785) e *La vita di Jacopo Mazzoni* (1790).

56. Anche quest'edizione sarebbe stata definitivamente superata, dopo i progetti di Cian e Dionisotti e il primo volume curato da La Rocca nel 1978, soltanto in tempi recenti: Baldassarre Castiglione, *Lettere famigliari e diplomatiche*, a cura di Guido La Rocca, Angelo Stella, Umberto Morando, *Lettera ad Alfonso Valdés*, a cura di Paolo Pintacuda, nota al testo di Roberto Vetrugno, nota alle illustrazioni di Luca Bianco, 3 tt., Torino, Einaudi, 2016.

scritto nel volgar nobile d'Italia. [...] Onde, se non altro, crederò di non aver gittate le mie fatiche; anzi d'averne grandissimo premio conseguito, qualora gl'ingegni Italiani allettati dalla varietà delle cose, e dalla eleganza del dire, che si ammira in queste Lettere, s'inducano a porre qualche maggior cura nello studio de' nostri eccellenti Scrittori, e a non si perdere tanto dietro a' libri oltramontani, che tra gli altri lagrimevoli danni, che hanno recato all'Italia, non è forse degli ultimi l'aver mostruosamente alterata la proprietà del nostro gentilissimo linguaggio⁵⁷.

A suggello di un tale sintetico percorso, si potrebbe essere tentati dall'attribuire anche a Serassi il celebre giudizio carducciano che indicava nel Ripano Eupilino un «Arcade arretrato al Cinquecento»⁵⁸. A differenza di Parini, l'erudito bergamasco si mantenne tale, come si è visto, fino alla morte; ma ciò che qui più interessa è che egli, nel suo perdurante culto di quel secolo «che mai non finisce», non fu un isolato, perché poté contare su un pubblico e su un contesto che continuavano a riconoscere un valore e un interesse in quel modello letterario. È un aspetto che forse merita di essere rimarcato: la tradizione petrarchista nel Settecento è stata di certo molto meno pervasiva, e molto meno compatta, di quanto si sia a lungo voluto credere, e i poeti (e i teorici) che si ritennero o vollero essere seguaci integrali dell'aureo secolo di Leone X furono una minoranza già nella prima Arcadia⁵⁹.

57. Baldassarre Castiglione, *Lettere*, annotazioni di Pierantonio Serassi, I, Padova, Giuseppe Comino, 1769, p. XII. Per precisare l'ultima allusione polemica, ribadita in Pierantonio Serassi, *La vita di Torquato Tasso*, Roma, Pagliarini, 1785, p. 90, si può ricordare quanto egli scriveva a Giulio Perini il 18 marzo 1786, poco dopo essere stato aggregato alla Crusca, commentando l'elenco degli autori da aggiungere per il nuovo vocabolario: «ho provato grandissima soddisfazione nell'aver veduto escluso l'Algarotti tanto applaudito da chi non ha finezza di gusto nella nostra lingua e che certo non meriterebbe d'entrare in questa schiera se non per quel picciol canzonierino, veramente delicatissimo, che fu pubblicato dal suo maestro Zanotti prima ch'egli passasse oltremonti a guastarsi il palato, e quasi direi anche il giudizio, ciò che avvenne in gran parte anche al celebre Lorenzo Magalotti, tanto puro, elegante e candido nei saggi della Accademia del Cimento da esso stesi prima di uscire d'Italia» (Costa, *Notizia della vita e delle opere*, p. 84).

58. Si cita da Giuseppe Parini, *Alcune poesie di Ripano Eupilino. Seguite dalla scelta d'autore per le Rime degli Arcadi e le Rime varie*. Con il saggio di Giosuè Carducci, *Il Parini principiante*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Fondazione Pietro Bembo, 2006, p. 199.

59. Vd. da ultimo Giacomo Vagni, *La seconda edizione della «Bellezza della volgar poesia» e il dibattito sul canone lirico nei primi anni del Settecento*, «Aevum», 94/3, 2020, pp. 703-736.

Tuttavia, quella precisa linea ebbe un suo corso e una sua incidenza: una figura come quella di Serassi, che a metà del secolo si presenta con i suoi studi, e in parte con le sue poesie, quasi come un cinquecentista esclusivo, è in questo senso significativa. Interpretare però il suo percorso, e quello di quanti seppero apprezzarlo, soltanto nel segno della provincialità e dell'arretratezza, quasi si trattasse di un fenomeno residuale e fuori dal proprio tempo, rischia di lasciare in ombra una parte importante del quadro: proprio le impennate polemiche di Bettinelli, e poi del «Caffè» e di Baretti, con le loro sovrapposizioni semplificatorie tra Arcadia, petrarchismo e lirica cinquecentesca, testimoniano come quella tradizione fosse ancora abbastanza vitale da essere percepita come un nemico da abbattere. In positivo, la vivacità della produzione serassiana e alcuni aspetti della restaurazione arcadica intrapresa da Morei nei medesimi anni possono forse essere letti proficuamente anche in questa prospettiva.

Può essere indicativo accostare le già citate reazioni del bergamasco ai primi componimenti ascoltati in Arcadia, i cui autori a parer suo «non si piccavano gran fatto d'essere Petrarchisti», con il lamento espresso dal gesuita autore delle *Lettere virgiliane*, rivolte proprio agli Arcadi di Morei, per l'insorgere in Parnaso di «un nuvolo d'altri, che settecentisti dicevansi, e vanto si davano d'aver risuscitato il petrarchismo dall'oblivione dopo un secolo d'inondazione barbarica e rovinosa. Per ogni parte sbucavano petrarchisti, che era un diluvio»⁶⁰. Se per Bettinelli i petrarchisti, da Crescimbeni in poi, erano troppi, per Serassi non erano (mai) abbastanza: al di là del riconoscimento di quale, fra le due posizioni, si sarebbe poi imposta, bisogna prendere atto che in quel momento poterono entrambe essere difese e sostenute seriamente da personaggi ben inseriti nei loro contesti e impegnati a lasciare un segno del loro passaggio.

60. Saverio Bettinelli, *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*, in *Illuministi italiani*, II. *Opere di Francesco Algarotti e Saverio Bettinelli*, a cura di Ettore Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, lettera VI, p. 661.

Appendice

Presento un incipitario della raccolta di rime serassiane trascritte da Baldassarre de Martini nel ms. cart. di cc. II + 47 + I (cc. 38-47: bianche), conservato a Bergamo, presso la Biblioteca Civica Angelo Mai, Archivio Serassi, 67 R 9 (8) e intitolato *Le Rime del Sig.^r Ab. Pierantonio Serassi Bergamasco detto fra gli Arcadi Desippo Focense. Accademico Agiato, Occulto, Eccitato, Infecondo, Quirino, Trasformato, & Socio Letterario Umbro. Raccolte e descritte dall'Ab. Baldassare de Martini Trentino. In Calliano l'anno di nostra salute MDCCLXXV (c. 1r)*. Nella tabella, gli *incipit* sono preceduti dalla posizione che occupano nel codice e seguiti dalle eventuali rubriche, dall'indicazione schematica del metro (cp: capitolo ternario; ct: canzonetta; cz: canzone; en: endecasillabi rolliani sciolti; md: madrigale; od: ode; sn: sonetto) e dalla posizione che gli stessi testi eventualmente occupano nel fascicolo copiato dal nipote Giuseppe Serassi e conservato ivi, 67 R 9 (10)⁶¹.

1	Vergine illustre, che ad ogni altra il vanto <i>Per la Sig.^{ra} Lelia Mascheroni dall'Olmo</i>	sn	
2	Olmo gentil, che tue sacre radici	sn	10
3	Questo vago Arboscel, che alla dolce ombra	sn	1
4	Lungi da quel leggiadro Albero amato	sn	11
5	Quanta invidia vi porto alme Foreste <i>Quando fu aggregata Pastorella d'Arcadia col nome di Cleonice Ellespontiade</i>	sn	13
6	Quella dolce alterezza, onde Costei	sn	2
7	Sì strana guerra entro del petto io sento	sn	3
8	Dimmi, Donna crudel, qual nuovo incanto	sn	
9	Pittor, se di formar l'imagin tenti	sn	

61. Salvo diversa indicazione, le differenze significative nelle rubriche segnalate in nota sono tratte da questo codice. Per gli schemi metrici delle canzoni, della canzonetta e del madrigale cfr. *supra*, p. 145 e nota 25.

10	Pittor, se di mirabil magistero	sn	
11	Diva, che un nuovo, e non più udito esempio <i>A S. Lucia per una fussion d'occhi che affligeva la Signora</i>	sn	9
12	Pon mano, o Febo, alla tua nobil arte	sn	8
13	Ben ebbe il cor di Tigre, e un Pardo, o un Angue <i>In occasione di trarle sangue</i>	sn	
14	Fortunato Destrier, che sul tuo dorso <i>Ad un suo Cavallo imprestatole per andar in Campagna</i>	sn	14
15	Lasso! Non finta larva, o una vana ombra <i>Essendosi corrucciato colla medesima</i>	sn	15
16	Pensai già un tempo che ad amar fosse esca	sn	16
17	L'Amour, & la Philosophie // Filosofia ed Amor erano in lite <i>Oda di Monsieur Leibnitz dediée à Madame la Baronne de Cleinbourg appliquee, & presentee a Mademoiselle Lelie Mascheroni // Oda di Monsieur Leibnitz dedicata a Madama la Baronessa de Kleinburg applicata e presentata a Madamigella Lelia Mascheroni⁶²</i>	od	
18	Pura Colomba, che a seguir m'inviti <i>Per la Dimessa Sig.^{ra} Manganoni</i>	sn	6 ⁶³
19	Aer sì dolce, e sì leggiadro ha il viso	sn	4
20	L'altera luce, e il dolce aere sereno	sn	5
21	Roma, che un tempo avventurosa, e altera	sn	
22	Questo tralcio gentil che d'ALBA VITE	md	
23	Se avien, che il guardo dal superno Regno	sn	
24	Lasso! ove fia che il Peccator s'asconda	sn	
25	Già l'empio Imperator dell'Occidente <i>Per la festa di S. Alessandro Martire Protettor di Bergamo</i>	sn	
26	L'ara distese con un calcio a terra	sn	
27	Divotamente implora il tuo favore	sn	

62. I due testi sono affrontati su due colonne: a sinistra i trentacinque versi di Leibniz (distici a rima baciata, con un verso irrelato; si leggono anche, con minime varianti, in Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Recueil de diverses pieces sur la philosophie, les mathematiques*, publiées par Chretien Kortholt, Hambourg, Abram Vandenhoeck, 1734, pp. 13-14, introdotti dalla rubrica: *Sur le Livre intitulé Philosophia et Amore, Dedié à Madame la Baronne de Kleinbourg*); a destra i quarantun versi di Serassi, in endecasillabi e settenari variamente distribuiti, con alternanza non regolare di terzine (con rime xyy, xyx e xxy) e distici a rima baciata. Ringrazio Alessandro Pecoraro per il confronto sulla veste metrica. Un'altra copia dei due testi affiancati è nel faldone 67 R 8 (8), seguita da una diversa versione in distici di ottonari a rima baciata, attribuita al Sig.^r Ignazio Somis Torinese.

63. *Per la medesima Vergine Vestale* (in riferimento al sonetto che ivi precede, *L'altera luce: Alla Sig.^{ra} Anna Maria Manganoni V.V.*).

28	Non ha poi 'l cuor di ferro, o di diamante <i>Per le Nozze de Nob. Sig.^{ri} Aurelio Carrara, e Fran.^{ca} Gualandris</i>	sn	29
29	L'altra Patria mia, ove già impresse <i>Per S.E. Angelo Contarini creato Proc.^r di S. Marco stato Podestà di Bergamo</i>	sn	
30	Sacro Signor, onde all'eterna cura <i>A Mons.^r Gallerati Vescovo di Lodi quando fu a cresimare in Bergamo l'anno 1750</i>	sn	30
31	Belle di Nereo figlie, che i liti <i>Per le nozze di due Gentiluomini Veneziani</i>	en ⁶⁴	
32	O di bell'isola nobil castello	en ⁶⁵	
33	Quando alla nobile testa onorata	en	
34	Scendi Musa dolente in questa sponda <i>ELEGIA. del Conte Girolamo Macassoli in morte di un Papagallo della Co: Elena Vertova Beltramelli tradotta dal latino</i>	cp	
35	Paride poichè sopra il Colle Ideo <i>Nelle Nozze del Conte Pietro Luzzago ed Elena Mazzuchelli</i>	sn	28
36	Non è perfetta laude <i>Per le Nozze del Conte Girolamo Brembati, e D. Maria Lupi</i>	cz	
37	Non perchè al suon dell'armi <i>Per l'erezione di una nuova Università fatta in Vienna dall'Imperatrice Regina Maria Teresa d'Austria</i>	cz	12 ⁶⁶
38	Ben fu celeste e d'alto valor piena <i>Per le Nozze del Conte Marco Tomini Foresti</i>	sn	26
39	Bene ebbe ogni pensiero al Ciel rivolto <i>Per il B. Giuseppe da Copertino</i>	sn	23
40	Se allor che dalle infide, e torbide onde <i>Per la Beatissima Vergine dal Rosario</i>	sn	
41	Erga Trento felice il capo altero <i>Per la Elezione di Mons. Alberti a Vescovo, e Principe di Trento</i>	sn	
42	Dolce è a vedere al Padre <i>Per le nozze del S.^r Andrea Pisani e Caterina da Mula</i>	cz	

64. Il testo fu stampato tra i *Componimenti poetici per le felicissime nozze di Sua Eccellenza il Signor Giovanni Correr con Sua Eccellenza la Signora Andriana Pesaro*, Roma, Stamperia di Pallade, Niccolò e Marco Pagliarini, 1758, pp. LVI-LVII (rubrica: *Del Sig. Abate Pierantonio Serassi. Endecasillabi*). Il primo ha cinquantasette versi, il secondo e il terzo diciannove.

65. Questo testo e il seguente furono stampati nelle *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni scelte ad uso delle scuole*, a cura di Angelo Mazzoleni, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1750, II, pp. 522-523, nella sezione *Endecasillabi*, con i rispettivi argomenti: *Al castello di Solza nel distretto di Bergamo, ove nacque il Capitano Bartolommeo Colleoni, e Per S. Grata, quando raccolse dal luogo del martirio la testa di santo Alessandro*.

66. *Per l'Accademia delle Arti e delle Scienze fondata in Vienna Dall'Imperatrice Regina*.

43	Ben fu crudele, e troppo acerbo inganno	sn	17 ⁶⁷
44	Verginella innocente <i>Per una Monaca</i>	cz	
45	Febo i vapor con la celeste e pura	sn	
46	Ben puoi sopra i Palagi ergere il vanto <i>Per il Natale di N.S.</i>	sn	19
47	Se allo spietato e fiero <i>Per la Festa della Vergine Addolorata</i>	cz	
48	Ben è folle colui <i>Per le Nozze del Sig.^r Tommaso Soranzo e D. Elena Contarini</i>	cz	
49	Esci, o Signor, del tuo nobil soggiorno <i>Per lo Cavalierato Ereditario conferito Al Sig.^r Alvise Contarini</i>	sn	
50	Se alzar non può al tuo nome archi, e trofei <i>Per lo ricevimento in Arcadia del Principe di Baviera</i> ⁶⁸	sn	
51	Sovra cocchio lucente <i>Per la Immacolata Concezione di M.V.</i>	ct	
52	Questa che or vedi in picciol giro accolta <i>Per un Ritratto di Cardinale da presentarsi ad una sposa sua Nipote</i>	sn	27
53	Infelici mortali <i>Per S. Gaetano Tiene</i>	cz	18
54	Se all'alme infide, e vili <i>Per le Nozze del Co. Marco Tomini Foresti celebre Poeta</i>	cz	21
55	Può ben Fortuna invidiosa e ria	sn	31
56	Questi bei Fior d'Amaraco odoroso <i>Per le Nozze del March.^e Mussi colla March.^a Cauccio Coronale di Fiori</i> ⁶⁹	sn	
57	Sacro Signor, cui più che l'auro, e l'ostro <i>Al S.^r Card. Neri Corsini Nelle Nozze del Principe suo Nipote colla Principessa Barberini</i>	sn	
58	Questa di fila d'oro <i>Per la Monacazione della Sig.^{ra} Manganoni</i>	cz	7 ⁷⁰
59	Come Colomba semplicitta, e pura <i>Per la Monaca Angiola Andreotti</i>	sn	22

67. Incipit: *Ahi quanto grave e quanto acerbo inganno.*

68. Il sonetto fu stampato in *Adunanza tenuta dagli Arcadi in congiuntura della Solenne Acclamazione dell'Altezza Serenissima di Clemente Francesco Duca dell'Alta, e Bassa Baviera*, Roma, Antonio de' Rossi, 1755, p. 24.

69. Stampato nei *Fiori offerti nelle nozze degl'Illustrissimi Signori Marchese Curzio Muti Papazzurri e Marchesa Maria Agnese Caucci*, Roma, Giovanni Generoso Salomoni, 1759, p. 28 (rubrica: *L'Amaraco. Sonetto*).

70. *Per la religiosa Professione di Donna Maria Francesca Manganoni Monaca in S. Lucia di Bergamo.*

60	Donne, e Donzelle, che nel Sacro Tempio	sn	20 ⁷¹
61	Quest'Angioletta in tanta luce involta <i>Per un Coronale</i>	sn	
62	Ben di se stessa è assai maggior nel senno	sn	
63	Dolce, cara, felice Navicella	sn	
64	Mai non puote con dolce almo sembiante	sn	
65	Se avien, che un peccator de più perversi	sn	
66	Nobil desio, Saggio Orator, m'invoglia <i>Per il Quaresimale del Prevosto Andrea Viscardi</i>	cz	25 ⁷²
67	Ninfe del vago Brembo alme e leggiadre <i>Nella partenza da Bergamo del Nob. Dolfin &c.</i>	cz	
68	Questi è il bel Colle, ove l'eccelsa tomba	sn	
69	Quadrio, le Terme, che già un tempo alzarò	sn	
70	Questa, Illustre Signor, è la prim'onda <i>Nella partenza da Bergamo del S. Alvise Contarini II</i>	sn	
71	Ecco alfin che di nuovo in sulle sponde <i>Per le Nozze del Duca d'Arce con la Principessa Sforza Cesarini</i>	sn	
72	Felice, e avventuroso <i>Per le nozze del Duca Gaetani colla Principessa D. Teresa Corsini</i>	cz	
73	Sacro Signor, cui più, che il fulgid'ostro <i>Nella Promozione al Cardinalato di Mons.^r Giuseppe Alessandro Furietti</i>	sn	
74	Dolce Imeneo, o della saggia, e dotta <i>Per le Nozze del Sig.^r Lanfranco Furietti</i>	cz	
75	Questo gran Corridor, che vedi scolto <i>Sopra il Cavallo Aquilino Barbaro del Sig.^r Don Camillo Rospigliosi dal medesimo fatto incidere in rame doppo averlo giubilato</i>	sn	
76	Questo superbo, e glorioso Monte <i>A Sua Ecc.^{za} D. Camillo Rospigliosi in occasione di visitare il Paretajo da lui fatto e posto sul Monte Sacro nella Via Nomentana</i>	sn	
77	Se il mio lungo tacer già non vi accese <i>Per le Nozze del Principe Chigi e D. Flaminia Odescalchi</i>	cz	
78	Tempo già fu, Signor, che io vaneggiai <i>Al Sig.^r Sottocasa in risposta ad un suo Sonetto</i>	sn	
79	Signor, se il guardo i' volgo a noi d'intorno <i>Al Sig.^r Galizioli in risposta ad un suo Sonetto⁷³</i>	sn	

71. *Per la Monaca Teresa Rota.*

72. *Per l'Abate Andrea Viscardi Bergamasco celebre Oratore che predicò in S. Alessandro in Colonna La Quaresima del 1751.*

73. Proposta e risposta sono stampati in Molza, *Poesie volgari e latine*, I, cc. *11v.*12r.

ANNALISA NACINOVICH

L'Arcadia di Brogi (1766-1772):
Acamante Pallanzio verso l'Arcadia di Clemente XIV

Ricostruire le vicende e il ruolo dell'Arcadia sotto il custodiato di Giuseppe Brogi presenta il difficile compito di superare il giudizio che Amedeo Quondam pronunciò su Acamante Pallanzio, sorta di pietra tombale sull'Arcadia tutta, destinata, dopo i «fasti del suo primo custodiato» a conoscere «proprio con [...] Brogi, [...] il definitivo suo scadimento a organizzazione esornativa di celebrazione di vicende sociomondane, incapace ormai di elaborazioni culturali autonome»¹. In contrasto con le pretese liquidatorie, la perentoria stroncatura offre, però, anche un suggerimento utile per guardare all'operato di Brogi e, più in generale, alle attività dell'Arcadia, poiché impone di affrontare la questione da una diversa prospettiva.

Come scrisse Carlo Dionisotti² a proposito della direzione di Pizzi, non si intende il ruolo di questa accademia senza valutarne la funzione di organizzatrice e di mediatrice fra istanze differenti, il suo essere luogo di incontro e motivo di aggregazione; in altre parole, non se ne coglie il profilo culturale se non se ne considera la caratteristica di “istituzione” e, soprattutto – facendo proprie le acquisizioni dei recenti studi sui rapporti fra letteratura e diplomazia nel XVIII secolo – di spazio diplomatico di importanza fondamentale nella Roma dei papi³. Il Bosco Parrasio, gli spazi e le feste dell'Arcadia si rivelavano, infatti, indispensabili per intrattenere relazioni che il rigido cerimo-

1. Amedeo Quondam, *Brogi Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, s.v.

2. Carlo Dionisotti, *Ricordo di Cimante Micenio*, «Atti e Memorie d'Arcadia» s. III, 3-4, 1948, pp. 94-121.

3. Sull'importanza e sul ruolo dell'Arcadia nella diplomazia pontificia hanno insistito diversi dei contributi proposti in *La diplomazia delle lettere nella Roma dei Papi dalla seconda metà del Seicento alla fine dell'Antico Regime*. Atti del Convegno internazionale. Roma, 27-28 febbraio 2020, a cura di Silvia Tatti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022.

niale della corte pontificia non avrebbe consentito; e questo non solo per quel che riguarda la presenza femminile e la necessità di ricevere adeguatamente le sovrane in visita a Roma, ma anche, e in maniera significativa proprio durante il custodiato di Giuseppe Brogi, per mantenere rapporti con corti le cui scelte religiose e politiche non potevano essere ufficialmente accettate.

Per ricostruire il profilo di Acamante Pallanzio è necessario, allora, come e più di quanto non lo sia per il suo successore Gioacchino Pizzi, indagare gli impliciti nascosti nelle dediche, ricomporre il mosaico che emerge dai paratesti alle edizioni accademiche che curò fin dagli anni del suo procustodiato, a partire dalla dedica al cardinale Francesco Scipione Borghese dei *Componimenti degli Arcadi nella morte di Filacida Luciniano* pubblicati nel 1744, a un anno dalla nomina a Procustode. Così Brogi⁴:

Solo maravigliar potrebbesi l'E.V., perché queste Rime non dal novello Custode le sieno offerte; ma siccome elleno celebrando li pregi del Defonto, vengono a framischiare sovente le giuste lodi di chi ad esso meritevolmente è succeduto, così Egli vinto dalla sua umil modestia repugnante a proprj encomj e da quel profondo *rispetto*, che all'E.V. professa, a cui avria creduto poter mancare, se portatore delle stesse sue laudi innanzi le compariva, a farlo non è giammai condisceso. In tal guisa, essendo io eletto a sostenere le di lui veci, mi sono veduto aperta la strada a rendere all'E.V. questo piccolo tributo dell'umilissima mia servitù.

Le poche righe di presentazione della raccolta, volte per lo più a giustificare il fatto che la dedica non fosse affidata alla penna del Custode dell'Accademia, il neoletto Michele Giuseppe Morei (Mireo Rofeatico), costituiscono un primo indizio di quello che sarà il profilo di Brogi e il suo impegno in un periodo particolarmente difficile per la diplomazia pontificia come furono gli anni che portarono all'elezione di Clemente XIV (1769-1774). L'*excusatio*, in base alla quale, per una opportuna e lodevole modestia, il Custode avrebbe preferito non introdurre una pubblicazione in cui insieme al defunto Lorenzini si esaltava il suo successore, assume ben altro significato se si considera il destinatario del volume: Francesco Scipione Borghese, che condi-

4. *Componimenti degli Arcadi nella morte di Filacida Luciniano, Custode Generale di Arcadia all'Eminentissimo e Reverendissimo Principe il Signor Cardinale Francesco Borghese*, Roma, Antonio de' Rossi, 1744.

videva con il papa Orsini (Benedetto XIII, di cui era entrato presto al servizio) la formazione teologica sotto la guida del domenicano francese Ignace Hyacinthe Amat de Graveson, e che proprio in quegli anni (fra il 1742 e il 1745) svolgeva l'unico incarico di rilievo della sua carriera, essendo stato designato dall'imperatore Carlo VII quale suo rappresentante presso Benedetto XIV (Prospero Lambertini, papa dal 1740 al 1758). Carlo Alberto di Wittelsbach, eletto imperatore nel 1741, lo aveva infatti nominato protettore della nazione tedesca utilizzando tale carica, tradizionalmente onorifica e volta a rappresentare gli interessi religiosi dei cattolici di Germania, in funzione prettamente diplomatica. Borghese aveva, cioè, il difficile compito di promuovere, insieme agli agenti delle potenze borboniche a cui si doveva la scelta della Dieta di Francoforte, il riconoscimento pontificio del Wittelsbach, vanificando i disperati tentativi del Lambertini di tenere la Santa Sede fuori dalle contese scatenate dalla guerra per la successione austriaca. All'origine della sostituzione di Morei con Brogi ci fu, dunque, con ogni probabilità, il successo della missione diplomatica del dedicatario: il riferimento all'imperatore Carlo VII nell'allocuzione concistoriale del 28 febbraio 1742 contraddiceva il precedente riconoscimento dei diritti ereditari di Maria Teresa (20 dicembre 1740), e l'omaggio arcadico non del tutto ufficiale (firmato dal Procustode) doveva attenuare l'effetto del brusco cambiamento di indirizzo diplomatico appena avvenuto.

Un intervento, questo di Acamante, quasi "profetico" rispetto alla funzione del suo custodiato a metà del quale avverrà l'elezione di Clemente XIV (autore del breve di soppressione della Compagnia di Gesù) in alcuni degli anni più difficili per i rapporti fra la Curia e le potenze europee. L'impossibile equilibrio fra le richieste delle Corone borboniche e gli interessi di Benedetto XIV è, infatti, ben rappresentato dalla vicenda di cui è protagonista il cardinale Borghese e dagli ambigui rapporti di Carlo VII con la diplomazia romana, già umiliata dalla richiesta, ottenuta con la mediazione dell'ambasciatore francese Pierre Guérin de Tencin nell'agosto del 1742, di un concistoro segreto per la conferma imperiale. L'annessione della Slesia cattolica alla protestante Baviera, seguita dal progetto di secolarizzare i vescovadi di Salisburgo, Passavia, Frisinga, Ratisbona, Eichstätt e Augusta presentato durante le trattative della pace di Londra, aveva chiarito definitivamente la difficoltà di mantenere rapporti con l'imperatore, in un crescendo di tensioni che si scioglierà esclusivamente grazie alla morte del Wittelsbach (20 gennaio 1745) e alla conseguente uscita di scena dello stesso Borghese. La dedica di Brogi inaugura, insomma,

una politica di equilibrio in cui l'Arcadia vedrà crescere il suo spazio di autonomia recuperando, nell'invito rivolto ai compastori dallo stesso Brogi divenuto Custode a occuparsi di scienza, filosofia, teologia, archeologia, storia e diritto, l'elemento centrale della proposta graviniana in anticipo e in preparazione delle scelte di Clemente XIV e di Gioacchino Pizzi più che in continuità con Morei.

Procedendo nella "ricognizione indiziaria" sarà utile considerare le pubblicazioni accademiche dei quasi sette anni del custodiato di Acamante (dal 12 gennaio 1766 al 7 agosto 1772): oltre alla stampa del terzo volume degli *Arcadum carmina*, allestito da Morei, ma pubblicato dal suo successore, presso Casaletti⁵ vengono edite le raccolte di versi recitati in occasione della nomina del nipote di Clemente XIII a Senatore di Roma (1766), quelle per l'acclamazione di Maria Flaminia Odescalchi, prima moglie di Sigismondo Chigi (nominato custode del Conclave da Clemente XIV nel 1770), e in onore della figlia di Carlo VII Maria Antonia Walburga (1772), e, soprattutto, le due adunanze in onore del papa Ganganelli, quella per l'esaltazione al pontificato, tenuta nel Bosco Parrasio il 9 luglio 1769, e quella che celebra la ricomposizione dell'alleanza con il re «fedelissimo» del Portogallo, Giuseppe I, esaltato in occasione delle Olimpiadi del 1770⁶. Due pubblicazioni, queste ultime, che anticipano le caratteristiche dell'Arcadia di fine secolo e sono utili per individuare l'origine, come in altra sede ho avuto modo di mostrare⁷, del progetto culturale di Pizzi, che risulta così legato alla prospettiva impressa all'Accademia dal Brogi.

5. Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, pp. 106-107: «nel 1768 [...] vide la luce il terzo volume degli *Arcadum carmina*, allestito dal Morei, ma dato alle stampe da Brogi, che, acquistati i diritti, vi premise la dedica al cardinal Flavio Chigi, rispettando la volontà del predecessore».

6. *Adunanza per l'esaltazione alla dignità di Senatore di Roma di sua Eccellenza il signor Don Abbondio Rezzonico nipote della Santità di N.S. Papa Clemente XIII*, Roma, Arcangelo Casaletti, 1766; *Adunanza per l'acclamazione di sua Eccellenza Donna Flaminia Odescalco Chigi il giorno 27 di Aprile 1768*, Roma, Arcangelo Casaletti, 1768; *Adunanza tenuta dagli Arcadi per la gloriosa esaltazione al pontificato della Santità di Nostro Signore Clemente XIV (da ora Adunanza per Clemente XIV)*, Roma, Arcangelo Casaletti, 1769; *Adunanza tenuta in Campidoglio dagli Arcadi ad onore della Santità di Nostro Signore Clemente XIV Pontefice massimo e di sua Maestà fedelissima Giuseppe I re di Portogallo*, Roma, Arcangelo Casaletti, 1771; *Adunanza tenuta dagli Arcadi nella villa Albani ad onore di Sua Altezza Reale Maria Antonia Walburga di Baviera Elettrice vedova di Sassonia fra le pastorelle acclamate Ermelinda Talea*, Roma, Arcangelo Casaletti, 1772.

7. Annalisa Nacinovich, "Un papa amico delle lettere": la politica culturale di Clemente XIV, in *L'età di Clemente XIV. Religione, politica, cultura*. Atti del Convegno. Sant'Arcan-

Scriveva, dunque, Brogi in apertura del volume che salutava il nuovo pontefice:

se grande fu il giubilo dell'Adunanza degli Arcadi, BEATISSIMO PADRE, allorché da più di due Olimpiadi con universale applauso fra suoi Pastori acclamovvi, indicibile egli è stato nella Vostra esaltazione al sommo pontificato; cosicché non potendo esso rimanere ristretto ne' loro Animi, ha voluto manifestarsi al pubblico in quella maniera, che vien permessa ad una letteraria Assemblea⁸.

E al lettore il Custode ricordava le ragioni del tributo letterario al pontefice sottolineandone il nome arcadico, quel Pistofilo Elidense da cui prendeva le mosse il *Discorso* introduttivo affidato al cardinale Stefano Borgia, che nel 1770 sarà nominato da Clemente XIV segretario della Congregazione di Propaganda Fide. L'etimologia del nome con cui Lorenzo Ganganelli era stato ammesso in Accademia serve a Borgia per riassumere il senso che l'amico e neosovrano intende dare alle attività della "sua" Arcadia. Così Erennio Melpeo (questo il nome arcadico di Borgia)⁹:

PISTOFILO, cioè amatore della Fede, acconciamente il denominammo, perciocché veggendolo consumato professore delle divine scienze, quasi il credemmo sin d'allora degno di essere un giorno di quelle sulla Cattedra di S. Pietro primo giudice, ed interprete, dottore sommo, ed irrefragabile. Così nell'assegnargli secondo il nostro costume il campo di Arcadia, quello saggiamente gli fu destinato di ELIDE, cioè di quell'Elide dove i vincitori de' Giuochi Olimpici coronavansi, onde un tal nome da simil campo dedotto avesse a presagirgli quella corona, che sudori più nobili, e più luminosi impieghi dovevano meritamente procacciargli.

Il riferimento ai Giochi olimpici e alla vittoria in essi conseguita saldava questo elogio a quelli di altri due papi, anch'essi pastori arcadi prima di accedere alla somma carica: Clemente XI, dedicatario della prima edizione dei *Giochi olimpici* (1701), e Innocenzo XIII (1721)¹⁰; e

gelo di Romagna, 7-8 ottobre 2005, a cura di Mario Rosa, Marina Colonna, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 197-211.

8. *Adunanza per Clemente XIV*.

9. Ivi, p. X.

10. Sulla trasformazione in senso politico di questa forma della ritualità arcadica vd. Silvia Tatti, *I giuochi olimpici in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012,

richiamava una prassi che, inaugurata dal primo Custode, aveva caratterizzato un momento di forte protagonismo culturale dell'Accademia, impegnata nella celebrazione di una cultura che si proponeva di guidare le corti europee con la forza pacifica del prestigio letterario. L'allusione alla vittoria nei Giochi olimpici nella trasfigurazione che ne aveva fatto la formula di Crescimbeni assai ben si attagliava, inoltre, alla particolare condizione in cui Ganganelli avrebbe dovuto operare: i riferimenti alle accuse di elezione simoniaca¹¹ e alle forti tensioni da cui era emersa la sofferta decisione che lo aveva eletto non mancano, del resto, nell'elogio di Borgia, che si incarica di respingere esplicitamente tali illazioni ricordando la partecipazione al conclave dell'imperatore d'Austria Giuseppe II¹², accompagnatovi da Leopoldo di Toscana, e garante, in tale contesto, dell'equilibrio fra le corti e di una almeno formale loro "neutralità" nella decisione dei cardinali. Paradossalmente, cioè, proprio la presenza del potere politico testimoniava, nelle parole di Borgia, la superiorità della decisione di affidare il sommo mandato al francescano Ganganelli: la questione del rapporto con l'Austria e della necessità di un accordo esplicito fra le corti borboniche e la monarchia asburgica, infatti, era stata la principale preoccupazione del futuro papa nei colloqui con le nunziature di Francia e Spagna, che avevano preceduto la sua elezione, e costituiva l'elemento su cui rivendicare la centralità europea del ruolo pacificatore che egli intendeva assumere. Il riferimento alla trasfigurazione delle antiche

pp. 63-80: «Crescimbeni fu senza dubbio colui che rese i giochi un momento centrale della vita pubblica e della politica culturale dell'Accademia, anzi si può affermare che esisteva un'assoluta coincidenza tra il custode e tale manifestazione pubblica, che infatti decade con la sua morte» (ivi, p. 68). Per quanto riguarda la considerazione degli aspetti politici connessi alle scelte culturali e ai conflitti all'origine della fondazione arcadica mi sia concesso rinviare ad Annalisa Nacinovich, *Nel laberinto delle idee confuse. La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012.

11. Per il ruolo determinante che ebbero le pressioni delle corti borboniche e del "patto di famiglia" franco-spagnolo nell'elezione di Clemente XIV vd. il contributo di Niccolò Guasti, *Clemente XIV e la diplomazia borbonica: la genesi del breve di soppressione della Compagnia di Gesù*, in *L'età di papa Clemente XIV*, pp. 29-77; interessante per l'importanza riconosciuta alla diplomazia spagnola, prima e più di quella francese, nella vicenda della soppressione dei Gesuiti.

12. Così Borgia: «E quali gran cose non dovranno tutti ripromettersi [...] da un pontefice eletto in un conclave, che ne' fasti della Chiesa sarà il più conto e famoso? E non è forse da dirsi tale un conclave onorato per alquante ore di sua presenza dall'augustissimo eletto imperatore GIUSEPPE II, eccelso nome, che ci rimarrà sempre scolpito nel cuore con la gioconda rimembranza delle tante Cesaree, e Cristiane virtù, che in lui ammirammo?» (*Adunanza per Clemente XIV*, p. XIX).

Olimpiadi, gare di forza fisica e di scontro anche cruento, nei più “civili” *Giuochi olimpici*, che avevano sostituito alla corona di oleastro quella di alloro (poiché il fine è l’ingegno) e di mirto (simbolo dell’amore a ricordare che le contese sono amichevoli e istruttive)¹³ ammansando l’antico costume, ripropone, dunque, per questa Arcadia una funzione analoga a quella che l’Accademia aveva rivestito nella sua fase iniziale e offre un’importante suggestione per interpretare le iniziative di riforma letteraria che essa tenterà sotto il Custode successivo.

Nello scoraggiare una troppo schematica ed eccessivamente estesa contrapposizione fra “graviniani” e “crescimbeniani”¹⁴, l’evocazione delle feste del primo Custode invita a leggere la profezia contenuta nel nome arcadico di Ganganelli ben oltre il pretesto encomiastico. Se, in tal senso, la vittoria in Elide preconizzerebbe il futuro pontificato, da un altro punto di vista essa può essere interpretata in direzione contraria come la profezia capace di individuare il solo ambito all’interno del quale la difesa della fede avrebbe avuto successo, tanto da vincere tutti i competitori. La forza del papato di Clemente XIV starebbe così nel proporsi quale spazio della mediazione culturale, rivendicando un’egemonia delle Lettere capace di opporsi a quella militare e diplomatica delle altre potenze europee e che rendeva più saldo il legame fra il sovrano e la sua Accademia; in questa direzione possono, infatti, essere interpretate, le parole conclusive del discorso di Borgia¹⁵ che

13. Le caratteristiche di tale trasfigurazione erano state esplicitamente dichiarate da Giovan Mario Crescimbeni, *I Giuochi olimpici celebrati dagli Arcadi nell’ingresso dell’Olimpiade DCXXV in lode della Santità di N. S. Papa Innocenzo XIII*, Roma, Antonio de’ Rossi, 1721, p. 6: «I nostri giochi anch’essi son cinque, come erano gli antichi; e se quelli eran diretti ad assuefare i popoli all’armi, e alle militari fatiche per difesa della Repubblica; i nostri hanno per lor fine il guidar gl’ingegni al buon governo della nostra adunanza». Per una puntuale analisi dei riti che accompagnavano queste gare poetiche, così come per la convincente interpretazione che se ne offre e a cui qui si fa riferimento vd. Tatti, *I giuochi olimpici in Arcadia*.

14. La tentazione di individuare una lunga permanenza dello scontro fra Quirini e Arcadi esito dello scisma di inizio secolo ha fatto da *pendent* alla complessiva svalutazione del ruolo culturale dell’Accademia, avvalorandone una interpretazione “attardata” che la caratterizzerebbe senza soluzione di continuità per tutto il secolo. Tale prospettiva, pur criticata da più parti, permane per quanto concerne l’analisi dell’Arcadia di questi anni anche per il suo accordarsi alla lettura tutta in chiave gesuitica e anti-gesuitica del conflitto culturale in corso. In ambito storiografico una significativa correzione di tale semplificazione rispetto all’operato di Clemente XIV si legge nel contributo di Girolamo Imbruglia, *Clemente XIV e l’illuminismo: tra inquisizione e apologetica*, in *L’età di papa Clemente XIV*, pp. 213-236.

15. *Adunanza per Clemente XIV*, p. XIX.

collocano la vittoria della fede nel campo dell'Elide, sede delle Olimpiadi, appunto, e terreno, quindi, di quella correzione dell'antico che la prassi dei *Giuochi olimpici* inaugurata da Crescimbeni aveva celebrato nella sostituzione dell'ingegno alla forza, della cultura alla guerra:

Gioisca adunque l'Arcadia nostra per averlo avuto suo compastore, e compastore co' nomi di PISTOFILO ELIDENSE, il primo de' quali siccome formò a lui un ben giusto carattere di quel molto, che operar doveva a vantaggio della Fede, così il secondo con fortunato augurio, in mezzo ancora ad altri più ammirabili vaticini, gli annunziò anzi tempo quel premio eccelso, che con triplice serto doveva incoronarlo, e quindi essa ne spera a ragione da lui favore e patrocinio alle lettere.

Una prospettiva nella quale si inserirà la “nuova” Arcadia di Nivildo Amarinzio – pronta a celebrare in Corilla Olimpica colei che, pochi anni prima, con l'appoggio della corte di Toscana, aveva tentato di farsi poetessa dell'imperatore d'Austria Francesco I, in concorrenza con Metastasio, “voce” di Maria Teresa¹⁶ – e un'interpretazione della missione di Ganganelli che il sonetto del Custode, immediatamente dopo il *Discorso*, condensa nell'immagine di Gioele, profeta di speranza per il popolo ebraico e nunzio della missione di «eterna pace» incarnata da Clemente XIV:

Volgea quel dì che riportonne il suono
de lieti accenti, che spiegò Gioele
di Sionne alle Figlie e ad Isdraele
nunzi di eterna pace e di perdono:
“Io vi darò – dice il Signore – in dono
dottor, per cui sudin le piante miele,
né più l'Agricoltor sparga querele,
ch'EI la Giustizia condurrà sul Trono”.

Quando al Soglio di Piero udimmo eletto
QUEI che d'ogni virtude e di bontate
ripiena ha l'Alma Grande, e l'intelletto,

16. Del progetto (fallito per la morte di Francesco Stefano, avvenuta il 31 agosto 1765, poche ore prima del banchetto che avrebbe dovuto celebrare la nuova “poetessa di corte”) aveva parlato già Alessandro Ademollo, *Corilla Olimpica*, Firenze, C. Ademollo e C., 1887; per una ricostruzione complessiva delle ragioni del viaggio a Vienna della Morelli nell'estate del 1765 e per il suo inserimento nella prospettiva delle successive vicende arcadiche della letterata vd. Nacinovich, *Il sogno incantatore*, pp. 55-69.

reso al Gran Dio di lode allor tributo:
 “Ecco – disse ciascun – del Sacro Vate
 il fatidico Oracolo compiuto”¹⁷.

L'Arcadia di Brogi si faceva, così, interprete di una nuova Età dell'oro cui alludeva l'epigrafe oraziana¹⁸ scelta per aprire la seconda raccolta in onore di Clemente XIV¹⁹, alla quale avevano dato occasione proprio i Giochi olimpici, celebrati fra il 12 agosto 1770 e il 26 gennaio 1771.

Come spiega la Custode nella premessa, l'Accademia aveva scelto di inserire all'interno del suo rito più importante i festeggiamenti per la ritrovata armonia fra Portogallo e Santa Sede²⁰, offuscata brevemente, quasi da un “temporale estivo” – parafrasando la similitudine del discorso di apertura –, dalle incomprensioni insorte nei primi anni del regno di Giuseppe I (il riferimento è all'*affaire* Tavora e alla condanna ed esecuzione di Malagrida) e risolte dall'intervento del nuovo pontefice che, in accordo con il potente ministro Sebastião José de Carvalho (futuro marchese di Pombal), aveva nominato monsignor Innocenzo Conti quale nuovo nunzio in Portogallo, dopo un decennio di interruzione dei rapporti diplomatici.

L'intera raccolta si presenta, così, come un atto politico che i componimenti testimoniano coinvolgendo nella celebrazione della pace di cui il nuovo pontefice è campione tutti i protagonisti del recente accordo con Giuseppe I di Portogallo: dal citato marchese di Pombal, che un sonetto di Gioacchino Pizzi saluta quale lusitano Mecenate²¹,

17. *Adunanza per Clemente XIV*, p. XXI.

18. «Nihil maius meliusve terris / fata donavere, bonique Divi / Nec dabunt, quamvis redeant in aurum / tempora priscum» (Hor., *Od.*, 4 2 36-39).

19. *Adunanza tenuta in Campidoglio dagli Arcadi*.

20. Ivi, pp. nn.: «Era la nostra pastorale Adunanza intenta per avventura alla celebrazione de' Giuochi Olimpici rappresentanti un'immagine di quelli dalla Grecia istituiti per esaltare degli Eroi il nome, e le gesta, e consegnarne all'Eternità la memoria allorché inebriata Roma dal giubilo pel felice ritorno dell'antica corrispondenza tra lo Stato Pontificio, e i fioritissimi VOSTRI Domini, tutta in applausi scioglieasi, ed encomj verso la religiosa ed illustre Pietà VOSTRA. Circostanza sì fausta somministrò a noi fortunata occasione di destinare uno di sì fatti Giuochi alle Acclamazioni per dare co' nostri geniali studi un pubblico attestato di gioja, e di rispetto, che in qualche parte convenisse al lieto memorabile avvenimento».

21. Cfr. ivi, p. XXVIII, la terza conclusiva del sonetto di Gioacchino Pizzi *A S.E. il signor Conte d'Oeyras, Marchese di Pombal, Segretario di Stato di Sua Maestà Fedelissima*: «e ne' tuoi pregi riconobbe allora, / che vanta al par di Roma, e di Parigi / il Mecenate suo Lisbona ancora».

a monsignor Innocenzo Conti, «nunzio apostolico in Lisbona» cui dedica il suo componimento l'abate Scarpelli²², a Francisco de Almada, ministro plenipotenziario a Roma e dedicatario del sonetto di Giacomo Mistichelli²³. Per rendere ulteriormente esplicito l'obiettivo diplomatico, la dedica introduttiva al sovrano portoghese era stata affidata a Onofrio Alfani, fra gli Arcadi Alcioneo Selinunzio, scelto di lì a poco dal papa, insieme a Vincenzio Macedonio, per l'esecuzione del breve per la soppressione della Compagnia di Gesù e, dunque, particolarmente adatto a presentare le «cose maggiori» che gli Arcadi si erano accinti a cantare in tale circostanza²⁴. Chiudeva la raccolta, in ripresa con l'epigrafe oraziana e a confermare la missione del pontificato Ganganelli, un sonetto del Custode nel quale l'Arcadia esibiva la continuità dei suoi legami con la monarchia lusitana: ad Arete (Giovanni V di Portogallo) l'Accademia doveva, infatti, il proprio teatro e la propria sede, come ricordava anche la dedica. Così Brogi:

Arcadi, un tempo già quasi in esiglio
 senza albergo scorreste, e stabil sede,
 e ricetto, e Teatro a voi sol diede
 di Arete il generoso alto consiglio.

Colpì Arete di morte il fero artiglio;
 ma ratto estinse le funebri tede
 bella fiducia, che nel Trono siede,
 e vive Arete nel suo degno Figlio.

Né a vuoto andò la speme, e 'n breve giro
 d'anni, ecco adorne di splendor venusto
 e Roma, e Arcadia festeggiar s'udiro;
 mentre per opra del pio, saggio, e giusto
 CLEMENTE, e del Fedel Monarca io miro
 tornar sul Campidoglio i dì d'Augusto.

La celebrazione arcadica, ma avvenuta in Campidoglio, di questo successo personale del nuovo papa, al cui accordo diretto con la corte e con l'onnipotente ministro Carvalho si doveva la ripresa dei rapporti col Portogallo – come sottolinea un canto di Gioacchino Pizzi che ha per

22. Ivi, p. XLVIII.

23. Ivi, p. LI.

24. *Ibid.*: «[...] i due Augusti Nomi, che dovevamo celebrare, ne fecero porre in dimenticanza le pastorali avene e sull'esempio del buon Titiro cantar cose maggiori, e degne non solo delle Sale Consolari, ma del sublime incomparabile argomento».

titolo *Il segreto*, con cui si apre la raccolta²⁵ – esplicita la volontà dell'Accademia di rappresentare la politica culturale della Curia romana.

Se Clemente XIV, novello Augusto, sarà il papa «amico delle lettere»²⁶, in altre parole, è perché l'*Arcadia* di Brogi è la sua principale sostenitrice nel tentativo di permettere e difendere scelte difficili, che una parte della Curia certamente – e forse non del tutto a torto – non interpretava come “successi” della diplomazia pontificia, scelte di cui il caso lusitano è emblema.

25. Ivi, pp. XVII-XXIV. I versi di Pizzi sono significativi e sottolineano il ruolo personale del pontefice, assistito da *Segreto* inviato da *Fede*, come lo fu la Giuditta della *Vulgata* (Gdt, 13 15) cui rimanda la citazione in nota («quoniam sperabant eam iam non esse venturam», ivi, p. XX).

26. Secondo la definizione che di lui darà Giovanni Cristofano Amaduzzi nella lettera a Bertola del 24 maggio 1769 trascritta da Antonio Cipriani, *Il carteggio di Giovanni Cristofano Amaduzzi*, «Atti e Memorie d'*Arcadia*», s. III, 5/4, 1972, p. 236.

PAOLO PROCACCIOLI

Presenza e fortuna critica delle tre corone

1. Parto dalla constatazione che con la scomparsa di Gravina e Crescimbeni in Arcadia era venuto meno anche un modo di intendere la guida del sodalizio da cui discendeva l'assunzione in prima persona di una precisa proposta critica. I custodi che fecero loro seguito non tacquero, naturalmente, ma tra le loro opere cercheremmo invano testi destinati a godere dell'autorevolezza della *Ragion poetica* o dell'*Istoria della volgar poesia* e dei suoi *Comentarj*. Uno stato di cose che si riflette puntualmente anche nella molteplicità delle posizioni manifestate dai pastori nel dibattito che nel tempo condussero intorno al caso specifico che mi riprometto di considerare in questa occasione, quello delle tre corone. A proposito delle quali sia chiaro che è ben lontano da me l'intento di saggiare il tasso di arcadicità di questo o quello dei lettori settecenteschi dei nostri autori; voglio solo registrare il fatto che *in finibus Arcadiae* potevano allignare, e potevano farlo legittimamente prendendo la parola alla luce del sole, tanto fautori dell'intera pattuglia trecentesca quanto parziali o censori, e censori anche aspri, dell'una o dell'altra testa coronata. E cioè, per esemplificare, tanto un Golt e il suo *Discorso intorno agli argomenti del più bel poetare* quanto un Bettinelli che in veste di menante rinnovava i fasti boccaliniani indirizzando all'Arcadia le sue urticanti corrispondenze virgiliane. Certo, le prese di posizione espresse nel consesso pastorale e fuori di esso – le «requisitorie» e le «apologie» di cui parlava il compianto Andrea Battistini in pagine di grande lucidità alle quali possiamo guardare come alla introduzione ideale a queste nostre sessioni¹ – non furono tutte uguali, *né furono accolte allo stesso modo*; in questa sede però basti dire che come già nella primissima Arcadia, anche in quella che le fece

1. Andrea Battistini, *Dante in giudizio: requisitorie e apologie*, premesso a *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII)*, a cura di Bruno Capaci, Roma, Carocci, 2008, pp. 11-31.

immediatamente seguito e che qui consideriamo, su quell'argomento – ed è opportuno precisare: anche su quell'argomento – non era richiesto un sentire necessariamente unanime.

Nel merito, vorrei avviare la riflessione ancorando opinioni e prese di posizione a un punto fermo che ai miei occhi continua a essere la concretezza del dato bibliografico. Non posso quindi non muovere da un cenno alla cronologia, alla tipologia e alla localizzazione delle iniziative editoriali, naturalmente quelle relative alle tre corone, messe in cantiere negli anni dei custodiati sui quali ci proponiamo di riflettere.

2. Per quanto riguarda Dante, la stagione compresa tra il 1728 e il 1772, e cioè tra il custodiato di Lorenzini e quello di Brogi, si apre con la traduzione latina del gesuita Carlo d'Aquino, edita proprio nel 1728. Prosegue poi nel 1731 con l'edizione Zane delle *Rime* (*Rime di diversi antichi autori toscani in dodici libri raccolte*); nel 1732 con il commento alla *Commedia* del gesuita Pompeo Venturi, che in prima edizione viene proposto anonimo; nel 1739 con la riproposizione presso il veneziano Pasquali della *Commedia di Dante Alighieri tratta da quella, che pubblicarono gli Accademici della Crusca l'anno 1595*, integrata di «una dichiarazione del senso letterale»; nel 1741 con la riedizione, sempre presso Pasquali, delle *Opere*²; nel 1752 con la riproposta del commento cinquecentesco di Lodovico Dolce cui, con l'apporto di Pierantonio Serassi, vennero aggiunti estratti da Gravina e «la vita del poeta, il rimario, e due indici utilissimi»³; nel corso del biennio 1757-1758 con le due edizioni Zatta, in più tomi, delle *Opere*⁴, iniziativa replicata nel 1760 con sette tomi in sedicesimo, comprensivi della *Monarchia*; nel 1772 con l'edizione Pasquali delle *Opere* (due tomi dedicati alle opere minori e tre alla *Commedia* col commento di padre Venturi).

Insomma, un quadro che anche solo a considerare le iniziative più significative e senza seguirle nella serie delle ristampe segna un progresso innegabile rispetto alla stagione precedente, dove a fare la differenza è più che un numero incomparabilmente superiore di edizioni

2. Si trattava di un volume in due tomi in ottavo con le opere minori e di cinque volumi in sedicesimo con *Commedia* e opere minori.

3. Bergamo, Lancellotti; ricordo che nello stesso 1746 Lancellotti-Serassi procuravano un'edizione petrarchesca in dodicesimo del *Canzoniere* e dei *Trionfi* con i testi introdotti anche in quel caso da un *Giudizio dell'abate Vincenzo Gravina intorno al Petrarca* (pp. 25-31).

4. Cinque tomi in quarto, con la *Commedia* commentata da Venturi e Volpi e integrata delle notazioni di Filippo Rosa Morando.

una proposta articolata del *corpus* testuale (non più soltanto il poema), del formato, del corredo esegetico. È vero che alle stampe non arriva più di un commento veramente nuovo, quello di padre Venturi⁵, ma non si può dire che tale novità domini in solitaria. La serie delle iniziative richiamate ci dice che le annotazioni del 1732 hanno dovuto fare i conti prima con quanto era stato messo in campo da Antonio Volpi tra 1726 e 1727 negli apparati della cominiana⁶, e poi a metà secolo con le osservazioni di un giovanissimo Rosa Morando, la cui natura tutt'altro che conciliante e anzi programmaticamente agonistica era dichiarata senza ambiguità nel sonetto con cui il conte Montanari, guida della colonia arcadica veronese, invitava l'autore a «*vendicar l'opra divina*» e, indossate le vesti del «*Cultor, che sterpa il rio napello [aconito]*», ad ammendare «*i falli altrui col buon giudizio*»⁷.

Diverso naturalmente, e molto, il caso di Petrarca. È vero però che se la sua vicenda è più lineare – non doveva riscattarsi, come Dante, da una generale *damnatio* di poetica e da specifiche accuse di rozzezza e oscurità, né, come Boccaccio, doveva affrancarsi dal marchio di immoralità ufficializzato a metà Cinquecento dall'*Index* – neanche per lui la strada poteva dirsi del tutto sgombra e tanto meno in discesa. Non lo era né per il testo né per l'esegesi. Per il primo il punto dolente erano i sonetti babilonesi, che continuavano a fare scandalo, col risultato che i fratelli Volpi, cui si deve la loro riproposizione nell'edizione padovana del 1722, dovettero tornare più volte sulla decisione per legittimarne il recupero⁸. Analogo il dilemma che poneva l'esegesi: in una stagione nella quale si continuava a fare aggio sulle letture del passato, si sollevava la questione del trattamento da riservare a quella dell'eretico Castelvetro, il cui recupero diventava problematico. Muratori se ne fece carico all'interno di un'iniziativa di portata più generale tesa alla riabilitazione della figura e dell'opera del letterato cinquecentesco

5. Le vicende redazionali dell'opera sono ripercorse in Antonio Marzo, *Le tre edizioni del commento alla Commedia del p. Pompeo Venturi*, in *Per beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di Andrea Mazucchi, Cittadella, Bertinello Artigrafiche, 2015, pp. 529-541.

6. Che, ricordo, Roberto Tissoni ebbe a definire «una sorta di vulgata esegetica» (Roberto Tissoni, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Padova, Antenore, 1993, p. 57).

7. Filippo Rosa Morando, *Osservazioni sopra il comento della Divina Commedia di Dante Alighieri stampato in Verona l'anno 1749*, Verona, Ramanzini, 1751, pp. n.n. (miei i corsivi).

8. La vicenda è ricostruita e problematizzata in Tissoni, *Il commento ai classici italiani*, pp. 28-29, nota 65.

(con le *Opere varie critiche* del 1727), ma all'edizione petrarchesca che pubblicò a Modena nel 1711⁹, e che per tutto il secolo sarebbe rimasta tra quelle di riferimento, non gli riuscì di far seguire la ristampa del commento del 1582; i tempi non erano ancora maturi per tanta audacia e si dovette aspettare il 1756, quando l'editore veneziano Zatta pubblicò i due volumi delle *Rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*. Questo non è il luogo per indulgiare sull'iniziativa, peraltro ottimamente illustrata da Roberto Tissoni nelle pagine appena richiamate, ma non si può non tornare sul fatto che l'epoca non sentì il bisogno di mettere mano a commenti che si facessero carico della parola dell'autore e la interrogassero alla luce delle nuove priorità ideali e di gusto. Quei commenti non li promossero gli editori né li proposero i letterati. Come Muratori nel 1711 e Volpi nel 1722, nel 1746 anche l'abate Serassi rispondendo all'appello dell'editore e amico Pietro Lancellotti curò una stampa nella quale proponeva il testo della seconda cominiana arricchito solo di una biografia originale e di una silloge di corredo nuova rispetto a quella del 1722.

Se le strade delle due corone poetiche erano una tortuosa e un'altra non del tutto lineare, quella della corona prosastica era dilemmatica. Per un aspetto – per la lingua e per lo stile – manteneva intatto il prestigio di sempre, consacrato dalle indicazioni bembiane, e il giudizio era generalmente di plauso; ma per quanto riguardava trame e personaggi il pronunciamento del 1559, che inibiva la circolazione del testo, continuava a far sentire i suoi effetti e quella strada poteva apparire, e di fatto era, addirittura impervia. Non meraviglia quindi vedere che per la prima metà del secolo le proposte editoriali, che pure non mancarono, fossero avanzate cautelativamente solo in forma antologica (ventotto novelle nella cominiana del 1739, più volte riproposta, che diventano trenta a partire dalla bolognese del 1743) e che anche quando (dopo che a partire dal 1724 Giovanni Bottari aveva avviato in Crusca l'illustrazione delle novelle¹⁰ e che nel 1742 Domenico Maria Manni aveva pubblicato la sua *Istoria del Decamerone*) sarebbe seguita nel 1754 la proposta integrale dell'opera, sarebbe stata un'edizione inte-

9. Francesco Petrarca, *Le rime 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 bibliotecario del sereniss. sig. duca di Modena*, Modena, Soliani, 1711 (e poi Venezia, Viezzeri, 1741 e 1759, e di nuovo Modena, Soliani, 1762).

10. In una serie di *Lezioni sopra il Decamerone* che però sarebbero state editate solo nel 1818 (Firenze, Ricci).

grale ma naturalmente espurgata. Era quella procurata dall'ex gesuita e poi servita Alessandro Bandiera, condotta all'insegna di una cautela espressa a tutte lettere nel frontespizio, dove il testo si diceva «ripurgato con somma cura da ogni cosa nocevole al buon costume»¹¹.

3. Ciò detto, accantoniamo per un attimo i nomi, i tempi e le forme emersi in questa rapida rassegna e torniamo alla prospettiva più generale. Intanto per mettere a fuoco la categoria stessa delle tre corone. Che, va riconosciuto, è una categoria critica e storiografica spuria, segnata all'origine da urgenze soprattutto ideologico-apologetiche che ne hanno fatto più una bandiera che un vero e proprio programma di poetica. Frutto e sintesi del sentire fiorentino postboccacciano e salutatio riflesso nei *Dialogi ad Petrum Histrum* di Leonardo Bruni (naturalmente più delle tesi difese nel secondo dialogo che non in quelle ostentate nel primo), come formula è attestata per la prima volta nel *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato¹² e trionfa nel Quattrocento come celebrazione della tradizione prima cittadina e poi generalmente volgare. In città quell'accostamento era di tutta evidenza; lo era nelle parole delle *laudationes* con le quali i dotti celebravano Firenze come lo era nelle immagini degli artisti. Nell'arte cittadina per esempio le tre corone sono state a lungo un dato di fatto, proposte nelle strade, nelle chiese, nelle case, riprova tangibile di un primato fiorentino dichiarato dall'autore della *Descrizione* per le nozze di don Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria, dove si fa argomento risolutivo nelle rivalità con le altre «nazioni» del dominio («sia detto con pace di qualche altra nazione toscana, la quale, quando arà un Dante, un Petrarca e un Boccaccio da proporre, potrà per avventura venire in disputa»)¹³, sia da Vasari

11. Giovanni Boccaccio, *Decamerone ripurgato con somma cura da ogni cosa nocevole al buon costume, e corredato con note riguardanti al buon indirizzo di chi desidera scrivere con purità, e proprietà toscana a norma dell'uso presente: si aggiungono col medesimo divisamento le Lettere dell'istesso autore*, Venezia, Bettinelli, 1754.

12. Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1975, I/2, p. 4. Sulla formula e sulla sua genesi vd. ora Luca Fiorentini, *Petrarch and Boccaccio in the First Commentaries on Dante's Commedia. A Literary Canon Before its Official Birth*, London-New York, Routledge, 2020.

13. *Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo Don Francesco de' Medici Principe di Firenze e di Siena e della Serenissima Regina Giovanna d'Austria*, in Giorgio Vasari, *Opere*, VIII/1. *I ragionamenti e le lettere edite e inedite e la Descrizione dell'apparato per le nozze del Principe Francesco de' Medici*, d'Anonimo, Firenze, Sansoni, 1882, p. 525.

nelle *Ricordanze*¹⁴. D'altra parte non fosse così non si spiegherebbe la celebre caricatura di scuola leonardesca ora a Venezia, nelle Gallerie dell'Accademia.

Sembrirebbe insomma una categoria tutta locale e per di più destinata a segnare una specifica età, e come tale non facilmente adattabile a estensioni che comprendano altri luoghi e altre stagioni ideali, il Settecento non escluso. Eppure nonostante questo credo che si possa far ricorso a essa in considerazione sia della sua efficacia rappresentativa, sia soprattutto del fatto che nella Firenze dei decenni che vanno da Salutati e Bruni alla *Raccolta Aragonese* e a Lorenzo si posero le basi di una riflessione di lingua e di stile i cui termini erano destinati a riproporsi per secoli. Gli stessi termini che abbiamo ritrovato, anche se poi la discussione portò a un esito del tutto differente, nelle *Prose della volgar lingua*. Tenendo però presente che i distinguo di Bembo e di quanti ne avevano fatto proprio il verbo – inclini a proporre quella lettura gerarchizzata delle due corone poetiche che finì per renderle del tutto alternative, con la sostituzione di Petrarca e della lirica a Dante e all'epica – furono tali da retrocedere ma non da allontanare e tanto meno da escludere Dante. Con la *Commedia* che, uscita dalla porta principale nel 1525 e confinata nella riserva indiana della Firenze dell'Accademia Fiorentina, settant'anni dopo faceva ritorno dalla finestra, e che finestra!, della Crusca (prima, nel 1595 con l'edizione del poema, poi con la sua inclusione nel *Vocabolario*, dove la parola dantesca finisce per sovrastare quella di Petrarca)¹⁵.

14. Giorgio Vasari, *Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di Alessandro Del Vita, Roma, R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, 1938. In queste ultime è oggetto dichiarato di due committenze: «Ricordo come adì 15 di settembre 1544 Luca Martijnj Fiorentino mj aveva allogato per fino adì 10 di luglio 1543 un quadro grande di dua braccia e un terzo alto et braccja tre largho per farvj drento sej figure dal mezzo in su. Dante il Petrarca il Boccaccio Guido Cavalcantj Guitton d'Arezzo Messer Cino da Pistoia che segli condussono et per prezzo di pagamento senebbe scudi diecj che il Bronzino pittore fece lacordo cioè scudi 10» (ivi, p. 45); «Ricordo come a di 12 di marzo 1548 a Monsignor Jovio vescovo di nocera fecj in una tela grande leffigie di Dante il Petrarca Guido Cavalcantj et Messer Cino da Pistoia il Boccaccio et Guitton d'Arezzo la quale si mandò a Roma a Messer Simon Botti che gnene consegnassi scudi 10» (ivi, pp. 59-60).

15. I rinvii danteschi sono infatti oltre 9.000 a fronte dei 5.000 rinvii petrarcheschi (Fabio Romanini, *I numeri della prima Crusca*, in *La Crusca e i testi. Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al Vocabolario del 1612*, a cura di Gino Belloni, Paolo Trovato, Firenze-Padova, Accademia della Crusca-Libreriauniversitaria.it, 2018, pp. 353-381: 357-362, §2. *Le Tre Corone*), un dato solo parzialmente riconducibile alla specificità della lingua della *Commedia*.

Oggi, consapevoli dei limiti intrinseci di una categoria che delle tre voci non coglie e non restituisce né lo specifico formale né quello poetico ma solo una funzione di rappresentanza, possiamo continuare a ricorrere a essa, sia pure strumentalmente, per definire di volta in volta e di terra in terra il diverso gradiente di rappresentatività e il diverso atteggiamento con cui epoche e autori, soprattutto quelli che in questa occasione ci proponiamo di studiare, si sono confrontati con Dante, Petrarca e Boccaccio e ne hanno considerato la parola. Questo naturalmente senza né ignorare né accantonare del tutto la funzione propriamente storica e critica che alla categoria riconobbero Vico e Bettinelli. L'uno a inizio secolo, nel *Giudizio sopra Dante*, quando sostenne che «nel finire de' tempi barbari provennero un Dante nella sublime, un Petrarca nella delicata poesia, un Boccaccio nella leggiadra e graziosa prosa» e diedero «frutti e nella perfezione, e nella grandezza, e nella copia meravigliosi»¹⁶; l'altro in fine di secolo, quando in una delle sue celebrazioni di Petrarca sentì il bisogno di riaffermare il ruolo dell'Italia, e in particolare dei tre autori – ora promossi a triumviri –, nello sviluppo della civiltà europea:

l'Europea Letteratura a crear concorsero anch'essi in nuovo ed unico *triumvirato*, e ricordiamo pur sempre all'Europa ingrata quel beneficio di tre italiani, alle scienze superbe quel di tre penne eloquenti, all'iniqua fortuna quel di tre poveri, ed esigliati, al vil dispotismo quel di tre uomini grandi, perché liberi e indipendenti¹⁷.

Un triumvirato che in ogni caso non comportava nessun azzeramento di gerarchie; questa infatti la chiusa del *memento*: «ma ricordiamo non meno che il più benemerito in tale beneficenza fu di lunga mano il Petrarca e l'è tuttora».

4. A questo punto, sulla linea di quanto anticipato in avvio, ricordo che la prima Arcadia consegnava ai successori di Crescimbeni e ai pastori da loro custoditi un doppio patrimonio: uno positivo, tradotto in ordinamenti e consuetudini, che per ogni membro comportava prese di posizione nette; un altro meno determinabile anche se non meno

16. Giambattista Vico, *Giudizio sopra Dante*, in Id., *La scoperta del vero Omero seguita dal Giudizio sopra Dante*, a cura di Paolo Cristofolini, Pisa, ETS, 2006, pp. 137-140: 139.

17. Saverio Bettinelli, *Delle lodi del Petrarca*, Bassano, [Remondini], 1786, p. 79 (il corsivo naturalmente è mio).

reale, fatto più di interessi condivisi che di scelte particolari, e come tale invece mobile, più elastico e tollerante. Non a caso fu sulle leggi e sulle loro interpretazioni che il sodalizio si confrontò alimentando le tensioni interne che alla fine portarono alla rottura, mentre in materia di canoni e di scelte di gusto i pastori della prima Arcadia e quelli delle successive diedero prova di saper tollerare senza troppi problemi la compresenza di punti di vista anche molto diversi.

Il fatto è che mentre per il primo aspetto il sodalizio proprio per la sua natura artificiosa era tutto concentrato su se stesso e comportava la concordia su quelle regole stabilite *ab origine* nelle quali doveva trovare il senso della propria esistenza, per il secondo l'occhio poteva spaziare senza troppi vincoli e attivare quel dialogo continuo con l'"esterno" che si sarebbe tradotto in un arricchimento del mondo arcadico. Da una parte una rigidità che si voleva garanzia di saldezza, dall'altra una permeabilità che era esigenza di dialogo e occasione di confronto, scambio e arricchimento.

Nella loro opera di restaurazione del gusto – del buon gusto – era inevitabile che gli Arcadi tornassero a porsi il problema del confronto con i modelli. Era un problema ricorrente, che aveva segnato la lunga stagione del classicismo con le inevitabili scelte di natura critico-storiografica (quali modelli) e linguistico-retorica (come imitarli), ma che nel Settecento si sarebbe posto per l'ultima volta, prima della dissoluzione dell'*Ancien régime* letterario e dell'irruzione della cultura romantica. Se infatti all'inizio, nel 1728, si trattava ancora di scegliere, di preferire questa o quella corona in nome di gusti e ideali, alla fine, nel 1772, si imponeva un atteggiamento diverso. Il tempo in cui il canto del presente comportava non solo il dialogo stretto con la tradizione ma il ricorso preferenziale alla parola del passato, quel tempo era ormai alle spalle e le tre corone, come tutti i modelli, erano chiamate a svolgere altri ruoli.

Insomma, fino a quando il valore dell'esemplarità, connesso a quello correlato dell'imitazione, venne riconosciuto come moneta in corso, il dibattito critico e di poetica comportò una scelta, quella appunto tra Dante e Petrarca, che da tempo era stata una scelta di campo. Le vicende dell'editoria, come sempre, ne sono una spia: se nel primo Cinquecento si potevano prevedere, ed effettivamente si davano, cataloghi che proponevano le tre corone, poi non se ne diedero più. Sulla base di queste considerazioni si può sintetizzare legittimamente la dialettica Gravina-Crescimbeni in una contrapposizione Dante-Petrarca che con i custodiati successivi si sarebbe rivelata sempre meno vincolante.

Non sarebbero mancate preferenze e prese di posizione a favore ora più dell'uno ora più dell'altro, ma ciò non toglie che il tempo, proprio quel tempo, stava mettendo in discussione radicalmente e erodendo progressivamente la categoria fondante di quella civiltà letteraria, l'imitazione. Sì che davanti al notaio del «Caffè» poté maturare, con la «rinunzia» alla Crusca e al suo *Vocabolario*, quello «spirito di letterario libertinaggio»¹⁸ che di quell'erosione era al tempo stesso causa e portato e che autorizzava a concludere che «dalla ben intesa, dalla non servile ma illuminata imitazione, quand'essa non venga proposta per fine ma per mezzo di perfezione, si passa a superare i modelli»¹⁹.

Ora proprio il ruolo riconosciuto alle tre corone negli anni dei custodiati che ci proponiamo di indagare si presta bene a esemplificare in materia dal momento che sia le due corone poetiche che Boccaccio erano presenze rispetto alle quali, si è visto, la tradizione aveva reso obbligatoria per tempo una presa di posizione, fosse essa unitaria (come era stato nel caso della cultura fiorentina da Salutati a Lorenzo all'Accademia Fiorentina alla Crusca) o al contrario comportasse una distinzione tra le corone (Bembo) o una presa di distanza che talora, come accadde nel Seicento, in non pochi poteva configurarsi come un rifiuto.

Naturalmente nel pieno Settecento il discorso non si poneva negli stessi termini per tutti e tre gli autori. Alle spalle di ciascuno si erano sedimentate prese di posizione e prodotti schieramenti riflessi proprio nei dati editoriali appena richiamati. Che per gli anni qui considerati consegnano uno stato delle cose che per il fatto di essere più mosso rispetto a quello del secolo precedente non è però tale da autorizzare paragoni con il Cinquecento. Le tre corone, e specialmente quelle poetiche, sono sì di nuovo al centro del dibattito, ma è un dibattito che sembra ancora destinato a svolgersi in gran parte all'interno della cerchia degli addetti ai lavori. E anche se il pieno Settecento non ha conosciuto, come il secolo XVI, un effetto-Bembo – quel vero e proprio *redde rationem* che nel giro di pochi decenni aveva finito per obbligare autori e lettori a una scelta radicale in materia di questioni che formalmente erano di lingua e di stile ma che, e lo sapevano bene quanti vi

18. Alessandro Verri, *Promemoria che serve a maggior spiegazione della rinuncia al Vocabolario della Crusca*, «Caffè», 21, 1764-1765 (consultabile in «*Il Caffè*» 1764-1766, a cura di Gianni Francioni, Sergio Romagnoli, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 244).

19. Alessandro Verri, *Dei difetti della letteratura e di alcune loro cagioni*, «Caffè», 13-14, 1765-1766 (consultabile in «*Il Caffè*» 1764-1766, p. 544).

presero la parola, in fondo erano di cultura e di civiltà –, all'interno di quella cerchia, anche se non tradotte in nessuna iniziativa editoriale o esegetica diretta, andranno collocate le posizioni dei due dioscuri della prima Arcadia, con Gravina schierato sul fronte dantesco e Crescimbeni su quello petrarchesco.

Boccaccio e prosa a parte, nel tempo quella di Dante o Petrarca era diventata più che una scelta un'alternativa. Se infatti nel Quattrocento di Landino o nel Cinquecento di Vellutello (e dunque un Cinquecento non bembiano)²⁰ era possibile intendere come complementari la *Commedia* e il *Canzoniere*, e farsi carico insieme della parola dell'una e dell'altra opera, o se, come nel caso dell'*Aviso piacevole dato alla bella Italia* (1586) dell'*italianisant* François Perrot, si potevano impugnare terzine, sonetti e novelle come sferze e muovere contro l'autorità pontificia, dal 1525 delle *Prose* le distanze si erano fatte incolmabili e le militanze poco o per niente conciliabili. In Arcadia al contrario, a cominciare dalla prima Arcadia, convivessero cultori dell'uno e dell'altro poeta. Al custodiato del petrarchesco Crescimbeni fece seguito quello di Francesco Maria Lorenzini, che per questo aspetto era più vicino al sentire di Gravina. Allievo dei Gesuiti e lui stesso inizialmente gesuita, proprio all'interno dell'ordine aveva conosciuto le posizioni contrastanti a proposito di Dante che nel tempo avevano alimentato le distinzioni di Bellarmino tra il Dante poeta e il Dante profeta, l'ammirazione di padre Bartoli e, proprio all'inizio del suo custodiato, sia la prevenzione di chi aveva firmato la dedica a papa Clemente XII del commento di padre Venturi²¹ sia le lodi di padre Quadrio²². Nessuna

20. Meglio, un Cinquecento non del Bembo delle *Prose*, dal momento che di quello che un quarto di secolo prima fiancheggiava Aldo e riproponeva Dante accanto a Petrarca non si poteva dire altrettanto.

21. Si trattava del gesuita senese Giovan Battista Placidi.

22. Che nella sua *Storia* non solo aveva celebrato tanto il Dante lirico (a proposito della canzone aveva concluso che «Dante fu, che l'arte tutta di quella sorta di componimenti il primo maestrevolissimamente insegnò, e il primo fu altresì, che in pratica maestrevolissimamente la pose», cfr. Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, II/2, Milano, Agnelli, 1742, pp. 112-113) quanto l'epico («Dante è ne' suoi pensamenti nerboruto, fantastico, e forte», ivi, p. 62), ma che aveva dato conto dell'edizione del 1732 con un laconismo che mi sembra se non proprio una liquidazione una riprova di scarsa empatia: «nel 1732 fu impresso questo Poema in Lucca per Sebastiano Domenico Cappuri in 4. piccolo, con una breve, e sofficiente dichiarazione del senso letterale, diversa in più luoghi da quella degli antichi Comentatori; che fu lavoro di due Gesuiti, Pompeo Venturi, e Fabio Placidi, amendue Sanesi» (ivi, IV, 1749, pp. 255-256).

meraviglia se poi su quello stesso ceppo sarebbe spuntato il ramo spinoso e volutamente irritante delle *Lettere Virgiliane*.

Ancora con Michele Giuseppe Morei la bussola è quella dell'imitazione, e il concetto è reso icasticamente in una pagina ben nota nella quale il neocustode dà conto ai pastori di una visione. L'oratore vi propone ai sodali un apologo che si conclude con l'affermazione secondo cui «ciascuno può conoscere, che insieme possono stare la semplicità del pensare colla Magnificenza dell'esprimersi; l'attenzione del ben comporre nella volgar favella, collo studio indefesso degli antichi Latini Autori»²³. Si tratta al tempo stesso di una riflessione sulla storia pregressa dell'Accademia – su quella di Crescimbeni, fautore dell'ideale della «semplicità», e di Lorenzini, che sosteneva invece la «magnificenza» – e una base dalla quale partire per stabilire, nel segno di una concordia perseguita con lucidità («insieme possono stare») ma sempre nel nome dell'imitazione, un programma per la nuova Arcadia, la sua.

Concordia che non comportava nessun appiattimento:

Ma nessuno, sia con pace degl'altri l'ha fatta da Padrone, e da Maestro dell'eloquenza, quanto il maravigliosissimo Dante. Quest'Uomo, nuovo nell'idee, nuovo nella condotta, nuovo nella frase; nuovo nel nome della sua opera, produsse una specie di Poesia, che quanto è da tutti inimitabile, tanto ha avuto la gloria, di non aver nel suo tutto imitata alcun'altra; e quanto può esser di regola altrui per ben comporre, tanto ha saputo esser ottima senza l'osservazione delle altrui regole. I Comici la pretendono sua, perché l'Autore le ha dato il titolo di Comedia, e perché ha molto del loro stile, e de' loro pensieri: ma l'aggiunto di divina, che l'Autore medesimo le ha donato, e la qualità de' Personaggi introdottivi, fà che i Tragici la pretendono sua al paro dei Comici. Saltano fuori gl'Epici, e affermano, che ella non è altro, che un Epopeia, assegnandone per ragione, e la narrativa, e la magnificenza. I Satirici non la cedono agli altri, e si appoggiano alla mordacità, che dal Poeta contro i vizj del continuo si esercita. Gli Elegiaci si attaccano al metro, e si sforzano di far conoscere, che la terzina corrisponde al distico; e se noi vorremo sentire ancor gl'altri, non mancheranno di dire le loro ragioni, e i Lirici, e i Ditirambici, e i Didascalici. L'Autore intanto se ne vada gloriosissimo, e se non ha superato i principali lumi della Poe-

23. Michele Giuseppe Morei, *Prosa detta nel serbatojo d'Arcadia*, in Id., *Prose dette in diverse accademie*, Roma, de' Rossi, 1752, pp. 35-42: 41-42.

sia, non si è lasciato però vincere da veruno; ed egli lo conobbe da per se stesso, nè dubitò, dopo essersi introdotto nell'assemblea di cinque Poeti di primo grido, come sono Homero, Virgilio, Orazio, Ovidio, e Lucano, di dire, «Da ch'ebber ragionato insieme alquanto / Volsers' a me con salutevol cenno / E 'l mi Maestro sorrise di tanto / E più d'onor, ancor ali mi fenno / Ch'ei si mi fecer della loro Schiera / Si ch'ì fui sesto trà cotanto senno». E l'ultimo almeno di quei Poeti è stato dal nostro Dante di lunga mano superato²⁴.

Ma quelle parole e il programma che ne discendeva guardavano soprattutto al passato, poco al presente e meno ancora al futuro, senza dire che guardavano più al lettore romano e fiorentino che a quello di altre capitali della penisola²⁵. Nel 1752, l'anno di pubblicazione delle *Prose* di Morei, parlare di imitazione e di canone comportava una serie di precisazioni e di limitazioni che venti o trent'anni prima non avevano nessuna ragion d'essere. Interessante per noi il fatto che l'*Arcadia* non sia spettatore di quel processo ma vi partecipi direttamente e lo faccia con un ruolo di primo piano.

Se dunque non meraviglia vedere che all'inizio è un canone connesso ancora strettamente al concetto e alla pratica dell'imitazione, poi diventa naturale prendere atto che con il modificarsi radicale di quest'ultima tanto il concetto quanto la pratica si trovano ad acquisire nuove connotazioni. Una delle tappe del percorso, non certo un punto d'arrivo, la si può indicare – e siamo alla fine della stagione che qui ci siamo proposti di prendere in esame – nelle considerazioni sul «più bel poetare» che l'abate Golt premise nel 1771 alle sue *Poesie*. Lì in tema di imitazione prima richiamò la posizione del Minturno e ricordò che «verso il fine della Poetica e laddove parla della imitazione, si dichiara di non trovare altro Poeta Italiano imitabile, che il Petrarca, e vuole di più, che si usi in imitarlo tutta la rassomiglianza possibile»; poi, messa in discussione quella posizione («questo ancora è uno di quegli Scrittori, che molto si allontanano dallo spirito di Poliziano, e di Erasmo. Io so, che Quintiliano ci va avvertendo con brusca cera, che *nihil crescit sola imitatione*»), concludeva non con un rifiuto dell'i-

24. Michele Giuseppe Morei, *Ragionamento intorno all'Eneida di Virgilio*, Roma, de' Rossi, 1729, pp. 20-21. Qui e di seguito trascrivo senza modernizzare né grafia né ordinatori.

25. Ricordo che qualche anno fa Battistini insisteva sull'incidenza dell'«asse Roma-Firenze» nella persistenza delle istanze classicistiche oltre il secolo XVI (Battistini, *Dante in giudizio*, p. 13).

mitazione ma con la presa d'atto dei limiti di quella pratica e dei rischi che comportava: «so ancora, ch'egli non parla a miei imitatori; ma che parla a coloro, i quali mi anno indotto in questo esame e che vorrebbero a poco a poco, e insensibilmente ridurre la Poesia Italiana ad una lingua morta»²⁶. Certo, i passi decisivi erano ancora tutti da fare – almeno su quel fronte d'Arcadia, mentre su un altro, quello presidiato da Saverio Bettinelli, l'imitazione da tempo era né più né meno uno scrivere «tra i ceppi»²⁷, senza dire che a inizio secolo Maffei poteva celebrare Guidi e la sua libertà dai vincoli dell'imitazione mentre nel 1720 Vico parlando di Dante aveva detto con ammirazione che «sine ullo exemplo proposito, ex sese primum natus, ex sese quoque poeta factus absolutissimus»²⁸ – ma le parole di Morei sono la riprova che anche nei meno accalorati la direzione era effettivamente nuova rispetto a quella intrapresa mezzo secolo prima da Crescimbeni. Era in atto insomma un movimento che sia pure con moderazione (una moderazione per qualcuno esasperante) mirava, e consapevolmente, ad altre sponde.

Anche quando le posizioni sembravano replicare le stesse di decenni prima, erano sostenute con argomenti che risultano tali da mettere in dubbio ogni possibile connessione. Il caso più clamoroso credo sia quello di Bettinelli: se il fatto di preferire Petrarca sembra collocarlo accanto a Crescimbeni, i termini della presa di distanza da Dante sono anche quelli della presa di distanza dalla visione modellizzante delle *Bellezze*. E questo non tanto per il fatto che a suo modo di vedere «alla gloria scientifica Dante mirò [...] più che alla poetica»²⁹, quanto per

26. Gaetano Golt, *Discorso intorno agli argomenti del più bel poetare*, in Id., *Poesie con un discorso intorno agli argomenti del più bel poetare*, Roma, nella stamperia di San Michele per il Giunchi, 1771, p. LXIII.

27. Saverio Bettinelli, *Lettere sopra vari argomenti di letteratura scritte da un inglese a un veneziano*, in Id., *Lettere Virgiliane e Inglesi e altri scritti critici*, a cura di Vittorio Enzo Alfieri, Bari, Laterza, 1930, p. 125 (lettera settima); del resto le *Virgiliane* si erano aperte con un avviso dell'editore il cui esordio era perentorio: «Se questo libretto poetico non risveglia dal sonno la gioventù d'Italia e non la ritragge dalla insulsa maniera di poetare imitando, già non si vede qual altro miglior soccorso a lei si possa offerire» (p. 3). Ricordo che di lì a non molto Alessandro Verri avrebbe definito allo stesso modo, «ceppi», tutte le *curae* relative a «lingua, ortografia, ordine, periodi, finenze», tutte «minutezze» da rinviare «all'indomani» (Verri, *Dei difetti della letteratura* [*«Il Caffè»* 1764-1766, p. 545]).

28. Giambattista Vico, *Il diritto universale*, II. *De constantia iurisprudentis*, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1936, p. 378 (*De constantia philologiae*, XII 21).

29. Bettinelli, *Delle lodi del Petrarca*, p. 20.

la conclusione cui arriva la sua analisi dell'effetto-Dante: «a Dante null'altro mancò che buon gusto, e discernimento nell'arte. Ma grande ebbe l'anima, e l'ebbe sublime, l'ingegno acuto e fecondo, la fantasia vivace e pittoresca, onde gli cadono dalla penna de' versi e de' tratti mirabili. Anzi giudico che da questi venuto sia l'*abuso d'imitazione* tra gl'italiani»³⁰. Al contrario nel caso di Petrarca – e per noi e, soprattutto, per la storia – non si guarda alla degenerazione del processo avviato dai suoi imitatori quanto al fatto che quella poesia fosse in grado di parlare al «cuore» e all'«orecchio» della «nazione»: «se fu Dante poeta, il fu per pochi, il fu pei dotti, o per chi parer dotto volea, ma non fu poeta del cuore e dell'orecchio, cioè vero poeta della nazione, qual divenne Petrarca»³¹. Non sarebbe passato mezzo secolo che le cose sarebbero state oggetto di un ripensamento e di un rovesciamento delle gerarchizzazioni dominanti nel Cinquecento e nel primo pieno Settecento. Il «primo Vate [...] per verissima poesia del nostro Parnasso»³² che Bembo e Crescimbeni e Bettinelli avevano divinato nel cantore di Laura sarebbe stato per tutti Dante.

Un Dante da ammirare e da innalzare come bandiera, naturalmente, non da imitare. In questo senso le polveri che negli anni Trenta e Quaranta avevano preso fuoco e alimentato una polemica come quella che aveva visto Biagio Schiavo prima contrapporsi a Muratori e poi incrociare la penna con Teobaldo Ceva³³ passato solo qualche lustro sarebbero apparse bagnate. Le ragioni in grado di alimentare una polemica *de imitatione* erano sempre più deboli.

5. Quelle appena evocate erano sì parole di parte ma senza che questo autorizzi una loro lettura nei termini di una successione di schieramenti con vincitori e vinti. A valle di tutto Foscolo si sarebbe atteggiato a storico della stagione da poco alle spalle e sull'argomento che qui ci interessa avrebbe potuto concludere che «la scuola gesuitica e gli eunuchi metastasiani e l'Arcadia parevano congiurati ad esporre Dante alla derisione del mondo»³⁴. Ma, appunto, «parevano», che

30. Bettinelli, *Lettere Virgiliane*, p. 15 (lettera terza; il corsivo è mio).

31. Bettinelli, *Delle lodi del Petrarca*, p. 24.

32. Ivi, p. 22.

33. E i cui termini sono illustrati da Corrado Viola nel capitolo dedicato a padre Ceva: *Teobaldo Ceva lettore di poeti e teorico della poesia*, in Id., *Canoni d'Arcadia. Muratori, Maffei, Lemene, Ceva, Quadrio*, Pisa, ETS, 2009, pp. 155-195.

34. Ugo Foscolo, *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante* [1825], in *Edizione nazionale delle opere*

né la scuola gesuitica né l'Arcadia avevano mai parlato con una sola voce³⁵. L'attenzione alla pluralità delle sensibilità e dei punti di vista è un dato di fatto che va tutelato per rispetto prima di tutto della storia, ma che allo stesso modo va problematizzato in sede critica per restituire pertinenza e senso a dibattiti e polemiche e alle prese di posizione che vi erano emerse.

A proposito di Bettinelli per esempio vorrei richiamare l'attenzione su uno degli esiti più noti del suo polemizzare *contra Dantem*, la proposta di ridurre la *Commedia* ai «cinque canti incirca di pezzi insieme raccolti»³⁶. Che è sì proposta clamorosa e a effetto, che indurrebbe a ritorcerla contro lo stesso promotore appellandosi all'aureo «se gli uomini grandi ritrovano difetti nelle opere grandi, essa è l'ultima scoperta che vi facciano, ed i piccoli la prima»³⁷, ma che in ogni caso non si può ridurre al sensazionalismo della provocazione, e questo per due ragioni che mi pare opportuno richiamare.

La prima è interna alle stesse *Virgiliane* e impone la presa d'atto che il trattamento non è riservato al solo Dante: come la decima lettera e l'opera stessa terminava con il *Codice nuovo di leggi del Parnaso italiano* e con la proposta delle dodici leggi «promulgate e sottoscritte da Omero, Pindaro, Anacreonte, Virgilio, Orazio, Propertio, Dante, Petrarca, Ariosto, ne' comizi poetici tenuti in Elisio» (dove peraltro andrà notata la presenza di Dante nella terza delle tre terne poetiche, quella italiana), così la lettera precedente, la nona, si chiudeva con una *Scelta e Riforma de' poeti italiani per comodo della vita e della poesia*. In tutte e due il discorso riguardava la poesia e il suo uso, nella prima in prospettiva diremmo pedagogico-sociale, nell'altra didattica. Il titolo stesso del catalogo illustrato nella nona lettera dichiarava senza

di Ugo Foscolo, IX/1. *Studi su Dante. Parte prima*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 561.

35. Per il Dante dei Gesuiti tra la ricca bibliografia sull'argomento rinvio a Luca Curti, *Dante e il canone letterario da Bellarmino a Bettinelli*, in *I Gesuiti e la Ratio studiorum*, a cura di Manfred Hinz, Roberto Righi, Danilo Zardin, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 357-378; per l'Arcadia ho fatto il punto in *Tra entusiasmi e tiepidezze. Il Dante della prima Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodito di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 33-47.

36. Saverio Bettinelli, *Scelta e Riforma de' poeti italiani per comodo della vita e della poesia*, in Id., *Lettere Virgiliane*, p. 53 (lettera nona).

37. Verri, *Dei difetti della letteratura* («*Il Caffè*» 1764-1766, p. 545; e poco prima, p. 541, «nelle opere de' grandi uomini voi osserverete andarsi comunemente a caccia de' difetti; e 'n quelle de' mediocri cercarsi industriosamente le bellezze»).

ambiguità che si trattava di una doppia scelta: a una prima condotta “tra gli autori” seguiva una seconda condotta all’“interno delle loro opere”. Impossibile non notare che negli stessi anni nei quali Quadrio, Mazzuchelli e Tiraboschi si affannavano a censire e illustrare le molte voci della tradizione e a darne conto analiticamente nelle loro ricostruzioni, di fronte a quella stessa tradizione Bettinelli si dedicava all’esercizio contrario della selezione, e lo faceva con la grazia di un Procuste. Cosa che, concluse mezzo secolo fa un lettore di cose letterarie, ne fece uno «tra i più illuminati, temerari e geniali ghigliottinatori del secolo», un secolo in cui «raffiche di *bons mots* giustiziano le vessatorie glorie del passato, e la maliziosa conversazione, l’affabile iracondia di quelle indulgenze sarcastiche e moralistiche funzionano da ghigliottina ideologica»³⁸.

La seconda ragione è di portata più generale e riguarda la cultura stessa della selezione. In occasione del noto seminario di Ascona dell’ottobre 1989 Roberto Tissoni a proposito della *Scelta e Riforma delle Virgiliane* registrava accigliato il fatto che «la struttura è proprio quella degli *Indices librorum prohibitorum et expurgatorum!*»³⁹. È notazione che si può condividere, ma a patto di allargare il discorso, e di molto, fino a comprendervi una consuetudine. Quell’esigenza di selezione prima ancora che il Bettinelli illuminista e teorico dell’uso sociale della poesia riguardava il Bettinelli allievo e maestro dei colleghi gesuiti. Era dal carteggio loyolano degli anni Quaranta del Cinquecento e poi dalla *Ratio studiorum* di mezzo secolo dopo e dalle cattedre che a quella si rifacevano che si era venuta prima teorizzando e poi diffondendo la pratica della lettura antologica. Quella pratica che ancora segna la nostra didattica della letteratura e che, a ragione della sua esclusività, direi anzi che la funesta. Da questo punto di vista purtroppo dobbiamo riconoscerci ancora tutti bettinelliani e gesuiti.

6. Non sarà motivo di meraviglia a questo punto costatare che molti dei nomi associati all’una o all’altra delle iniziative editoriali evocate in avvio, così come quelli di quanti sull’uno o sull’altro fronte avevano preso parte ai dibattiti che possiamo riconoscere a monte o a valle di quelle iniziative, sono nomi registrati nell’*onomasticon* arcadico. Erano arcadi tanto i filodanteschi Giovanni Antonio Volpi (Ulipio Guineo),

38. Giorgio Manganelli, *Dante sotto la ghigliottina*, «L’Espresso», 30 agosto 1970, poi edito in Id., *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, p. 183.

39. Tissoni, *Il commento ai classici italiani*, p. 78.

i gesuiti Giovanni Battista Pastorini (Aleso Leucasio)⁴⁰ e Carlo d'Aquino (Alcone Sirio), il carmelitano Teobaldo Ceva (Orgaldo), l'abate Serassi (Desippo Focense), il Rolli (Eulibio Brenteatico) impegnato a rispondere a Voltaire (Museo Pegaside), quanto il sarcastico Bettinelli (Diodoro Delfico, Adaride Filonero) e quanto ancora l'Algarotti (Esagearco Leontino, Polianzio Dorico), preoccupato di smarcarsi dalle posizioni estreme proprio di Bettinelli. Serassi e Bettinelli erano ugualmente attivi, e questa volta concordi, sul fronte petrarchesco, mentre su quello boccacciano erano o sarebbero stati arcadi coloro che contro la nomea di immorale a Firenze si fecero carico del buon nome dell'autore e della fortuna della sua opera maggiore, e cioè prima Giovanni Gaetano Bottari (Agesia Belemio) e poi Domenico Maria Manni (Tubalco Panichio).

Non voglio dire che tutti i protagonisti delle vicende qui rapidamente evocate e delle molte altre che si potrebbero utilmente richiamare debbano figurare nel sodalizio pastorale, ma molti di essi sì, e non dei meno attivi. Il che, almeno a vedere le cose dalla specola particolare delle tre corone, sembrerebbe autorizzare a parlare più che di canoni "d'Arcadia" di canoni "in Arcadia". A conferma di quanto ci rivelano le ricerche in corso, e cioè che i canti intonati nel Bosco Parrasio non sono mai stati né mono-toni né mono-cordi e che era possibile cantarvi tante messe da parte di un'assemblea che solo nelle semplificazioni prima di parte e poi manualistiche si poteva rappresentare nei termini nei quali più tardi si sarebbe espresso l'anelito a una patria «una d'arme, di lingua, d'altare...».

40. Il cui dantismo è illustrato in Antonio Marzo, *Giovanni Battista Pastorini e il confronto su Dante all'interno della Compagnia di Gesù (con notizie intorno al suo commento inedito alla "Commedia")*, «Rivista di Studi Danteschi», 17/1, 2017, pp. 171-189.

CLIZIA CARMINATI

La fortuna del Seicento
nelle antologie poetiche del Settecento (1728-1772)

Scrivere questo saggio avrebbe richiesto più tempo e fatica se non fosse esistito il censimento delle antologie del Settecento allestito con precisione e commentato con acutezza da Corrado Viola nel 2016¹. Di quell'elenco, su cui ho condotto la mia analisi, condivido le ragioni di metodo: esso comprende esclusivamente antologie poetiche, perché, come scrive Viola alludendo alla costruzione di un canone, «la partita, per il Settecento, si gioca e si decide sul terreno della poesia»²; e annovera solo antologie che programmaticamente propongono un canone, che desiderano affiancare un disegno storico-letterario e un piano di riforma del gusto, definite da Viola «selettive», «d'autore», «propriamente dette», con l'attribuzione all'antologista di una dimensione autoriale e critica insieme³. Nel seguito introdurrò qualche ulteriore distinzione utile. Intanto occorre precisare che di quell'elenco restano automaticamente escluse dalla mia ricognizione, dedicata alla poesia secentesca, le antologie di rimatori viventi: non solo le raccolte d'occasione e quelle accademiche, ma anche quelle che vogliono proporre un canone dei poeti contemporanei – benché naturalmente la scelta di proporre un canone attraverso la pubblicazione di rime di soli autori viventi costituisca già una scelta di campo, a privilegiare il secolo corrente sui passati.

Dirò subito che il raccolto *non* è magro: è il primo dato significativo che emerge dal sondaggio. La sopravvivenza della poesia secentesca nelle antologie poetiche del Settecento è in quantità sufficiente

1. Corrado Viola, *Antologie del Settecento*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale. Roma, 27-29 ottobre 2014, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 249-287: 249-264. Ringrazio l'autore per i preziosi suggerimenti critici e bibliografici ed Elisabetta Olivadese per la collaborazione sempre attiva e generosa.

2. Ivi, p. 265.

3. Ivi, p. 267 e nota 10.

da permettere 1) un commento su presenze e assenze del Seicento – e segnatamente della linea dominante nella poesia del Seicento, quella che oggi chiamiamo barocca, o concettista – nelle antologie poetiche degli anni qui considerati, unito a un confronto con quanto era avvenuto durante il custodiato di Crescimbeni e con quanto avverrà dopo; 2) un esame di ciò che, di secentesco, filtra nelle antologie: nomi, poesie, eventuali corredi critici.

In calce a queste pagine è disponibile l'elenco delle antologie che ho preso in considerazione, con i dati bibliografici completi: ho indicato con un asterisco quelle esterne al torno d'anni dei custodiati considerati dal convegno⁴. Qui, invece, propongo una tabella utile a delineare una prima immagine, derivante da un'analisi insieme quantitativa e qualitativa: nella tabella, così come nel testo del saggio e nelle note, le antologie sono indicate con abbreviazioni. Nella terza colonna ho inserito il numero di componimenti secenteschi antologizzati, nella quarta i nomi degli autori principali. Il numero tra parentesi quadre si riferisce al totale decurtato dei componimenti di autori che alcuni antologisti del Settecento inseriscono nelle sezioni secentesche, ma che senza dubbio oggi considereremmo settecenteschi per data di pubblicazione e di fioritura, nonché per rapporti diretti con l'Arcadia, spesso origine prima della loro fama (un esempio su tutti: Giovan Battista Zappi).

<i>Nr.</i>	<i>Nome antologia</i>	<i>Nr. comp. secenteschi</i>	<i>Autori</i>	<i>Tipo</i>
1	Crescimbeni 1698 (<i>Ist. + Coment.</i>)	38 + 100	Tutti i principali, 1 sonetto a testa. Guidi, Marchetti, Menzini, Lemene, Maggi, Zappi, Bussi, Bellini, Magalotti, Filicaia tra i viventi.	S
2	Muratori 1706	79 [57]	Guarini (6), Marino (2), Chiabrera (7), Testi (1), Preti (2), Filicaia (6), Menzini (5), Dottori (1), Maggi (10), Lemene (8), Redi (5), Pastorini (2), Zappi (15), Guidi (3), Botta-Adorno (2)	S

4. Per il periodo successivo, che qui potrò solo sfiorare, vd. gli studi di Duccio Tongiorgi: «Solo scampo è nei classici». *L'antologia di letteratura italiana nella scuola fra Antico Regime e unità nazionale*, Modena, Mucchi, 2009 (che nella prima parte tratta di alcune delle antologie qui considerate), e Id., *I canzonieri della nazione: sulle antologie poetiche di età risorgimentale*, in *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Francesca Cantù, Marina Formica, Silvia Tatti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 407-420.

FORTUNA DEL SEICENTO NELLE ANTOLOGIE POETICHE DEL SETTECENTO

<i>Nr.</i>	<i>Nome antologia</i>	<i>Nr. comp. secenteschi</i>	<i>Autori</i>	<i>Tipo</i>
3	Gobbi-Manfredi 1709-1711	100 ++	Tutti i principali	R
4	Bergalli 1726	100 ++	Andreini, Sarrocchi, Marinella, Costa, Sara Copia, Cristina di Svezia, ecc.	G
5	Ceva 1735 <i>Scelta di sonetti</i>	75 [41]	44 ripresi da Muratori. Aggiunte: Redi, Filicaia, Zappi, Brugueres, Bussi. Eliminazioni: Guarini, Dottori, Zappi	S
6	Tegrini 1745	7	Filicaia, Redi, Maggi, Menzini	G
7	Mazzoleni 1750	100 ++	Tutti i principali	S/R
8	<i>Saggio</i> 1753	12	Magalotti (10), Marchetti (2)	G
9	Ceva 1756 <i>Scelta di canzoni</i>	22 [13]	1 ripresa da Muratori; Chiabrera (4), Menzini (3), Magalotti (3), Filicaia (2), Lemene (1), Guidi (4), Zappi (3), Brugueres (2)	S
10	Brembati 1756-57	9	Chiabrera (4), Magalotti (4), Filicaia (1); NO Marino	S
11	<i>Poesie elette</i> 1757	12	Chiabrera (2), Melosio (2), Filicaia (2), Lemene (2), Menzini (2), Guidi (2) NO Marino	S
12	<i>Stanze scelte</i> 1759	1 (76 ott.)	Tassoni	G
13	Lampredi 1760-1769	2	Francesco Bracciolini, Ottavio Falconieri	G
14	Rigamonti 1765	12	Marino (1), Grillo (5), Filicaia, Magalotti, Menzini, Maggi, Redi	G
15	Mutinelli 1769	---		G
16	Bettinelli 1782	0 in I cl., 1 in II	Marino	S
17	Bassi 1783	---	(uscito solo il primo volume fino al Quattrocento)	
18	Rubbi 1784-1791	100 ++	Tutti i principali nel volume di <i>Lirici misti del XVII sec.</i> ; volumi particolari per Tassoni, Guarini, Rinuccini, Lippi, Graziani, pastorali, satirici	R
19	Ambrosoli 1834	36 [26]	Redi (4), Marino (3), Maggi (4), Pastorini (3), Lemene (2), Menzini (4), Zappi (5), Filicaia (3), Tassoni (1), Aldrovandi (1), Magalotti (1), Marchetti (2), Botta-Adorno (1), Guidi (1), Chiabrera (1)	S
20	Vannucci 1839	44 [33]	Marino (2), Chiabrera (9), Tassoni (1), Redi (2), Maggi (3), Lemene (2), Menzini (5), Filicaia (7), Marchetti, Guidi, Zappi, ecc.	S

È necessaria una distinzione tra diversi tipi di antologia (quinta colonna), poiché tale distinzione importa anche un diverso atteggiamento nei confronti della poesia secentesca. La lista comprende infatti antologie che potremmo definire “di genere” (G), intendendo il termine sia nel significato del genere letterario o della forma metrica, sia in quello del genere sessuale; antologie selettive propriamente dette (S), militanti per così dire, destinate a offrire un canone ristretto, guidato da criteri di selezione e di gusto dichiarati dall’antologista; e antologie più rappresentative (R), a maglie più larghe, programmaticamente intese a offrire una testimonianza a largo spettro dello svolgimento della poesia nei secoli, compreso il XVII. Esaurirò rapidamente il primo tipo, concentrandomi poi sul secondo e sul terzo.

Nelle antologie “di genere” (nrr. 4, 6, 8, 12, 13, 14, 15), la sopravvivenza del Seicento barocco è rivelatrice. Tutte le principali poetesse secentesche, per esempio, entrano nell’antologia di rimatrici di Luisa Bergalli (1726), affiancate da autrici minori e minime, con un totale cospicuo di più di 100 poesie datate esplicitamente dalla Bergalli al Seicento. Diversa la situazione nella raccolta di *Stanze* (1759), riservata ai poemi in ottave, ove sopravvive del Seicento solo il Tassoni della *Secchia rapita*; manca l’*Adone* del Marino, mancano pure i molti poemi epici secenteschi, dalla *Croce racquistata* del Bracciolini al *Conquisto di Granada* del Graziani, tanto per fare due nomi che torneranno. Non ho studiato più a fondo la fortuna di questa raccolta, ma quella scelta per il Seicento ha senz’altro fatto scuola, ha creato un canone, privilegiando un poema che nel secolo in cui fu scritto, e anche nell’ottica del suo autore, aveva importanza più modesta di quella che gli hanno regalato i secoli successivi. D’altra parte, il Seicento è del tutto assente nella successiva antologia di *Stanze*, quella del Mutinelli pubblicata nel 1769. Nell’antologia del Lampredi di *Poesie per far rider le brigate* compare per il Seicento Francesco Bracciolini, non quello dello *Scherzo degli dèi*, oggi più significativo in termini storico-letterari per i suoi rapporti con il marinismo, ma quello dei *Sonetti della Lena fornaia*⁵,

5. Sui *Sonetti* del Bracciolini, entro un volume che ne ha opportunamente rilanciato la fortuna, vd. Paolo Celi, *Infarinata di stelle. Per un nuovo censimento dei Sonetti in lode della Lena fornaia*, in *Francesco Bracciolini. Gli ozi e la corte*, introduzione di Maria Cristina Cabani, a cura di Francesco Contini, Andrea Lazzarini, Pisa, Pisa University Press, 2020, pp. 47-80, e, per un panorama generale, Myriam Chiarla, «*In stile e concetti burleschi*»: riscritture parodiche petrarchesche nel Seicento italiano, in *Le forme del comico*. XXI Congresso dell’ADI. Atti delle sessioni parallele. Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini,

assieme al curioso sonetto *Abiura del peripateticismo* di Ottavio Falconieri, archeologo e antiquario già ben dentro la temperie erudita della seconda metà del Seicento⁶. Molto interessante, e degno di uno studio specifico, è anche l'anonimo *Saggio di poesie scelte filosofiche ed eroiche* del 1753, che tra l'altro comprende un'ampia scelta delle poesie di Lorenzini e Morei. La raccolta, è vero, si rivela proiettata sulla contemporaneità, ma comprende del Seicento Marchetti e Magalotti soltanto: non, per esempio, Campanella, le cui *Poesie filosofiche* datavano al 1622, né le infinite rime *eroiche e morali* dei canzonieri barocchi; non l'eroico e scientifico Ciampoli, e nemmeno la *Pleias Alexandrina*, il gruppo di poeti eroicissimi e purgatissimi che circondò papa Alessandro VII e poi Cristina di Svezia⁷.

Un quadro assai significativo emerge dalle antologie "selettive", militanti, guidate da criteri di poetica e linee di gusto ben definiti (nrr. 1, 2, 5, [7], 9, 10, 11, 16, 19, 20). Questo gruppo, che comprende volumi di grande fortuna editoriale, specialmente le due *Scelte* di sonetti e di canzoni del padre Teobaldo Ceva, rispettivamente del 1735 e (postuma) del 1756, mostra la lunga durata del canone dettato non da Crescimbeni (non dal Crescimbeni dell'*Istoria*, e meno che mai da quello dell'*ampliamento dei Comentarj*), bensì da Muratori (che dal libro III dell'*Istoria* crescimbeniana recuperava un solo sonetto, del Marino, di cui parlerò tra poco). La *Scelta di sonetti* del Ceva, in particolare, riprende in buona parte, per il Seicento, la selezione offerta dal Muratori nella *Perfetta poesia italiana*, ma in un formato editoriale e con intenti molto diversi. Se, infatti, l'antologia del IV libro del Muratori era contenuta nel trattato, con il Ceva si assiste a un'operazione divulgativa, destinata alle scuole. Riproponendola a trent'anni di distanza,

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019 (https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/16_o6_corradini_chiarla.pdf).

6. Vd. Matteo Sanfilippo, *Falconieri, Ottavio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, s.v..

7. Sulla *Pleias Alexandrina* vd. almeno Tomaso Montanari, *Sulla fortuna poetica di Bernini. Frammenti del tempo di Alessandro VII e di Sforza Pallavicino*, «Studi secenteschi», 39, 1998, pp. 127-164; vd. anche Id., *Gli intellettuali alessandrini*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*, a cura di Alessandro Angelini, Monika Butzek, Bernardina Sani, Pistoia-Siena, Maschietto & Musolino Protagon Editori Toscani, 2000, pp. 380-398, insieme al più recente (non strettamente dedicato alla *Pleias*) Claudia Tarallo, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca. I letterati dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, Torino, Fondazione 1563, 2017 (<http://www.fondazione1563.it/wp-content/uploads/2017/11/Tarallo.pdf>).

Ceva intendeva divulgare, sistematizzare, cristallizzare la scelta muratoriana, aggiornandola con alcuni poeti successivi⁸: e le tante edizioni stanno a dimostrare il grande successo dell'impresa. Successo visibile non solo nella fortuna editoriale, ma anche nel fatto che altri antologisti successivi non si discostino, segnatamente per la parte secentesca, dal *corpus* licenziato dal Muratori e dal Ceva. Faccio due esempi.

L'antologia estremamente selettiva (*Scelta di sonetti*, 1782) del Bettinelli, che nella lunga prefazione si prefigge intenti di grande innovazione, per il Seicento comprende zero sonetti nella prima classe, la parte dell'antologia cui è riservata la trascrizione integrale dei componimenti; uno soltanto, del Marino, nella seconda, in cui si citano solo gli *incipit*: ma si tratta ancora del medesimo sonetto già scelto dal Muratori e poi dal Ceva, e che sarà pure ripreso da Ambrosoli (1834) e Vannucci (1839): *Ove ch'io vada, ove ch'io stia talora*. Si tratta di un sonetto tratto dalla III parte della *Lira*, con argomento «Lontananza»⁹: non esiste una tale classifica, ma se esistesse, questo vincerebbe la palma dei sonetti più facili e più petrarcheggianti (e meno arguti, meno ingegnosi) del Marino. Questa la ragione per cui lo riportava Ceva, appoggiandosi interamente a Muratori, di cui ripropone integralmente il commento:

Ha questa volta il Marino fortunatamente urtato nel buono. Pensa egli qui assai diligentemente. Con economia, con dolcezza, con attillatura vien condotto dal principio al fine il sonetto; e l'affetto è ben vestito dalle immagini vaghe della fantasia giudiziosamente delirante. Nulla in somma ci trovo io che non debba piacere a gl'intelletti migliori¹⁰.

Propaggine estrema della fortuna della *Scelta* del Ceva è l'antologia di *Sonetti di ogni secolo della nostra letteratura* preparata da Francesco Ambrosoli nel 1834 che, come ha già notato Viola, si propone di «rifare il Ceva per i giovani del XIX secolo, aggiornandolo al gusto coevo»¹¹.

8. Sul Ceva riprendo le conclusioni di Corrado Viola, nel saggio già citato *Antologie del Settecento* (pp. 281-283) e nel precedente *Teobaldo Ceva lettore di poeti e teorico della poesia*, in Id., *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, ETS, 2009, pp. 155-195. Tra l'altro, Viola dimostra come le poche aggiunte del Ceva rispetto al Muratori non ne modifichino le linee di gusto.

9. Giovan Battista Marino, *Della lira parte terza. Divisa in Amori, Lodi, Lagrime, Devotioni, e Capricci*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1614, p. 24.

10. Ceva 1735, p. 74, corrispondente a Muratori 1706, libro IV, p. 413.

11. Viola, *Antologie del Settecento*, p. 283.

Ambrosoli condivide i criteri di selezione del Ceva e ne riporta la *Dissertazione intorno al sonetto* (di cui dirò qui oltre); introduce però nel *corpus* del Ceva una novità che contribuisce a mutare l'impressione prodotta sul lettore dall'indivisa raccolta del 1735: l'ordine cronologico. Come è noto, infatti, né la scelta muratoriana né quella del Ceva presentavano alcuna suddivisione, né cronologica, né tematica, né per autori. Ambrosoli adotta peraltro un ordine cronologico complessivo, non esplicito in una suddivisione per epoche, ma indicato soltanto nei titoli correnti, che precisano il secolo cui appartiene il componimento sulla pagina. Ebbene, scorrendo quei titoli correnti si notano incongruenze e salti significativi: si passa dall'ultimo componimento del XVI secolo *Dio* di Lodovico Paterno (*Dio che infinito in infinito movi*, p. 107) a *Loda la morta sua donna* di Francesco Redi (*Donne gentili, devote d'Amore*, p. 108), saltando un intero secolo. Segue il Marino, rincorso poi da Maggi, Pastorini, Lemene, Menzini, Zappi; interviene un sonetto del Tassoni¹², seguito da Aldrovandi, Magalotti, Marchetti, Botta-Adorno, Guidi; chiude, del tutto inopinatamente, un sonetto di Chiabrera. Se dunque il Seicento dell'Ambrosoli è il medesimo del Ceva (44 sonetti, dei quali 39 già nel Ceva)¹³, il nuovo ordinamento finisce per rinforzare le linee portanti del lavoro del Ceva, con un evidente sbilanciamento sulla fine del secolo e sui poeti protagonisti della reazione al barocco, intervallati quasi per caso da sparuti componimenti della prima metà del secolo. Elemento di notevole interesse, come si dirà¹⁴, è che Ambrosoli ripristini i titoli, ovvero gli argomenti, o rubriche, delle poesie, anche se non sempre nella loro veste originale.

Tra queste antologie selettive, che nel riproporre il canone muratoriano danno corpo alla definizione data da Carlo Ossola, dell'antologia come «tautologia intensiva»¹⁵, il punto di maggiore sfortuna del

12. Il medesimo già antologizzato dal Muratori e recuperato anche dal Foscolo nel 1816: cfr. la nota seguente e *infra*, nota 34.

13. I cinque sonetti aggiunti rispetto alla *Scelta* del Ceva, a chi pungesse vaghezza di saperli, sono: *Musico è Amor; alle celesti sfere* del Redi; *Apri l'uom infelice, allor che nasce* del Marino, tardiva restituzione al canone del più famoso componimento mariniano (si trovava già nel Gobbi); *Questa mummia col fiato, in cui natura* del Tassoni, già nel Muratori; *Eran le dee del mar liete e gioconde* del Guidi (unico del Guidi contro i due, diversi, del Ceva), e l'unico del Chiabrera, assente dalla scelta di Ceva: *Allorché d'ira infuriato ardeva*, che Ambrosoli recupera dal Crescimbeni (la cui antologia nel terzo libro dell'*Istoria* 1698, ricordo, è di soli sonetti).

14. Cfr. *infra*, nota 27.

15. Carlo Ossola, *Introduzione. Antologia come ontologia*, in *Brano a brano. L'antologia d'italiano nella scuola media inferiore*, a cura di Id., Bologna, il Mulino, 1978, pp. 11-44: 14.

Seicento è rappresentato da due sillogi del 1757. Quella di Francesco Brembati, pubblicata a Bergamo, molto rara e di fatto mai uscita dal ristretto circuito del luogo di pubblicazione, fu colpita da una gustosa stroncatura fulminata dal tomo XI (Venezia, Valvasense, 1758) delle *Memorie per servire all'istoria letteraria* (pp. 165-170, di Brescia 2 febbraio 1758). L'antologia, suddivisa per metri, aveva un titolo che faceva ben sperare: *Poesie scelte dopo il Petrarca e gli altri primi*. La prefazione, però, ne precisa il motivo: «il Petrarca e gli altri primi» devono essere letti per intero, mentre per i secoli successivi può bastare un'antologia (questo è uno dei motivi del durissimo attacco contenuto nelle *Memorie*). Di fatto, la scelta si concentra sui poeti del Quattro-Cinquecento, cui si unisce una selezione di componimenti settecenteschi (c'è anche il nostro Lorenzini), saltando a piè pari il Seicento, di cui sopravvivono soltanto 9 componimenti. Per giunta, 5 su 9 sono di Filicaia (1) e Magalotti (4): il Magalotti anacreontico di *Burro freschissimo* e *Tuorli d'ovo cotti appena*. Gli altri 4 sono del solo Chiabrera, di cui Brembati allestisce una scelta di quattro canzoni, tre delle quali già nel Gobbi-Manfredi. Assente del tutto Marino. Stessa situazione nell'altra rarissima antologia di quell'anno, pure divisa per metri, le *Poesie elette ad uso de' giovani scolari della Compagnia di Gesù*: 12 componimenti, tutti di autori protagonisti della reazione al Barocco, tranne due egloghe di Chiabrera e due sonetti burleschi di Francesco Melosio.

Qual è dunque il Seicento proposto da queste antologie selettive? Dalla quarta colonna risulta evidente lo schiacciamento del Seicento sulla seconda metà del secolo e, segnatamente, sugli autori che non partecipano alla temperie marinista e concettista, ma che anzi costituiscono la reazione a essa: Redi, Filicaia, Maggi, Lemene, sino a Guidi e Zappi, che oggi non inseriremmo di certo in un'antologia secentesca. Pochissimo Marino, un po' più di Chiabrera, volta per volta tirato, a seconda degli interessi dell'antologista, verso il Cinquecento o verso il Seicento. Assenti del tutto non solo i poeti vicini al Marino, ad esempio i poeti bolognesi della prima metà del Seicento, ma anche l'intera area "classicista" barberiniana (da Maffeo stesso al Ciampoli), l'intero barocco meridionale, e persino il già nominato circolo alessandrino.

Le linee portanti di questa reazione sono efficacemente riassunte nell'*incipit* della prefazione alla *Scelta di sonetti* del Ceva (Ceva 1735, p. 1), il quale si lancia poi nell'importante e ben nota *Disertazione intorno al sonetto*, di cui tornerò a parlare. Con termini da bravo critico del Barocco, Ceva sostiene che

quantunque nella lirica poesia si vegga oggimai sbandito da tutta l'Italia l'uso d'iperboli smoderate, di traslati lontanissimi, di metafore viziose, d'immagini false, di pensieri stravaganti, di contrapposti affettati, di locuzioni sregolate e barbare, di bisticci, di acutezze o poco sane, o totalmente fondate sul falso, delle quali cose fu prodigo maestro l'Abate Tesauro nel suo *Canocchiale Aristotelico*, ed infelice promotore il Marini, e cent'altri della sua scuola in tanti loro volumi; avviene non dimeno, che sì fatti volumi sieno i primi a cader nelle mani de' giovani, i quali mal potendo di per se stessi discernere il grano dalla mondiglia, e l'orpello dall'oro, tanto si lasciano da quelle false bellezze sedurre, che formandosi in capo certe regole alla diritta ragione contrarie, quelle come primi principi seguono poscia nel poetare.

Per la verità, non si capisce bene a quali «volumi» facesse riferimento il Ceva, dato che dei poeti barocchi non si pubblicava nulla da settant'anni, Chiabrera escluso¹⁶: è un'affermazione che va tenuta in considerazione, e magari messa a confronto con quella esattamente opposta di Gian Vincenzo Gravina, che nel *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna* riteneva che gli autori secenteschi da Marino a Tesauro avessero «terminata quasi col corso della lor vita la loro fama»¹⁷.

Altrettanto interessante è il panorama che emerge da tre antologie più ampie (nrr. 3, 7, 18): due, quella di Gobbi-Manfredi e il *Parnaso italiano* del Rubbi, di natura «rappresentativa»; la terza, che sta in mezzo, quella di Angelo Mazzoleni, dallo statuto ibrido: assai selettiva quanto a criteri, ma assai ampia e rappresentativa nel risultato. Le affronterò in ordine cronologico.

Sulle caratteristiche peculiari (e pregevoli) dell'antologia di Gobbi-Manfredi, pubblicata tra il 1709 e il 1711, ha già detto esaurientemente Corrado Viola¹⁸. Ricordo soltanto alcuni tratti salienti, a pro della sezione secentesca. Le poesie del secondo volume sono suddivise in due epoche: 1550-1600 e 1600-1700 (con l'estrema propaggine dell'*Ar-*

16. L'ultima edizione della *Lira* del Marino, sino al Novecento, è del 1657 (Venezia, Pezzana). Per Chiabrera cfr. più oltre il riferimento all'edizione curata dall'arcade Alessi Cillenio, fuori d'Arcadia Giuseppe Paolucci.

17. Gian Vincenzo Gravina, *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 181; vd. anche Enrico Zucchi, *Generi e stili in Arcadia: lo statuto del lirico ne La bellezza della volgare poesia di Crescimbeni*, «Seicento e Settecento», 10, 2015, pp. 81-97: 82.

18. Viola, *Antologie del Settecento*, pp. 274-281.

cadia di Crescimbeni, 1708, da cui viene recuperata una cospicua scelta di Paolo Falconieri). Nonostante la durata cronologicamente doppia, l'antologia secentesca occupa 159 pagine (pp. 287-445) contro le 278 del secondo cinquantennio del Cinquecento (da cui potremmo forse togliere, per assegnarli all'epoca successiva, i 7 componimenti di Isabella Andreini e Angelo Grillo: ma cambierebbe poco). All'interno di ogni sezione, le poesie, non commentate né intitolate, sono disposte in ordine cronologico, pur senza precisa indicazione d'anno, come avveniva invece nell'*Istoria* del Crescimbeni. La sezione secentesca si apre, incredibilmente, con il bolognese Cesare Rinaldi, campione dello «stil metaforuto» ancor prima di Marino: poeta mai presente nelle altre antologie settecentesche, nemmeno nell'*Istoria* del Crescimbeni (che lo ricorda soltanto, nel IV libro, senza citarne alcun componimento)¹⁹ né nei *Comentarj*. Come ha notato Viola, la silloge di Gobbi e Manfredi ha una «natura compromissoria». Nella prefazione Manfredi, esplicitando i criteri di scelta, cita da un lato il valore poetico, di ascendenza muratoriana, dall'altro la rappresentatività, «di altrettanto evidente derivazione crescimbeniana»²⁰. Alcuni recuperi, dichiarati, giungono infatti dall'*Istoria* del Crescimbeni; la *Perfetta poesia* del Muratori non è mai citata, ma è possibile riscontrarne la presenza all'interno del più ampio *corpus* del Gobbi. Tuttavia, l'allargamento operato dal Gobbi è molto significativo, non solo quantitativamente: nonostante l'avvertimento iniziale, relativo proprio alle sezioni di tardo Cinque e Seicento, sull'«affettazione universalmente introdotta»²¹ che è stato necessario tollerare, i componimenti secenteschi, anche quelli della linea marinista e concettista, sono molti: 30 sonetti del Marino, ma ci sono anche Achillini, Stigliani, Della Cella, Cebà, Sempronio, Pers. Tratto distintivo di questa antologia è l'inserimento del *Catalogo de' libri da i quali si è ricavata la presente scelta di rime*, sorta di bibliografia a complemento dei richiami posti a margine dei componimenti²². Da quell'elenco e dai *marginalia* si evince che gli antologisti avevano a disposizione anzitutto le raccolte d'autore secentesche, dei maggiori e dei minori; e poi, ed è dato di rilievo, alcune antologie secentesche, nominate cursoriamente nella prefazione come «di minor rilievo»²³

19. Crescimbeni 1698, p. 264.

20. Viola, *Antologie del Settecento*, p. 275.

21. Gobbi-Manfredi 1709-1711, I, c. †7r.

22. Ivi, cc. ††4r-††9v. Vd. Viola, *Antologie del Settecento*, pp. 278-279.

23. Gobbi-Manfredi 1709-1711, I, c. †4v, donde proviene anche la definizione di «corrotto» citata poco oltre.

– rispetto, per esempio, a quella cinquecentesca del Giolito –, ma di fatto utilizzate. Gobbi e Manfredi non ripescano componimenti soltanto dall'antologia compilata da Stefano Pignatelli del 1686, più recente e facilmente reperibile, nonché abbastanza rispettabile da trovar luogo ufficiale nell'elenco delle sillogi del secolo «corrotto», ma anche dall'importante raccolta collettiva del Guaccimani del 1623, menzionata solo in un caso nei *marginalia* del secondo volume²⁴. La fortuna delle antologie secentesche è ancora tutta da studiare, così come (quasi) tutte da studiare sono ancora le antologie medesime: ci si augura di poterlo fare nel prossimo futuro²⁵.

Un discorso più ampio merita, a mio parere, l'antologia di *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni scelte ad uso delle scuole con annotazioni ed indici utilissimi* pubblicata nel 1750 dal bergamasco Angelo Mazzoleni (Bergamo, Pietro Lancellotto) in due corposi volumi²⁶.

24. Rispettivamente: *Scelta di poesie italiane non mai per l'addietro stampate de' più nobili autori del nostro secolo*, Venezia, Paolo Baglioni, 1686; *Raccolta di sonetti d'autori diversi, et eccellenti dell'età nostra. Di Giacomo Guaccimani da Ravenna*, Ravenna, Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giovanelli Stampatori Camerali, 1623 (quest'ultima citata in Gobbi-Manfredi 1709-1711, II, p. 356). Sulla *Scelta*, in relazione soprattutto al poema *I fasti sacri* di Sforza Pallavicino, di cui compare in quell'antologia un ampio florilegio, vd. Eraldo Bellini, *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, ETS, 2009, pp. 153, 183-184, 219-220, con un'importante lettera inedita alle pp. 183-184. La raccolta del Guaccimani era nota anche a Crescimbeni, che dedica un medaglione all'autore nel secondo volume dei *Comentarj* e ne riporta un sonetto nel terzo: cfr. rispettivamente Giovan Mario Crescimbeni, *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, II, Roma, Antonio de' Rossi, 1710, pt. II, libro V, pp. 295-296, e ivi, III, Roma, Antonio de' Rossi, 1711, libro V, p. 287.

25. Uno studio esemplare per metodo, e che fa ben intendere il rilievo storico-letterario che quelle antologie potrebbero assumere se adeguatamente indagate, è quello di Davide Conrieri, *Un'antologia militante: le 'Gemme liriche' di Giovan Battista Fusconi*, nel numero monografico curato da Claudia Tarallo – intitolato *Le raccolte di età barocca: tipologia e storia*, e prima ricognizione collettiva benché non sistematica – degli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. V, 9, 2017, pp. 33-58. È in progetto l'allestimento di un *database*, dialogante con *Lyra* (www.lyra.unil.ch), delle raccolte secentesche di poesia lirica, d'autore e collettive. Il gruppo di ricerca, che coordino, comprende Carlo Caruso, Roberta Ferro, Simona Morando, Federica Pich. Per il progetto è stata presentata una richiesta di finanziamento PRIN 2022 dal titolo *Comunità culturali e raccolte di poesia nel XVII secolo: il contesto italiano*. Esso ci consentirà, auspicabilmente, di includere nel progetto numerosi giovani ricercatori e collaboratori.

26. Sul Mazzoleni vd. Maffeo Mattia Rocchi, *Notizie intorno alla vita dell'Abate Angelo Mazzoleni*, Bergamo, Locatelli, 1788; su Tagliazucchi e Mazzoleni, e in genere sulle antologie scolastiche, in relazione anche a Gobbi-Manfredi, Muratori e Ceva, vd.

Questa antologia presenta singolari tratti strutturali, che la differenziano da tutte le precedenti. Essa condivide con quella del Ceva una cospicua e longeva fortuna editoriale (8 edizioni fino al 1821).

Nella prefazione *A chi legge*, il Mazzoleni parte da una ricognizione delle raccolte esistenti, alla ricerca di un libro che «si possa francamente porgere in mano de' giovanetti che debbano essere nell'arte di gentilmente poetare indirizzati» (c. *3r). Egli riscontra la parzialità di quanto offre il mercato, quand'anche si escludano i poeti osceni e quelli di cattivo gusto, «de' quali i primi al costume, gli altri al buon comporre nocivi sarebbero»: in primo luogo, «niuno ha esempio d'ogni maniera di leggiadramente poetare sì quanto agli stili, che a' metri»; in secondo luogo, si trovano per lo più rime d'amore, pericolose per la morale, e limitate in varietà. Di rimediare a queste «difficoltà» si era proposto «l'eruditissimo [Girolamo] Tagliazucchi», il quale però, preso dagli impegni dell'insegnamento piemontese, e per l'età avanzata, ha deposto il suo proposito; così il Mazzoleni ha «pigliato coraggio di entrare nel suo pensiero» (c. *4r). Di seguito, il curatore illustra la suddivisione della raccolta, sperando che in tutti i componimenti il lettore troverà «naturale maestà e gravità» e, citando le note di Anton Maria Salvini al *Della perfetta poesia* di Muratori, «quello schietto sublime che forma in tutti gl'idiomi gli autori di prima riga». Gli argomenti, aggiunge, sono «d'ogni sorta fuori d'amore profano», dato che la poesia «fu ritrovata per servire alla religione e alla virtù» (c. *5r): «in questa scelta saranno argomenti eroici sacri e morali, guerre vittorie, nascite e morti, trattate con gravità e decoro» (*ibid.*).

La presenza di componimenti encomiastici per donne illustri concede al Mazzoleni lo spazio di una lunga digressione sulla «malizia» degli scolari e dei tempi presenti. Anche semplici rime encomiastiche che descrivano la bellezza femminile, infatti, potrebbero essere dalla malizia interpretate «in mal senso»: qualcuno consiglia di bandirle del tutto. Mazzoleni, tuttavia, sostiene che la malizia possa applicarsi a qualsiasi testo: dunque, per assurdo, si dovrebbero bandire anche le rime «d'amor celeste», che potrebbero essere trasposte al profano; si dovrebbero bandire i libri stessi, gli stessi dizionari; e insomma bisognerebbe chiudere le scuole affatto. Ecco che arriva allora la soluzione: procurare «coll'ottima educazione di tale rendere l'indole loro [degli scolari], che in vece di spiegare in male ciò che non è cattivo,

il cap. *Riforme scolastiche e canone antologico nel Settecento*, in Tongiorgi, «Solo scampo è nei classici», pp. 13-38.

riducano ad intendimenti sacri ciò che è indifferente» (c. *6r). Per esempio, leggere come se fossero fatti «in morte di Maria» «parecchi sonetti dal Petrarca in morte di Laura fatti»; «in lode di lei altri di altri poeti», e insomma «consacrare ad uso del tabernacolo i vasi d’Egitto» (*ibid.*). Segue la dimostrazione di come, «senza niuna o con piccolissima variazione», *Tanto gentile* di Dante e il sonetto 154 di Petrarca (*Le stelle, il cielo et gli elementi a prova*) possano essere riferiti alla Madonna. Esempio di tale inclinazione alla riscrittura è proprio un poeta secentesco: Francesco de Lemene, che «era solito quasi tutto il Petrarca leggere, come se fosse in lode di Maria», emozionato sino alle lagrime, come attesta il padre Ceva Gesuita (Tommaso, non Teobaldo: c. *6v). La lettera ai lettori si chiude poi con l’enunciazione dei criteri ortografici e con l’annuncio di brevi note esplicative e biografiche sugli autori.

Messa da parte la veste castigata, l’antologia del Mazzoleni presenta però molti pregi e molte novità. I supporti ai testi sono molto curati: Mazzoleni riporta a piè pagina gli «argomenti» dei componimenti, corredandoli di qualche breve nota storica o critica²⁷; fa seguire ai testi, in ciascuno dei due volumi, delle *Annotazioni*, per lo più di carattere linguistico, ma con esempi intertestuali, a mo’ di dizionario storico; accompagna il tutto con pagine che egli intitola *Brevi memorie de’ poeti contenuti in questa scelta* (II, pp. 571-614), ma che sono in realtà ordinate cronologicamente, venendo così a costituire una piccola storia letteraria; chiude con due indici: uno degli autori, l’altro non degli

27. Un’indagine più accurata richiederebbe la questione degli «argomenti» delle poesie, una delle novità portate a pieno compimento in epoca barocca (vd. il bilancio di Federigo Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di Clizia Carminati, Lecce, Argo, 2022, pp. 13-16, cap. III. *Come esser debba l’argomento del sonetto, perché gli antichi nol soprapponessero a ciascun componimento, e della partizione delle materie ne’ canzonieri*). Entro la rosa delle nostre antologie, si assiste nella maggior parte di esse all’eliminazione dei titoli. Crescimbeni ne conserva alcuni (11, per la precisione), probabilmente quelli senza i quali la comprensione del sonetto sarebbe risultata molto ostica; pochi ne restano nella *Perfetta poesia* di Muratori, limitati per lo più alle composizioni legate a un’occasione storica o a una persona, vista la necessità di ricordare la persona encomiata, o il defunto, o l’argomento sacro, con un interesse particolare per le rime che descrivono monumenti o opere d’arte. In Gobbi-Manfredi vengono eliminati, così come nella *Scelta* del Ceva, quand’anche egli recuperi i componimenti da Muratori; *idem* nell’antologia di Brembati. Bettinelli li inserisce su alcune poesie del Settecento; essi vengono poi ripristinati dall’Ambrosoli. La questione non è oziosa, perché la letteratura barocca affidava alla presenza del titolo una parte della sfida ingegnosa e dell’arguzia, fino a giungere ai limiti dell’indovinello, tanto che in buona parte della lirica secentesca risulta quasi impossibile comprendere il contenuto di una poesia senza conoscerne l’«argomento».

incipit, come di consueto, ma «De' componimenti, degli argomenti, e d'altre cose più notabili», a ribadire da un lato l'esemplarità metrica e dall'altro l'attenzione ai contenuti.

Il desiderio moralizzatore del Mazzoleni conduce, paradossalmente, a una selezione finalmente aperta della poesia barocca: dovendo sfuggire l'argomento amoroso, Mazzoleni pesca nelle porzioni dei canzonieri secenteschi prima dimenticate, quelle immuni alla tradizione petrarchistica²⁸. Non senza riprendere, nella struttura dell'antologia, e sorprendentemente, quella disposizione per sezioni metriche e tematiche che il Marino aveva inaugurato e reso fortunatissima²⁹. All'interno di ciascuna sezione, i componimenti sono disposti in ordine cronologico (come nel Gobbi). Ecco la struttura dell'antologia (tra parentesi gli autori secenteschi):

Sonetti

- Sonetti petrarcheschi (da Cino al Settecento: Marino, Guarini, Maggi, Filicaia, Guidi, Zappi)
- Sonetti boscherecci (da B. Tasso in poi: Marino, Menzini)
- Sonetti maritimi (da B. Tasso in poi: Marino)
- Sonetti ditirambici (Antonio Malatesti)
- Sonetti polifemici (Marino)
- Sonetti filosofici
- Sonetti ottonari e pentasillabi
- Proposte e risposte
- Catene di sonetti
- Corone di sonetti
- Sonetti con leggi particolari di metro di lettere o di rime

28. Si tratta di questioni di grande importanza in ambito arcadico e successivo: qui possiamo solo sfiorarle. Ricorderò che già Crescimbeni (*Istoria*, pp. 175-176), il quale nella sua selezione resta poi ancorato al tema amoroso, si era riproposto di compilare un'antologia *ad hoc* di poesia sacra; e che Muratori, nel terzo libro della *Perfetta poesia*, dedicava molte pagine alla necessità di allontanarsi dall'argomento amoroso (cap. VII). Dunque, si può concludere con Viola (*Antologie del Settecento*, p. 270): «resta significativo che ciò che Crescimbeni, scrivendo dalla Roma dei Papi, dichiarava di voler fare e poi non fece, sia stato eseguito dal fronte variegato ma concorde degli antologi successivi, dal Muratori al Ceva, dal Mazzoleni all'anonimo gesuita compilatore delle *Poesie elette* (1757) e al poco noto Rigamonti delle *Rime di pentimento spirituale* (1765)».

29. Vd. Alessandro Martini, *Le nuove forme del canzoniere*, in *I Capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*. Atti del Convegno. Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 199-226.

Sonetti satirici (Marino dalla *Murtoleide*, Barbazza, Tassoni)

Mattacini

Sonetti burleschi (Marino, Tassoni, Melosio, Lemene)

Sonetti leporeambici (Leporeo)

Sonetti pedanteschi

Sonetti burchielleschi

Rime regolari

Terze rime (Filicaia)

Elegie

Epistole

Egloghe pastorali (Chiabrera)

Egloghe pescatorie

Satire

Capitoli

Quarte, quinte e seste rime (Chiabrera, Testi)

Canzoni

Canzoni petrarchesche (Menzini)

Canzoni pindariche (Filicaia, Guidi)

Canzoni con divisione di stanze alla greca (Menzini)

Ode (Chiabrera, Testi, Guidi)

Salmi

Inni (Marino, Menzini)

Canzoni anacreontiche (Chiabrera, Menzini)

Ballate semplici e replicate (Chiabrera)

Laude

Canzoni con leggi strane di metro o di rima (Menzini)

Canzoni satiriche e burlesche

Canti carnascialeschi

Madrigali antichi

Componimenti liberi

Madrigali moderni (Strozzi, Marino, B. Guarini, A. Guarini, Bartoli,
Lemene, Zappi)

Madrigalesse

Idilli (Bartoli)

Selve (Guidi)

Versi sciolti (Chiabrera)

Cantate (Maggi)

Ditirambi (Magalotti)
 Baccanali
 Iscrizioni (Strozzi, Loredan, Brignole Sale)
 Indovinelli (Stigliani, Malatesti)
 Frottole e cobbole

Componenti fatti a imitazione de' metri e poemi latini

Epigrammi (Brignole Sale)
 Endecasillabi
 Ode saffiche (Chiabrera)
 Esametri e pentametri
 Versi martelliani

Si notino, nella sezione dei sonetti, non solo i «boscherecci» e i «maritimi», riproposizione esatta delle sezioni del Marino, ma anche le «proposte e risposte», pure sezione mariniana, fino ai «sonetti polifemici» e addirittura ai «leporeambici» (da Lodovico Leporeo). In questa inclusività si può forse leggere una rivincita di Crescimbeni, il quale, non tanto nell'antologia, quanto nel primo volume dei *Comentarj*, aveva dedicato parole ed esempi ai diversi tipi di sonetto, riconducendo per esempio l'invenzione dei «marittimi» a Marino e a Murtola, e citando anche la serie su Polifemo dello stesso Marino, ricordato anche per i «pastorali», ossia per le rime boscherecce³⁰. Ma si osservino pure le sezioni dei «satirici» e «burleschi», con il sorprendente recupero della *Murtoleide* e addirittura di un sonetto di Andrea Barbazza contro Stigliani (*Stigliano mio, quei tuoi versacci sciocchi*, p. 282). Pure curiosa la sezione delle canzoni, dove a Chiabrera è negato luogo tra le «pindariche», dandogli invece spazio tra le «ode» e le «anacreontiche»; si notino inoltre il recupero del Testi, e l'assenza totale del Ciampoli, nonostante la sua quasi nulla frequentazione dell'argomento amoroso: segno forse che Mazzoleni non lo conosceva. La rivincita del Barocco si ha anche nella sezione dei componimenti liberi, dove sfilano i maggiori madrigalisti, dallo Strozzi al Guarini al Marino fino addirittura a Daniello Bartoli, che ricompare,

30. Giovan Mario Crescimbeni, *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, I, Roma, Antonio de' Rossi, 1702, pp. 218, 229. Sullo statuto del sonetto in Arcadia vd. Luca Mendrino, *Il «più perfetto poema» o un «letto di Procuste»? La polemica sul sonetto in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 8, 2019, pp. 225-258, che tornerò a citare (per ora rinvio a p. 252).

altrettanto sorprendentemente, tra gli «idilli», dove è negato luogo al Marino e agli altri idillianti d'inizio secolo, rei di aver privilegiato, nei contenuti, la mitologia declinata al sensuale. Assai curiose, poi, le sezioni delle «iscrizioni» e degli «indovinelli», nelle quali vengono accolti Giovan Francesco Loredan, Anton Giulio Brignole Sale – che ricompare poi tra gli «epigrammi» –, e poi Stigliani e Antonio Malatesti. Insomma, la raccolta secentesca del Mazzoleni non somiglia a nulla, meno che mai al Muratori e al Ceva, con cui le sovrapposizioni sono minime; ma nemmeno al Gobbi, di cui viene ripreso solo l'ordinamento cronologico all'interno delle singole sezioni, polverizzato però nella tassonomia su base metrico-tematica.

La disposizione per metri sopravvive nel già citato e altrettanto bergamasco Brembati, ma non nel *Parnaso italiano* del Rubbi, che si segnala per aver riservato volumi individuali non solo a Guarini, Rinuccini e Tassoni, ma anche al *Conquisto di Granada* di Girolamo Graziani e al teatro pastorale drammatico ove figura la *Filli di Sciro* di Guidubaldo Bonarelli. Venendo al volume di *Lirici misti del sec. XVII* (quarantunesimo della raccolta), va ricordato che è disposto per autori, ciascuno con una sua sezione di componimenti, ma soprattutto che si apre con una sorprendente dichiarazione iniziale del compilatore:

Il secolo del seicento abbondò di lirici. Posso io sperare, cortesi amici, che voi diciate meco: *questi sono poeti, gli altri non furono che verseggiatori?* Un'ingegnosa fantasia forma un vero poeta: così Ovidio vinse Tibullo. Dunque il Marini, il Testi, il Chiabrera, il Lemene, il Maggi, il Filicaia, il Guidi, il Zappi devono essere stimati assai più *poeti* che il Bembo, il Molza, il Martelli, il Tansillo, il Rainieri, il Paterno, il Varchi, il Coppetta, che al confronto parranno *verseggiatori*. Distinguetе lo *stile* e la *lingua* dall'*estro* e dall'*immaginazione* [c. (*)3r].

Estro e immaginazione *isolati*, prosegue il Rubbi, hanno

creato un secolo che ci disgustò a ragione, avvezzi alle petrarchesche dolcezze. Date a quei del seicento la grazia e la purezza, togliete loro le iperboli capricciose e le metafore troppo continue e forzate, voi vedrete in Marini il primo poeta d'Italia. I suoi seguaci pieni d'immagini e d'idoli vi faranno dimenticare la monotonia degli antecessori. Io non vi esorterò a leggere i seicentisti; questi vi corromperebbono lo stile, e forse ancora la giustezza della fantasia. Vi dirò solo che i seicentisti furono i veri poeti d'Italia [c. (*)3r-v].

Ecco infatti che il volume si apre con *Altri canti di Marte e di sua schiera* del Marino, sonetto incipitario delle *Rime* del 1602, e prosegue con 30 sonetti tutti del Marino, a non lasciar dubbio. Segue il Lemene, con un'altrettanta numerosa silloge di vari metri. Sfilano poi il Preti e il Sempronio, rispettivamente con tre e un sonetto. Si prosegue con il Maggi (6 sonetti), seguito dal Testi, con quattro canzoni, tra le più celebrate già nel Seicento³¹. E poi, certo, il Redi, ma anche Stigliani; e Chiabrera con una sezione amplissima che raccoglie pressoché tutte le poesie uscite nelle precedenti antologie; Filicaia, ma anche Dottori, con una sezione assai ampia; e poi Menzini, Bellini, Magalotti, fino a Lorenzini, con ben 16 sonetti e una canzonetta. Seguono per ciascun poeta, rispettando l'ordine o meglio il disordine di apparizione, le *Notizie de' poeti contenuti in questo volume*. Divertente in particolare il fatto che al Marino siano riservati due paragrafi, uno di *Notizie storiche*, molto breve, l'altro di *Notizie critiche* (lungo tre volte tanto), ove torna fuori l'attitudine bipolare del Rubbi, che cerca a fatica di reprimere la sua ammirazione, ricordando prima le lascivie e poi il pentimento in punto di morte del Marino (si veda con che entusiasmo liberatorio ricorda, dopo aver nominato l'*Occhiale* di Stigliani contro l'*Adone*, che «tutti sostenner questo, e abbandonarono quello ai ciechi», p. 340).

Gioverà, ora che ho tracciato il quadro generale, trarre alcune conclusioni. Delle esclusioni ho già detto: direi che la più significativa è quella di Ciampoli, presente solo nell'antologia di Gobbi, e con una sola canzone (*Non dentro i regni di Nereo spumanti*). Un'altra canzone veniva recuperata poco dopo nei *Comentarj* di Crescimbeni, che si era accorto del Ciampoli dopo l'*Istoria*³²: poi, più nulla. Insieme a Ciampoli, viene esclusa anche quasi tutta la poesia barberiniana (anche Preti e Bruni sono quasi assenti, con Maffeo); appena più fortunato,

31. Sono le seguenti: *Ruscelletto orgoglioso*, *Già caduta dal cielo era ogni stella*, *Cinzia*, *la doglia mia cresce con l'ombra*, e *Luminose di gemme e bionde d'oro*. Fulvio Testi era stato l'autore di canzoni più celebrato da Federigo Meninni, che nel *Ritratto della canzone* gli concedeva la palma su tutti i poeti antichi e moderni, e che impiegava (tra le altre) queste stesse canzoni (specialmente *Cinzia, la doglia mia cresce con l'ombra*) per esemplificare invenzione, retorica e stile della canzone moderna: vd. Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, pp. 268-270 e ad indicem.

32. Nel primo volume dei *Comentarj*, all'interno del capitolo *De gl'Inni, e delle Odi*, Crescimbeni cita Ciampoli un paio di volte, senza riportarne testi (*Comentarj*, I, pp. 160, 164); nel secondo ne disegna un breve medaglione biografico-critico (ivi, II, pt. II, libro V, pp. 315-316); nel terzo riporta la canzone *Questa di gonfio lino ali nevole* (ivi, III, libro V, pp. 301-303).

ma pochissimo, il Testi. Qualche osservazione che vada oltre la mera constatazione di un vuoto si può fare esaminando il caso di Marino, mentre più complesso, troppo per essere incluso in queste pagine, sarebbe lo scrutinio della fortuna del Chiabrera, consacrato in Arcadia da un'edizione d'autore importante e monumentale curata da Alessi Cillenio (fuori d'Arcadia Giuseppe Paolucci) nel 1718.

Anzitutto dirò che del Marino, se togliamo dal novero le antologie più ampie e rappresentative, passano nel canone, da Crescimbeni a Vannucci, dunque dal 1698 al 1839, 5 sonetti in tutto. E sul più fortunato di essi, *Ove ch'io vada, ove ch'io stia talora*, ho già detto.

Andando ad analizzare il più ampio canone tracciato da Gobbi-Manfredi, Mazzoleni e Rubbi, si dirà che il Marino delle antologie settecentesche è quasi esclusivamente scrittore di sonetti: sui 64 componimenti che passano nelle raccolte, solo 6 non sono sonetti, tutti ripescati dal solo Mazzoleni. In questo, gli antologisti del Settecento si allineano al canone tracciato nel 1677 da Federigo Meninni, per il quale pure Marino era innovatore per il sonetto, mentre la palma per la canzone veniva attribuita a Chiabrera, Testi e Ciampoli, con netta preferenza per Testi. Un canone sonettistico di cui si era fatto complice anche il Crescimbeni, già fautore del sonetto nell'*Istoria*, e ancor più dopo le polemiche con Gravina, nei *Comentarj* e nella *Bellezza*, come si evince anche dalla recente disamina di Luca Mendrino³³. Di certo, infatti, è il sonetto a vincere sulla lunga durata, come dimostrano anche le antologie del periodo successivo, dal Bettinelli al Vannucci passando per i *Vestigi* del Foscolo³⁴. Conviene però ricordare che, se la polemica di Gravina intendeva bandire il sonetto in quanto dedicato soprattutto all'argomento amoroso, in realtà già la letteratura barocca lo aveva sganciato dal solo tema amoroso e costantemente innalzato, sino appunto al trattato del Meninni, ove si trova già la definizione del sonetto come «letto di Procuste»³⁵, poi ripresa in senso denigratorio da Gravina³⁶, ma ove soprattutto il sonetto viene considerato adatto

33. Cfr. il saggio citato *supra*, nota 30.

34. Ugo Foscolo, *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC all'anno MDCCC*, Zurigo, Orell e Füssli, 1816, su cui vd. Maria Antonietta Terzoli, *I 'Vestigi della storia del sonetto italiano' di Ugo Foscolo*, Roma, Salerno Editrice, 1993. Tra gli autori menzionati nel corso di questo saggio, Foscolo comprende, con un sonetto ciascuno, Tassoni, Redi, Menzini, Guidi, Zappi.

35. Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, p. 15, e relativo commento.

36. Vd. il già menzionato articolo di Mendrino, *Il «più perfetto poema»*, che però non considera né cita Meninni.

a trattare qualsiasi argomento, anche i più gravi, e a essere dettato in stile magnifico. In questa prospettiva, è possibile tracciare una linea di continuità fra il trattato del Meninni, consacrazione del canone barocco, e poi Crescimbeni, ma anche e soprattutto Ceva, che nella sua *Disertazione intorno al sonetto* riprende alcuni stralci dal Meninni e continua in quella direzione, sostenendo l'elevatezza di contenuti e stile del sonetto³⁷. Pure ancorata agli esiti secenteschi è l'attenzione dedicata alla chiusa dei sonetti, luogo privilegiato dell'argutezza barocca: anche Crescimbeni, pur con i necessari distinguo, sostiene, come poi farà anche Ceva, la necessità di chiuse «risaltanti e riguardevoli», appropriate alla natura entimematica del sonetto³⁸.

Alla fortuna del sonetto corrisponde la scarsa fortuna del madrigale, che è insieme una sfortuna complessiva di questa forma metrica e una sfortuna particolare del *corpus* mariniano: solo 5, tutti sacri o dedicati a opere d'arte a soggetto sacro. Una sola canzonetta, definita «inno»: sacra anch'essa. Ovviamente, riportati dal solo Mazzoleni³⁹.

Per quanto riguarda le raccolte d'autore da cui vengono tratti i componimenti, la palma spetta alla prima parte delle prime *Rime*, 1602, già tollerate nel Seicento anche dal «nemico» Stigliani: nessuna fortuna per la seconda parte, contenente *Madriali e canzoni*; quasi zero anche per la terza, la più arguta e ingegnosa. Scarsissima fortuna anche per la *Galeria*, mentre ho già detto del sorprendente recupero della *Murtoleide* da parte di Mazzoleni. Andando poi a esaminare le sezioni da cui gli antologisti recuperano le rime, è visibile un'ampia fortuna delle *Rime boscherecce* (inclusa la sezione polifemica) e delle *Rime marittime*, sostanzialmente alla pari (se si esclude ovviamente il Mazzoleni) con la sezione delle *Amorose* e degli *Amori* della III parte: un dato, a ben vedere, tutt'altro che strano, perché il contesto pastorale-boschereccio e marittimo e il suo apprezzamento anche nella lirica è condiviso dalla temperie arcadica (ho già citato le note di Crescimbe-

37. Cfr. soprattutto *Disertazione intorno al sonetto*, in Ceva 1735, p. 35.

38. Vd. Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, pp. 14, 55 e soprattutto pp. 84-87; Crescimbeni, *Comentarj*, I, pp. 106-107; Ceva 1735, pp. 41-42.

39. Si tratta dei seguenti componimenti tratti dalla seconda e terza parte della *Lira* e dalla *Galeria*: *O belle lagrimette* («Nel nascimento di Cristo», *Lira*, II pt.), *Or che morir ti miro* («Nella Passione», *Lira*, III pt.), *Di Betulia la bella* («Giudit con la testa d'Oloferne di Cristoforo Bronzino», *Galeria*), *Finto non è, ma spira* («Per una immagine della Madonna, opera del Correggio», *Lira*, II pt.), *A pura verginella* («Per una immagine della Madonna di mano di Giovanni Contarini», *Lira*, II pt.), *Sola fra' suoi più cari* («Stabat mater dolorosa», *Lira*, II pt.).

ni in tal senso). Il Marino che passa nel canone non è dunque quello ingegnoso ed eroico, e tanto meno quello lascivo, ma quello che applica la propria fantasia e la propria venustà e musicalità all'ambiente naturale e alla mitologia.

Elenco cronologico delle antologie poetiche considerate

- *Crescimbeni 1698 = Giovan Mario C., *Dell'istoria della volgar poesia libro III contenente i saggi de' poeti annoverati nel antecedente libro*, in Id., *L'istoria della volgar poesia*, Roma, Chracas.
- *Muratori 1706 = Lodovico Antonio M., *Libro quarto che contiene una raccolta di varj componimenti di diversi autori con un giudizio sopra ciascheduno d'essi*, in Id., *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Bartolomeo Soliani.
- *Gobbi-Manfredi 1709-1711 = [Agostino G., Eustachio M.] *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*, 4 tt., Bologna, Costantino Pisarri.
- *Bergalli 1726 = Luisa B., *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, 2 tt., Venezia, Antonio Mora.
- Ceva 1735 = Teobaldo C., *Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni ed una dissertazione intorno al sonetto in generale a uso delle Regie Scuole*, Torino, Gio. Francesco Mairesse.
- Tegrini 1745 = [Giovanni T.] *Rime scelte di diversi autori antichi e moderni tradotte in lingua latina da N.N. Con un'elegia in fine del medesimo autore*, Lucca, Sebastiano ed Angelo Cappuri.
- Mazzoleni 1750 = Angelo [Maria] M., *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni scelte ad uso delle scuole con annotazioni ed indici utilissimi*, 2 tt., Bergamo, Pietro Lancellotto.
- Saggio 1753 = *Saggio di poesie scelte filosofiche ed eroiche o sia sonetti ed altri componimenti poetici filosofici ed eroici in parte finora inediti e per la prima volta insieme raccolti di diversi illustri autori molti de' quali ancor vivono*, I, Firenze, Gio. Paolo Giovannelli.
- Ceva 1756 = Teobaldo C., *Scelta di canzoni compilata ed accompagnata di varie critiche osservazioni e d'una dissertazione intorno a' varj lirici componimenti [...] ed accresciuta di parecchie annotazioni dal signor Ignazio Gajone*, Venezia, Antonio Bassanese.
- Brembati 1756-1757 = Francesco B., *Poesie scelte dopo il Petrarca e gli altri primi*, 2 tt., Bergamo, Pietro Lancellotti.
- Poesie elette* 1757 = *Poesie elette ad uso de' giovani scolari della Compagnia di Gesù*, Venezia, Benedetto Milocco.

- Stanze 1759 = Stanze scelte dall'Ariosto e da altri migliori poeti ad uso de' giovani amanti dell'onesta poesia italiana: con un indice copioso ad agevolarne l'imitazione*, Venezia, Benedetto Milocco.
- Lampredi 1760-1769 = [Giovanni Maria L.] *Poesie di eccellenti autori toscani per far ridere le brigate. Raccolta prima [-sesta]*, Gelopoli, s.e.
- Rigamonti 1765 = [Giuseppe R.] *Rime di pentimento spirituale tratte dai canzonieri de' più celebri autori antichi e moderni*, Bergamo, Francesco Locatelli.
- Mutinelli 1769 = [Gio. Battista M.] *Raccolta di stanze de' migliori italiani poeti*, Verona, Pier Antonio Berno.
- *Bettinelli 1782 = Saverio B., *Scelta di sonetti*, in Id., *Opere*, VII. *Tomo settimo, che contiene prose e poesie*, Venezia, Zatta.
- *Bassi 1783 = Anton Benedetto B., *Scelta di poesie italiane de' più celebri autori d'ogni secolo raccolte e con opportune note illustrate*, I, Paris, Lambert e Baudouin.
- *Rubbi 1784-1791 = [Andrea R.] *Parnaso italiano ovvero raccolta de' poeti classici italiani d'ogni genere d'ogni età d'ogni metro e del più scelto tra gli ottimi, diligentemente riveduti sugli originali più accreditati, e adornati di figure in rame*, 56 tt., Venezia, Antonio Zatta e figli.
- *Ambrosoli 1834 = *Sonetti di ogni secolo della nostra letteratura con note*, a cura di Francesco A., Milano, Branca e Dupuy, 1834.
- *Vannucci 1839 = *Storia del sonetto italiano corredata di cenni biografici e di note storiche, critiche e filologiche*, a cura di Atto V., Prato, Tipografia Guasti, 1839.

ALVIERA BUSSOTTI

Dalla *Filosofia morale* ai ragionamenti *Dell'arte poetica*:
Francesco Maria Zanotti e il teatro

1. *Prologo per un teatro utile*

In un lontano saggio del 1971 Antonio Cipriani notava come nell'edizione lucchese dell'*Encyclopédie* (1758) alla voce *Accademia* a essere citata non fosse l'Arcadia romana, ma una delle sue colonie più attive e fiorenti, la Renia di Bologna. Lo studioso coglieva nella reticenza un segno, o meglio una conferma, della crisi che aveva investito l'Arcadia sin dagli anni della guerra di successione polacca, principale causa dell'interruzione dei rapporti e delle reti culturali della penisola¹. Cipriani per l'appunto intitolava un paragrafo del suo studio *Gli anni della crisi dell'Arcadia*, racchiudendo sotto questa etichetta generica i custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi, con i quali, a sua detta, si sviluppa e «termina questo periodo quasi senza storia» dell'Accademia².

A ben guardare, proprio dalle colonie arcadiche provengono alcune sollecitazioni che invitano a ripensare il rapporto fra l'Arcadia romana e le sue "periferie", durante la cosiddetta crisi, in un'ottica non pregiudiziale, e a rileggere la crisi stessa nel suo senso etimologico, cioè come punto di svolta, alla base di un rinnovamento e di un nuovo slancio, di cui è erede, in modo particolare, il custodiato di Pizzi³.

Si è scelto perciò di esaminare il contributo di uno dei rappresentanti più prestigiosi della Colonia Renia, Francesco Maria Zanotti (1692-1777) – Orito Piliaco – ponendo al vaglio, più nello specifico, la *Filosofia morale* (1754) e *Dell'arte poetica* (1768), testi che consentono di delimitare la nostra indagine nella cornice dei custodiati di Michele

1. Vd. Antonio Cipriani, *Contributo per una storia politica dell'Arcadia settecentesca*, «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, 5/2-3, 1971, pp. 101-166: 127-129.

2. Ivi, p. 133.

3. Vd. Annalisa Nacinovich, *“Il sogno incantatore della filosofia”. L'Arcadia di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, Firenze, Olschki, 2003, in particolare pp. 13-69.

Giuseppe Morei (1743-1766) e Giuseppe Brogi (1766-1772), e di affrontare il rapporto, fondamentale in seno all'Arcadia, fra morale e poesia, specie in relazione ai generi della tragedia e della commedia⁴.

Del resto il dibattito su questi temi e l'investimento sul teatro si profilano chiaramente nell'Accademia romana e si consolidano grazie al decisivo apporto delle colonie arcadiche sin dal primo Settecento. Seppure con sfumature diverse, da Gian Vincenzo Gravina e Pier Jacopo Martello a Scipione Maffei e Ludovico Antonio Muratori, per citare solo i più noti, il binomio utile-diletto torna in auge come fine della commedia e della tragedia nelle proposte di riforma della poesia, complice la *querelle* franco-italiana che spinge i letterati a rinobilitare anche il teatro dal punto di vista morale⁵. Risponde a questa esigenza

4. Sui custodiati di Morei e Brogi, vd. Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi»* (1716-1781), Milano, LED, 2012, pp. 86-107. Data l'ampia bibliografia sulla Colonia Renia, mi limito a rinviare a Bruno Maier, *L'Arcadia a Bologna: la colonia Renia*, «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, 9, 1988-1989, pp. 137-149; *La colonia Renia: profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di Mario Saccenti, 2 tt., Modena, Mucchi, 1988. Su Francesco Maria Zanotti e il suo contributo in Arcadia, con un richiamo anche alla *Filosofia morale*, vd. Andrea Campana, *Il nesso scienza-letteratura in Francesco Maria Zanotti, Arcade della Renia*, in *Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1870)*, a cura di Elisabetta Appetecchi, Maurizio Campanelli, Alessandro Ottaviani, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022, pp. 195-216, a cui si rimanda anche per la bibliografia aggiornata sul letterato bolognese (ivi, p. 195, nota 1). Per una rassegna delle questioni principali affrontate da Zanotti nei ragionamenti *Dell'arte poetica* vd. anche Id., *L'Arte poetica di Francesco Maria Zanotti*, in *Il colloquio circolare: i libri, gli allievi, gli amici. In onore di Paola Vecchi Galli*, a cura di Stefano Cremonini, Francesca Florimbii, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 117-124. Vd. inoltre Gaspare Polizzi, *Zanotti Cavazzoni, Francesco Maria*, in *Dizionario biografico degli italiani* (da ora *DBI*), C, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020, pp. 566-569.

5. Dimostra la centralità del dibattito attorno ai generi teatrali negli anni della polemica lo spazio dedicato all'argomento dal «Giornale de' letterati d'Italia», sul quale vd. Beatrice Alfonzetti, *Il «Giornale de' letterati d'Italia». Muratori, Gravina, Vico, Garofalo, Martello, Maffei*, in Ead., *Felicità e letteratura a Venezia. Maffei, Conti, Goldoni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 33-52. Sulla cosiddetta polemica Orsi-Bouhours, che coinvolge inizialmente proprio il fronte della Colonia Renia, vd. Corrado Viola, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001; altrettanto fondamentale il contributo di Maria Grazia Accorsi, Elisabetta Graziosi, *Da Bologna all'Europa: la polemica Orsi-Bouhours*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», s. VIII, 93, 1989, pp. 84-136. Per i diversi modelli proposti nelle poetiche primo-settecentesche, vd. Alviera Bussotti, *Forme della virtù. La rinascita poetica da Gravina a Varano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018; sulla tragedia vd. Ead., *«Belle e savie». Virtù e tragedia nel primo Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.

Giampietro Zanotti (1674-1765) – fratello maggiore di Francesco Maria, nonché arcade della Renia (Trisalgo Larisseate) –, non solo partecipando in prima linea alla polemica Orsi-Bouhours, ma cercando anche, più concretamente, con la sua tragedia *Didone* (1718) di aderire all'indirizzo riformatore tracciato da Maffei, Martello e Muratori⁶.

Specialmente l'opera di Muratori, dal trattato *Della perfetta poesia italiana* (1706) alla *Filosofia morale* (1735) fino a *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi* (1749), è esemplificativa di come, nell'arco della prima metà del secolo, sulla poesia si condensino riflessioni, proposte e progetti di rigenerazione morale e politica, sintetizzati nell'insistito uso del criterio dell'utile. Questo retroterra, in cui Francesco Maria Zanotti è pienamente immerso, per ovvie ragioni biografiche, può essere ripercorso qui solo brevemente, illustrando i punti chiave del sodalizio fra l'utile, il diletto e il teatro così come delineato da Muratori. Ne troviamo traccia sin dal trattato del 1706, in cui programmaticamente il vignolese considera la poesia non solo come «Arte fabbricante, intenta ad apportar diletto», ma anche come «parte della Filosofia Morale, e della Politica, cioè come Arte, che dee parimente esser' utile, e indirizzata al bene della Repubblica» seguendo la «lega» del vero e del buono. Figlia «o ministra della Filosofia Morale, Maestra de' buoni costumi, e giovevole alla Vita Civile»⁷, essa è per Muratori superiore alla speculazione filosofica, riservata a pochi intenditori. Fra tutti i generi, la tragedia e, soprattutto, la commedia sono quelli che possono «ammaestrar del pari la rozza plebe, e gli uomini più dot-

6. Vd. Gerardo Guccini, *Giampietro Zanotti (1674-1755)*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*, a cura di Eugenia Casini Ropa, Marina Calore, Gerardo Guccini, Cristina Valenti, Modena, Mucchi, 1986, I, pp. 258-262. Assumiamo come data di morte il 1765. Per la datazione della morte e per l'attività drammaturgica di Giampietro Zanotti vd. Milena Contini, *Le opere teatrali di Giampietro Zanotti tra aspirazioni educative ed esaltazione della saggezza femminile*, in *Natura Società Letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti*. Bologna, 13-15 settembre 2018, a cura di Andrea Campana, Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 2020: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> (ultima consultazione 9 febbraio 2023); Ead., «Come fa un dipintore». L'ignorante presuntuoso di Giampietro Zanotti, in *Goldoni «avant la lettre»: drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, a cura di Javier Gutiérrez Carou, Francesco Cotticelli, Irina Freixeiro Ayo, Venezia, lineadacqua edizioni, 2019, pp. 205-212.

7. Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, 2 tt., Modena, Bartolomeo Soliani, 1706, II, libro III, cap. I, pp. 3, 6. Il fine del diletto è ricondotto da Muratori ai componimenti lirici, purché sia un diletto onesto, che non nuoccia ai costumi.

ti», consentire «a qualunque persona» di purgare «gli affetti» e fare in modo che tutti possano «bere il sugo della miglior Filosofia, cioè il buon governo de' popoli, della famiglia e di sé stesso», grazie agli esempi e ai «sentimenti, che l'eccellente Poeta racchiude in versi»⁸.

Tali asserzioni ritornano nel trattato sulla filosofia morale del 1735, all'interno del quale, distaccandosi dai commenti all'*Etica* di Aristotele, dalla precettistica classica di comportamento e dalle astratte idealizzazioni della virtù e del vizio proclamate dalle scuole filosofiche, Muratori palesa l'importanza del teatro, sorta di braccio armato per la diffusione di una morale pubblica e pratica desunta dalla «vera Filosofia», cioè dalla legge del Vangelo, e, soprattutto, rivolta ai giovani⁹. La commedia e la tragedia vengono così incluse nelle forme non dogmatiche di *institutio* pubblica, insieme al repertorio più tradizionale dei «Libri metodici» sulla filosofia dei costumi e delle vite illustri degli eroi, a cui l'autore aggiunge ancora quelle dei santi e dei martiri¹⁰. Tuttavia, negli anni Trenta, la concreta possibilità di riformare il teatro secondo questo indirizzo sembra essere ancora lontana: le «Commedie Morate», cioè oneste, che avrebbero dovuto rivolgersi «al più basso e rozzo popolo», non hanno ancora preso il posto delle «rapsodie mal concertate», dei «laidi Equivoci», degli amori «osceni», che sovrastano le scene¹¹. A metà secolo, nell'ultimo trat-

8. Ivi, p. 7.

9. Sin dalla premessa *A chi vorrà leggere*, Muratori ribadisce la novità della sua opera: scritta in «Lingua Volgare», la sua filosofia è dichiaratamente «Cristiana» e, «depurata da varie dispute Metafisiche», ritenute poco utili, intende mostrare «l'Uomo in moto, e i suoi Costumi in pratica», e «servire d'ajuto e di pascolo a gl'ignoranti, e a i meno dotti, che sono i più nella Società umana»: Lodovico Antonio Muratori, *La filosofia morale esposta ai giovani*, Verona, Angelo Targa, 1735, s. n.

10. Ivi, cap. XXXVIII, pp. 277-281.

11. Ivi, pp. 280-281: «Parlo delle Commedie Morate, che fanno ridere senza cose brutte, che mettono accortamente in ridicolo i difetti più usuali dell'Uomo; non insegnano Massime viziose, nè sottigliezze per diventar cattivi; e rappresentano bensì i Vizj, ma insieme il gastigo, che non tarda a tener loro dietro. Di queste, formate di giudiciosi e verisimili intrecci, con un bel filo, e sparse destramente di utili documenti in commendazione delle Virtù, e in discredito dell'Opere malfatte, è da desiderare ben fornito il nostro Teatro, che ne' tempi addietro non mirò se non copie di Plauto e Terenzio, e talvolta ancora più licenziose, che quelle. Buon frutto parimente si può aspettare dalle Tragedie, composte da valorosi Ingegneri; ma forse non tanto, quanto dalle Commedie, le quali (oltre al Ridicolo, che più facilmente che il Serio s'insinua nel cuore dell'Uomo) hanno anche la fortuna di essere più alla portata d'ognuno, perché intese non solo dalle menti elevate, ma anche dal più basso e rozzo popolo: il che non suole spesso ottenere la Tragedia».

tato, *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi* – per arrivare agli anni che più ci riguardano –, il bilancio si chiude per la commedia ancora una volta in negativo. Nonostante i progressi riconosciuti sia alla poesia («depurata da varie macchie del secolo prossimo passato») sia alla tragedia (poiché di «belle e savie tragedie» l'Italia non «scarseggia»)¹², mancano ancora i «valenti e onesti poeti» che, simili ai predicatori, per promuovere «il bene pubblico» compongano commedie capaci di porgere «buoni ammaestramenti», così da rendere «il teatro una scuola segreta del ben operare, e però utile alla repubblica»¹³; o che scelgano nel repertorio comico italiano, inglese, spagnolo e francese i testi più adatti a «emendare le perniciose e le ridicole passioni del popolo»¹⁴.

Muratori, morto nel 1750, non fa in tempo ad assaporare i frutti maturi della commedia goldoniana, che, come vedremo a breve, anche in riferimento alla *Filosofia morale* di Zanotti, si configura negli anni immediatamente successivi come la risposta più concreta alla via da lui indicata¹⁵.

2. *La Filosofia morale e la dedica dell'Incognita di Goldoni*

All'altezza della *Filosofia morale* Zanotti è costretto quindi a misurarsi non solo con il panorama filosofico coevo, ma anche con il precedente muratoriano. Prima di affrontare alcune questioni al centro dell'opera, preliminari anche ai ragionamenti *Dell'arte poetica*, è importante ricordare quanto la famiglia Zanotti fosse legata concretamente all'attività teatrale. Dato, quest'ultimo, forse scontato, ma utile per comprendere alcune scelte del nostro autore in sede teorica, che vanno necessariamente interpretate, più di quanto sia stato fatto sinora, anche alla luce del dialogo continuo con i suoi famigliari, con la vivace realtà scenica bolognese e con le opere drammaturgiche di autori vicini a Zanotti, edite fra il 1750 e il 1768.

12. 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, Roma, Donzelli, 2016, cap. XIV, pp. 85-90: 88-89.

13. Ivi, p. 89.

14. Ivi, cap. XXVI, pp. 200-205: 203.

15. Per un approfondimento vd. Alviaera Bussotti, *Le Cerimonie di Maffei e la Pamela di Goldoni. Appunti per un'indagine sul nesso commedia-virtù*, «Rivista di letteratura teatrale», 10, 2017, pp. 65-75.

Intanto non è del tutto irrilevante che il padre di Francesco Maria, Giovanni Andrea Zanotti, morto nel 1695, quando il nostro autore aveva circa tre anni, fosse, oltre che un letterato con solidi studi (specie nell'ambito della letteratura latina), anche un celebre attore della commedia dell'arte. Chiamato a Parigi, alla corte di Luigi XIV, dal 1660 al 1674 fa parte della celebre *Comédie Italienne* e si contraddistingue per l'amicizia con Pierre Corneille, del quale traduce diverse opere al rientro a Bologna (1684)¹⁶. La passione per il teatro viene ereditata anche dai figli, che in tale ambito si misurano con contributi diversi, come abbiamo visto accennando all'attività drammaturgica di Giampietro Zanotti, e come dimostra il caso di Ercole Maria (1684-1763), altro fratello, anche lui pastore arcade (Onemio Dianio). Autore di una commedia inedita, *I chimerici*, incentrata sulle ossessioni del teatro francese (le mode culturali, come il romanzesco e l'inverosimile a teatro), alle quali oppone il rispetto della norma aristotelica, Ercole Maria lascia anche un trattato, le *Considerazioni dell'Arte poetica d'Aristotele*, scritto con probabilità nel 1702¹⁷.

Se poi scorriamo l'epistolario di Francesco Maria, notiamo come i richiami al teatro siano costanti. Oltre al confronto con Giampietro sulla *Didone*, negli scambi epistolari zanottiani troviamo diversi riferimenti all'uso di commedie nella pratica educativa a lungo condotta dall'autore bolognese come precettore e docente. Per esempio, in una lettera dei primi anni Trenta rivolta ancora a Giampietro, Zanotti ringrazia il fratello maggiore per avergli procurato un'edizione del *Negromante* di Ariosto – sebbene non fosse quella che lui desiderava –, da sottoporre, presumibilmente, alla marchesa Elisabetta Ercolani Ratta, allo scopo di esaminarne lo stile e gli artifici¹⁸. Ancora, durante i suoi viaggi in Italia, Zanotti documenta i contatti con autori e autrici di teatro, che gli presentano le proprie opere: è il caso dell'incontro a Venezia con la celebre pastorella Luisa Bergalli, che legge al nostro

16. Vd. Nicola Longo, *Cavazzoni Zanotti, Giovanni Andrea*, in *DBI*, XXIII, 1979, pp. 66-68; Gerardo Guccini, *Giovanni Andrea Zanotti (1621-1695)*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, I, pp. 263-264.

17. Vd. Guccini, *Francesco Maria Zanotti*, pp. 253-254. Non si conosce la data dei *Chimerici*, mentre il trattato è stato ritrovato in un volume miscelaneo appartenuto a Francesco Maria Zanotti.

18. Cfr. Francesco Maria Zanotti, lettera a Giampietro Zanotti da «Russo, il mercoledì dopo S. Luca 1732», in Id., *Opere scelte*, Milano, dalla Società tipografica dei Classici italiani, 1818, I, pp. 502-503. Da notare che Giampietro Zanotti aveva dedicato la sua *Didone* proprio alla marchesa Ercolani.

autore diversi componimenti, una traduzione del *Formione* di Terenzio, una commedia e una tragedia da lei composte e date alle stampe¹⁹.

Ai fini del nostro discorso è necessario inoltre fermare lo sguardo anche sulla realtà teatrale bolognese e sull'incidenza della *Filosofia morale* sui drammaturghi coevi. Anzitutto vale la pena notare che nel compendio zanottiano, uscito nel 1754 e scritto su richiesta del giovane patrizio Lucrezio Pepoli²⁰, non compaiono molti riferimenti alla poesia e al teatro, mentre la categoria dell'utile, che abbiamo visto essere centrale per Muratori e per la prima Arcadia²¹, passa in secondo piano o addirittura viene apertamente osteggiata, in favore dell'equazione piacere (onesto)-virtù, in cui consisterebbe la felicità²². Le motivazioni sono chiare e ben note: la comparsa dell'*Essai de philosophie morale* di Maupertuis, edito a Berlino nel 1749 e tradotto in Italia nel 1756, genera un terremoto fra i fautori dell'eudemonismo settecentesco, con la sua proposta di applicare il calcolo matematico all'etica e la conclusione che «nella vita la somma dei mali supera la somma dei beni», secondo un paradigma hobbesiano, recuperato nel Sei-Settecento inglese e francese²³. Anche gli svaghi e le distrazioni, in cui rien-

19. Cfr. lettera di Francesco Maria Zanotti a Eustachio Manfredi a Roma, da Venezia, 10 maggio 1733, ivi, pp. 508-510.

20. Francesco Maria Zanotti, *La filosofia morale [...] con un ragionamento [...] sopra un Libro di Morale del Sig. Di Maupertuis*, Bologna, per gli eredi di Costantino Pisarri e Giacomo Filippo Primodi, impressori del S. Officio, 1754. Su Pepoli vd. Marina Calore, *Lucrezio Pepoli (1715-1788)*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, I, pp. 199-200.

21. Del resto, come osserva Andrea Campana, gli ambiti della filosofia morale e della poesia nel trattato del 1754 sembrerebbero separati, a differenza del discorso muratoriano, tendente, come abbiamo visto, a esaltarne, invece, la stretta sinergia. Vd. Campana, *Il nesso scienza-letteratura*, pp. 201-203.

22. Cfr. Zanotti, *La filosofia morale*, pt. I, cap. II, p. 22. A proposito del dibattito sulla felicità e del contributo di Maupertuis, che segna «una data nella storia della coscienza settecentesca», vd. Corrado Rosso, *Illuminismo felicità dolore: miti e ideologie francesi*, Napoli, Esi, 1969, p. 34. Per la questione nel Settecento e per le prospettive storiografiche sull'argomento, vd. ora *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*, a cura di Anna Maria Rao, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012; sull'incidenza di Maupertuis su un altro letterato italiano, Giammaria Ortes, negli stessi anni della polemica, vd. Bartolo Anglani, *Felicità e infelicità di Giammaria Ortes*, ivi, pp. 219-237: 224-225.

23. Cfr. Pierre-Louis Moreau de Maupertuis, *Saggio di filosofia morale*, traduzione, introduzione e note di Giulio Panizza, Torino, Thélème Editrice, 1988, p. 30. Sulle fonti del pensiero di Maupertuis, sulla ricezione e sulle polemiche suscitate vd. Giulio Panizza, *Introduzione*, ivi, pp. 5-14; Fabrizio Verde, *La polemica in Italia sul Saggio di filosofia morale di Maupertuis*, Firenze, Polistampa, 2013. Il terremoto di Lisbona del

tra pienamente il teatro, vanno quindi interpretati per il filosofo francese, che su questo punto sembrerebbe rifarsi a Blaise Pascal, come un'attestazione del male di vivere e dell'infelicità degli uomini²⁴. Zanotti risponde a Maupertuis sia con il compendio del 1754 sia, in modo più diretto, con un ragionamento dedicato al conte Gregorio Casali, suo allievo, all'epoca presidente dell'Accademia delle Scienze di Bologna, posto in appendice sempre alla *Filosofia morale*²⁵. Egli compie così un'operazione di richiamo all'ordine e all'ortodossia, avvalendosi del dettato aristotelico, ma all'occorrenza anche di Platone, per contrapporsi al pensatore francese²⁶ e alla filosofia «barbara e inumana» degli «oltramontani»²⁷, che rende l'utile unico motore e fine della società civile. Contro tali asserzioni Zanotti rivendica la priorità del piacere onesto e della virtù, che contribuiscono, insieme, alla felicità²⁸. La virtù può essere acquistata a suo parere anche «con l'uso», imparando a moderare le passioni, ma senza estirparle del tutto, come, invece, volevano gli stoici nell'interpretazione data da Maupertuis. Il fine è conseguire la *mediocritas* aristotelica, fondata, sottolinea Zanotti, sul «mezzo geometrico», e non matematico, che cambia a seconda della varietà delle persone a cui deve «proporzionarsi»²⁹.

Come osservato poco sopra, nella *Filosofia morale* il nostro autore esclude l'argomento «poesia»; tuttavia, un indizio della possibile applicazione dei principi morali in questo ambito, e, più nello specifico, in quello teatrale, si trova in chiusura della terza parte del trattato. Il passo merita di essere riportato per intero:

1755 avrebbe accelerato la messa in discussione dell'antropocentrismo e dell'ideale felicitaro, così come della virtù, segnando un punto di svolta decisivo nella riflessione morale e politica settecentesca: vd. Lester G. Crocker, *Un'età di crisi. Uomo e mondo nel pensiero francese del Settecento*, Bologna, il Mulino, 1975².

24. Per la nozione pascaliana di distrazione (*divertissement*), fondamentale anche per i secoli successivi (da Leopardi a Pirandello), cfr. Blaise Pascal, *Pensieri*, 348-367, traduzione, introduzione e note di Paolo Serini, Torino, Einaudi, 1962, pp. 150-159. Più in generale vd. Alessandra Aloisi, *La potenza della distrazione*, Bologna, il Mulino, 2020.

25. Cfr. Francesco Maria Zanotti, *Ragionamento [...] sopra un libro francese del Signore di Maupertuis*, in Id., *La filosofia morale*, pp. 237-290.

26. La dottrina platonica è usata per esempio contro le osservazioni di Maupertuis sulla liceità del suicidio presso i popoli pagani, che ricorrerebbero alla morte volontaria per l'angustia dei mali, convinti che non vi sia una possibilità di riscatto ultraterreno. Di qui anche l'eredità platonica del cristianesimo: cfr. ivi, pp. 273-274.

27. Ivi, pt. V, cap. X, p. 174.

28. Ivi, pt. I, cap. IX, p. 42.

29. Ivi, pt. II, cap. XI, p. 74; cfr. inoltre ivi, capp. VII-XI, pp. 61-74.

Sarebbe molto utile a gli oratori, et a i poeti, massimamente i comici, aver raccolte le note, e i contrassegni più illustri di ciascun vizio, per potere, ricorrendo ad esse, dipingere in pochi tratti quando uno, e quando un' altro [*sic*], senza aver bisogno di tante parole; le quali bene speso, non toccando quelle note più insigni, poco vagliono. Potrebbon' anche raccorsi le note di ciascuna virtù, e di ciascun affetto. Aristotele ne accennò alquante nella Rettorica e nella Morale; e molte cene [*sic*] mostrano i Caratteri di Teofrasto. Ma in un compendio non possiamo andar dietro ad ogni cosa³⁰.

Anche se Zanotti non ha potuto, come dichiara, approfondire l'argomento, il suo testo viene sin da subito correlato al teatro. Non è infatti un caso che Goldoni citi i fratelli Zanotti (Giampietro e Francesco Maria), e in particolare proprio *La filosofia morale*, nei paratesti di due sue commedie: l'*Incognita* e *La serva amorosa*³¹. Nella dedica dell'*Incognita* alla contessa Margherita Paracciani Marescalchi (1755) troviamo difatti l'elogio dei due Zanotti e la citazione del trattato, fresco di stampa. Come si evince dal paratesto, lo scritto zanottiano è stato donato a Goldoni dal già menzionato Gregorio Casali, Arcade della Renia, amico della contessa e responsabile della dedicatoria della *Filosofia morale* alla nobildonna Ginevra Gozadini Malvasia³². La citazione offre a Goldoni l'occasione da un lato di innescare l'equivalenza fra le virtù della «Nobilissima Dama» e quelle descritte dal «Celeberrimo Dottor

30. Ivi, pt. III, cap. XV, p. 119.

31. Cfr. Carlo Goldoni, *Incognita*, in Id., *Commedie*, prima edizione fiorentina dall'autore corretta, riveduta e ampliata, VIII, Firenze, appresso gli eredi Paperini, 1754, pp. 3-74 (la commedia venne rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1751); e cfr. Id., *La serva amorosa*, ivi, I, 1753, pp. 317-396. Su quest'ultima, recitata per la prima volta a Bologna presso il Teatro Formagliari nella primavera del 1752 dalla compagnia Medebach, vd. Paola Daniela Giovanelli, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *La serva amorosa*, a cura di Ead., cura filologica di Clemente Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-39.

32. Nell'ambito della sua esperienza arcadica Casali è autore dell'egloga *Il sogno* (1743) e della favola boschereccia *l'Atteone* (1749). Fu anche un attore dilettante, interprete dell'*Alkira* di Voltaire e di altre opere presso il teatro privato della Villa Aldrovandi Marescotti a Camaldoli: vd. Marina Calore, *Gregorio Casali Bentivoglio Paleotti (1721-1802)*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, I, pp. 80-81. Dal carteggio con Zanotti emerge uno scambio costante di idee e libri fra l'allievo e il maestro anche all'insegna delle pubblicazioni più recenti. Vd., per esempio, la lettera di Zanotti da Ronciglio, il 30 luglio 1748, in cui ringrazia il destinatario per l'invio del «Journal des Savants d'Italie» e gli chiede una copia di «la Filosofia» di Émilie du Châtelet: cfr. Zanotti, *Opere scelte*, I, pp. 627-628: 628.

Francesco Zanotti» nel suo «eccellente trattato della *Morale Filosofia*»; dall'altro di consigliare ai lettori il compendio per lo studio della «vera virtù, per l'amore che deesi alla medesima avere, e per la facilità, che in esso trovasi di ben conoscerla, e di fondatamente impararla»³³.

Possiamo per giunta cogliere in questo riferimento qualcosa in più, se teniamo presente – come ha osservato Roberta Turchi – che le scelte e le modifiche dei paratesti goldoniani, nelle varie edizioni del suo teatro, possono essere ricondotte non solo agli «sviluppi della sua poetica», ma anche a «situazioni contingenti»³⁴. Quanto a queste ultime, sia la dedicatoria alla contessa Marescalchi sia il richiamo a Zanotti fanno pensare ai circuiti bolognesi frequentati da Goldoni durante le varie soste, più o meno lunghe, in città e, soprattutto, all'ospitalità goduta nelle residenze di Francesco Albergati Capacelli, nobile dilettante di teatro e allievo anch'egli di Zanotti. Capacelli introduce il poeta veneziano, a partire dal 1752, alla conversazione dotta bolognese; e a lui Goldoni, già Arcade della Colonia Alfea (Polisseno Fegejo)³⁵, indirizza a sua volta *La serva amorosa*, ricordando anche Giampietro e Francesco Maria.

Nella dedica dell'*Incognita* viene rammentata proprio l'attività teatrale dei nobili dilettanti bolognesi, con riferimento, in particolare, a una rappresentazione dell'*Andromaca* di Racine, cui prende parte attivamente la contessa Marescalchi nei panni di Ermione, e alla quale Goldoni assiste più volte. È plausibile che, come ipotizzato da Marina Calore, proprio in una di queste occasioni il poeta veneziano abbia conosciuto i fratelli Zanotti. Nel corso delle loro conversazioni, presumibilmente incentrate anche sul teatro e la sua riforma, Francesco Maria potrebbe aver avuto modo di trattare quegli argomenti volutamente esclusi dalla *Filosofia morale* per ragioni pratiche, ma che si riferivano, è bene ribadirlo, soprattutto alla commedia³⁶. Non va trascurato

33. Goldoni, *A sua eccellenza la signora contessa Margherita Paracciani Marescalchi*, in Id., *Commedie*, VIII, pp. 5-10: 9-10.

34. Roberta Turchi, *Dedicatari toscani del Goldoni*, in *Goldoni in Toscana*. Atti del Convegno di Studi. Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992, Firenze, Cadmo, 1993, pp. 7-40.

35. Vd. Alessandra Di Ricco, *Gli anni pisani del Goldoni: Polisseno Fegejo in Arcadia*, ivi, pp. 41-65.

36. Marina Calore, *Carlo Goldoni a Bologna e dintorni*, in *Goldoni a Bologna*, a cura di Paola Daniela Giovanelli, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 17-36: 24-29. Sulla vivace attività teatrale dei nobili dilettanti vd. Ead. *Il teatro in villa nel Settecento: splendore e crisi dell'aristocrazia bolognese*, «Strenna storica bolognese», 34, 1984, pp. 71-94. Su Albergati

inoltre il fatto che l'opera di Goldoni rientra nel repertorio teatrale di Albergati Capacelli già nel 1753 (data della messa in scena all'improvviso della *Bottega del caffè*), cioè a un anno di distanza dall'incontro del drammaturgo di mestiere e del dilettante, e che da questo sodalizio nascono successivamente alcune *pièces* di teatro di società³⁷. Come pure merita di essere sottolineata la presenza attiva di Lucrezio Pepoli, suggeritore del trattato zanottiano del 1754, fra gli attori dilettanti che recitano commedie estemporanee in casa Capacelli³⁸.

Per quanto riguarda, invece, gli sviluppi della poetica goldoniana, la dedicatoria dell'*Incognita* sembra far trapelare, al di là dell'elogio della contessa, la volontà del poeta di ottenere un riconoscimento proprio da quei nobili, come Zanotti, frequentatori di Albergati Capacelli; quest'ultimo, del resto, pur provvisto di letture molto aggiornate e aperte alla ricezione dei maggiori autori europei del tempo, assume una posizione piuttosto ortodossa quanto alla moralità letteraria³⁹. Con il suo riferimento alla «vera virtù», trattata sapientemente dall'autore del compendio, il paratesto in questione si inserisce così a pieno titolo nello spirito della riforma goldoniana, cui dà slancio l'edizione Paperini (1753-1757), sulla scia di una rivendicata identità autoriale e, specialmente, della nobilitazione della commedia a genere colto, onesto e morale al pari della tragedia, come notato con plauso anche da Scipione Maffei («In molte di quelle [commedie] del Sign. Goldoni chi non vede di quanta moralità più volte si faccia pompa?»⁴⁰).

Capacelli, vd. Enrico Mattioda, *Il dilettante «per mestiere». Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, il Mulino, 1993. In particolare, sulla formazione di Albergati e sull'incontro con Goldoni, vd. Id., *Gli anni dell'apprendistato*, ivi, pp. 23-48.

37. Vd. Carlo Goldoni, *Teatro di società*, a cura di Enrico Mattioda, Venezia, Marsilio, 1998. Viene il sospetto, ma è ipotesi tutta da verificare, che parte dei temi di queste commedie «dotte» possa essere ricondotta, oltre alle sollecitazioni provenienti dai filosofi segnalati dal curatore (Hobbes, Locke), alla *Filosofia morale* di Zanotti. Vd. Enrico Mattioda, *Introduzione*, ivi, pp. 9-39.

38. Pepoli è autore della commedia *I padri saggi* (1778), stroncata da Giovanni Fantuzzi proprio perché troppo intrisa di quella morale i cui principi erano stati appresi alla scuola di Zanotti. Vd. Giovanni Fantuzzi, *Pepoli Lucrezio Juniore*, in Id., *Notizie degli scrittori bolognesi*, VI, Bologna, Stamperia di San Tommaso D'Aquino, 1786, pp. 356-357.

39. Vd. Ezio Raimondi, *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano, Vita e pensiero, 1989, pp. 143-159; Mattioda, *Il «dilettante per mestiere». Francesco Albergati Capacelli commediografo*, p. 24.

40. Cfr. Scipione Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, in Id., *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, pp. 117-236: 143. È utile ricordare che il testo maffeiano risponde alla polemica sulla moralità

La citazione della *Filosofia morale*, volta anche a sottolineare l'ingresso dell'opera nella biblioteca goldoniana come sorta di ulteriore *auctoritas*, sembra quindi alludere a quanto già programmaticamente indicato nella *Prefazione* Bettinelli del 1750, nel *Teatro comico* e poi nella *Pamela*, che con l'*Incognita* mostra una stretta parentela, sia per l'intreccio fra i generi (dal romanzo al teatro) sia per la centralità assunta dalla virtù perseguitata, ma alla fine trionfante⁴¹. Nel dialogo aperto anche con la società colta bolognese il denominatore comune è allora la ricerca del «ridicolo nobile» e senza maschera, caldeggiato nella prima parte del secolo dai riformatori (specie da Maffei e Muratori), cui lo stesso Zanotti farà riferimento, pur con un distanziamento dalla proposta goldoniana, nel successivo trattato *Dell'arte poetica*⁴².

3. *Epilogo. Un'arte poetica contro l'utile dei philosophes*

Possiamo quindi affermare che le riflessioni consegnate ai ragionamenti *Dell'arte poetica* nel 1768 siano riconducibili anche alle esperienze maturate negli anni antecedenti e contigui alla *Filosofia morale*: la consuetudine dei fratelli Zanotti con il teatro, la frequentazione assidua di Albergati Capacelli e il significativo passaggio di Goldoni a Bologna, nel pieno delle critiche e dei consensi nei confronti delle sue commedie, che di certo non potevano essere ignorati né da Francesco Maria né dai suoi allievi, ci portano a ridisegnare gli equilibri fra le due opere in questione. Come ribadito nel brano citato, l'utilità della filosofia morale per i poeti, specie i comici, e per gli oratori, non è affrontata debitamente nel compendio del 1754 per ragioni di ordine pratico. Tuttavia, il discorso è, per così dire, latente e ripreso presumibilmente ben prima del 1768, se, stando alle dichiarazioni di Zanotti, la nascita degli «avvertimenti» – così l'autore definisce le indicazioni contenute nel trattato – è antecedente alla loro pubblicazione. Alla

del teatro lanciata dal padre domenicano Daniele Concina con il suo *De spectaculis theatralibus* (1752): vd. Giorgio Padoan, *Goldoni: la moralità come rinnovamento*, in *Le théâtre italien et l'Europe (XVII^e-XVIII^e siècles)*. Actes du 2^e Congrès International, réunis et présentés par Christian Bec, Irène Mamczarz, Firenze, Olschki, 1985, pp. 201-214.

41. A proposito della dilogia goldoniana su *Pamela*, vd. Ilaria Crotti, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, a cura di Ead., Venezia, Marsilio, 1995, pp. 9-47.

42. Vd. Beatrice Alfonzetti, Roberta Turchi, *Goldoni e il gioco fra dediche e commedie*, in *Spazi e tempi del gioco nel Settecento*, a cura di Eadd., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 325-351: 331-351.

loro origine vi sarebbe, infatti, la richiesta della marchesa Maria Dolfi Ratta di un prontuario sulle regole per comporre una tragedia, poi esteso, nelle conversazioni con la nobildonna, anche alla commedia e all'epopea⁴³. Sebbene, come ha osservato Andrea Campana, *Dell'arte poetica* sia certamente riconducibile nel suo impianto generale al dettato aristotelico, al petrarchismo e al classicismo tardo-cinquecentesco⁴⁴, senza particolari innovazioni teoriche, di estrema attualità risultano alcune questioni affrontate nei ragionamenti, che si possono ricollegare all'impianto di fondo della *Filosofia morale*.

La centralità del diletto nella definizione della poesia («la poesia» è «arte di verseggiare per fine di diletto»⁴⁵), pur con le ovvie deroghe relative alla tragedia, alla commedia e all'epopea, è infatti spia non tanto di un distanziamento dalle proposte di riforma poetica della prima Arcadia incentrate sull'utile, quanto della consapevolezza di come il richiamo all'utile comporti, a quest'altezza cronologica, un rischioso ammiccamento alle teorie materialistiche, pirroniste, libertine e atee, propugnate in modo particolare da alcuni pensatori d'Oltralpe, con cui Zanotti aveva una certa familiarità. Esse incidono significativamente anche sulle discussioni relative alla poetica, come mostra, per esempio, il dibattito sul piacere e sul dolore innescato proprio da Maupertuis, che si ripercuote sui modi di intendere la catarsi tragica⁴⁶. La probabile incidenza del filosofo francese orienta dunque, a nostro avviso, anche le cavillose e a volte contraddittorie riflessioni sull'utile e il suo riposizionamento in subordine nell'*Arte poetica*: tanto che Zanotti si premura di distinguere l'utile del diletto poetico, ritenuto di per sé un bene, da un altro utile, quello del denaro, della «vil mercatura», che non serve né all'«esercizio della virtù» né al piacere onesto⁴⁷. All'utile che guida l'umanità ferina nelle asserzioni di alcuni

43. Francesco Maria Zanotti, *Dell'arte poetica ragionamenti cinque [...] alla nobil donna [...] Maria Dolfi Ratta*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1768. Sulla composizione dei ragionamenti cfr. Id., *L'autore a chi legge*, ivi, pp. III-XI, e Id., *Ragionamento primo [...]. Della poesia in generale*, ivi, pp. 1-54: 1-4. Zanotti vive nella casa dei marchesi Ludovico e Maria Ratta fino al 1760, è pertanto presumibile che la composizione dei primi ragionamenti a uso privato sia avvenuta non oltre questa data.

44. Vd. Campana, *L'arte poetica di Francesco Maria Zanotti*, p. 117 e nota 1. Si rimanda, più in generale, al contributo di Campana per i principali nodi del trattato.

45. Zanotti, *Dell'arte poetica*, p. 8.

46. Vd. Franco Venturi, *Settecento riformatore*, I. *Da Muratori a Beccaria*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 390-410. Sulla catarsi e il piacere tragico cfr. Enrico Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 2016, pp. 53-105.

47. Cfr. Zanotti, *Dell'arte poetica*, p. 26.

philosophes, all'ambizione rapace, che muove anch'essa dall'interesse e dall'amor proprio, a cui alludono nei ragionamenti i fugaci richiami all'eroe dell'*Henriade* di Voltaire (unico autore contemporaneo citato), Zanotti oppone perciò gli ideali pii dei protagonisti dell'*Eneide* e della *Gerusalemme liberata*. Nel campo della tragedia (definita come «una rappresentazione di qualche tristo avvenimento, diretta a muovere la compassione, e il timore»), l'esaltazione della compassione (che rende «gli uomini benevoli l'un verso l'altro, e mansueti») e conseguentemente della carità, rispetto alla «passione più oscura» del timore, pone in rilievo il principio della «benevolenza», altra arma fondamentale contro l'utile e il vantaggio individuale, così come canonizzati, fra gli altri, da Hobbes e Mandeville⁴⁸.

Anche quando Zanotti conferma la funzione civilizzatrice e pedagogica – utile quindi – della tragedia (che deve anche «ammaestrar gli uomini e indurli alla virtù») e della commedia (che deve «ammaestrar gli ascoltanti, e rendergli, quanto far si possa, migliori», volgendo «in ridicolo i difetti de gli uomini») ⁴⁹, il riferimento a un pubblico ristretto di intendenti, di «uomini onesti e costumati» ⁵⁰ e a un teatro colto, da leggere, mette al riparo non solo dai possibili rischi di un'apertura a una platea più ampia, ma anche da una contaminazione del pensiero più radicale, come confermato del resto dai più tardi *Paradossi*, sorta di *trait d'union* fra le riflessioni della *Filosofia morale* e i ragionamenti *Dell'arte poetica* ⁵¹. Nell'estetica della ricezione (*ante litteram*) zanottiana, la ricerca di consenso presso un pubblico ampio ed eterogeneo,

48. Ivi, pp. 55-57. Cfr. la sezione dedicata all'*Amor di se stesso* in Zanotti, *La filosofia morale*, pt. V, cap. XIII, pp. 193-198. Non a caso questa parte segue la trattazione delle differenze che intercorrono fra l'amore e la benevolenza: «Che se l'amore si vuol distinguere dalla benevolenza, dovrà similmente distinguersi dall'amicizia; sì perché l'amicizia consiste in benevolenza; sì ancora perché l'amicizia è sempre scambievole, l'amore non sempre», ivi, pt. IV, p. 190. Più in generale per i significati dell'«utile» nel panorama complesso del pensiero settecentesco vd. Francine Markovits, *Utile*, in *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de Michel Delon, Paris, Puf, 2014³, pp. 1232-1237.

49. Zanotti, *Dell'arte poetica*, pp. 82, 124.

50. Ivi, p. 23.

51. L'opera è edita postuma nel 1790. Si è ipotizzato che Zanotti abbia scritto i *Paradossi* in tarda età. Nella seconda parte di questa raccolta egli affronta anche la letteratura (*Paradosso XXVII*), soffermandosi sulla ricezione dei testi teatrali (di nuovo si insiste sulla loro lettura) da parte degli intendenti di teatro. Cfr. Francesca Mecatti, *Aforisti italiani del Settecento. Pensieri al crocevia della modernità*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005, in particolare pp. 124-125.

sprovvisto della cultura necessaria, porta infatti, specie nel caso della commedia, all'apprezzamento non tanto dell'opera in sé (intesa come «quella parte, che vien dal poeta, che la compone»), quanto, piuttosto, della recitazione degli attori, i quali, pur di dilettere il popolo, ricorrono a ogni sorta di artificio⁵².

Siamo dunque di fronte, anche in questo caso, al tentativo di nobilitare la commedia, in linea con la più generale assegnazione di piena dignità poetica al teatro. Su questo indirizzo certamente pesano, come è stato notato, le polemiche di Baretti e Bettinelli, sintomo della crisi in cui versava la poesia dell'Arcadia. Proprio la critica alla rimeria facile e d'occasione, ben presente nei ragionamenti, permette al nostro autore di riportare all'attenzione le potenzialità dei generi teatrali (oltre che dell'*epos*), seppure in riferimento solo a un pubblico sufficientemente preparato: per cogliere i frutti e le risonanze di questa riflessione sui generi e sull'orizzonte d'attesa nel quadro delle poetiche arcadiche, bisognerà tuttavia aspettare, come ha ricostruito dettagliatamente Annalisa Nacinovich, l'Arcadia di Pizzi⁵³.

52. Zanotti, *Dell'arte poetica*, pp. 187-191.

53. Ci si riferisce in particolar modo al dibattito sulla natura della poesia innescato, all'inizio del custodiato di Pizzi, dalle recensioni apparse sul «Giornale de' letterati» di Pisa, fra le quali quella di Zanotti al *Discorso intorno agli argomenti del più bel poetare* di Gaetano Golt, premesso alle *Poesie* dell'autore (Roma, Giunchi, 1771). La recensione di Zanotti, pubblicata nell'ottavo numero del 1772, è riedita in appendice a *Dell'arte poetica*, in Id., *Opere*, VI, Bologna, Stamperia di San Tommaso D'Aquino, 1795, pp. 366-383. Cfr. Nacinovich, «*Il sogno incantatore della filosofia*», pp. 30-40. Vd. inoltre Cipriani, *Contributo per una storia politica*, p. 136. Per l'influenza su Zanotti delle polemiche anti-arcadiche di Baretti e Bettinelli, vd. Giandomenico Falcone, *L'aspirazione al teatro tragico nell'Arcadia romana degli anni 1770-1780*, «Studi Romani», 26/4, 1978, pp. 503-521.

ALESSANDRA DI RICCO

Le polemiche antiarcadiche degli anni Cinquanta e Sessanta: Bettinelli, i Verri, Baretto

1. Che quella scritta da Aristarco Scannabue sia stata la pagina in assoluto più celebre nella storia della fama dell'Arcadia è una verità difficile da confutare: è a partire da allora che la parola «arcadia» ha cominciato a caricarsi del significato, dispregiativo e schernevole, di trastullo inutile e poco virile. Lo diceva già Benedetto Croce: lo svilimento ebbe inizio con la pronuncia «irosa e sarcastica» di Baretto, «riecheggiata più tardi da tanti che si credono in dovere di attestare il virile loro disdegno verso le “languidezze” e i “belati” dell'Arcadia»¹.

Nella schiera di quei tanti ci sono alcuni protagonisti del fenomeno dell'archiviazione risorgimentale di buona parte del nostro Settecento letterario: ad esempio Mazzini, che, da alfiere del credo romantico, denuncia l'*inerzia* (salvo le solite isolate eccezioni di Parini e di Alfieri) che avrebbe ammorbatto la nostra letteratura nella seconda metà del secolo trascorso². Ma un non piccolo e assai fortunato contributo al disonore dell'Arcadia venne anche dal fronte opposto degli antiromantici. Quell'«oggi mai dell'Arcadia non si potrebbe ragionare senza diletto» pronunciato da Paolo Emiliani Giudici, affidato com'era alle pagine del suo diffusissimo manuale scolastico, era destinato a penetrare come un mantra nel pensare comune di molte generazioni di studenti italiani³.

1. Cfr. Benedetto Croce, *L'Arcadia e la poesia del Settecento*, in Id., *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*, Bari, Laterza, 1949, pp. 1-14: 1. Per la pronuncia antiarcadica di Baretto cfr. Giuseppe Baretto, *La Frusta letteraria*. 1, a cura di Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1932, pp. 9-13.

2. Cfr. Giuseppe Mazzini, *Saggio sopra alcune tendenze della letteratura europea nel XIX secolo* [1829], in Id., *Scritti editi e inediti*, Imola, Galeati, 1906, I, pp. 225-242: 231. Per alcune osservazioni sulla storiografia letteraria ottocentesca sul Settecento vd. Alessandra Di Ricco, *Appunti sulla storiografia letteraria ottocentesca sul Settecento*, in *I due secoli di Nievo. Ascendenze e reminiscenze sette-ottocentesche*, a cura di Mariarosa Santilioni, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, pp. 79-89.

3. Cfr. Paolo Emiliani Giudici, *Storia delle Belle Lettere in Italia*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1844, p. 972. La data del frontespizio non corrisponde a quella

Per l'autore della *Storia delle Belle Lettere in Italia* l'«arcadismo» non è altro che una mancata riforma del gusto letterario, una «vuota, frondosa, ed inutile letteratura» capace di generare, dopo le frenesie barocche, uno stato di sonnolenza «diversa» da quella cinquecentesca, ma non meno perniciosa per le sorti dell'arte e del progresso civile dell'Italia⁴.

A ribaltare questi luoghi comuni sarebbe poi intervenuto Carducci, il primo a distinguere tra l'Arcadia come fenomeno di costume frivolo e degradante e l'Arcadia come palestra di linguaggio poetico, laboratorio di forme e, infine, immancabile terreno d'appoggio del famoso tacco del piè sinistro di un Parini fino ad allora aleggiante nel cielo senza ancoraggi⁵.

2. Le polemiche antiarcadiche di cui stiamo parlando assumono la loro peculiare fisionomia perché, a ben guardare, prima che consistere in una mera disputa di gusto letterario, hanno per oggetto la pretesa dell'istituzione accademica di continuare a esercitare un'egemonia culturale che, dopo oltre mezzo secolo di presenza ingombrante, non appariva più giustificata. Se infatti l'Arcadia crescimbeniana era riuscita (lo dico con le parole di Amedeo Quondam) attraverso «l'esercizio socio-mondano» della cultura a diventare di fatto «lo strumento essenziale di promozione sociale d'ogni intellettuale o aspirante tale»⁶, ora questa funzione non era più di suo esclusivo appannaggio. Era, insomma, finita l'epoca nella quale per essere riconosciuti come intellettuali (o almeno come poeti) occorreva avere in tasca la patente di pastore.

Di quell'epoca trascorsa ci recano una testimonianza esemplare le satire di Pier Jacopo Martello (1717), nelle quali è parodiata la smania di un nobile azzimato, il Baron di Corvara, che s'«incapriccia / d'andar fra' più nomati in poesia, / per poi d'Arcade indosso aver

dell'effettiva pubblicazione, che va spostata in avanti di circa tre anni (cfr. Fabio Danelon, *Paolo Emiliani Giudici storico della letteratura italiana*, in Id., *Dal libro da indice al manuale. La storiografia letteraria in Italia nel primo Ottocento e l'opera di Paolo Emiliani Giudici*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, pp. 115-152: 120).

4. Cfr. Emiliani Giudici, *Storia delle Belle Lettere*, p. 1240.

5. Mi riferisco al ben noto giudizio secondo il quale «anche il Parini, come tutti, salvo l'Alfieri, i nostri poeti del secolo decimottavo, move dall'Arcadia: anzi, si potrebbe fin dire, senza fargliene colpa, che in Arcadia almeno il tacco del piè sinistro ce l'ebbe sempre» (cfr. Giosuè Carducci, *Pariniana*, in Id., *Edizione nazionale delle opere*, XVI. *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini minore*, Bologna, Zanichelli, 1942, pp. 153-292: 159).

6. Cfr. Amedeo Quondam, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», 8, 1973, pp. 389-438: 420.

pelliccia»⁷: una fotografia, quella trasmessaci da Martello, di un mondo nel quale l'ingresso in quei ranghi rappresentava l'indispensabile coronamento dell'esercizio socio-mondano della poesia. E una testimonianza, sempre quella offerta da Martello, del potere di controllo che l'Arcadia era in grado in tal modo di esercitare sugli aspiranti intellettuali, ai quali era chiesto di adeguarsi a quello che poi Baretti avrebbe chiamato «il gusto della poesia eunuca».

Ma ancor più rilevante è il fatto che nell'Arcadia di Crescimbeni l'autoparodia era una componente riconosciuta e apprezzata del gioco letterario-mondano. Pier Jacopo Martello, che possiamo certamente considerare il più intelligente e raffinato interprete di questa maniera, ne detta lo statuto teorico, collocandola sotto l'ombrello protettivo di una satira che «tendendo unicamente ad emendare gl'ingegni, lascia in un canto e nella lor pace i costumi» (*Esamina dell'Euripide lacerato*⁸); una satira che si fa forte del principio per il quale «insieme star possono ottimo cittadino e pessimo letterato» (dedicatoria del *Piato dell'H*⁹, ma il concetto è ribadito anche altrove); una satira che vuole correggere «i soli errori degl'intelletti nelle materie letterarie» e far sì che, come si legge nella dedicatoria del libro delle satire,

que' tali che si vederanno raggiunti [dalle sue punture, che non vanno al di là della pelle] rideranno di se medesimi e leggeranno con fronte serena le colpe loro, che, finalmente, sono tali che con simili colpe si può essere uomo dabbene e civile¹⁰.

È in virtù di questa concezione che Martello può concedersi in *Che bei pazzi!* (1716) di mettere in caricatura, accanto a Messer Cecco, pazzo petrarchista, al Cavalier Marino, pazzo marinista, a Sannione, pazzo pedante, e a Lofa, pazzo cantore evirato, anche l'arcade Mirtilo (ovvero sé stesso: Mirtilo Dianidio è il suo nome arcadico), la cui pazzia consiste nell'immedesimarsi maniacalmente nella finzio-

7. Cfr. Pier Jacopo Martello, *Il segretario Cliternate al baron di Corvara di satire libro*, in Id., *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 71-110: 75 (*Satira prima*, vv. 5-6).

8. Cfr. Pier Jacopo Martello, *L'Euripide lacerato e il Fior d'Agatone*, in Id. *Teatro*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza 1980, I, pp. 420-517: 427. *L'Euripide*, apparso a stampa nel 1729, fu probabilmente composto dopo il 1723.

9. Ivi, pp. 519-541: 521. La stesura di questa «farsetta» fu conclusa nel 1717. Il testo venne poi revisionato dall'autore e comparve a stampa nel 1723.

10. Cfr. Martello, *Il segretario Cliternate al baron di Corvara*, p. 73.

ne pastorale¹¹. Questa operazione satirica rientra a pieno titolo nelle modalità del gioco letterario-mondano instaurato dall'Arcadia, ed era fatta allo scopo di rafforzare, dall'interno, l'opera di riforma del gusto promossa dall'istituzione, mettendola in guardia contro l'impiego di ricette troppo facili. E tali erano per Martello sia un rigido "ritorno a Petrarca" sia la pratica di una poesia pastorale risolta in stereotipi.

3. Della sorridente correzione dei difetti dell'ingegno portata avanti da Martello non c'è più traccia in Bettinelli. Martello parlava da letterato ai letterati senza infrangere il codice di comportamento tra loro condiviso all'interno della Repubblica delle Lettere; il gesuita, invece, si sente investito di una missione arbitrale, di un ruolo giudiziario, di un potere di ostracismo in base al quale avoca a sé il diritto di decidere chi è buon poeta e chi no. Già nel poemetto *Le raccolte*, del 1751, spira un'aria di violenza censoria che non era certamente appartenuta a chi, un decennio prima, aveva deciso di irridere l'inflazione di versi d'occasione. Quella promossa da Balestrieri con le *Lagrima in morte di un gatto* si presentava infatti come un'operazione accademica di autoparodia letteraria di gruppo, articolata intorno a un tema giocoso tradizionale (il lutto per un animale d'affezione); i poeti che avevano concorso alle *Lagrima in morte di un gatto* scherzavano, come aveva fatto anche Martello, sui propri difetti, mentre l'intenzione di Bettinelli, dichiarata fin dall'avviso *Al lettore*, è tutt'altra: usare l'arma dell'eroicomico per «far qualche vantaggio alla gioventù», dissuadendo dalla pratica della poesia i soggetti privi di talento, ai quali è beffardamente offerta l'alternativa di riuscire «eccellentissimi in altre arti, come sarebbe in Aritmetica, o in Agricoltura»¹².

La finalità pedagogica è un tratto immancabile dell'opera letteraria di Diodoro Delfico, inquadrabile nella missione disciplinaria che ispirava l'azione della famiglia religiosa d'appartenenza¹³. E tale resta anche quando con i suoi proclami precettivi sembra andare incontro a istanze provenienti dalla cultura illuministica, dagli uomini del «Caffè» in primo luogo. È in questo contesto giudiziario che si

11. Cfr. Martello, *Che bei pazzi*, in Id. *Teatro*, pp. 225-332.

12. Cfr. Saverio Bettinelli, *Al lettore*, in *Le raccolte. Al Nobilissimo Signor Andrea Cornaro nelle sue nozze con la Nobilissima Signora Maria Foscarini*, s.n.t., pp. n.n.

13. Su questo aspetto dell'opera bettinelliana vd. Alessandra Di Ricco, *L'epistolarietà fittizia in Saverio Bettinelli*, in *Le carte false. Epistolarietà fittizia nel Settecento italiano*, a cura di Fabio Forner, Valentina Gallo, Sabine Schwarze, Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 149-160.

inscrive la polemica antiarcadica sviluppata nelle *Lettere Virgiliane*, una polemica tutta intesa a contestare, ridicolizzandolo, il potere che il tribunale romano pretenderebbe ancora di esercitare sulla poesia. Di qui l'enfasi falsamente adulatoria con la quale il Virgilio bettinelliano si rivolge agli Arcadi:

Siete pur Voi Mallevadori ed Arbitri del Buongusto in Roma, Voi dittatori del Parnaso Italiano, Voi che per istituto provveder dovete, che la Repubblica delle lettere detrimento alcuno non prenda, e bandir, come veri Romani, ed arruolare, ed in campo mostrarvi, qual facevasi anticamente al sorgere guerra più minacciosa, che col nome chiamavasi di Gallico Tumulto. Voi dunque rendete utile il mio zelo, e quello de' Padri vostri Greci, e Latini, e non soffrite, che tante ombre gravissime abbiano sentenziato, e che fin d'oltre il Lete, ed Acheronte, abbian mandato indarno soccorso alla vostra Poesia¹⁴.

Per bocca di Virgilio, che detiene il marchio della *vera* Arcadia, Bettinelli dà quindi voce all'unico tribunale degno di autorità, quello degli antichi, con buona pace dei sedicenti «Legislatori della *nuova* Arcadia» cui sono indirizzate le sue sentenze contro quelli che chiama, con eloquente scelta lessicale, gli *abusi* introdotti nella poesia italiana. E tutto il processo intentato negli Elisi culmina con la promulgazione del *Codice nuovo di leggi del Parnaso italiano* nel quale non solo si decreta la chiusura dell'Accademia (art. VII) ma anche (art. XII) l'erezione di «uno spedale vastissimo» per metà destinato a rinchiudere «gl'Italiani Poeti non dalla natura, ma dalla pazzia condotti a far versi» e per l'altra metà «chiunque pretenda di guarirli, e di far risorgere il Buon gusto, e di toglier gli abusi della Italica Poesia con sole parole, ed esortazioni»¹⁵. È facile riconoscere in questi inefficaci terapeuti, e nei loro troppo blandi rimedi, i riformatori arcadi del gusto letterario. Tra di loro si sarebbe potuto collocare anche Mirtilo Dianidio, dal quale pure Bettinelli doveva aver ripreso l'invenzione dell'ospedale dei pazzi (nel quale era ambientata la sua commedia)¹⁶, aggiungendovi però quel secondo reparto che quarant'anni prima non era concepibile.

14. Cito da Saverio Bettinelli, *Lettere Virgiliane*, in Carlo Innocenzo Frugoni, Francesco Algarotti, Saverio Bettinelli, *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, Venezia, Modesto Fenzo, 1758, pp. 63-64 (lettera decima).

15. Ivi, pp. 65-67: 67.

16. «La scena è a Cosmopoli nell'Ospitale de' Pazzarelli» (Martello, *Che bei pazzi*, p. 240).

4. Le critiche all'Arcadia degli anni Cinquanta e Sessanta sono infatti sostenute dalla consapevolezza del venir meno del ruolo tradizionale del letterato, messo in crisi dal cambiamento del suo rapporto con il pubblico e con il mercato. È proprio Bettinelli a far dire al protagonista delle *Lettere inglesi* che la poesia, in conseguenza del dilagare dei versi d'occasione, si era trasformata in «un curioso mestiere, una nuova manifattura, un lanificio»¹⁷, ma questa degradazione del sacro fuoco delle Muse¹⁸ a lavoro meccanico, equiparabile (ancorché meno retribuito) a quello dei falegnami, dei pittori, degli stuccatori e dei macchinisti¹⁹, non era altro che il risultato ultimo dell'uso della poesia come obbligo sociale che si era affermato lungo il secolo e che l'Arcadia aveva istituzionalizzato e promosso, generando quella *necessità di far versi* che veniva stigmatizzata già nella prefazione ai *Versi sciolti di Diodoro Delfico*, pubblicati nel 1755:

Chi non sente in sé stesso né le ricchezze dell'invenzione, né il caldo dell'estro, né la felice ebrietà dell'armonia, non batta alle porte delle muse, che già non è necessario far versi²⁰.

Le *Lettere Virgiliane* si limitano a descrivere il fenomeno della decadenza, senza indagarne le cause. A Bettinelli basta far dire a Luciano che in Italia sovrabbondano gli oziosi, e che di moltissimi oziosi «molti si fan Poeti, e di questi Academie, ed Arcadie, e Colonie si formano»²¹. Ma lo stesso Luciano ha chiarissimo quale sia il rimedio per liberarsi della poesia d'imitazione:

Un tribunale dovrebbe istituirsi, a cui dovesse ognun presentarsi, che venga solleticato da prurito poetico. Innanzi a giudici saggi gli si fa-

17. Cfr. Saverio Bettinelli, *Dodeci Lettere Inglesi sopra varj Argomenti, e sopra la Letteratura italiana nuove ed inedite*, in Carlo Innocenzo Frugoni, Francesco Algarotti, Saverio Bettinelli, *Versi sciolti con le Lettere di Virgilio dagli Elisj*, Seconda edizione, Venezia, Giambattista Pasquali, 1766, p. VIII.

18. «Il fuoco poetico sempre fu sacro, e a pochissimi confidato come quello di Vesta» si legge in Bettinelli, *Lettere Virgiliane*, p. 52 (lettera ottava).

19. «Mi son trovato agli sposalizj più d'una volta, ne ho veduti i preparativi, e le feste più solenni. I poeti vi lavoravano al pari de' falegnami, de' pittori, degli stuccatori, e de' macchinisti, col solo divario che aveano paga più discreta di tutti gli altri» (Bettinelli, *Dodeci Lettere Inglesi*, p. VIII).

20. Cfr. [Saverio Bettinelli] *L'Editore a chi legge*, in Id., *Versi sciolti di Diodoro Delfico P. A.*, Milano, Giuseppe Marelli, 1755, p. 3 (da ora *L'Editore a chi legge* 1755).

21. Cfr. Bettinelli, *Lettere Virgiliane*, pp. 41-42 (lettera settima).

rebbe esame dell'indole, e del talento, e certe pruove se ne farebbono ed esperimenti. Chi non reggesse a questi, all'aratro, e al fondaco come natura il volesse, o alla spada e alla toga n'andasse; chi riuscisse, un privilegio otterrebbe autentico, e sacro di far versi, e pubblicarli, qual di chi batte moneta del suo²².

La rima, come sappiamo, è accusata di essere il facile sostituto delle «naturali disposizioni» possedute da chi davvero «nacque alla poesia»; perciò togliere il soccorso della rima significa per Bettinelli svelare chi è poeta e chi no. Il «caldo dell'estro», appannaggio di pochi, è l'antidoto alla pratica massificata della rimeria²³. La rinobilitazione della poesia e del ruolo dei poeti (il *privilegio* – come abbiamo sentito – «autentico e sacro di far versi e pubblicarli») passa attraverso il cimento dello sciolto, che, al contrario della rima, è un istituto ben poco democratico: è un vaglio estremamente selettivo delle doti che sono necessarie per dirsi poeti. L'impresa dei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* si incaricherà però, proprio in virtù della qualità dei versi lì esibiti, di dimostrare tutto il velleitarismo che ispira questo progetto²⁴.

5. L'aumento smodato del numero di produttori di rime è osservato da Bettinelli anche da un altro punto di vista: la pressione esercitata dalla massa di gente che aspira a essere pubblicata si traduce nella difficoltà di trovare finanziatori. A suo avviso, le lamentele, sempre più diffuse, riguardanti la scarsità di mecenati cadrebbero all'istante se a giungere a stampa fossero solo i pochi autori meritevoli. Chi, riconoscendo che «il suo genio di verseggiare non è talento» ma «malattia poetica», si autoescludesse dalla partita, non sarebbe più costretto a «piangere sull'ingratitude, e sull'insensibilità dei Mecenati e dei tempi» e potrebbe rendersi finalmente utile alla patria con «altro mestiere, che, per mercenario ch'ei siasi, sempre è più nobile assai di quel d'insulso Poeta»²⁵. Sulla stessa linea di pensiero, volta a mantenere la

22. Ivi, p. 42.

23. Questi concetti sono già sviluppati nella prefazione ai *Versi sciolti di Diodoro Delfico* (cfr. *L'Editore a chi legge* 1755, pp. 3-4).

24. Per un giudizio complessivo sul carattere di questa impresa letteraria vd. Alessandra Di Ricco, *Introduzione*, in *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori*, a cura di Ead., Trento, Editrice Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1997 (rist. anast. dell'ed. Venezia, Modesto Fenzo, 1758), pp. VII-XL.

25. Cfr. *L'Editore a chi legge* 1755, p. 3.

pratica della poesia fuori dal campo dei mestieri mercenari, si colloca il *Codice nuovo di leggi del Parnaso Italiano* posto in calce alle *Lettere Virgiliane*, che al terzo articolo ribadisce: «Non usurpino più le scuole i talenti dal Ciel destinati alla Milizia, all'Arithmetica, ed all'Aratro»²⁶.

Anche Pietro Verri, nell'articolo del «Caffè» *Dell'onore che ottiensi dai veri uomini di lettere* (articolo in cui rendeva alle *Lettere Virgiliane* il merito di aver rivendicato il diritto dei poeti a «uscire dallo strettissimo giro stabilito» dell'imitazione dei modelli)²⁷, parla dello scadimento del ruolo sociale dei letterati e sostiene che a lamentarsi dell'ingiustizia del secolo che non riconosce i loro meriti sono i «letterati plebei», ovvero i tanti propalatori di erudizione inutile, i troppi scarabocchiatori di egloghe, sonetti e inezie rimate. Esiste però, all'interno della Repubblica delle Lettere, un'altra classe di cittadini:

quella de' pochi i quali, dalla natura felicemente disposti e dalla educazione preparati a coltivar le cognizioni umane, tratti da una spinta interna e da un amore del vero o della gloria coltivano il sapere e comunicano talvolta al pubblico le idee che vanno rischiarando²⁸.

Verri chiama costoro i «nobili letterati» e afferma che la legittimazione di tale nobiltà viene da un'unica fonte: il giudizio del pubblico, che ora «legge assai più di quello che non si sia mai letto forse dacché s'è inventata l'arte dello scrivere». Cosicché «ora, sì tosto che universalmente si legge, ogni autore che sappia scrivere, cioè che scriva cose che paghino la fatica di leggere [...] è sicuro di ottenere tosto o tardi la stima e la considerazione del pubblico»²⁹. Nell'orizzonte di Verri non c'è alcun tribunale chiamato a emettere condanne dall'alto e sentenze di ostracismo contro i letterati plebei. Con fiducia illuministica, Pietro crede che nel mercato delle idee valga la stessa regola che vige in quello delle merci di lusso, dove la qualità della domanda genera spontaneamente una migliore qualità dell'offerta. Sarà dunque l'«universale ripulimento» della nazione, del quale tornerà a parlare anche

26. Cfr. Saverio Bettinelli, *Codice nuovo di leggi del Parnaso Italiano promulgate, e sottoscritte da Omero, Pindaro, Anacreonte, Virgilio, Orazio, Properzio, Dante, Petrarca, Ariosto ne' Comizi Poetici tenuti in Elisio*, in Id., *Lettere Virgiliane*, pp. 65-67: 65.

27. Cfr. Pietro Verri, *Dell'onore che ottiensi dai veri uomini di lettere*, «Il Caffè», 25, 1764-1765 (consultabile in «Il Caffè» 1764-1766, a cura di Gianni Francioni, Sergio Romagnoli, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 284-288: 287).

28. Ivi, p. 284.

29. Ivi, p. 285.

nell'articolo su *Gli studi utili*³⁰, a produrre la graduale emarginazione di quella che lui definisce la «plebe letteraria».

Siamo ben lontani, dunque, dalle posizioni di Bettinelli, il quale non apprezza affatto quel lavoro incessante dei torchi che il Virgilio delle *Lettere*, sceso a visitare la Roma moderna, guardava con estremo sospetto:

Ammirava frattanto il gran numero de' volumi, la lor vaga forma, ed ornata, e parvemi somma gloria dell'umano ingegno così rara invenzione, onde moltiplicavansi a sì poco costo, e con tanta facilità l'opere dotte, e ingegnose. Ma gran danno pur sospettai poter venire alle lettere da ciò stesso, e massimamente alla poesia, che di pochi essere dee per poter esser gentile, ed illustre³¹.

Se però Pietro arriva a dichiarare che le *Virgiliane* sono «uno de' più benemeriti libri che da molto tempo siansi fatti»³², è perché quel libro esibiva un intento programmatico (abbandonare l'eterna pratica dell'imitazione in poesia) nel quale gli uomini del «Caffè» non potevano non ritrovarsi:

Se questo Libretto poetico non risveglia dal sonno la Gioventù d'Italia, e non la ritragge dalla insulsa maniera di poetare imitando, già non si vede qual altro miglior soccorso a lei si possa offerire. L'esempio ha qui di tre Poeti, che non sol versi, non suoni, non rime vacue, ma poesia vera, armonica, franca, nobile, colorita, e spirante estro, e ardimento presentano loro in vario stile [...] Con l'esempio v'ha l'istruzione; non in precetti, che l'anime legano nate a volare; ma nel disinganno, che le sprigiona, e fa gir libere e sciolte, ove natura le chiama³³.

6. Le dichiarazioni apparentemente incendiarie del provocatorio *pamphlet* fanno breccia tra i caffettisti anche in virtù della diffusa adesione alle teorie climatologiche che, assegnando agli italiani il primato in fatto di sensibilità e immaginazione, attribuivano loro un'innata predisposizione alla poesia e alle sue arti sorelle: tesi che trovava in-

30. Cfr. Pietro Verri, *Gli studi utili*, «Il Caffè», 28, 1764-1765 (consultabile in «*Il Caffè*» 1764-1766, pp. 311-318: 317).

31. Cfr. Bettinelli, *Lettere virgiliane*, p. 52 (lettera ottava).

32. Cfr. Verri, *Dell'onore che ottiensì* («*Il Caffè*» 1764-1766, p. 287).

33. Cfr. Saverio Bettinelli, *L'Editore a chi legge*, in *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori*, pp. n.n.

negabile conferma nel fenomeno tipicamente nazionale, e ammiratissimo, degli improvvisatori. L'idea che l'Italia fosse la terra favorita da Apollo sarebbe stata di lì a poco sviluppata da Bettinelli in *Dell'entusiasmo delle Belle arti*, la cui pubblicazione, protetta dall'anonimato, fu dall'autore affidata alle cure di Pietro Verri³⁴.

Di un «gran capitale d'ingegno», sprecato però «in frivoltà», parla anche Alessandro, nell'articolo *Dei difetti della letteratura e di alcune loro cagioni*, paragonando gli italiani «ad un gran maestro di musica che, potendo fare delle eccellenti opere, non si dia che a comporre minuetti e arie per li brindisi»³⁵. All'origine del «poetico libertinaggio del verseggiare» Alessandro pone i Provenzali, «i primi che in loro lingua volgare cominciarono a scrivere canzonette amorose», subito accolte avidamente dai nostri Siciliani e Toscani, nonché da Petrarca, al quale, a suo dire, si dovrebbero dei sonetti «tolti a parola per parola da autori provenzali». Il disinvolto antipetrarchismo serve a introdurre il discorso sulle accademie, che assume un peso rilevante nel suo ragionamento sui difetti della letteratura:

Tutti gl'Italiani essendo divenuti perdutoamente poeti, e quello ch'è più poeti amorosi, dovertero necessariamente dividersi in vari crocchi e per fine far ritornare il secolo della innocenza, divenendo arcadi pastori ed assegnandosi con eccesso di liberalità ciascuno il suo campo alle loro regioni³⁶.

L'Arcadia, con il suo preteso ritorno alle origini della poesia, non è altro che l'estremo travestimento di una insignificanza culturale della quale l'Italia detiene il primato:

Se le accademie di poeti danno superiorità ad una nazione sulle altre, io credo che la italiana sia la prima del mondo. Chi può annoverare gli *Accademici Oziosi, Indomiti, Inquieti, Della notte, Del Piacere, Sizienti, Sonno-*

34. Cfr. [Saverio Bettinelli], *Dell'entusiasmo delle Belle arti*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1769. Il carteggio intercorso tra Bettinelli e Verri a proposito di questa stampa smentisce quanto Bettinelli affermerà in seguito, quando vorrà sostenere che l'edizione milanese era uscita a sua insaputa. Sulla questione vd. Lodovica Braidà, *La riflessione di Saverio Bettinelli sull'uomo di lettere (Le «Lettere inglesi» e «Dell'Entusiasmo delle Belle arti»)*, «Histoire et civilisation du livre. Revue internationale», 7, 2011, pp. 197-205.

35. Cfr. Alessandro Verri, *Dei difetti della letteratura e di alcune loro cagioni*, «Il Caffè», 12, 1765-1766 (consultabile in «*Il Caffè*» 1764-1766, pp. 539-560: 549).

36. Ivi («*Il Caffè*» 1764-1766, pp. 549-550).

*lenti, Torbidi, Addormentati, Della chiave, Umidi, Infocati, Infernali, Lunatici, Caliginosi, Insensati, Della notte vaticana, Ombrosi, Fumosi, Muti ec?*³⁷

La riflessione di Alessandro va però ben oltre l'ironia sulle fanciullaggini dei costumi accademici, cui aveva tra l'altro già dato voce il fratello nei *Pensieri sullo spirito della letteratura d'Italia*³⁸, e fa perno sulla distinzione tra accademie scientifiche e accademie letterarie per arrivare a riconoscere solo alle prime un'autentica utilità. Laddove infatti hanno luogo, come avviene nelle arti, «il sentimento, il sublime, il genio», non può darsi quella messa in comune dei risultati singolarmente acquisiti che costituisce invece la ragion d'essere delle società in cui si coltivano le scienze o l'erudizione:

Gli uomini uniti per raccogliere fatti, rischiarare la storia, investigare in dettaglio la natura, cose tutte che dal meccanismo della industria dipendono e dalla fredda sagacità, possono essere utili gli uni agli altri; e la lor opra comune può dar urto alle scienze. Ma non così dov'entra il sentimento, il sublime, il genio³⁹.

La «scienza de' fatti» non richiede necessariamente «uomini grandi»; può con vantaggio avvalersi anche di un «ceto d'uomini mediocri», purché «sagaci e pazienti». Ma questo stesso ceto, se pretende di coltivare le arti che non sono fatte per i mediocri, «non può che ritardarne i progressi o corromperne il buon gusto»⁴⁰. Le arti «di sentimento e d'immaginazione» sono infatti appannaggio esclusivo dei soli ingegni elevati, capaci di concepire in solitudine grandi idee originali, che possono essere condivise solo con una ristretta cerchia di amici illuminati: gli uomini grandi «per loro natura istessa non sono fatti per stare in una vasta società, in cui trovar non possono nella maggior parte quella filosofica e dolcissima amicizia che nasce dalla perfetta analogia de' sentimenti»⁴¹. Ne consegue che mentre le società «investigatrici

37. Ivi («*Il Caffè*» 1764-1766, pp. 548-549). L'elenco è ripreso dalla voce *Accademia* della *Cyclopaedia* di Ephraim Chambers, edita anche in traduzione italiana (cfr. *Dizionario universale delle arti e delle scienze di Efraimo Chambers, traduzione esatta e intera dall'inglese*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1748, I, p. 24).

38. Cfr. Pietro Verri, *Pensieri sullo spirito della letteratura d'Italia*, «*Il Caffè*», 19, 1764-1765 (consultabile in «*Il Caffè*» 1764-1766, pp. 211-222).

39. Verri, *Dei difetti della letteratura* («*Il Caffè*» 1764-1766, p. 550).

40. *Ibid.*

41. Ivi («*Il Caffè*» 1764-1766, p. 551).

e raccogliatrici di fatti» servono a far progredire le scienze, le società letterarie hanno la sola funzione di *conservare* le Belle arti «com'esse sono»: pertanto «elle si considerano come destinate a preservare dalla corruzione il buon gusto»⁴².

Riferendosi poi, senza nominarla, all'Arcadia delle origini, Alessandro le riconosce di aver svolto il ruolo di restaurazione del buon gusto che si era prefissa, ma ne denuncia la successiva involuzione, tipica di tutti i «corpi pubblici della letteratura», i quali, esaurita l'iniziale funzione propulsiva, diventano inesorabilmente autoreferenziali e finiscono con l'esercitare uno «spirito parziale di corpo» che si oppone «all'universale libertà della repubblica degli ingegni»:

Passato massimamente il metaforico ed ampolloso regno della seicentista letteratura, fu proficuo il restaurare e richiamare a' suoi principii il buon gusto naufragato fra le puerilità ed i giuochi di parole mediante simili unioni letterarie che si davano all'imitazione degli antichi. Ma succede dappoi che questi corpi pubblici della letteratura, che questi senati delle scienze acquistano di mano in mano uno spirito parziale di corpo che si oppone all'universale libertà della repubblica degli ingegni⁴³.

Il discorso sulla libertà dalle regole, avviato sul versante linguistico con la *Rinunzia al Vocabolario della Crusca*⁴⁴, si sviluppa quindi nella direzione di una critica radicale all'istituto stesso dell'accademia letteraria, che, in tempi nei quali i canali di diffusione della cultura si sono moltiplicati, diventa il fortilizio difensivo di un ceto che non ha più nulla di nuovo da insegnare alla società. Alla perdita di prestigio questi «corpi» reagiscono cercando di screditare chi si oppone alla loro dittatura, e perpetuano la propria esistenza consumandosi in una battaglia inevitabilmente di retroguardia. Lo spirito di corpo è uno «spirito di immobilità» che frena «la letteraria libertà»:

Avvezzi ad essere venerati e a non istimar che se stessi, gelosi del loro credito, vigorosamente s'oppongono a tutto ciò che può scemarli. Quindi se v'è alcuno che non sia del loro corpo, che faccia qualche

42. Ivi («*Il Caffè*» 1764-1766, p. 552).

43. *Ibid.*

44. Cfr. Alessandro Verri, *Rinunzia avanti notaio degli autori del presente foglio periodico al Vocabolario della Crusca*, «*Il Caffè*», 4, 1764-1765 (consultabile in «*Il Caffè*» 1764-1766, pp. 47-50).

straordinario volo nelle arti o nelle scienze, eglino sono sempre gli ultimi ad acconsentirvi, perché di troppo amano la dittatura delle lettere, che hanno ottenuta in tempi meno colti e che sono avvezzi ad esercitare [...]. Allora diventano queste società, quantunque rispettabili nella loro istituzione, ceti che vorrebbero tenere il secolo eguale ad essi non potendo essi essere eguali a lui⁴⁵.

La condanna senza appello di tali istituti è fatta in nome dell'unica società ammissibile, quella senza confini che abbraccia l'Europa intera, la società dei Lumi:

Non v'è bisogno di cotali unioni nell'odierno sistema, in cui tutta l'Europa è una sola nazione. La stampa sparge al momento le nuove scoperte; ed i nuovi lumi si diffondono ad un tratto da Londra a Reggio di Calabria. Qual più stretta ed universale società che il poter avere sul suo tavolino tutti i progressi d'ogni uomo che coltivi l'inesauribil verità? A che fare società parziale quando v'è la generale?⁴⁶

7. L'articolo sul quale ci siamo soffermati reca in epigrafe il motto *Verbera, sed audi*, che, come ha osservato Angelo Fabrizi, è con tutta probabilità ricavato da Bacone, autore carissimo alla cultura illuministica e prediletto dai caffettisti⁴⁷. Credo però non sia da escludersi, in questa scelta di Alessandro, un'allusione maliziosa alle frustate barrettiane, incapaci di correggere davvero i difetti della letteratura per difetto di fiducia nei Lumi. Era stato proprio il minore dei Verri, d'altra parte, ad assumersi a nome del gruppo il compito di respingere gli anatemi che nella feroce stroncatura del *Bilancio generale del commercio dello Stato di Milano* pubblicato da Pietro, apparsa sulla «Frusta» del 1 agosto 1764, Aristarco aveva scagliato contro i giovani raccolti nell'Accademia dei Pugni:

[...] mi sono anzi sembrati ragazzacci pieni di brio e di petulanza, che dopo aver letti di volo trenta o quaranta autori francesi parte buoni, e parte cattivi, si sono ficcata questa matta opinione nel capo d'essere

45. Verri, *Dei difetti della letteratura* («Il Caffè» 1764-1766, pp. 552-553).

46. Ivi («Il Caffè» 1764-1766, pp. 553-554).

47. Cfr. Angelo Fabrizi, *Citazioni svelate del «Caffè»*, «Seicento e Settecento», 1, 2006, pp. 95-104: 98-100. Bacone ricava il motto da un luogo di Plutarco e lo usa nell'*Of Proficiency and Advancement of Learning, Divine and Human*.

tanto filosofi quanto Locke, Arbuthnot, o D'Alembert, ed atti per conseguenza a maneggiare le scienze più astruse, come si maneggia una scatola di tabacco. Per oppormi dunque di buonora a questo nuovo grandissimo male che sta minacciando l'Italia, ho giudicato ben fatto di cominciar oggi a dare un buon paio delle mie metaforiche frustate ad uno di questi politicuzzi, cioè di dire qualche cosa di questo suo libricino intitolato *Bilancio del commercio dello Stato di Milano*⁴⁸.

Il violento attacco segnava l'inizio, dichiarato esplicitamente in questo articolo, di un secondo tempo della battaglia culturale barettiana, nel quale l'accattivante *verve* canzonatoria che aveva caratterizzato la polemica antiarcadica, cedeva il passo alla guerra aperta contro i «politici di barba molle» fautori delle riforme⁴⁹. L'obiettivo non era più la «poetica pestilenza, che per più d'un mezzo secolo ha fatto nella contrada nostra una strage tanto crudelissima della logica, del buon gusto e del senso comune»; non erano più le «migliaia di poetonzoli arcadici» ma le «migliaia di politicastri infranciosati», ovvero gli autori di

molte dissertazioni, molti trattatelli, molti libriccini in somma, quale in ottavo e quale in quarto, e quasi tutti molto bislacchi e molto stravaganti, e sull'assoluta necessità d'incoraggiare fra di noi ogni sorta d'arti, o sulla navigazione, o sul commercio, o sulle monete, o sull'agricoltura, o per dirla d'un fiato, sopra cent'altri simili argomenti⁵⁰.

Si trattava ora, per Aristarco, di fronteggiare un pericolo ben più grave di quello appena cessato: «non vorrei però, carissimi signori miei, che uscendo come a dire d'una profonda bolgia, precipitassimo in un'altra più profonda»⁵¹.

La risposta che Alessandro affida al *Memoriale ad un rispettabilissimo nostro maestro*⁵² è un'ironica supplica in cui, ribadita la difesa dei «buoni libri», gli uomini del «Caffè» rivendicavano il diritto di avva-

48. Cfr. Giuseppe Baretti, *La Frusta letteraria*. 2, a cura di Luigi Piccioni, in Id., *Opere*, IV, Bari, Laterza, 1932, pp. 163-165: 164.

49. *Ibid.*

50. Ivi, p. 163.

51. *Ibid.*

52. Cfr. «Il Caffè», 12, 1764-1765 (consultabile in «*Il Caffè*» 1764-1766, pp. 141-142). Sull'attribuzione dell'articolo e, più in generale, sulle polemiche che contrapposero i caffettisti a Baretti, è d'obbligo il rimando a Gianni Francioni, *Storia editoriale del «Caffè»*, ivi, pp. XCV-CIX.

lersi liberamente della «facoltà ragionatrice», della quale Baretti pretendeva di possedere il monopolio:

In tale stato di cose osano pur supplicare V. S. perché si degni di abdicare in grazia de' supplicanti una minima porzione di quel diritto che a V. S. compete, per immemorabil possesso, sulle menti libere degli uomini, su' loro studi, sulle oneste loro occupazioni, ed a rilasciare un tantino dell'alto di lei dominio nel regno della ragione; conciossiachè accordano benissimo i supplicanti che V. S. Illustrissima ha già da molto tempo il monopolio della facoltà ragionatrice, in cui tanto si distingue, ma, se di tanto possono lusingarsi, ella sarà una grazia singolare degna del bel cuore di V. S. Illustrissima il concedere loro almeno a titolo di *precario* un pocolino di *ius* a giudicare⁵³.

Non vengono invece raccolte le insinuazioni di segno antiaristocratico che Aristarco (borghese esercitante, non senza frustrazione, il mestiere di autore) aveva lasciato cadere tra le righe delle sue contumelie, quando aveva invitato l'autore del *Bilancio*, già ritratto come un inabile scienziato ma esperto maneggiatore di scatole da tabacco,

a studiar tuttavia l'*Aimable Vainqueur*, o qualch'altra bella danza francese, e a rinunciare per sempre alla politica e alla filosofia, perché chi forma di questi bilanci, e stampa di questi spropositi, mostra d'aver avuto dalla natura un buon paio di calcagna da ballerino, e non una testa da politico e da filosofo⁵⁴.

Eppure quei nobili dotati di aggraziati piedi da ballerino, quando sostenevano che la poesia apparteneva alle «arti del cuore» e non poteva essere insegnata ai giovani per precetti e freddi raziocini⁵⁵, non dicevano cose molto diverse da quelle sostenute dal soldataccio con la gamba di legno che non si stancava mai di insistere sul concetto di naturalezza nell'espressione poetica. Quella naturalezza che lui aveva cercato, e creduto di trovare, nella maniera bernesca nella quale si era fin da giovane cimentato, e che era rimasta, quando scriveva versi, il suo terreno d'elezione, nel quale poteva sfogare atteggiamenti con-

53. Verri, *Memoriale* («*Il Caffè*» 1764-1766, pp. 141-142).

54. Cfr. Baretti, *La Frusta letteraria*. 2, p. 165.

55. Queste idee sono sviluppate da Alessandro ancora nell'articolo *Dei difetti della letteratura* («*Il Caffè*» 1764-1766, pp. 544-545).

testatori e insofferenza verso i modelli letterari dominanti, sperimentare registri satirici e rovesciamenti parodistici (come quelli messi in pratica nei testi che aveva un tempo affidato alle *Lagrima in morte di un gatto*), e poteva esprimere, appropriandosi del fiorentinismo linguistico, il suo amore spontaneo per i «modi bizzarri toscani»⁵⁶. La maniera bernesca era vissuta da Baretto come alternativa all'Arcadia: come protesta contro il livellamento e l'omologazione del gusto, contro l'annullamento delle individualità e delle originalità poetiche, contro l'irrigidimento delle forme di partecipazione ai riti della Repubblica delle Lettere che l'Arcadia di Roma aveva canonizzato. Contro tutto ciò che nelle sue pagine viene riassunto con il termine «adulazione», che gli esce continuamente dalla penna quando parla della poesia contemporanea.

C'è da chiedersi allora se quella che leggiamo nel quattordicesimo numero della «Frusta» sia davvero una così convinta sconfessione delle *Piacevoli poesie*, riproposte dal tipografo torinese Beltramo Antonio Re nella seconda e accresciuta edizione del 1764⁵⁷. Viene infatti il sospetto che Aristarco si esprimesse in antifrasi quando parlava delle sue rime come di mere «corbellerie», diffondendosi però in ampie citazioni, e mettendo in rilievo soprattutto i luoghi nei quali si manifestava «quella qualità che i Francesi chiamano naïveté»⁵⁸. Oppure dobbiamo pensare, se prendiamo alla lettera le sue parole, che non credesse più nelle terapie che lo avevano convinto in gioventù, e che, escluse le ricette dell'Arcadia e quelle dei versiscioltai, ritenesse oramai chiusa qualsiasi prospettiva di riforma della poesia italiana.

56. Cfr. la lettera a padre Giampietro Riva del 28 febbraio 1742 in Giuseppe Baretto, *Epistolario*, a cura di Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1936, I, pp. 37-41:39.

57. Cfr. Baretto, *La Frusta letteraria*. I, pp. 386-394.

58. Ivi, pp. 388-389.

ENRICO ZUCCHI

La firma dell'Arcadia.
Indagine sulla pubblicazione del nome pastorale
nei frontespizi (1690-1766)

Se la via più efficace per studiare la fondazione e il consolidamento del canone è probabilmente quella di rintracciare l'elezione a modello di una determinata opera o di un certo autore da parte di un erudito rappresentativo o di un circolo di letterati che condividono specifiche convinzioni in materia di poetica¹, per individuare le letture predilette degli Arcadi, o per lo meno sondare le caratteristiche che dovevano possedere i libri capaci di incarnare a pieno lo spirito dell'Accademia, è possibile anche percorrere una strada diversa.

Nel tentativo di mettere a fuoco la formazione e lo sviluppo del canone arcadico durante il custodiato di Lorenzini non si misurerà, in questo contributo, l'impatto di una specifica opera nella cultura dei contemporanei, osservandone imitazioni e rifacimenti, ma si procederà a un esame dei volumi, stampati negli anni in cui Filacida era Custode, nei cui frontespizi viene pubblicato il nome arcadico dell'autore e viene inclusa l'insegna dell'Accademia. Questa ricerca, incrociando una prospettiva storico-critica con l'osservazione di concreti dati bibliografici, permetterà di riconoscere quali opere, nel corso dei diversi custodiati, di Crescimbeni, Lorenzini e Morei, si facciano vettore della poetica dell'Arcadia, riportando impresso nella prima pagina l'appartenenza all'Accademia.

In realtà, la pubblicazione del nome arcadico nel frontespizio non era utile soltanto alla promozione del libro, dimostrando l'affiliazione

1. A tal proposito, per uno studio sulla formazione del canone arcadico durante il custodiato di Crescimbeni vd. il volume *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019. Si rimanda inoltre, per uno studio, anche con considerazioni teorico-letterarie, sulla formazione di un canone lirico condiviso nel Settecento, a Corrado Viola, *Antologie del Settecento*, in *Antologie d'autore*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 249-287.

prestigiosa dell'autore, ma restituiva un duplice dato di estremo interesse ai fini di uno studio sui canoni d'Arcadia, giacché, se da una parte testimonia l'adesione dell'autore alla cultura dell'Accademia, un senso di appartenenza, dall'altra – vista la procedura giuridica che stava dietro all'approvazione della stampa della firma arcadica – anche l'ufficiale investitura da parte dell'Accademia nei confronti di quella precisa opera; concedendo formalmente la licenza di stampare il volume con il nome arcadico e l'insegna, gli Arcadi deputati assicuravano la coerenza di quell'opera con l'indirizzo culturale dell'istituzione, la reputavano degna di trasmettere a un largo pubblico il disegno poetico collegiale, la ammettevano, di fatto, all'interno del contemporaneo canone accademico.

Il presente contributo si propone di offrire, senza alcuna pretesa di completezza, una cursoria panoramica dell'evoluzione di questa pratica tra il 1690 e il 1766, con l'intento di comprendere come il quadro delle opere stampate con la firma dell'Arcadia moduli e componga, nel corso di quasi un secolo, il canone accademico, spesso confermando dati già noti, talora riservando elementi di novità che offrono qualche spunto di riflessione.

1. *Il custodiato di Crescimbeni (1690-1728)*

Durante i primi anni del custodiato di Crescimbeni gli autori che si fregiano del titolo di Arcadi nel frontespizio delle proprie opere sono pochi e molto selezionati. La firma dell'Accademia è, in questo momento aurorale, uno strumento prestigioso di cui fanno uso soltanto pochi dei pastori più noti, all'interno di opere che paiono assai importanti per la messa in forma della nuova poetica arcadica. Se è vero che in questi anni l'Accademia non è così diffusa sul territorio nazionale, e ciò giustifica il numero esiguo di stampe contrassegnate da questo sigillo, è anche vero che non tutte le pubblicazioni degli Arcadi del tempo contengono il richiamo all'Accademia, ma soltanto quelle che mirano ad avere un ruolo centrale nella definizione di un programma culturale preciso.

La prima opera che sembra riportare il nome pastorale nel frontespizio – peraltro neppure accompagnato dal nome al secolo dell'autore – è *L'Endimione* di Alessandro Guidi, in Arcadia Erilo Cleoneo, con il discorso di Bione Crateo, *nom de plume* di Gian Vincenzo Gravina, il cui *imprimatur* è del gennaio 1692². Interessante appare qui la strut-

2. Alessandro Guidi, *L'Endimione di Erilo Cleoneo pastore arcade, con un discorso di Bione Crateo* [Gian Vincenzo Gravina], Roma, Komarek, 1692.

tura concreta dei paratesti: dopo il frontespizio si trova una dedica in versi al cardinale Albani a firma di Guidi, un avviso dello stampatore Giovanni Giacomo Komarek in cui si ricostruisce la storia della composizione dell'*Endimione* tra la committenza cristiniana e l'esecuzione arcadica, la consueta protesta circa il cattolicesimo degli autori e, prima dell'*imprimatur* ufficiale, un singolare *imprimatur* interno, a firma di Pellegrino Masseri, prelado e avvocato forlivese, auditore della Segnatura di Giustizia dal 1691, introdotto precocemente in Arcadia anche in virtù della sua produzione poetica nel solco di Petrarca e Chiabrera³.

Masseri assicura che «nella Favola dell'*Endimione*, concepita da un'Anima Regia [Cristina], nudrita da Erilo Cleoneo co'l vigore di acuti e gravi riflessi, e illustrata da Bione Crateo con lo splendore di profonda dottrina», non solo non ha trovato nulla di contrario alla religione cattolica o alla purezza dei costumi, ma piuttosto ha riscontrato semi di una nuova letteratura capace di portare «alla Poesia Italiana e all'arte del poetare un nuovo e grande accrescimento che sarà sempre gloria dell'età nostra, e invidia delle future»⁴. Masseri è una figura a metà tra l'Arcadia e la Curia, che si lascia andare a un giudizio non soltanto circostanziato in ambito morale, ma che sconfinava nel campo della poesia: una sorta, appunto, di *imprimatur* interno da parte di un compastore che rivede l'opera, probabilmente su mandato dell'Accademia, e la licenzia con un giudizio favorevole. Questa formula è in qualche modo l'incubatrice di quella deroga che verrà concessa più tardi all'Arcadia da parte del Maestro del Sacro Palazzo, il quale offrirà all'Accademia la possibilità di apporre in testa al volume una nota di formale approvazione da parte dell'istituzione nei confronti di quelle opere degne di esibire sul frontespizio il nome arcadico dell'autore e l'insegna dell'Arcadia.

3. Masseri – il cui cognome si trova talora, nelle fonti settecentesche, con diversa grafia («Messeri») – assume precocemente un importante ruolo nell'Accademia: è introdotto come personaggio a parlare di questioni di poetica nel primo dialogo della *Bellezza della volgar poesia* di Crescimbeni (Giovan Mario Crescimbeni, *Bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I Libri di Emil, 2019, pp. 89-109) e citato nell'*Arcadia* (Id., *L'Arcadia*, Roma, de' Rossi, 1708, p. 233). Un suo breve profilo biografico, redatto da Fabrizio Monsignani, si legge in *Notizie storiche degli Arcadi morti*, I, Roma, de' Rossi, 1720, pp. 29-33; più recentemente è tornato sulla figura di Masseri, pur mettendone a fuoco la carriera ecclesiastica, e non poetica, Stefano Tabacchi, *Il buon governo. Le finanze locali nello stato della Chiesa (secoli XVI-XVIII)*, Roma, Viella, 2007, p. 212.

4. Guidi, *L'Endimione*, p. †6r.

Del 1692 è anche la stampa, per i tipi di Giovanni Battista Molo, dell'*Arcadia restituita all'Arcadia* di Benedetto Menzini, che riporta nel frontespizio il nome arcadico dell'autore: in questo caso, dopo la dedica di Menzini al Rospigliosi, si trova semplicemente l'*imprimatur* in latino, datato 21 aprile 1692⁵. Nel 1693 vengono stampati con il nome arcadico nel frontespizio due drammi di Girolamo Gigli, poliedrico letterato senese, che pubblica per la prima volta un'opera con la firma di arcade – il dramma sacro *La Giuditta* – fuori da Roma, e precisamente a Siena⁶. Oltre alla *Giuditta* egli pubblica anche il libretto del dramma per musica *Amore fra' gl'impossibili*, in due edizioni, una romana e una senese, entrambe con l'indicazione del solo nome arcadico, e non di quello anagrafico, nel frontespizio⁷: nessuna di queste stampe riporta dati interessanti relativi all'*imprimatur*, o formule di investitura da parte di membri dell'Accademia.

Nel 1695 un'altra opera drammatica esce con il nome arcadico dell'autore nel frontespizio: si tratta dell'*Elvio*, favola pastorale del Custode Alfesibeo Cario; tuttavia, anche in questo caso, oltre alla dedica e alla protesta, non troviamo niente di simile a quanto fatto da Masseri per l'*Endimione*, se non un classico *imprimatur* datato 1° gennaio 1695⁸. A questa filiera di testi impressi con il nome arcadico appartiene anche un'altra prova drammatica, *La clemenza d'Augusto*, dramma per musica di Carlo Sigismondo Capece, stampato a Roma nel 1697 senza nessun altro dato bibliografico al di fuori dell'*imprimatur*⁹.

Insomma, nei primi anni di vita dell'Accademia, la possibilità di stampare il proprio lavoro con il nome arcadico è riservato a un manipolo di pastori, tutti con un ruolo di rilievo in Arcadia. Non è un caso che, accanto a Gravina e Crescimbeni, in questa rosa compaiano il drammaturgo più importante della transizione fra la stagione cristiana e quella propriamente arcadica, Alessandro Guidi, l'autore della

5. Benedetto Menzini, *L'Arcadia restituita all'Arcadia. Lezione accademica di B. M. tra' pastori Arcadi Eugenio Libade*, Roma, Molo, 1692.

6. Girolamo Gigli, *La Giuditta, drama sacro di Amaranto Sciaditico pastore arcade*, Siena, Stamperia del publico, 1693.

7. Girolamo Gigli, *Amore fra' gl'impossibili, dramma per musica di Amaranto Sciaditico pastore arcade*, Siena, Bonetti nella Stamparia del publico, 1693. Con lo stesso titolo l'opera è stampata, nel medesimo anno, anche a Roma per i tipi di Komarek.

8. Giovan Mario Crescimbeni, *L'Elvio. Favola pastorale d'Alfesibeo Cario, pastore, e custode d'Arcadia*, Roma, Molo, 1695.

9. Carlo Sigismondo Capece, *La clemenza d'Augusto, dramma per musica di S. C., fra gli arcadi Metisto Olbiano*, Roma, Corbelletti, 1697.

Lezione che si faceva carico di enucleare i principi estetici dell'Accademia, Benedetto Menzini, e due dei drammaturghi che nella *Bellezza della volgar poesia* Crescimbeni eleverà a modello di poesia, Girolamo Gigli e appunto Carlo Sigismondo Capece¹⁰.

Le cose cominciano a cambiare tra la fine del secolo e l'inizio del successivo, quando la platea di autori che rivendica l'appartenenza all'Arcadia aumenta sensibilmente: sono soprattutto gli oratori a riportare il nome arcadico dell'autore, come accade per *La Santa Atanasia* del prelado Giovanni Battista Gamberucci, del 1699¹¹, *Il trionfo della divina provvidenza ne' successi di Santa Geneviefa* del conte viterbese Giulio Bussi, del 1700¹², *La fuga di David* del librettista romano Domenico Bulgarelli del 1703¹³, *La penitenza gloriosa nella conversione di Santa Maria Egiziaca*, ancora di Bussi, del 1705¹⁴, la *Santa Dimpna principessa d'Irlanda* di Carlo Boni, del 1707¹⁵. Le formule con cui l'affiliazione all'accademia viene evocata sono molteplici: talora compare nel frontespizio soltanto il nome arcadico, talaltra esso è accompagnato dal nome al secolo, in altri casi ancora viene data semplicemente notizia che il libretto è di un pastore arcade, a significare come, al di là della finzione pastorale, ciò che contava era dimostrare il valore dell'autore pubblicizzando nel frontespizio la sua appartenenza all'Arcadia.

Dal 1709 la pratica sembra estendersi in maniera piuttosto rapida anche al di fuori del genere dell'oratorio e comincia a uscire dai confini romani. In quell'anno vengono pubblicati, con il nome pastorale nel frontespizio, la serenata di Giacomo Buonaccorsi a Roma¹⁶, e i *Sonetti ed inni* di Giovanni Battista Cotta a Genova¹⁷. Nel 1710 esco-

10. Crescimbeni, *Bellezza della volgar poesia*, p. 243.

11. Giovanni Battista Gamberucci, *La Santa Atanasia, oratorio di Cloanto Epitio, pastore arcade*, Roma, Ercole, 1699.

12. Giulio Bussi, *Il trionfo della divina provvidenza ne' successi di Santa Geneviefa, oratorio d'un pastore arcade*, Roma, Chracas, 1700. Il testo viene poi ristampato a Perugia, da Costantini, nel 1702, con le medesime indicazioni bibliografiche.

13. Domenico Bulgarelli, *La fuga di David, oratorio di D. B., romano, pastore arcade*, Roma, Monaldi, 1703.

14. Giulio Bussi, *La penitenza gloriosa nella conversione di Santa Maria Egiziaca, oratorio d'un pastore arcade*, Roma, Stamperia della reverenda camera apostolica, 1705.

15. Carlo Boni, *Santa Dimpna, principessa d'Irlanda. Oratorio a quattro voci di Cesenio Issunteo, pastore arcade*, Perugia, Ciani e Amato, 1707.

16. Giacomo Buonaccorsi, *Chi s'arma di virtù, vince ogn'affetto. Serenata a tre voci. [...] Parole d'Astilo Fezzoneo, pastore arcade*, Roma, Chracas, 1709.

17. Giovanni Battista Cotta, *Dio. Sonetti ed inni di G. B. C., [...] pastore arcade*, Genova, Casamara, 1709.

no, con la firma arcadica, due cantate: una di Domenico Bulgarelli, a Roma¹⁸, e una di Giovanni Maria Perotti, a Perugia¹⁹; nel 1711 a Roma una traduzione della *Camma, reine de Galatie* di Thomas Corneille firmata da Carlo Boni²⁰, e una nuova cantata di Perotti a Perugia²¹; nel 1712 a Lucca un *Discorso intorno la natura della luce* di Anton Giuseppe Evangelisti²² e a Terni una raccolta di poesie per nozze composte da un pastore arcade che semplicemente si firma con il nome pastorale di Silvio²³.

Non serve proseguire con l'elenco: è chiaro che il nome arcadico viene esibito in questi anni con sempre maggiore frequenza al di fuori di Roma, nei generi letterari più disparati, come un segno distintivo da parte dell'autore, che sembra agire senza una formale approvazione dell'Accademia: una volta diventato pastore, chiunque può stampare un volume con nel frontespizio la propria affiliazione accademica. La geografia dei volumi con la firma dell'Arcadia oltrepassa i confini romani e si dilata fra Bologna, Perugia, Modena, Firenze, Ferrara, Brescia, Ravenna, Fano, Venezia, Milano, L'Aquila, Ancona. Tra i generi frequentati il teatro fa la parte del leone con tragedie, drammi per musica, oratori e drammi pastorali, ma si trovano in questa rosa di opere anche volumi di omaggio, *nuptialia*, gratulatorie per cardinali e predicatori, per regine e nobili marchesi, ben oltre una cinquantina di volumi tra il 1713 e il 1728 pubblicati con un ritmo davvero significativo, soprattutto se comparato con la scarsa frequenza delle stampe firmate con il nome arcadico nei primi anni del custodiato di Crescimbeni.

A fronte del fatto che, in quegli anni, la firma d'Arcadia diventa uno strumento di cui fanno uso sempre più frequente pastori non di pri-

18. Domenico Bulgarelli, *Cantata da recitarsi nel palazzo apostolico*. [...] *Parole di Albino Lecheatico pastore arcade*, Roma, Stamperia della reverenda camera apostolica, 1710.

19. Giovanni Maria Perotti, *Cantata allusiva a un discorso da recitarsi per la festa della santissima Vergine* [...] di Odauro Paroneo, pastore arcade, Perugia, Costantini, 1710.

20. Thomas Corneille, *Camma, regina di Galazia, trasportata dal francese da Cesennio Issunteo, pastore arcade*, Roma, Chracas, 1711.

21. Giovanni Maria Perotti, *Contesa tra l'odio e l'amore. Cantata allusiva ad un problema proposto nell'accademia degli eccentrici* [...] di Odauro Paroneo pastore arcade, Perugia, Costantini, 1711.

22. Anton Giuseppe Evangelisti, *Discorso intorno la natura della luce* [...] di Anton-giuseppe Evangelisti, accademico fisiocratico, pastore arcade e convittore dell'almo collegio della sapienza di Pisa, Lucca, Gaddi, 1712.

23. *Per le felicissime nozze dell'illustrissimi signori Drusiano Giocosi ed Anna Severi, parole per musica* [...] di Silvio pastore arcade, Terni, Saluzi, 1712.

missimo piano, spesso al di fuori del territorio romano, nel secondo decennio del Settecento l'Accademia si dota di strumenti atti a far sì che il nome dell'istituzione non possa essere impresso troppo liberamente nei frontespizi: si manifesta un'esigenza di controllo di fronte all'appropriazione troppo diffusa del nome dell'Arcadia, che avrebbe potuto anche essere infangato dall'avventatezza di qualche pastore desideroso di far circolare la propria opera, senza risparmiarne magari argomenti spinosi dal punto di vista etico o religioso. Gli Arcadi ottengono così una sorta di dispensa dal Maestro del Sacro Palazzo, che permette loro di rivedere le opere che intendono fregiarsi del nome pastorale dell'autore nel frontespizio e di concedere, per così dire, la licenza di firma, la quale viene stampata prima o dopo l'*imprimatur* ufficiale, e talora fornisce anche curiose informazioni circa il percorso di revisione interno dell'opera.

Fra queste opere ufficialmente licenziate dall'Arcadia, il primo caso che mi risulti è quello del secondo volume dei *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia* di Crescimbeni, la cui revisione è affidata a tre deputati, Tirsi Leucasio, ossia Giovan Battista Felice Zappi, Plo-nico Alfeiano, all'anagrafe Prospero Mandosio, e Mirtillo Dianidio, nome pastorale di Pier Jacopo Martello²⁴. Questi tre pastori firmano una relazione in cui attestano che

in vigore di spezial facoltà concessuta alla nostra Adunanza dal Reverendissimo Padre Maestro del Sacro Palazzo Apostolico, avendo riveduta, a tenor delle leggi della stessa Adunanza, l'Opera del Signor Canonico Gio. Mario Crescimbeni [...] giudichiamo che l'autore possa nell'Impressione di essa servirsi del nome pastorale e dell'Insegna del nostro Comune²⁵.

24. Se i nomi di Zappi e Martello sono molto famosi, anche per il loro ruolo in Arcadia, meno noto è quello del poligrafo romano Prospero Mandosio, autore di alcuni drammi, ma soprattutto di significative opere di stampo biografico come la *Bibliotheca Romana* (1682) e il *Theatron in quo maximorum Christiani orbis pontificum archiatros Prosper Mandosius spectandos exhibet* (1696). Su Mandosio vd. Antonella Orlandi, *Biografia e bibliografia nell'opera di Prospero Mandosio*, «Esperienze letterarie», 29/3, 2004, pp. 65-98; Massimo Ceresa, *Notizie sulla biblioteca di Prospero Mandosio (1650-1724)*, *erudito e bibliografo romano*, in *Le biblioteche private come paradigma bibliografico*. Atti del Convegno internazionale. Roma, Tempio di Adriano, 10-12 ottobre 2007, a cura di Fiammetta Sabba, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 445-451.

25. Giovan Mario Crescimbeni, *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, II, Roma, de' Rossi, 1710, p. Kkk3v.

Segue un ulteriore passaggio burocratico, a firma del Procustode Giuseppe Paolucci, in Arcadia Alessi Cillenio, in cui, registrato il parere favorevole dei deputati, si concede a Crescimbeni di imprimere il nome e l'insegna nella propria opera²⁶. A chiudere questa pagina di formale conferimento del permesso di usare il nome e l'insegna arcadica si trova il sigillo custodiale e sottoscritta la firma del «sottocustode» Agesilo Brentico, ossia Francesco Domenico Clementi.

La portata simbolica di questo passaggio di natura amministrativa è notevole ed evidente: chiunque si voglia fregiare del nome di Arcade, compreso il Custode che pure *ipso facto* dovrebbe incarnare la poetica dell'Accademia, per farlo deve prima passare da una revisione interna che riconosca la bontà dell'opera stampata e il suo allineamento alla cultura dell'Arcadia. Da tale valorizzazione della firma arcadica procede un più compiuto momento di normalizzazione legislativa, richiamato per esteso in testa al primo volume di *Rime degli Arcadi* del 1716, laddove i deputati incaricati di esaminare la corrispondenza di uno specifico lavoro all'indirizzo estetico dell'Accademia ricordano il «Decreto fatto dalla Generale Adunanza, al vol. 3 de' Fatti degli Arcadi, a c. 62»²⁷, che regolava la procedura attraverso la quale i pastori potevano chiedere e ottenere di stampare la propria opera con il nome arcadico.

Variabile è il numero dei revisori, che solitamente è pari a tre, come accade anche per il quarto volume dei *Comentarj all'Istoria della volgar poesia* crescimbeniana, che prima dell'*explicit* include un documento di autorizzazione alla stampa da parte dell'Accademia firmato da Vincenzo Leonio, Pompeo Figari e Francesco Maria de' conti di Campello, con il consueto *licet* di Paolucci e il sigillo a firma di Clementi²⁸. In alcuni casi, tuttavia, vengono inclusi, fra i censori accademici, molti più nomi rispetto alla terna consueta; ciò si verifica in particolare quando vengono pubblicati volumi di particolare importanza per l'Accademia stessa, come nel caso del primo tomo delle *Rime degli Arcadi*, in cui, dopo l'avviso *A chi legge*, si trova una licenza arcadica firmata da ben otto deputati, quasi tutti membri di primo piano dell'Accademia, ossia Paolucci, Leonio, Zappi, Pompeo Rinaldi, Antonio Collo-

26. *Ibid.*: «Attesa la suddetta relazione, in vigore della detta facoltà conceduta da sua Potestà Reverendissima, si dà licenza ad Alfesibeo Cario, Custode Generale d'Arcadia, di servirsi nell'impressione della mentovata sua Opera, del nome e dell'insegna suddetti».

27. *Rime degli Arcadi*, I, Roma, de' Rossi, 1716, p. a10r.

28. Giovan Mario Crescimbeni, *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, IV, Roma, de' Rossi, 1711, p. Ff4v.

reti, Giuliano Sabbatini e infine Michele Giuseppe Morei e Francesco Lorenzini. A concedere formalmente l'autorizzazione è la firma del Custode Crescimbeni, mentre il sigillo è imposto dal sottocustode Giovanni Battista Ciappetti²⁹. Il dato permette di enfatizzare l'investimento, non tanto economico, quanto poetico, in questo progetto di raccolta collettiva di rime: la pleora dei revisori coinvolti ribadisce e sottolinea l'ufficiale conferimento all'opera, da parte dei vertici dell'istituzione, di un ruolo centrale nella diffusione della poetica arcadica.

Da questo momento in poi si assiste a una sorta di biforcazione per quanto riguarda la storia della firma arcadica: da una parte si continuano a stampare volumi, soprattutto di ambito teatrale e al di fuori dei confini romani, in cui il nome pastorale viene impresso dagli autori senza particolari problemi e avvisi, ma anche senza l'autorizzazione ufficiale dell'Accademia. Dall'altra si imprimono i volumi per cui gli autori fanno domanda di usare il nome pastorale, dopo una revisione a opera solitamente di tre pastori che concedono l'*imprimatur* accademico, sempre riportato assieme a quello ufficiale nelle modalità sopra descritte. Anche questi sono volumi spesso pubblicati fuori Roma, come se l'autorizzazione che passava dall'Accademia fosse non soltanto una garanzia della coerenza dell'opera con gli indirizzi arcadici, ma anche un tentativo di controllare il proliferare di stampe, in tutta la penisola, che sfruttavano e talora abusavano del nome dell'Arcadia. Tuttavia, appunto, l'iniziativa di ordine burocratico-legislativo messa in moto dall'istituzione non riesce totalmente a fermare quell'esibizione disinvolta dell'affiliazione arcadica a cui intendeva reagire.

Si è visto, in precedenza, che cosa venisse stampato con il nome, ma, per così dire, senza il sigillo d'Arcadia; altrettanto interessante è documentare quale fosse la tipologia di opera che veniva invece pubblicata con l'autorizzazione dell'Accademia a sfruttare il nome e l'insegna pastorali. Oltre ai volumi che sono espressione del consenso arcadico, come le *Rime* e le *Prose*³⁰, oppure le *Notizie storiche degli Arcadi morti*³¹, tutte pubblicate con l'aggiunta dell'*imprimatur* interno, troviamo in

29. *Rime degli Arcadi*, p. a10r.

30. *Prose degli Arcadi*, Roma, de' Rossi, 1718, I, p. a7v. Come nel caso delle *Rime*, sono ben otto i deputati alla revisione: Paolucci, Leonio, Zappi, Morei, Lorenzini, Martello, Rinaldi e Sabbatini.

31. *Notizie storiche degli Arcadi morti*, I, Roma, de' Rossi, 1720, p. a5v. Rimane un consenso di otto revisori a firmare la licenza, con qualche novità rispetto ai precedenti casi: oltre a Paolucci, Rinaldi, Morei e Lorenzini, si contano qui Filippo Leers, Francesco Memmi, Francesco Maria Della Volpe e Silvio Stampiglia.

questo elenco un canone piuttosto vasto e talora disomogeneo per generi letterari, che insiste soprattutto su opere dal marcato classicismo, oppure dalla dichiarata tensione religiosa. Fra queste ultime si contano raccolte poetiche, come le *Rime* collettive in onore di Maria Vergine per una celebrazione spirituale a Comacchio, raccolte da Giovan Battista Zappata e stampate a Ferrara nel 1720³², oppure le *Rime per la beata Giuliana Falconieri* stampate a Roma nel 1721 a cura di Crescimbeni³³. Sempre di carattere religioso sono *L'istoria della basilica di Sant'Anastasia* di Crescimbeni, uscita a Roma nel 1722³⁴, e *L'Ecclesiaste* tradotto da Leonte Prineo, all'anagrafe Giacinto Vincioli, stampato a Lucca nel 1727³⁵.

Sul fronte classico troviamo invece traduzioni – come le *Lettere di Quinto Aurelio Simmaco* tradotte da Giovanni Antonio Tedeschi e pubblicate a Roma nel 1724³⁶ –, raccolte di canzonette anacreontiche sul modello di Chiabrera – come quelle di Lorenzo Magalotti stampate a Firenze nel 1723³⁷ –, oppure di ditirambi, elemento che forse desta qualche maggiore sorpresa. Ne escono due con l'*imprimatur* arcadico, il *Ditirambo* di Alessandro Pegolotti, stampato a Mantova nel 1711³⁸, e i *Baccanali* di Girolamo Baruffaldi, usciti a Venezia nel 1722³⁹.

Si stampano con la licenza accademica anche testi teatrali: non tanto i drammi per musica o gli oratori, che spesso, come si è detto, riportavano il nome arcadico dell'autore senza la licenza ufficiale, ma tragedie e tragicommedie, considerate forse prove letterarie di maggior prestigio, degne dunque di ricevere il crisma arcadico. Osservando le opere teatrali licenziate, si capisce come, per quanto riguarda il

32. Carlo Alberto Zappata, *Rime di diversi illustri autori in lode di Maria Vergine* [...] raccolte da Euride Coriniano pastore arcade, Ferrara, Pomatelli, 1720.

33. *Rime per la beata Giuliana Falconieri*, Roma, Tinassi, 1721. Nell'*imprimatur* arcadico viene concesso a tutti gli autori delle poesie raccolte dal Custode di pubblicare il proprio nome pastorale.

34. Giovan Mario Crescimbeni, *L'istoria della basilica di Sant'Anastasia*, Roma, de' Rossi, 1722.

35. Giacinto Vincioli, *L'Ecclesiaste di Salomone in versi italiani di Leonte Prineo, pastore arcade*, Lucca, Ciuffetti, 1727.

36. Quinto Aurelio Simmaco, *Lettere* [...] fatte di latine volgari [...] dal canonico Giovanni Antonio Tedeschi, tra gli Arcadi Orticolo Elèo, Roma, Mainardi, 1724.

37. Lorenzo Magalotti, *Canzonette anacreontiche di Lindoro Elateo, pastore arcade*, Firenze, Tartini e Franchi, 1723.

38. Alessandro Pegolotti, *Ditirambo di A. P. fra gli arcadi Orialo Miniejano*, Mantova, Pazzoni, 1711.

39. Girolamo Baruffaldi, *Baccanali di G. B., ferrarese, detto fra gli arcadi Chuento Nettuno*, Venezia, Buonarrigo, 1722.

versante tragico, trionfi il modello della tragedia a lieto fine: riconducibile a questo sottogenere è la *Demodice* del veneziano Giovanni Battista Recanati, pubblicata a Venezia nel 1720⁴⁰, la cui complessa trama, impernata su una vicenda simile a quella dello scontro fra Orazi e Curiazi, ma arricchita da molteplici divagazioni ed episodi, si conclude, come il *Pastor fido*, con l'incoronazione di una coppia regale. Una tragicommedia a tutti gli effetti – e non è così frequente per il periodo questa aperta dichiarazione di genere – è invece il *Coro* di Giovanni Biavi, pubblicato a Roma nel 1722, in cui si drammatizza una vicenda ambientata nell'antica Piacenza, dove una regina gelosa e crudele non riesce a ostacolare l'amore fra una pastorella e un principe⁴¹.

Sarà da registrare, infine, che molte opere importanti pubblicate durante il custodiato di Crescimbeni non vengono stampate con il nome arcadico degli autori, nonostante questi fossero membri dell'Accademia, principalmente perché gli autori stessi non ne avevano fatto domanda. Anche limitandosi al solo ambito teatrale, appartengono a questa categoria le due opere forse più celebri del primo Settecento, la *Merope* di Scipione Maffei e il *Teatro italiano* di Martello, i cui autori non si fregiano, pur avendone diritto, del nome arcadico. La firma dell'Arcadia sembra essere quindi un importante motore di circolazione dell'opera o per lo meno una marca di alta dignità letteraria soprattutto per quei volumi che sono frutto dello sforzo collettivo accademico, oppure per autori che non sono esattamente di primissimo piano nel panorama letterario dell'epoca. I maggiori poeti del tempo non avevano grande interesse ad avviare tale pratica, dato che il loro nome era garanzia istantanea di successo; come, d'altra parte, immaginare un «tiranno delle lettere» quale Maffei che sottopone la sua tragedia alla lettura, in qualche modo censoria, di un manipolo di eruditi arcadi soltanto per poter imprimere nel frontespizio il proprio nome pastorale? Allo stesso tempo, anche opere importanti di quella stagione che esibiscono nel frontespizio l'affiliazione dell'autore all'Accademia non seguono necessariamente l'iter corretto di richiesta dell'autorizzazione che gli Arcadi avevano stabilito: il libro di *Poesie italiane di rimatrici viventi* raccolte da Recanati esce nel 1716 a Venezia con il nome arcadico dell'autore, ma senza la licenza ufficiale dei deputati⁴².

40. *Demodice. Tragedia di Teleste Ciparissiano, pastore arcade*, Venezia, Rossetti, 1720.

41. Giovanni Biavi, *Coro, tragicommedia*, Roma, de' Rossi, 1722. In questo caso non compare nel frontespizio il nome arcadico dell'autore, ma l'insegna dell'Accademia.

42. *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano, pastore arcade*, Venezia, Coletti, 1716.

2. *Il custodiato di Lorenzini (1728-1743)*

La firma dell'Arcadia diventa, verso la fine del custodiato di Crescimbeni, così determinante per la fortuna di un'opera da essere oggetto di contese e di parodie. Un esempio assai significativo del primo caso riguarda un testo di Girolamo Gigli, che era stato fra i primi a valersi del nome arcadico nel frontespizio. Il poeta senese aveva indirizzato il proprio spirito polemico, nei primi decenni del secolo, contro l'egemonia linguistica della Crusca – pubblicando il *Vocabolario cateriniano* nel 1717⁴³ – ma anche contro i vizi del proprio tempo: a questo ambito era ascrivibile la sua *Brandaneide*, che conosciamo attraverso una pubblicazione postuma del 1757⁴⁴, in cui Gigli rievocava, con una forte tensione attualizzante, la storia di Brandano, profeta senese del Cinquecento che aveva predetto, restando inascoltato, il Sacco di Roma del 1527. Nell'agosto del 1720, in realtà, l'autore aveva già promosso una stampa dell'opera riportando nel frontespizio il proprio nome arcadico, Amaranto Sciaditico; tale mossa aveva provocato l'imbarazzo dell'Accademia non soltanto per il tono generalmente polemico dell'opera, ma anche per una postilla satirica che l'autore includeva, diretta a ridicolizzare la pratica della scrittura delle *Vite degli Arcadi* («Nel Serbatoio di Arcadia si fanno Lapide ai Pastori Illustri, e Vite a buon prezzo»⁴⁵). Il Collegio, tramite una nota che Crescimbeni fa pervenire a Gigli, rimproverava al senese non soltanto l'introduzione di questa postilla, intimandogli di ritrattare pubblicamente il tutto entro il termine perentorio di otto giorni, ma contestava anche a Gigli una precisa violazione nell'uso del nome arcadico, pubblicato nel frontespizio senza autorizzazione⁴⁶.

Ma in quegli anni il nome arcadico è anche al centro di alcune parodie: quando nel 1724 Zaccaria Valaresso pubblica la sua «arcisopra-

43. Sulla polemica linguistica condotta da Gigli vd. Pietro Trifone, *Gli ingegnosi capricci di un linguaiolo: appunti sul Vocabolario cateriniano di Girolamo Gigli*, in *Dire l'ineffabile. Caterina da Siena e il linguaggio della mistica*. Atti del convegno. Siena, 13-14 novembre 2003, a cura di Lino Leonardi, Pietro Trifone, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 189-203.

44. Girolamo Gigli, *La Brandaneide. Poesia fanatica del celebre signor Girolamo Gigli sanese, tra gli arcadi Amaranto Sciaditico*, Lucca, Giusti, 1757.

45. Ivi, p. 52.

46. Tutti i documenti della *querelle* sono stati stampati in Manfredo Vanni, *Girolamo Gigli nei suoi scritti polemici e satirici, Saggio di ricerche*, Firenze, Tipografia cooperativa, 1888, pp. 117-120.

tragichissima Tragedia», *Rutzvanscad il giovane*, non rinuncia a inserire nel frontespizio una frecciata contro la consuetudine arcadica di firmare con il nome accademico le proprie opere, e ascrive la *pièce*, nel frontespizio, a «Cattuffio Panchiano, Bubulco arcade»⁴⁷.

Lorenzini, durante il suo custodiato, eredita quella stessa situazione scissa che si era vista caratterizzare la produzione arcadica da quando si era istituito il procedimento accademico per autorizzare l'impiego del nome e dell'insegna nel frontespizio, non riuscendo a porre un argine alla pubblicazione di opere che, senza tenere conto del meccanismo di legittimazione elaborato dall'Accademia, includevano nei frontespizi il nome arcadico. Anzi, negli anni in cui Filacida presiede l'adunanza, non soltanto convivono opere licenziate dai deputati d'Arcadia e opere che riportano nel frontespizio il nome accademico dell'autore senza essere passate dall'approvazione assembleare, ma si consolida la divaricazione fra stampe accreditate, che escono quasi esclusivamente a Roma, se non sono diretta espressione della produzione delle colonie, e stampe non licenziate, che vengono pubblicate un po' dappertutto. Sarà interessante notare che queste ultime cominciano a essere stampate anche fuori d'Italia, segno tangibile della fama crescente che l'Arcadia guadagnava anche oltre i confini nazionali e in particolare presso la corte di Vienna.

Anche in questo caso sarà utile seguire distintamente i due percorsi. Fra le stampe autorizzate si contano per lo più raccolte di rime, come la *Centuria di sonetti storici* di Federico Vallignani, pubblicata a Napoli nel 1729, in cui il fondatore della Colonia Tegea dell'Arcadia, a Chieti, ripercorre la storia della propria città dalle origini al presente⁴⁸. Dello stesso tenore è un'altra opera poetica, i *Fasti antichi di Tarento*, del padre Gaetano di Santa Margherita, in Arcadia Onesso, stampati a Chieti nel 1732 e dedicati allo stesso Vallignani⁴⁹. In questo caso è interessante notare che, sebbene in entrambi i volumi non manchi il sigillo del Custode Filacida, i deputati revisori del volume sono tutti membri delle colonie che ne promuovono la stampa. Le rime di Valli-

47. Zaccaria Valaresso, *Rutzvanscad il giovine, arcisopratragedichissima tragedia*, Venezia, Rossetti, 1724. Per un'indagine sulle modalità di parodia del genere tragico messe in atto da Valaresso vd. Tobia Zanon, *Contro la tragedia. Il Rutzvanscad il giovine di Zaccaria Valaresso*, «InVerbis», 1, 2016, pp. 99-114.

48. Federico Vallignani, *Chieti. Centuria di sonetti storici di F. V., marchese di Cepagatti, fra gli Arcadi Nivalgo Aliarteo*, Napoli, Mosca, 1729.

49. Gaetano di Santa Margherita, *Fasti antichi di Tarento, oggi Taranto, sonetti del padre G. di S. M., [...] pastore arcade*, Chieti, Terzani, 1732.

gnani sono infatti licenziate da membri della Colonia Sebezia, come il Vicecustode Biagio Maioli d'Avitabile (Agero Nonacride), Pier Mattia Greutter duca di Santa Severina (Licido Parteniate) e Casimiro Rossi (Vatilio Elettirano). Per quelle di Santa Margherita la questione è tutta interna alla Colonia Tegea, tanto che a firmare la licenza sono Saverio Del Giudice (Olasco Panacheo), Vicecustode della colonia, Agatopo Chieti (Tidemo Equense) e Stefano Antonelli (Triasco Eurotense). Questo dato andrà letto sicuramente come una progressiva conquista di autonomia da parte delle colonie durante il custodiato di Lorenzini: non solo promuovono stampe accademiche, ma conquistano anche uno spazio di autonomia amministrativa, concedendo l'autorizzazione a pubblicare nel frontespizio la firma d'Arcadia senza dover passare da un esame condotto dall'istituzione madre. Conferma questo dato anche il volume di *Apertura della Colonia Sebezia*, stampato nel 1733, in cui l'attiva colonia napoletana, con il sigillo di Filacida, concede ai pastori che intervengono nel volume di usare il nome arcadico; in questo caso i revisori sono Giambattista Vico, Domenico Gentile e Orazio Pacifico⁵⁰.

Se invece ci si concentra sulle stampe uscite a Roma, fra quelle licenziate ufficialmente dall'Arcadia, si contano poche opere, ancora una volta di genere lirico, a marcare una certa predilezione, nell'epoca lorenziana, per questo tipo di testi. L'esempio più evidente di questa tendenza, che sottolinea anche la continuità con la poetica crescimbeniana, è dato dall'impressione, nel 1736, delle *Poesie toscane e latine* di Angelo Somai⁵¹, indicato da Alfesibeo, nella *Bellezza della volgar poesia*, come modello di lirica contemporanea di carattere morale⁵². In questo caso a firmare la licenza sono membri dell'Arcadia romana come Nicola Salvi, Alessandro Galanti e in vece di Domenico Rolli – che sembra in qualche modo subappaltare l'incarico – l'abate Pietro Marchesini⁵³. Seguivano inoltre a essere pubblicati con l'autorizzazione accademica volumi di stampo religioso, come la *Ragion pastorale* di Stefano Di Stefano, del 1731⁵⁴, oppure i *Sonetti sacri* di Alamanno Isolani Lupari, del 1733⁵⁵.

50. *Apertura della Colonia Sebezia, fatta in occasione del glorioso arrivo dell'eccellentissimo signore Giulio Visconti*, Firenze, s.e., 1733.

51. Angelo Antonio Somai, *Poesie toscane e latine dell'abate A. A. S., tra gli Arcadi Ila Orestasio*, Roma, Salvioni, 1736.

52. Crescimbeni, *Bellezza della volgar poesia*, p. 341.

53. Somai, *Poesie*, p. XIII.

54. Stefano Di Stefano, *Ragion pastorale*, Napoli, Roselli, 1731.

55. Alamanno Isolani Lupari, *Sonetti sacri del conte A. I. L. tra gli arcadi Agaristo Teutidio da lui fatti nell'ultima sua malattia*, Bologna, Della Volpe, 1733.

Durante il custodiato di Filacida, insomma, per quanto riguarda la firma arcadica, non si assiste ad alcun tentativo di discontinuità rispetto agli anni della reggenza di Crescimbeni: semmai minore sembra l'interesse nutrito da Lorenzini nei confronti di questa specifica operazione, tanto che, da una parte, il controllo censorio viene talora deputato alle colonie, dall'altra non sembra esserci alcuna velleità di regolare le impressioni che sfruttano il nome arcadico.

Le opere stampate senza la licenza ma con l'appellativo accademico nel frontespizio sono infatti decisamente più numerose di quelle che seguono l'*iter* stabilito: anche in questo periodo a sfruttare lo pseudonimo pastorale nei frontespizi sono in gran parte testi teatrali, come i drammi o le commedie per musica del napoletano Sebastiano Bianciardi⁵⁶. Non mancano poi le tragedie, come *La Cleopatra* di Scipione Cigala, ancora a Napoli per intercessione della Colonia Sebezia (1736)⁵⁷, oppure *L'Ester* di Francesca Manzoni, stampata a Verona nel 1733 con il nome arcadico di Fenicia, prima opera di un'autrice, a quanto risulta, a fregiarsi dell'affiliazione all'*Arcadia* nel frontespizio⁵⁸.

Sempre in linea con quanto accadeva durante il custodiato di Crescimbeni, continuano negli anni Trenta a venire stampati ditirambi, come *Il cioccolato* di Francesco Arisi, del 1736⁵⁹. Ma soprattutto si pubblicano con il nome arcadico nel frontespizio alcune feste teatrali alla corte di Vienna. A partire dal 1728 Giovanni Claudio Pasquini, tra gli Arcadi Trigenio Migonitidio, comincia a pubblicare presso l'editore van Ghelen commedie per musica e feste teatrali da rappresentarsi alla corte di Carlo VI e di Elisabetta Cristina per onomastici e genetliaci. Del 1728 è il dramma per musica *La forza dell'amicizia*, del 1729 la commedia per musica *I disingannati*, del 1730 la festa teatrale *Plotina*, del 1731 la *Livia*⁶⁰.

56. Sebastiano Bianciardi, *La cantatrice, intermezzi per musica di Ortanio, pastore Arcade*, Venezia, Valvasense, 1727; Id., *Argeno, dramma per musica di Domenico Lalli, tra gli Arcadi Ortanio*, Venezia, Rossetti, 1728.

57. Scipione Cigala, *La Cleopatra, tragedia del cavaliere S. C. [...] tra gli arcadi Demalgo Dinosteniese*, Napoli, Muzio, 1736.

58. Francesca Manzoni, *L'Ester, tragedia di F. M., tra gli arcadi Fenicia*, Verona, Tumermanni, 1733.

59. Francesco Arisi, *Il cioccolato, trattenimento ditirambico di F. A., Eufemo Batio tra gli arcadi*, Cremona, Ricchini, 1736.

60. Giovanni Claudio Pasquini, *La forza dell'amicizia, ovvero Pilade ed Oreste. Dramma per musica [...], la poesia è del sig. abate G. C. P., fra gli arcadi Trigenio Migonitidio*, Vienna, van Ghelen, 1728; Id., *I disingannati. Commedia per musica [...]. La poesia è del*

Nel frattempo, a partire dal 1725, aveva cominciato a stampare i propri libretti con il nome arcadico Pietro Metastasio, il quale, come Artino Corasio⁶¹, pubblica la *Didone abbandonata* (Venezia, 1725; Roma, 1726), il *Siroe* (Venezia, 1726; Napoli, 1727; Brescia, 1730; Genova, 1730), il *Catone in Utica* (Roma, 1728; Venezia, 1729; Pesaro, 1733; Ferrara, 1734), la *Semiramide riconosciuta* (Roma, 1729; Venezia, 1729; Perugia, 1735), l'*Alessandro nell'Indie* (Roma, 1730; Lucca, 1731; Venezia, 1731; Firenze, 1732; Pisa, 1734), l'*Artaserse* (Roma, 1731; Lucca, 1731; Bologna, 1731; Foligno, 1732), l'*Issipile* (Venezia, 1732), l'*Adriano in Siria* (Venezia, 1733; Camerino, 1733; Mantova, 1737), l'*Olimpiade* (Venezia, 1734), il *Demofonte* (Lucca, 1737). Come si vede dall'elenco dei luoghi di stampa, in breve tempo i drammi di Metastasio vengono pubblicati in tutta la penisola, facendosi veicolo della fama dell'Accademia. Finché resta in Italia, Metastasio è l'autore che più spesso ricorre al nome arcadico nelle sue opere durante il custodiato di Lorenzini, segno duplice del fatto che egli si rappresenta, in questo primo periodo della sua carriera, come un poeta dell'Accademia, e che è di fatto considerato comunemente, anche dopo aver lasciato i confini nazionali, come il simbolo della poesia arcadica. Dal 1730 in poi, quando si sposta a Vienna alla corte di Carlo VI, Metastasio non si firma più con il nome arcadico, preferendo esibire il titolo di poeta cesareo; tuttavia, nei frontespizi delle stampe italiane dei suoi libretti, anche dopo quell'anno, continua a essere conservata la firma arcadica.

Sono comunque anni, quelli del custodiato di Lorenzini, in cui all'Accademia romana la firma dell'Arcadia interessa meno di quanto accadeva in passato: le stesse *Parafrasi* di alcuni brani biblici di Lorenzini vengono stampate, nel 1740, senza neppure il nome arcadico del Custode⁶².

sig. abate G. C. P., tra gli arcadi Trigenio Migonitidio, Vienna, van Ghelen, 1729; Id., *Plotina. Festa teatrale per musica*. [...] *La poesia è del sig. abate G. C. P., fra gli arcadi Trigenio Migonitidio*, Vienna, van Ghelen, 1730; Id., *Livia. Festa teatrale per musica* [...]. *La poesia è del sig. abate G. C. P., tra gli arcadi Trigenio Migonitidio*, Vienna, van Ghelen, 1731.

61. Sul giovane Metastasio e sui suoi rapporti con l'Arcadia vd. il recente volume *Il giovane Metastasio*, a cura di Francesco Cotticelli, Reinhard Eisendle, Wien, Hollitzer, 2021.

62. Francesco Maria Lorenzini, *Parafrasi del cantico di Mosè*, Roma, Rosati, 1740; Id., *Parafrasi volgare del cantico di Debbona*, Roma, Zempel, 1740.

3. *Il custodiato di Morei (1743-1766)*

A rilanciare l'importanza della firma arcadica provvede, in qualità di Custode, sin dal principio del suo mandato, Mireo Rofeatico, il quale torna a imprimere sul frontespizio il nome e l'insegna dell'Accademia nel volume che inaugura simbolicamente il suo custodiato, ossia la collezione di *Componimenti degli Arcadi nella morte di Filacida Luciniano*, stampata a Roma nel 1744⁶³. In questo caso la revisione da parte dell'Accademia è compiuta dai romani Saverio Maria Barlettani e Ottavio Antonio Bayardi e del napoletano Giuseppe Cito, ma non manca il sigillo di Morei. A partire da questo omaggio al precedente Custode, Morei dà nuova linfa alla pratica di stampare volumi collettanei che siano il frutto di una collaborazione accademica, ma anche a quella di riportare il nome arcadico sul frontespizio. Le sue *Poesie* del 1745 ricevono la licenza di stampa con il nome pastorale e con l'insegna dell'Accademia da ben cinque deputati: Antonio Baldani, Francesco Lelli, Flaminio Scarselli, Pasquale Fantuzzi e Giancarlo Passeroni⁶⁴, mentre le *Prose* del 1752 escono con il nome pastorale, licenziate da Giovanni Giuseppe Cremona, Baldani, Bernardo Bucci e Filippo Maria Pirelli⁶⁵. Tuttavia, vengono impresse con il nome arcadico anche numerose opere collettive, come ad esempio gli atti di un'adunanza tenuta dagli Arcadi per celebrare la guarigione di Giovanni V re di Portogallo, pubblicati nel 1744⁶⁶; un volume di *Componimenti poetici* offerti da Giuseppe Brogi a nome dell'Arcadia a Livio Odescalchi e Maria Vittoria Corsini in occasione della nascita del loro figlio, uscita nel 1752⁶⁷; il resoconto di un'adunanza tenuta dagli Arcadi in onore dei fondatori d'Arcadia, del 1753⁶⁸; un libro di *Giuo-*

63. *Componimenti degli arcadi nella morte di Filacida Luciniano custode generale di Arcadia*, Roma, de' Rossi, 1744.

64. Michele Giuseppe Morei, *Poesie di M. G. M., custode generale d'Arcadia*, Roma, de' Rossi, 1745.

65. Michele Giuseppe Morei, *Prose di M. G. M., custode generale d'Arcadia*, Roma, de' Rossi, 1752.

66. *Adunanza tenuta dagli arcadi per la recuperata salute della sacra real maestà di Giovanni V, re di Portogallo*, Roma, de' Rossi, 1744.

67. *Nella nascita del figlio secondogenito alle eccellenze del signor Livio Odescalchi e della signora Vittoria Corsini [...], componimenti poetici offerti da Giuseppe Brogi procustode generale d'Arcadia*, Roma, Zempel, 1752.

68. *Adunanza tenuta dagli Arcadi in onore de i fondatori d'Arcadia*, Roma, de' Rossi, 1753.

chi Olimpici celebrati in Arcadia in onore degli Arcadi illustri defunti, del 1754⁶⁹; una miscellanea di *Rime degli Arcadi in onore della Gran Madre di Dio*, del 1760⁷⁰; le *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*, del 1761⁷¹; un volume di poesie recitate durante le adunanze arcadiche, sempre dello stesso anno⁷².

In generale, si può dire che durante il custodiato di Morei l'attenzione nei confronti dell'*iter* di autorizzazione a valersi del nome e dell'insegna arcadica nei frontespizi è anche maggiore rispetto all'epoca crescimbeniana. Morei non solo si fa promotore di una nutrita serie di volumi collettanei che sono espressione di una poetica condivisa, ma sembra avere una maggiore autorità agli occhi dei pastori sparsi sul territorio nazionale, tanto che anche le stampe che vengono fatte fuori da Roma mostrano una diversa considerazione dell'Accademia: molto più spesso di quanto accadeva in precedenza, infatti, anche queste aderiscono al procedimento censorio stabilito da Crescimbeni e sodali, interrompendo di fatto quel disordinato ricorso al nome arcadico senza l'autorizzazione dell'Accademia. Bastano due dati: da una parte, si registra che anche le opere stampate oltre i confini nazionali si sottopongono a questo procedimento di autorizzazione, elemento di assoluta novità rispetto al passato; dall'altra, colpisce il fatto che pure nel genere che più aveva denotato instabilità nel ricorso alla licenza, ossia quello della letteratura teatrale, si assiste a una decisa normalizzazione durante il custodiato di Morei.

Sul primo versante si potrà citare come esempio un poema religioso di Anna Maria Della Croce, contessa Mendozza, intitolato *Le azioni più maravigliose della vita di Maria Vergine*, pubblicato a Vienna nel 1747, in cui si trova l'*imprimatur* dell'Accademia con il sigillo di Mireo⁷³. Sul secondo si contano in primo luogo le tragedie, le forme più classicheggianti del genere tragico, come quelle di Flaminio Scarselli⁷⁴ o

69. *I giuochi olimpici celebrati dagli Arcadi nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXXIII, in onore degli Arcadi illustri defunti*, Roma, Monaldini, 1754.

70. *Rime degli Arcadi in onore della Gran Madre di Dio*, Roma, de' Rossi, 1760.

71. *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*, Roma, de' Rossi, 1761.

72. *Saggio di poesie di vario carattere recitate in diversi tempi nell'adunanza degli Arcadi in Roma*, Roma, de' Rossi, 1761.

73. Anna Maria Della Croce, *Le azioni più maravigliose della vita di Maria Vergine divise in otto poemi [...] di A. M. d. C., contessa Mendozza, tra gli arcadi Euridea Dafnense*, Vienna, van Ghelen, 1747.

74. Flaminio Scarselli, *Tragedie di F. S. tra gli arcadi Locresio Tegeo*, Roma, Barbietlini, 1755.

di Giovanni Antonio Bianchi⁷⁵; tuttavia, anche drammi per musica e oratori, tradizionalmente più sfuggenti, si sottopongono alla richiesta di licenza, come accade per il *Giunio Bruto* di Maria Angela Passeri⁷⁶ o le *Azioni sagre* di Giovanni De Benedictis⁷⁷.

4. *Conclusion*

Il percorso storico-bibliografico fin qui tracciato ha permesso di mettere in luce come nasca e si sviluppi il fenomeno dell'introduzione della firma e dell'insegna arcadica nei frontespizi delle opere pubblicate dai pastori, fenomeno che acquisisce un'importanza sempre crescente fino a che, durante il custodiato di Crescimbeni, non si stabilisce un preciso procedimento burocratico che assicuri agli Arcadi una sorta di controllo censorio sulla circolazione del nome arcadico. La norma fissata in quegli anni non viene sempre rispettata, soprattutto nel genere teatrale, tradizionalmente meno ligio a sottoporsi a simili meccanismi anche per la natura stessa dei libri, che spesso si configuravano come *instant book* che seguivano o anticipavano di poco la rappresentazione di un dato testo. Tuttavia le opere che ottengono l'*imprimatur* arcadico, nel corso degli anni, sembrano dimostrare che l'Accademia ha una predilezione per opere di natura religiosa e morale, oppure per versi lirici: in qualche modo anche le licenze concesse dimostrano la grande attenzione che in quegli anni veniva riservata alla lirica petrarchesca e contemporanea da Crescimbeni e dai suoi sodali⁷⁸.

Negli anni del custodiato di Lorenzini, la firma arcadica aveva assunto una grande importanza nel panorama letterario nazionale e non solo, ma si era anche sottratta al controllo dell'Accademia, in parte per disinteresse dei vertici arcadici, in parte per la libertà con cui gli autori

75. Giovanni Antonio Bianchi, *Tragedie di Lauriso Tragiense, pastore arcade, con due ragionamenti del medesimo*, Roma, Salomoni, 1761. Le tragedie di Bianchi erano state già stampate nel 1727, a Roma, per i tipi di Pietro Leone, senza il nome arcadico.

76. Maria Angela Passeri, *Giunio Bruto, dramma per musica* [...]. *La poesia è della signora M. A. P. tra gl'arcadi Gelmarania Dianeana*, Roma, Salomoni, 1748.

77. Giovanni De Benedictis, *Azioni sagre dell'abate G. D. B. fra gli arcadi Salenio Tripolitano*, Roma, Salomoni, 1758.

78. Sulla fortuna e sulla canonizzazione della lirica cinquecentesca in Arcadia vd. il contributo di Pietro Petteruti Pellegrino, *L'«idea di ben sonettare»*. *Le rime di Angelo Di Costanzo negli scritti critici e teorici di Crescimbeni*, in *Canoni d'Arcadia*, pp. 109-129; sul canone lirico contemporaneo stabilito da Crescimbeni nella *Bellezza della volgar poesia* mi permetto di rimandare a Enrico Zucchi, *Storia di una canonizzazione precoce. Poeti e drammaturghi arcadi nella Bellezza della volgar poesia di Crescimbeni*, ivi, pp. 223-236.

ne facevano uso in tutta la penisola. Più che espressione di un canone imposto dall'alto, figlio delle scelte poetiche dell'Accademia, in questi anni la firma d'Arcadia diventa una sorta di riconoscimento dal basso di ciò che meglio incarnava la poetica arcadica agli occhi della comunità dei letterati del tempo. Si assiste così all'incoronazione dell'opera metastasiana come simbolo della letteratura dell'Accademia: i libretti stampati ovunque in Italia portano sempre il nome di Artino Corasio accanto a quello di Pietro Metastasio, palesando il legame stretto che il poeta aveva intessuto con l'Arcadia⁷⁹. Quanto alle scelte dell'Accademia, oltre alla disaffezione registrata per la firma arcadica, anche dallo stesso Lorenzini, si nota, in fatto di poetica, una continuità con le scelte del periodo crescimbeniano, tanto che la licenza di firma viene concessa ad alcuni campioni della lirica morale di quella stagione, come Somai.

È durante il custodiato di Morei che la pratica dell'introduzione del nome arcadico nei frontespizi torna a essere normata dall'Accademia con grande attenzione; in questi anni l'Arcadia riprende a investire nuovamente, sia nel concreto, sia dal punto di vista istituzionale, sulla propria firma, promuovendo la stampa di numerose opere collettanee, ma anche riuscendo laddove in precedenza si era fallito, ossia a far sì che la maggior parte degli autori che intendesse usare il nome arcadico ricorresse alla richiesta formale di autorizzazione. In questa stagione non ci sono autori canonizzati, né dall'alto né dal basso, come durante il custodiato di Filacida, ma il ventaglio dei generi a cui appartengono le opere firmate si allarga, includendo anche forme di scrittura per la scena che in precedenza non venivano quasi mai formalmente autorizzate.

79. D'altra parte, a Metastasio è riconosciuto un ruolo preminente fra gli autori arcadici in Michele Giuseppe Morei, *Autunno tiburtino di Mireo, pastore arcade*, Roma, de' Rossi, 1743, pp. 38-40, 56.

RODOLFO ZUCCO

Gli istituti metrici

La lettera con cui l'amico Corrado Viola si faceva portavoce del graditissimo invito al convegno mi proponeva di contribuire con un intervento sugli «istituti metrici» della poesia post-crescimbeniana. A quella proposta mi sono attenuto, assumendo “istituto” nell'accezione di «Fenomeno che si è venuto configurando o è stato accettato o considerato come struttura o organismo codificato o istituzionalizzato» (*GDLI*); il che significa considerare, da una parte, fenomeni trasversali, dall'altra, peculiarità organizzative proprie di un certo metro. Ai singoli metri, peraltro, è naturale che il discorso possa volgersi. È il caso, soprattutto, del sonetto (che è insieme un metro e un istituto). Quanto al *corpus*, ho preso in esame i volumi dal decimo al dodicesimo delle *Rime degli Arcadi*¹, tutti pubblicati durante il custodiato di Michele Giuseppe Morei. I dati emersi dall'indagine – che si è avvalsa, naturalmente, dell'imprescindibile lavoro di Stefania Baragetti² – sono valutati comparativamente guardando al volume XIII delle *Rime*³ e a tre traduzioni pubblicate entro l'arco cronologico messo sotto la lente da questo convegno: quelle oraziane di Stefano Pallavicino (Erifilo Criuntino)⁴ e di Ottavio Dalla Riva⁵ e quella da Anacreonte di Paolo Rolli⁶. Il lavoro degli scrittori in versi del Settecento

1. *Rime degli Arcadi*, X, Roma, Antonio de' Rossi, 1747; *Rime degli Arcadi*, XI, ivi, Antonio de' Rossi, 1749; *Rime degli Arcadi*, XII, ivi, Niccolò e Marco Pagliarini, 1759. Li riprenderò nel testo con le sigle *RdA* X, *RdA* XI, *RdA* XII.

2. Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012.

3. *Rime degli Arcadi*, XIII, Roma, Paolo Giunchi, 1780 (da ora *RdA* XIII).

4. Stefano Pallavicino, *Il canzoniere d'Orazio ridotto in versi toscani*, Lipsia, Giorgio Saalbach, 1736.

5. Ottavio Dalla Riva, *Le Ode di Q. Orazio Flacco espresse in varj metri di verso italiano, divise in cinque libri*, Verona, Jacopo Vallarsi, 1746.

6. Paolo Rolli, *Rime*, Venezia, Giuseppe Corona, 1742.

sui metri di traduzione è un ambito di eccezionale sperimentazione, e per questo mi è sembrato – comparativamente, appunto – assai utile. Proverò, insomma, a mettere a fuoco le specificità dell’impiego degli istituti metrici nell’ambito storico-cronologico che ci interessa sia nel confronto in diacronia sia in quello in sincronia.

1. *Istituti riguardanti trasversalmente le diverse forme metriche*

1.1 *Il verso piano irrelato*

1.1.1. *Nella canzone e nell’ode*

Non offrono alcun interesse i versi irrelati come conseguenza di una precisa scelta morfologica, vale a dire quelli nel congedo della canzone, quando corrisponda alla sirma o a una parte di essa (si vedano, nell’Appendice I, gli schemi ai nrr. 11.002, 13.001, 13.003, 14.003, 14.004, 17.002). Più rilevanti, per restare alla sirma, quei versi irrelati introdotti, per così dire, “liberamente”; il che si dà nelle canzoni ai nrr. 18.001, 18.009, 20.001. Noto che, in due casi su tre, si tratta di congedi particolarmente estesi (di dieci versi in 18.001, di quindici in 20.001). Anche entro lo schema strofico, il ricorso al verso piano irrelato si rivela prudentissimo, giacché non si va oltre la coppia. Per la precisione, è previsto l’uso di un verso irrelato negli schemi ai nrr. 17.001, 17.002 e 18.001, di due in quelli ai nrr. 14.002 e 14.003⁷.

Il confronto con quanto si legge nel volume XIII delle *Rime degli Arcadi* praticamente non si dà, visto il tracollo numerico della canzone. Ma è sintomatico che Ludovico Savioli Fontana possa costruire una stanza di tredici versi con ben cinque versi irrelati, in seconda, quinta, nona e dodicesima posizione: /aPBAPBpcPCdpd/⁸ (*RdA* XIII, p. 279). Se si allarga lo sguardo agli schemi di odi in endecasillabi e settenari, i tre soli che si raccolgono nelle *RdA* X-XII (due dei quali dello stesso

7. Ci sono poi un paio di casi in cui si registrano dei versi piani irrelati “occasionalmente”: nello schema al nr. 14.003 è annullata la rima *E/e* entro la sesta strofa; in quello al nr. 15.006 la seconda strofa, di quattordici versi, ha fatto cadere il settenario in decima posizione, da cui la mancata relazione rimica dell’endecasillabo nella posizione che precede.

8. Nel corpo della scrittura la rappresentazione alfabeticamente-numerica dei metri è segnalata dall’uso delle sbarrette. Il sistema di indicazione delle misure versali, delle terminazioni di verso sdruciole e tronche e dei versi irrelati piani, sdruciole e tronchi sono quelle adottate nel mio *Istituti metrici del Settecento. L’ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001, pp. 11-13 (rielaborazione di quello usato in Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991). Avvertito il lettore che uso le lettere p/P, s/S e t/T per i versi irrelati rispettivamente piani, sdruciole e tronchi, il sistema mi pare abbastanza trasparente da consentirmi di non aggiungere ulteriori specificazioni.

Morei) di rime irrelate non ne prevedono⁹. A confronto, ecco un altro schema del Savioli, un sistema strofico doppio ottastico con settenari irrelati nelle sedi dispari: /pApApbPb/ (D) - /pApApbPb/ (P) (*RdA* XIII, p. 277). La situazione è analoga nel settore delle strofe geminate e composte. Nessuno dei quattro schemi attestati nelle *RdA* X-XII usa il verso piano irrelato¹⁰; di contro, ecco uno schema tetrastico composto di Carlo Innocenzo Frugoni in cui i piani irrelati sono ben due per emistrofa: /a₅papb_t : pccpb_t/ (*RdA* XIII, p. 125).

Una disponibilità di tutt'altro tipo caratterizza le traduzioni. Quella oraziana del Pallavicino, in particolare, mi pare rilevante per cinque schemi – da tre a sei versi – di soli versi irrelati, uno solo dei quali a imitazione del metro latino (la strofa saffica del *Carmen saeculare*)¹¹. Ma sono notevoli anche alcuni schemi che non rinunciano del tutto alla rima. Lo stesso Pallavicino ha una strofa eptastica con rima solo tra ultimo e terzultimo verso: /PPpPApA/ (III.11); Dalla Riva lascia irrelati il primo e il quarto verso di una strofa esastica: /paaPBB/ (V.1), e Rolli quello centrale di una sua singolare terzina non incatenata: /APA BPB CPC... ZXXXZ/ (LXV, *In dispregio dell'Oro*)¹².

1.1.2. *Nel sonetto*

L'attestazione di sonetti con versi irrelati, e cioè palesemente “irregolari”, costituirebbe un fatto di grande rilievo nella storia del metro. Il repertorio di Stefania Baragetti ne registra tre, due dei quali, tuttavia,

9. Sono questi: /ABbACC/: Sigismondo Gonzaga, *RdA* XI, p. 4; /A(a₅)B(b₅)C(c₅)A(a₅)BDD/: Michele Giuseppe Morei, *RdA* XII, p. 168; /AabbccDD/: Id., *RdA* XII, p. 165.

10. Li elenco: /absbcc : adsdee/: Muzio Scevola, *RdA* XII, p. 195; /s₅sssa_t : ssssa_t/: Gaetano De Carli, *RdA* XII, p. 265; /s₅sssa_t : ssssa_t/: Id., *RdA* XII, p. 269; /s₅sssa_t : ssssa_t/: Id., *RdA* XII, p. 260.

11. Eccoli: /PPPPP/ (I.1); /PpPpP/ (I.2); /P_rPPp/ (I.13; l'ode oraziana è nel sist. ascl. IV); /PPP/ (I.22); /PPPp₅/ (*Carmen saeculare*). Avverto qui che i numeri romani e arabi separati dal punto indicano il libro e il numero dell'ode (con il «V» intendendosi gli *Epodì*).

12. Poco altro si raccoglie entro le egloghe dialogiche e polimetriche. *Che fai Calindo mio sì mesto, e tacito* di Giovanni Angelo Salvi (*RdA* X, p. 169) si conclude con una quartina con schema /PPAA/; sempre del Salvi, comprende una sezione (vv. 256-279) composta da tre unità strofiche, di modello madrigalesco, con schema /ABA BPB CC/ *Che fai Mopso costì sopra quell'Elice* (*RdA* X, p. 176). Lo stesso Salvi, in *È questa, Eupalte mio, questa è l'Arcadia?*, ha due terzine la prima delle quali ha verso centrale irrelato (/APA BAB/). Gaetano Mistichelli, in *Affè! Che sotto il tedioso incarico* (*RdA* XII, p. 305), inserisce un tetrastico con schema /PPaaBB/; e Vincenzo Cavazzi, in *Dove corri Damsmon con tanta fretta* (*RdA* XII, p. 361), ha una strofa eptastica con schema /PaaBbCC/.

sono riconducibili a schemi canonici con facili *emendationes*. Il primo caso è quello di un sonetto di Giacinto Speranza, in *RdA* XI, p. 159, che sembra lasciare irrelato il quinto verso della sirma¹³:

Ahi cara Immago, tu mi guardi, e taci?
 ma pur riveggo nelle tue pupille
 le prime del mio amor vive faville;
 4 e più ti miro, più m'accendi, e piaci.
 Le parolette languide, e fugaci
 rammento or disdegnose, ed or tranquille;
 e de' begl'occhi l'amorose stille
 8 e i teneri sospiri, e i dolci baci.
 Se il Pittore, immitando la Natura
 colla vivacità del bel colore
 11 dato avesse lo spirto a la figura;
 inteso avrebbe come parla Amore,
 e come accesa di una fiamma viva,
 14 parla un'alma ad un'alma, un cuore a un cuore.

Ebbene, in chiusa del v. 13 sarà da leggere, anziché *viva*, *pura*, così da ottenere lo schema a due rime alternate. Situazione simile in un sonetto di Gabriele Enriquez, a p. 368 dello stesso volume, che di versi irrelati ne presenta, a prima vista, due, nelle sedi centrali delle terzine¹⁴:

La Donna, i cui dolci atti onesti e cari
 pose al governo Amor del viver mio;
 e 'l cui solo voler benigno e pio
 4 forza è ch'io pregi, e riverire impari;
 l'amata unica idea, che i giorni amari
 fa lieti, e grato ogn'aspro duolo e rio;
 e quell'alto destino, onde in obbligo
 8 non mai porrò suoi pregi eccelsi e rari;
 il cor che avvampa agli amorosi rai
 accendon sì, che trar mia rima io sento
 11 a quell'altezza ove il pensier drizzai.

13. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 355.

14. Ivi, p. 362.

Né fia ch'altro più degno al cor giammai
 piacer mi giunga: e gloria altra non chieggio,
 14 se di sì nobil fiamma arsi, e cantai.

Qui pare assai plausibile che si debba leggere, al v. 10, «Accendon sì, che trar mia rima io *veggio*», il che restituirebbe uno schema /CDC CDC/¹⁵. L'unico sonetto delle *RdA* X-XII a lasciare irrelato un verso (il secondo della sirma) – dicevo presentando questo lavoro al convegno – è anch'esso di Giacinto Speranza¹⁶:

Lasciati un giorno questi bassi chiostri,
 donna, noi ci vedremo in miglior parte;
 e resterà segnata in queste carte
 4 l'alta, e bella cagion dei desir nostri.
 L'Età, che fugge, alle altre età dimostri
 le nostre fiamme dissipate, e sparte;
 e gli alti pregi tuoi almeno in parte
 8 tra questi legga mal formati inchiostri.
 Ch'io già non temo aver vergogna o danno,
 far noto agli altri, ch'io t'amai già tanto.
 11 Anzi l'alme ben nate invidia avranno.
 E forse accese di un pensier d'onore,
 queste del foco mio rime vedranno,
 14 ch'io solo scrissi, e le compose Amore.

15. Do conto di seguito delle altre *emendationes* che mi pare ragionevole proporre in sonetti delle *Rime degli Arcadi*. Lo schema con v. 13 irrelato /ABBA ABBA CDC DPD/ di Innocenzo Montini, *Vedi, Signor, l'Europa egra, e dolente* (*Rime degli Arcadi*, VIII, Roma, Antonio de' Rossi, 1720, p. 303; vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 318) si può correggere nel regolare /ABBA ABBA CDC DCD/ emendando il verso irrelato «E nocchieri dà in preda all'onda, e al vento» in «E nocchieri dà in preda al vento, e all'onda». Lo schema con v. 12 irrelato /ABBA ABBA CDC PDC/ di Saverio Bettinelli, *Mentre spiegate le purpuree penne* (*RdA* XIII, p. 149; vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 390) si può correggere nel regolare /ABBA ABBA CDE CDE/ emendando il verso irrelato «E a l'ombre volto, che sedeagli intorno» in «E a l'ombre volto, che sedeagli accanto». Lo schema con i vv. 10 e 13 irrelati /ABAB BABA CPD DPC/ di Giuliano Cassiani, *Poiché del Genitor la via non tenne* (*Rime degli Arcadi*, XIV, Roma, Paolo Giunchi, 1781, p. 1; vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 399) si può correggere nel regolare /ABAB BABA CDE EDC/ emendando il v. 10 «Le piante, e 'l capo a le mortifere'onde» in «Le piante, e 'l capo a le mortifere'acque».

16. Vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 355.

Ma Corrado Viola ha suggerito, in sede di discussione, di leggere «ch'io t'amai di core» o «ch'io t'amai col core»: soluzioni che mi sono sembrate risolutive.

Aggiungo che nell'insieme delle *Rime degli Arcadi* i sonetti con schema che a me pare irriducibile a forme regolari sono tre. Ma la stessa discussione seguita al mio intervento, e poi la conversazione con alcuni dei colleghi partecipanti al convegno, mi ha nel frattempo convinto che non si tratti di «un dato non eclatante, ma comunque significativo nella storia del metro» (così nel testo che ho letto) quanto piuttosto di luoghi da sanare¹⁷.

1.2. *Il verso sdrucchiolo irrelato*

1.2.1. *Nelle odi e nelle canzonette*

Tre schemi di cui ho fatto menzione *supra*¹⁸ appartengono al tipo della strofa geminata con emistroke composte da un numero X (non inferiore a due) di versi irrelati e dal verso tronco di collegamento. Sono schemi di ascendenza chiabreriana¹⁹. Attestato in Chiabrera il secondo (/s₅sssa_t : ssssa_t/), gli altri due ne costituiscono delle variazioni per la riduzione – già crescimbeniana²⁰ – delle emistroke alla misura di cinque versi (entrambi) e per espansione del quinario conclusivo di strofa a endecasillabo (il terzo). Notevole che tutti si debbano allo stesso De Carli, il quale è anche l'artefice di uno schema che rielabora la forma chiabreriana in un esastico indiviso in cui il verso finale, piano, riprende l'uscita rimica del secondo (/sasssa/: *RdA* XII, p. 262). Non restano più di due schemi. Il primo è quello della quartina di settenari alternatamente sdrucchioli irrelati e piani rimati che sarà detta "savioliana": metro di un'ode-canzonetta di Muzio Scevola in *RdA* XII, p. 154, ma già usato in una sezione di un'egloga polimetrica di

17. *Osmín, s'appressa il nembo. Odi, che mugge* di Giovan Mario Crescimbeni (*Rime degli Arcadi*, I, Roma, Antonio de' Rossi, 1716, p. 54) ha irrelato il secondo verso della sirma: /ABBA ABBA CPC DCD/ (vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 176). I sonetti *Ecco ch'io pur ritorno, o valli amene* di Enea Antonio Bonini (*Rime degli Arcadi*, V, Roma, Antonio de' Rossi, 1717, p. 12) e *Un dì, che Amore, e il mio bel Sol vid'io* di Giacinto Vincicli (*RdA* VIII, p. 208) hanno irrelato il primo verso della sirma: /ABBA ABBA PCD CDC/ (vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, rispettivamente alle pp. 241 e 314). Nel primo dei due il verso irrelato in punta è rimato al mezzo con il successivo; ma è anche possibile che in uscita del v. 9 «oltre l'usato» sia da emendare in «oltre il costume».

18. Cfr. *supra*, nota 9.

19. Vd. Zucco, *Istituti metrici del Settecento*, pp. 19-20.

20. Ivi, p. 147.

Veronica Cantelli Tagliazucchi accolta in *RdA* XI, p. 198²¹. L'altro, che è un *hapax* strofico, si deve allo stesso Scevola (*RdA* XII, p. 195). Lo interpreto – anche sulla base della composizione tipografica – come strofa esastica geminata con verso di collegamento in apertura di emistroke e due sdrucchiole irrelate in terza posizione (/absbcc : adsdee/).

Il quadro va completato con uno sguardo all'uso di sdrucchiole irrelate entro sezioni di poemetti polimetrici. L'egloga di Gioacchino Pizzi *Tessala, ah Tu non sai, non sai tu Tessala* (*RdA* X, p. 331) include una sezione di sette strofe tetrastiche con schema /(_{s5})S(_{s5})S(_{s5})Aa₅/. Stefania Baragetti le definisce «strofe saffiche»²², ed è indicazione da accogliere senz'altro. Segnalo solo che lo schema, per quel che so, costituisce, entro la varia morfologia della saffica italiana nel Settecento, un *hapax*, benché l'uso del doppio quinario con primo emistichio sdrucchiole – ma anche al terzo verso – si ritrovi nell'Orazio del Pallavicino (I.13) e, più tardi, in Giovanni Fantoni²³. Una singolare strofa bipartita, con schema /a₅bsa : bcsc/ è inserita da Gaetano Mistichelli nella sua egloga polimetrica *Affè! che sotto il tedioso incarico* (*RdA* XII, p. 312). Qui le due sdrucchiole compaiono ai terzi versi di due emistroke tetrastiche di quinari, emistroke legate ramicamente ai vv. 2-5 (/a₅bsa : bcsc/):

(*Polidio*)

Ti par che vanto
con questa foglia
io possa accrescere
ad Amaranto?

(*Mopso*)

Ti par che voglia
gradir Sargonte
questo di Anemoni
serto alla fronte?

Infine, entro un'altra egloga polimetrica, questa di Vincenzo Cavazzi (*RdA* XII, p. 365), si leggono due strofe di venti versi con schema /s₅asasbsbscsdscsdEEFF/, risultante dall'aggregazione di quattro

21. Vd., per qualche cenno sulle prime attestazioni del metro, ivi, pp. 212-214.

22. Vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 346 (che però rappresenta lo schema così: /P_{11s}P_{11s}A_{11a5}/).

23. Vd. Rodolfo Zucco, *Imitazioni metriche oraziane nella poesia del Settecento*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 2/2, 1999, pp. 355-395: 390-391.

quartine di quinari alternatamente sdrucchioli irrelati e piani rimati con una quartina di endecasillabi a due rime bacciate.

Se le *RdA* X-XII mostrano qualche significativo ampliamento delle possibilità offerte dall'istituto del verso sdrucchiolo irrelato, ben altra è la ricchezza morfologica che risulta da una scorsa al volume XIII. Si compie, per cominciare, l'emancipazione dal modello chiabreriano, emancipazione ben rappresentata dal valore allusivo attribuibile alla seconda emistrofa dello schema /asAsB_t : sSsB_t/ di due odi di Angelo Mazza (*RdA* XIII, pp. 71 e 73) e di una di Francesco Algarotti (*RdA* XIII, p. 378), dove la prima – innovativamente – sperimenta la distribuzione delle due sdrucchiole nelle sedi pari²⁴. Si registra, poi, l'espansione del numero delle sdrucchiole con distribuzione discontinua. L'ode del Mazza *O del più limpid'etere* (*RdA* XIII, p. 65) si apre con una sezione di dieci strofe eptastiche con sdrucchioli irrelati in prima, terza e sesta posizione (/sasabsb /); e Agostino Paradisi adotta per *Al freddo sasso, al nobile* l'esastico geminato con sdrucchiole in tutte le posizioni dispari /sasabs_t : scscsb_t/ (*RdA* XIII, p. 235). Altri schemi si fanno segnalare per interessanti iniziative morfologiche. L'ode *E perch'io dunque in parte* di Angelo Rota (*RdA* XIII, p. 42), con schema /ababssC_t : dedessC_t/, raddoppia la "normale" uscita sdrucchiola del verso pre-finale di emistrofa; quella di Agostino Paradisi con *incipit Chi può tacer? si scotono* (*RdA* XIII, p. 238) si compone di strofe esastiche in cui le sdrucchiole irrelate compaiono alternatamente in prima-quarta e prima-terza posizione: /saasbb / - /sasabb/. Quanto allo schema de *La vita rustica*, /sasabc_tbc_t/ (*RdA* XIII, p. 146), il suo interesse non sta tanto nelle sdrucchiole in uscita dei primi due versi pari, ma nell'uso contestuale, entro una strofa indivisa, di versi sdrucchioli, piani e tronchi.

L'elaborazione formale osservabile nel volume XIII delle *Rime degli Arcadi* è in continuità con la sperimentazione svolta da Dalla Riva (in particolare) e da Pallavicino, i cui esiti in questo settore restano ineguagliati, e dirimenti nella valutazione dell'atteggiamento dei poeti rappresentati dalle *RdA* X-XII: atteggiamento, come si è visto, improntato a estrema cautela. Analogamente a quanto ho mostrato per l'uso dei versi piani irrelati, Pallavicino e Dalla Riva concepiscono strutture strofiche di soli versi sdrucchioli: /SSSS/ (Pallavicino, II.5)²⁵, /sSsSsSsS/ (Dalla Riva, III.24)²⁶, /sSsS/ (Dalla Riva, IV.1; lo schema

24. Vd. Zucco, *Istituti metrici del Settecento*, pp. 71-77.

25. L'ode oraziana è in strofe alcaiche.

26. L'ode oraziana è nel sistema asclepiadeo IV.

imita il sistema asclepiadeo IV dell'ode oraziana). Sono anche notevoli, nell'Orazio di Dalla Riva, alcune strofe indivise di quinari (in un caso con chiusura sull'endecasillabo) di lunghezza dai nove agli undici versi, con ampio ricorso a sdruciolli isolati, in coppia e in terna: /s₅aassbbcc/ (I.10), /s₅saassbb/ (I.13), /s₅sasbsbsssa/ (I.17), /a₅sabsbsbcC/ (I.21). Va da sé che in tutti questi schemi alcuni versi sdruciolli cadono nelle sedi pari²⁷; il che capita – sempre in Dalla Riva – anche entro strofe più brevi, di 7-8 versi, con sdruciole in coppia distanziata: /s₅a_sa_ssbbsc_sC_s/ (II.6), /s₅abbascC/ (II.11), /s₅aasbbC_t/ (III.10). Queste caratteristiche – uso di brevi serie di sdruciole e loro distribuzione anche nelle sedi pari – si ritrovano nel settore delle strofe geminate e composte. Per l'uso di coppie e terne si possono vedere gli schemi /s₅sa_t : sbbba_t/ (I.8), /s₅sa_t : sssa_t/ (I.19), /a₅ssa_t : assb_t/ (I.25); per la collocazione nelle sedi pari gli schemi /a₅sabbc_t : dsdeec_t/ (di ben cinque odi: I.8, I.20, I.31, I.37, V.2), /s₅aasbbc_t : sddseec_t/ (III.7), /a₅sbbspcd : aeespffd/ (III.17). Le caratteristiche osservate negli schemi più inventivi di Dalla Riva si ritrovano in quello, singolarissimo, che Pallavicino usa per l'ode III.18: /s₅ssa_t : sbbsa_t : sccsa_t : ddseea_t : fsfgghha_t : ssssisisa_t/.

La definirei una strofa geminata continua “libera”, con emistroke di lunghezza crescente (la prima di quattro versi, le due successive di cinque, le altre tre di sei, otto e nove) e disseminazione degli sdruciolli (ben sei su nove nell'emistrofa di chiusura). Peculiare della traduzione del Pallavicino è però l'uso degli sdruciolli nella posizione centrale di terzine in cui rimano i versi liminari, schema che il traduttore sperimenta con gli endecasillabi nelle odi I.21 e V.10 (/ASA BSB CSC.../) e con gli ottonari nelle odi III.14 e IV.7.

1.3. *La rima*

La trattazione delle uscite di verso deve concludersi con un cenno alla rima. Esso consisterà nella risposta alla domanda: è attestata, nelle *RdA* X-XII, la rima imperfetta? Ebbene, se si scorrono le tavole metriche nel volume di Stefania Baragetti, la rima imperfetta è segnalata per le canzoni. Ma si sarà trattato di errori del proto: nel congedo di *Ecco, che sceso giù dalla Montagna* di Domenico Ottavio Petrosellini (*RdA* X, p. 145) la coppia *s'adempia* : *tempie* sarà da riportare a *s'adempie* : *tempie*²⁸; in *Non perché del possente, e lungo impero* del Casoni (*RdA*

27. Vd. Zucco, *Istituti metrici del Settecento*, pp. 72-73.

28. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 340, legge come coppia di versi piani irrelati.

XII, p. 131) la rima «per assonanza» ai vv. 117-119²⁹, *salute : virtude*, si leggerà come *salute : virtute*³⁰; e così di fronte a *salute : virtude* ai vv. 117-119 di *Poiché l'Immago del gran Fabbro Eterno* dello stesso Casoni (*RdA* XII, p. 136)³¹. Cosicché concluderei ipotizzando che l'unica rima imperfetta nelle *RdA* X-XII sia nel sonetto *Dissi all'Etadi antiche, ed alle nuove* di Giovanni Angelo Salvi (*RdA* X, p. 167), in terza posizione entro la serie rimica C:

Dissi all'Etadi antiche, ed alle nuove,
che si volgeano stupide d'intorno:
altro Colle vedeste unqua più adorno
4 di questo? Or rispondete, e quando? E dove?
 Quivi ciò, che di bel splendeva altrove,
gloria di questo e di quel Regno un giorno,
in un raccolto come in suo soggiorno
8 fia che l'Asia, e l'Europa alfin ritrove.
 A i detti miei le prische Età chinano
meste la fronte, e il vivo sguardo ardente
11 liete, e superbe le novelle alzarò;
 ma il Tempo sorse, ed all'Età presente
volto gridò, de' nuovi pregi, e rari
14 ben puoi sol render Grazie al gran Clemente³².

Certo, è lecito congetturare che il sintagma «de' nuovi pregi, e rari» vada volto al singolare. Senonché le *Rime degli Arcadi* di rime imperfette entro sonetti ne hanno altre quattro, tutte difficilmente contestabili³³.

29. Ivi, p. 374.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. «Per l'Accademia del Disegno l'anno 1739». «Clemente» è Clemente XII, nato Lorenzo Corsini, papa dal 1730 al 1740.

33. *Donna, a cui mortal Sposo il Ciel destina* di Giampietro Zanotti (*Rime degli Arcadi*, III, Roma, Antonio de' Rossi, 1716, p. 311), /ABBA ABBA CDE CDE/, ha la rima imperfetta al v. 1 (*destina : fine : divine : crine*; vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 216); *Su, lacci, e reti, Elpino, al colle, al prato* di Giulio Bussi (*Rime degli Arcadi*, IV, Roma, Antonio de' Rossi, 1717, p. 369), /ABBA ABBA CDC DCD/, ha la rima imperfetta al v. 1 (*prato : lontano : insano : Alano*; vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 240); *Questa è la valle, questa è l'aria, e queste* di Girolamo Baruffaldi, (*RdA* VIII, p. 126), /ABBA ABBA CDC DCD/, ha la rima *D* imperfetta al v. 12 (*amica : apriche : nemica*; vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 310); *Pel ceruleo del mar placido manto* di Antonio Mariotti (*RdA*

1.4. *L'uso contestuale di parisillabi e imparisillabi*

Non intendo, con “uso contestuale”, quello che è frequente riscontrare entro i poemetti polimetrici – dove l’alternanza di sezioni di imparisillabi e parisillabi è del tutto normale – ma l’oscillazione entro un singolo testo, o una sua singola parte formalmente isolabile. Le *RdA* X-XII non ce ne danno esempi se non nella seconda sezione dell’egloga polimetrica di Gioacchino Pizzi *Eletto io sono del Prudente Armiro* (*RdA* X, p. 328). Qui i tre endecasillabi in apertura sono continuati da quattordici ottonari alternati, come è d’uso, a quadrisillabi: /APAb₈c₈b₈c₈d₈d₈e₄f₈g₈f₈g₈h₈h₈/:

Ho giudizio al bisogno. E non m’inganna
brama di cavalcar nuvole, e nemi;
brama, che tanto i nostri petti affanna.
Vorrei dir; ma non ho rime,
che mi levino dal suolo,
e mi portino sublime
a spiegar per l’aria il volo.
Ma poiché da crudo fato
batter piume mi è negato;
piani, e monti,
boschi, e fonti,
empirò del suo gran Nome,
finché i tremoli arboscelli
colle floride lor chiome,
al soffiare de’ venticelli,
secondando il mio desiro,
sappian dire, Armiro, Armiro.

Apposizioni come queste, assenti in *RdA* XIII, sono rare anche nell’ambito delle traduzioni. Non posso citare più che due schemi. Pallavicino traduce l’ode II.19 con otto quartine a rima alternata in cui i primi due versi sono ottonari, i secondi endecasillabi: /a₈b₈AB/; e Rolli costruisce per l’ode XXXIX del suo Anacreonte una collana continua di emistroke di tre (la prima) e di quattro versi (le altre sei) in cui il verso tronco di collegamento sale dal settenario all’ottonario:

XIV, p. 240), /ABBA ABBA CDC DCD/, rima *A* imperfetta al v. 8 (*manto* : *canto* : *co-tanto* : *pianti*; vd. Baragetti, *I poeti e l’Accademia*, p. 409).

/a₇ab_{8t} : ccd(d₆)b_{8t} : peeb_{8t} : pffb_{8t} : pggg_{8t} : phhb_{8t} : iib_{8t}b_{8t}/. Siamo di fronte, direi, a testi che testimoniano l'esaurirsi di un fenomeno che aveva caratterizzato la poesia (soprattutto quella per musica) del secolo precedente³⁴.

2. Istituti morfologici specifici di singole forme metriche

2.1. La canzone

La canzone (anche, come si vedrà – di morfologia fedelmente trecentesca) è metro di cui le *RdA* X-XII ci mostrano la straordinaria vitalità: se ne incontrano infatti ben 36 realizzazioni, su 33 schemi. Il dato è eloquente se lo si confronta con quelli che emergono da una scorsa alle tavole metriche dei due volumi successivi. Nel volume XIII, di canzoni non se ne contano che tre, tutte con stanza indivisa: quella già menzionata del Savioli Fontana, che Baragetti definisce «ode»³⁵, una con stanza di dodici versi su quattro rime di Jacopo Antonio Sanvitale (/AbAabCDCDEE/, p. 187) e un'altra di dieci versi, sempre su quattro rime, di Giovanni Battista Vicini (/aBABCdCDEE/, p. 256), che anch'io tenderei a repertoriare, come Baragetti, con le odi³⁶. La canzone di forma trecentesca si ripresenta nel volume XIV³⁷ per opera di Girolamo Pompei (/abCabCcdeeDff/, p. 168), di Giacomo Alessandro Calvi (/abCabCcdeeDfF/, p. 196) e di Gioacchino Pizzi (/ABCBACcDdEdEFF/, p. 274), il quale è autore della quarta canzone del volume, anch'essa bipartita, ma senza *concatenatio* (/ABCBACdEdEFF/, p. 270).

2.1.1. La bipartizione in fronte e sirma

La considerazione della presenza o assenza della bipartizione della stanza di canzone in fronte e sirma ci consente di specificare quanto appena accennato: la resistenza della canzone va intesa come resistenza della forma tradizionale. Sui 33 schemi del repertorio, infatti, quelli bipartiti sono 29. In particolare, va registrata la cristallizzazione della fronte di sei versi, giacché l'unico schema che se ne discosta – con una

34. Vd. Zucco, *Istituti metrici del Settecento*, pp. 53-56 e – per l'accostamento di novenari e ottonari – Id., *Metastasio nella sperimentazione metrica del Settecento (e appunti ottocenteschi)*, «Giornale storico della letteratura italiana», 182/599, 2005, pp. 340-361: 345-348.

35. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 394.

36. *Ibid.*

37. *Rime degli Arcadi*, XIV, Roma, Paolo Giunchi, 1781.

fronte di quattro versi – è quello al nr. 11.001 dell'Appendice I. Degli schemi esastici, ha particolare fortuna quello di tutti endecasillabi su tre rime replicate, /ABCABC/, che troviamo in quattordici schemi³⁸. La forma può essere variata con l'introduzione del settenario. Lo schema 13.001 – che è quello di *Chiare, fresche et dolci acque* – conserva l'endecasillabo come verso conclusivo dei piedi (/abCabC/); lo schema 15.001 combina replicazione e specularità collocando due settenari in posizione centrale (/ABCaBC/); persegue la rottura della simmetria lo schema 15.003, che ha un solo settenario in quarta posizione (/ABCaBC/). Il tipo che inverte la posizione delle prime due rime, /ABCBAC/, è di quattro schemi (13.002, 14.004, 18.008, 20.002), ed è sempre realizzato in tutti endecasillabi. Quattro attestazioni anche per il tipo che inverte l'ordine delle rime *B* e *C* (/ABCACB/): di tutti endecasillabi negli schemi 14.003, 17.002 e 18.007, nello schema 14.002 con variazione data dalla collocazione del settenario al quarto verso (/ABCaCB/), come in 15.003. Infine, la successione /ABCBCA/³⁹ è rappresentata dalla sola realizzazione in endecasillabi, negli schemi 18.009 e 22.001; quella con replicazione speculare, /ABCCBA/, dalla sola, e consueta, variante del settenario in quarta posizione nello schema 15.006.

Gli schemi senza bipartizione in fronte e sirma – quelli cioè, in prospettiva diacronica, che guardano all'Ottocento – sono solo quattro: 10.001, 13.002, 15.002, 20.003. Il primo è di una canzone di Filippo Maria Pirelli, autore anche di due canzoni in stanze bipartite (15.003, 18.009); le altre sono le sole prove in questo metro di Francesco Morso, Domenico Rolli e Mario Guarnacci. Diventa essenziale, nell'analisi di questi testi, il rapporto tra la costruzione rimica della stanza e la sintassi. Ora, una lettura mirata di queste canzoni fa risaltare in tre di esse (10.001, 15.002, 20.003) la varietà della distribuzione delle pause forti: l'emancipazione dal vincolo della bipartizione promuove dunque il sommovimento della sintassi. L'eccezione è data dalla canzone *Non già per quello, che la Patria esigge* di Domenico Rolli, con schema 13.002 (/ABABCbdddEeFF/). Qui la prima pausa forte tende a coincidere con la fine del sesto verso, in corrispondenza con la conclusione del blocco iniziale di sei endecasillabi: blocco che tuttavia il periodo travalica in tre stanze su quindici.

38. Questi (sempre con riferimento all'Appendice I): 11.002, 14.001, 15.004, 15.005, 16.001, 16.002, 17.001, 18.001, 18.002, 18.003, 18.004, 18.005, 18.006, 20.001.

39. Uso il corsivo per una successione di terminazioni rimiche da intendersi come astratta rispetto alle diverse, possibili concretizzazioni versali realizzabili.

2.1.2. *La concatenatio*

Notevole anche la resistenza, nella canzone bipartita, della *concatenatio*, che è presente in 13 schemi su 29⁴⁰. Giacché tutte le fronti del nostro repertorio chiudono con un endecasillabo, si possono avere *concatenationes* omoversali, con l'endecasillabo, o "discendenti", con il settenario. Numericamente i due gruppi si equivalgono, giacché il primo conta sette schemi e il secondo sei. Il rapporto tra mantenimento della misura endecasillabica e variazione sul settenario si ribalta, però, se si guarda ai sedici schemi senza *concatenatio*. Ebbene, in questo gruppo il settenario apre la sirma in ben dodici schemi, ed è spesso seguito da uno o più versi della stessa misura. La sirma si apre con due settenari negli schemi 14.003, 16.002, 17.001 e 20.001, con tre negli schemi 18.002 e 18.007, con quattro nello schema 18.003, con cinque nello schema 16.001. Interpreterei così: qualora il passaggio dalla fronte alla sirma non sia segnalato dal tradizionale, e dunque trasparente, verso di *concatenatio*, esso viene marcato dalla discontinuità versale, a garanzia della perspicuità del progetto metrico.

2.1.3. *La combinatio*

La *combinatio* è istituito ancora più resistente della *concatenatio*, giacché la presentano 31 schemi su 33. La forma di gran lunga prevalente è la *combinatio* endecasillabica, che è di ventisei schemi. Vi si affianca solo quella di struttura ascendente, settenario + endecasillabo, di cinque schemi (13.001, 14.003, 15.003, 15.005, 16.001). Nei due senza *combinatio*, entrambi con coppia finale ascendente, l'ultimo verso rima col terzultimo nello schema 10.001, con il quartultimo in 15.001. Faccio notare che nelle canzoni del nostro repertorio la presenza dell'endecasillabo in chiusura di stanza è altrettanto "imperativa" di quanto lo è in attacco.

2.1.4. *Il congedo*

È anch'esso istituito tenacissimo, che caratterizza 24 schemi su 33⁴¹. Distingueremo: a) congedi corrispondenti morfologicamente alla sir-

40. Questi: 11.001, 11.002, 13.001, 13.003, 14.001, 14.004, 15.001, 15.003, 15.004, 15.005, 15.006, 18.001, 18.009.

41. Ne sono privi 13.002, 14.001/1, 14.002, 15.001, 15.002, 15.004, 15.006, 18.006, 20.003.

ma: 11.002, 13.003, 14.004, 15.005, 16.002, 17.001, 18.003; b) congedi corrispondenti alla parte finale della sirma (li elenco secondo l'ordine decrescente del numero dei versi, e metto fra parentesi il rapporto numerico con i versi della sirma): 18.007 (8/12), 18.008/1 e 2 (8/12), 15.003 (7/9), 11.001 (6/7), 14.003 (6/8), 16.001 (6/10), 17.002 (5/11), 13.001 (3/7); aggiungo qui il congedo di tre versi di uno schema indiviso decastico, 10.001; c) schemi con congedo dello stesso numero di versi della sirma, ma differenziati nella morfologia: 18.005, 18.008/3; d) congedi morfologicamente autonomi più brevi della sirma: 20.002 (11/14), 18.001 (10/12), 18.004 (8/12), 14.001/2 (7/8), 18.009 (7/11); e) congedi morfologicamente autonomi più lunghi della sirma: 18.002 (15/12) e 20.001 (15/14).

Resta da osservare che una delle canzoni senza congedo metricamente individuato, *Oh fra mille disastri amata e cara* di Gabriele Enriquez (15.001), ospita nell'ultima stanza un congedo "retorico", con la consueta apostrofe alla canzone che va a concludersi.

2.1.5. *Forme libere*

I quattro schemi non bipartiti – e segnatamente quello di venti versi su dieci rime del Guarnacci (20.003) – rappresentano il punto più avanzato dell'evoluzione della forma, considerata dal punto di vista delle prove leopardiane nelle *Canzoni*: a meno che non si voglia attribuire la denominazione "canzone" all'ultima sezione di un'egloga polimerica di Giovanni Angelo Salvi, *E dove sono le nostr'erbe tenere* (RdA X, p. 186). Qui Eupalte dà corpo alla rivendicazione di libertà con cui apre la sua replica a Mopso:

Il Pastor non ha legge,
come legge non ave
quel Polledro che sciolto
alla campagna aprica,
presso la madre amica
erra col crine incolto,
né dello sprone, né del morso pave.

Il discorso si svolge infatti in «cinque strofe di settenari ed endecasillabi»⁴² di lunghezza variabile (12, 7, 7, 10 e 6 versi), liberamente rima-

42. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 342.

te e con ampio ricorso ai versi piani irrelati (costante degli attacchi di strofa): /pabccbAcDEeD PFFgghh piLIImm PpPnnOoPQq pRrptT/. Nessun dubbio, invece, sul fatto che siamo di fronte a una canzone libera quando esaminiamo la traduzione che il Pallavicino ci dà dell'ode oraziana III.19. Le strofe sono sei, di un numero di versi oscillante da cinque a otto (8, 8, 7, 5, 6, 6 versi: /aBbccACC DEeDffGG HIiHLmLmNnOO PQpQRR STSTuU/). Tutti i versi sono rimati, con una rima interstrofica (la rima *M*) tra le strofe terza e quarta: ulteriore riscontro dell'indole sperimentale del Pallavicino, che con la segmentazione strofica tentata in questa sola occasione fa un passo in avanti rispetto all'uso delle lasse indivise liberamente rimate di endecasillabi e settenari con cui traduce le odi 5, 8, 11, 20 e 27 del primo libro⁴³.

2.2. *La strofa geminata e composta*

In realtà, le *RdA* X-XII attestano solo schemi di strofa geminata, se si accetta la mia proposta per cui vanno considerate come geminate, e non come composte, quelle strofe le cui emistroke abbiano la stessa formula rimica e differenze nella formula versale⁴⁴. Sono le quattro di cui ho detto sopra⁴⁵, alle quali aggiungo gli schemi di due strofe isolate inserite in poemetti polimetrici. La prima è la tetrastica geminata /abbC : addC/ che si trova nell'egloga polimetrica *È questa, Eupalte mio, questa è l'Arcadia?* di Giovanni Angelo Salvi (*RdA* X, p. 199)⁴⁶; l'altra è l'eptastica geminata con verso di collegamento in *incipit* di emistroke e ripresa della stessa rima ai vv. 4-5 e 11-12 /a₈bbaacc : addaaee/, entro l'egloga polimetrica *Affè! Che sotto il tedioso incarico* di Gaetano Mistichelli (*RdA* XII, p. 305). A risaltare è la scarsa produttività del tipo metrico e la limitazione morfologica alla forma geminata. Basterà dire che il volume XIII delle *Rime degli Arcadi* mostra invece sia un deciso avanzamento numerico – da considerarsi contestualmente al declino della canzone –, sia una ricchissima esplorazione morfologica; e che lo stesso si può dire guardando alle traduzioni del Pallavicino e (soprattutto) del Dalla Riva. Mi soffermerò, invece, sulla lunghezza delle strofe e sull'apertura del tipo strofico all'endecasillabo, che tratterò separatamente (e nelle consuete prospettive di comparazione diacronica e sincronica).

43. Vd., per le «forme libere», ivi, pp. 148-149.

44. Vd. Zucco, *Istituti metrici*, pp. 14-15.

45. Sono elencati *supra*, nota 9.

46. Nella variante con endecasillabi tronchi è metro frugoniano (di traduzione dell'ode oraziana III.13): vd. Zucco, *Istituti metrici*, p. 133.

2.2.1. *La lunghezza delle emistroke*

Se si esclude lo schema anomalo del Mistichelli citato appena sopra, la lunghezza massima è data dalla misura esastica dello schema $/s_5sssa_t : sssssa_t/$ (De Carli e Dalla Riva). Per questo aspetto, il confronto con gli schemi attestati nel volume XIII non è troppo significativo: alla misura esastica arriva lo schema $/sasasb_t : scscsb_t/$ di Agostino Paradisi, a quella eptastica lo schema $/ababssC_t : dedessC_t/$ di Angelo Rota (*RdA* XIII, p. 42). Un raffronto più significativo è quello con l'Orazio del Dalla Riva. Si è detto del largo impiego dell'esastico geminato $/a_5sabb_c : dsdeec_t/$. La misura esastica è anche dello schema $/a_5apbbC : ddpeeC/$ dell'ode III.9 e del tradizionale $/s_5sssa_t : ssssa_t/$; a quella eptastica arrivano gli schemi $/s_5aasbb_c : sddseec_t$ e $/s_5aasbbC_t/$, all'enneastica lo schema $/a_5sbbspcc_d : aseespff_d/$ (tutti di odi già citate).

2.2.2. *L'uso dell'endecasillabo*

Si sarà notato che l'endecasillabo è presente come verso finale di entrambe le emistroke nello schema $/abbC : addC/$ del Salvi (cfr. *supra*) e in chiusura della sola seconda nello schema $/s_5sssa_t : ssssa_t/$ (De Carli, *RdA* XII, p. 260). Considerata l'esiguità numerica del tipo, il dato mi pare già importante. La tavola metrica del volume XIII ne mostra una decisa espansione. Si è già visto lo schema $/ababssC_t : dedessC_t/$ del Rota, cui si aggiungono i tetrastici $/paaB_t : pccB_t/$ e $/saaB_t : scCB_t/$ di Giuseppe Luigi Pellegrini (*RdA* XIII, pp. 50 e 52) e il tristico $/saB_t : asB_t/$ di Saverio Bettinelli (*RdA* XIII, p. 154). L'iniziativa più rilevante è però dello schema già richiamato $/asAsB_t : sSsB_t/$ – la cui invenzione non so se attribuire al Mazza o all'Algarotti – consistente nell'inserimento di due endecasillabi in chiusura delle emistroke e nella dislocazione di altri due, asimmetricamente, ai vv. 3 e 7. È questa un'innovazione anche rispetto alla traduzione del Dalla Riva, che pure alla chiusura ascendente delle sue emistroke è particolarmente legato: di entrambe nei tristici $/aaB : ccB/$ (II.3)⁴⁷ e $/aaB_t : ccB_t/$ (II.12), nei tetrastici $/paaB : pccB/$ (III.25), negli esastici $/a_5apbbC : ddpe-$

47. Nello stesso metro Francesco Catelani traduce l'ode XXXVII del suo Anacreonte (cfr. *Anacreonte poeta greco tradotto in rime toscane da Cidalmio Orio pastore arcade*, Venezia, Pietro Valvasense, 1753, pp. 98-99).

eC/ (III.9) e negli eptastici /s₅aasbbC_t/ (III.10); della sola seconda emistrofa nei tristici /a₅ab_t : saB_t/ (I.16) e nei tetrastici /saab_t : sccB_t/ (I.23) e /apab_t : apcB_t/ (IV.12).

3. *Il sonetto*

Qualche parola, in conclusione, sulla forma-istituto di gran lunga maggioritaria in tutte le *Rime degli Arcadi*⁴⁸. Ne tratterò due aspetti: la variazione versale rispetto all'endecasillabo e la morfologia. La comparazione sarà qui con i volumi che precedono e con quelli che seguono le *RdA* X-XII.

3.1. *Uso dei versi*

La coniugazione della forma-sonetto con misure diverse dall'endecasillabo si dà soltanto nel sonetto di ottonari *Vedi Tîrsi come il prato* di Carlo Valenti Gonzaga, in *RdA* X, p. 20 (/a₈bab abab cdc dcd/). Era stata, quella del sonetto anacreontico nelle *Rime*, una presenza ininterrotta fino al volume VIII⁴⁹. L'unica attestazione del metro nei volumi dal IX al XII ci dice chiaramente che siamo di fronte al tramonto del metro⁵⁰. Il suo ritorno nel volume XIII, per opera di Giuseppe Parini (*Rondinella garruletta*, p. 146) e di Giuseppe Maria Pagnini (*Non è ver, che armato Orfeo e Già pien d'anni il buon Sileno*, p. 218), avviene quando il tempo della fortuna del sonetto in versi brevi – il primo ventennio del secolo – è ormai lontano. Il valore di questi esemplari sarà dunque, se non proprio archeologico, manieristico-antiquario. Per inciso, come il sonettino del Gonzaga si colloca nella fase terminale della fortuna del metro⁵¹, così il sonetto di endecasillabi faleci *O Sonno placido, che con liev'orme* del Parini (*RdA* XIII, p. 145) rappresenta l'episodio

48. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, pp. 145-147.

49. *RdA* I: Angelo Antonio Somai; *RdA* II: Giuliano Sabbatini, Florindo Tartarini; *RdA* III: Francesco Maria di Campello, Gaetana Passerini da Spello, Alessandro Pegolotti; *RdA* IV: Giovanni Carlo Crocchiantè, Ferdinando Passerini da Spello; *RdA* V: Carlo Severoli; *RdA* VI: Alessandro Borghi, Giovanni Francesco Bulgarini, Antonio Tommasi, Lorenzo Zanotti; *RdA* VII: Fulvio Briganti Colonna, Giulio Cesare Grazini; *RdA* VIII: Carlo Emanuele d'Este, Niccolò Forteguerri.

50. Vd. il mio *Il sonetto anacreontico (ed altre sperimentazioni settecentesche sul sonetto)*, «Stilistica e metrica italiana», 1, 2001, pp. 223-258.

51. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, pp. 146-147.

conclusivo nella storia di un verso che già i due volumi precedenti ci mostrano in declino⁵².

3.2. *Morfologia*

Il quadro complessivo degli schemi metrici è nell'Appendice II, al punto *a*. Se ne ricava che nel *corpus* delle *Rime degli Arcadi* vengono usati 52 schemi sui 192 teoricamente ammessi⁵³. Le *RdA* X-XII, con i loro 27 schemi, testimoniano un restringimento del repertorio sia rispetto ai volumi che precedono (45), sia a quelli che seguono (31). Il dato non è granché significativo: esso dipende dalla diversa consistenza dei *corpora* parziali e dalle scelte individuali dei poeti che vi partecipano: basti considerare che, nell'insieme, diciotto schemi sono rappresentati da un solo testo, tre schemi da due.

Qualche valutazione fondata si può invece fare prendendo in esame distintamente gli schemi della fronte e quelli della sirma, alle sezioni *b* e *c* dell'Appendice II. Per la fronte si osserva l'avanzata davvero impressionante dello schema a rime alternate (F1), che guadagna circa 18 punti percentuali; il che va insieme al declino dello schema a rime abbracciate (F6), che di punti percentuali ne perde all'incirca 20.

Per la sirma, il primo rilievo da fare viene dalla comparazione numerica degli schemi a due e a tre rime. Essa mostra la decrescita inequivocabile, nei volumi XIII-XIV, degli schemi a due rime (più di 17 punti percentuali):

	<i>RdA</i> I-IX	<i>RdA</i> X-XII	<i>RdA</i> XIII-XIV
Schemi a 2 rime	3.319 (88,88%)	865 (89,63%)	359 (71,23%)
Schemi a 3 rime	415 (11,11%)	100 (10,36%)	145 (28,76%)
Totale	3.734	965	504

52. Nel volume XI (p. 69) una sezione in terzine è inclusa in un'egloga polimerica di Scipione Giuseppe Casale (p. 69); nel XII leggiamo testi in distici (p. 87) e in terzine (p. 89) di Domenico De Sanctis.

53. Vd. la mia *Dispensa sull'ordine delle rime nel sonetto italiano*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2020. A essa fa riferimento la siglatura degli schemi della fronte (da «F1» a «F8») e della sirma (da «S1» a «S24»).

Il declino, in sostanza, è dello schema a due rime alternate (S5). Ad avanzare sono lo schema a tre rime replicate (S19) e, soprattutto, lo schema a tre rime in cui la rima *D* lega i versi centrali della terzina (S8), che passa da poco meno del 2% a poco più del 13%. Sono dati che ci mostrano che quanto Magro e Soldani hanno documentato per l'Ottocento⁵⁴ costituisce la prosecuzione di una tendenza già ben osservabile entro il nostro *corpus*. La morfologia della sirma del sonetto appartiene a quel fascio di fenomeni metrici che, nelle *Rime degli Arcadi*, fanno presentire il futuro.

54. Vd. Fabio Magro, Arnaldo Soldani, *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 158: «[...] il Settecento si poneva in continuità con la lirica marinista nell'adozione largamente maggioritaria di una sirma su due rime, la stragrande maggioranza delle volte alternate. Sceglieva in sostanza la *piacevolezza* al posto della *gravitas*, certo anche in virtù di una maggiore centralità svolta dalla ricerca musicale. I poeti dell'Ottocento minore invece utilizzano soprattutto una sirma a tre rime del tipo CDC EDE (34%). Lo schema su due rime alternate, che era quello maggioritario nei sonetti degli ultimi due secoli, si colloca solo al secondo posto (26%), mentre al terzo troviamo il petrarchesco, ancora su tre rime, CDE CDE (21,40%)».

Appendice I

*La canzone nelle RdA X-XII*⁵⁵

Con stanze di dieci versi

10.001 ABCcdABEdE

1. *S'udrete un dì, che 'l dispietato e rio*

Filippo Maria Pirelli (Doralbo Triasio), *RdA XII*, pp. 393-394

5 st. + co. ZpZ [= ultimi 3 vv.]

Con stanze di undici versi

11.001 ABBA A cDDcEE

1. *Negl'occhi belli di Madonna Amore*

Francesco Maria Lorenzini (Filacida Luciniano), *RdA X*, pp. 265-268

8 st. + co. yXXyZZ [= ultimi 6 vv.]⁵⁶

11.002 ABCABC C ddEE

1. *Figlie di Giove, che le mie capanne*

Scipione Giuseppe Casale (Evagora Acroceraunio), *RdA XI*, *Adunanza*
[pp. XVII-XX]

7 st. + co. PyyZZ [= sirma]⁵⁷

Con stanze di tredici versi

13.001 abCabC c deeDfF

1. *O Collinetta aprica*

Francesco Maria Lorenzini (Filacida Luciniano), *RdA X*, pp. 268-270

6 st. + co. PzZ [= ultimi 3 vv.]⁵⁸

55. L'ordinamento è dato sul modello di Guglielmo Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Malinverni, Firenze, Franco Cesati, 2008 (da ora REMCI). Separo con una spaziatura la fronte dalla sirma e, quando presente, il verso di *concatenatio*.

56. REMCI 11.015 (ABBA.ACddCEE).

57. REMCI 11.051.

58. REMCI 13.023.

13.002 ABABCbcddEeFF

1. *Non già per quello, che la Patria esigge*
Domenico Rolli (Tiresia Timosteniano), *RdA XI*, pp. 349-355
15 st.

13.003 ABCBAC c DEeDFF

1. *Ecco che alfin dalle remote Arene*
Giuseppe Petrosellini (Enisildo Prosindio), *RdA XII*, pp. 28-31
13 st. + co. pYXxYZZ [= sirma]⁵⁹

Con stanze di quattordici versi

14.001 ABCABC C deeDdFF

1. *Se incoraggite il giovanil mio fianco*
Tommaso Palleschi (Ferecide Leonideio), *RdA XI*, pp. 109-112
7 st.
2. *O Misera Città, che in faccia al Sole*
Alberto Baccanti (Penteo Alcimedonziaco), *RdA XI*, pp. 265-268
7 st. + co. XyxXyZZ⁶⁰

14.002 ABCaCB pPDdEeFF

1. *Bello il veder la Gioventù feroce*
Domenico Ottavio Petrosellini (Eniso Pelasgo), *RdA X*, pp. 133-137
8 st.

14.003 ABCACB ddPEePff

1. *Allor che il forte Condottier Romano*
Domenico Ottavio Petrosellini (Eniso Pelasgo), *RdA X*, pp. 125-129
8 st. + co. PYYpZz [= ultimi 6 vv.]⁶¹

14.004 ABCBAC C DEeDeFF

1. *Già la Donzella dalla rosea veste*
Giovanni Antonio Sandoval (Euresto Leontiniade), *RdA XII*, pp. 64-67
7 st. + co. PXYyXyZZ [= sirma]⁶²

59. REMCI 13.081 (ABCBAC.cDEEDFF).

60. REMCI 14.065 (ABCBAC.CDEeDdFF), 14.068 (ABCBAC.CDEEDdFF),
14.069 (ABCBAC.CDEEDFF).

61. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 341: «i vv. 80-81 sono irrelati» (è annullata la rima E/e).

62. REMCI 14.081.

Con stanze di quindici versi

15.001 ABcaBC c DefDEFdE

1. *Oh fra mille disastri amata e cara*

Gabriele Enriquez (Tirsindo Lusiano), *RdA* XI, pp. 384-387

7 st.

15.002 ABcBbAcddFeFGG

1. *Arcadia Arcadia il cui gran Nome vola*

Francesco Morso (Norildo Acheo), *RdA* XII, pp. 252-257

11 st.

15.003 ABCaBC c DeDEdEfF

1. *Io canterò d'Amor, sì che gl'inganni*

Filippo Maria Pirelli (Doralbo Triasio), *RdA* XII, pp. 395-398

7 st. + co. yXYxYzZ [= ultimi 7 vv.]

15.004 ABCABC c dEEDffGG

1. *S'io potessi ridire con parole*

Francesco Cenacchi (Nitidio Lisiaco), *RdA* XII, pp. 221-226

10 st.⁶³

15.005 ABCABC c DeDEFfgG

1. *Non sempre al falso immaginar s'appoggia*

Gioacchino Pizzi (Nivildo Amarinzio), *RdA* XI, pp. 174-178

9 st. + co. pWxWXYyzZ [= sirma]

Vd. REMCI 15.043 (ABCABC.cDEdEffGG)

15.006 ABCcBA A DEeDFfGG

1. *Qual Uomo, o quale Eroe lungo Ippocrene*

Giovanni Battista Sampieri (Tersindo Drianteo), *RdA* XI, *Adunanza* [pp. XXXI-XXXV]

8 st.

Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 367: «la seconda stanza con schema ABC cBA ADPDEeFF» [manca il settenario in decima posizione]

*Con stanze di sedici versi*⁶⁴

16.001 ABCABC dedefGgfhH

1. *Ecco, che sceso giù dalla Montagna*

Domenico Ottavio Petrosellini (Eniso Pelasgo), *RdA* X, pp. 145-149

6 st. + co. yXxyzZ [= ultimi 6 vv.]

63. REMCI 15.040 (ABCABC.cdEEDfFGG), 15.011 (abCabC.cdeeDffGG), 15.031 (AbCAbC.CDEeDFfGG).

64. Si noti che i due schemi hanno la stessa formula rimica.

16.002 ABCABC deDEFgGFHH

1. *Ecco alfin dopo lungo amaro esiglio*
Domenico Ottavio Petrosellini (Eniso Pelasgo), *RdA* X, pp. 151-156
9 st. + co. vwVWYxXYZZ [= sirma]

Con stanze di diciassette versi

17.001 ABCABC ddPeffEGgHH

1. *Non canterò la fuggitiva fonte*
Domenico Ottavio Petrosellini (Eniso Pelasgo), *RdA* X, pp. 129-133
8 st. + co. vvPxwwXYyZZ [= sirma]⁶⁵

17.002 ABCACB dEdEFPggHH

1. *Nella stagion d'Autunno in su l'aurora*
(Domenico Ottavio Petrosellini (Eniso Pelasgo), *RdA* X, pp. 118-121
6 st. + co. PyyZZ [= ultimi 5 vv.]⁶⁶

Con stanze di diciotto versi

18.001 ABCABC C DDCceffEpGG

1. *Pria che l'Eterno sapiente Duce*
Gaetano Golt (Euridalco Corinteo), *RdA* XI, pp. 92-96
6 st. + co. wXWXpyYpZZ⁶⁷

18.002 ABCABC deeDfgFGhhII

1. *Non perché del possente, e lungo impero*
Niccolò Casoni (Laonico Parorio), *RdA* XII, pp. 131-135
7 st. + co. UTTUvvWXxwYXYZZ

18.003 ABCABC defdEFGghhII

1. *Regnò l'Assiro in sul veloce Eufrate*
Domenico Ottavio Petrosellini (Eniso Pelasgo), *RdA* X, pp. 137-142
8 st. + co. uvwuVWXxyyZZ [= sirma]

18.004 ABCABC dEdEfggFHhII

1. *Già la mia Mente del tuo Nume è piena*
Niccolò Coluzzi (Ormido Leuttronio), *RdA* XI, pp. 242-247
9 st. + co. wXWXyzyZ

65. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 340: «la settima stanza con schema ABC ABC ddEfggFEeHH» (il nono verso, irrelato nello schema-base, rima con la coppia data dal quattordicesimo-quindicesimo).

66. Ivi, p. 341: «i primi sei versi della sesta stanza [86-91] presentano lo schema ABCABC».

67. Ivi, p. 352: «la sesta stanza con schema ABC ABC CDDCceaaEpFF» (rispetto allo schema-base si ha A=f).

18.005 ABCABC DedEfGFGHhII

1. *Quel dì, che giunse di Parnaso al Monte*
Niccolò Coluzzi (Ormido Leuttronio), *RdA* XI, pp. 238-242
7 st.+ co. UxUvVwYyWxYZZ

18.006 ABCABC DeFFeGhgHDII

1. *I o vidi, ohimè! Delle vedute cose*
Niccolò Coluzzi (Ormido Leuttronio), *RdA* XI, pp. 218-225
12 st.

18.007 ABCACB dedEfgfgHhII

1. *E T'è sì presto dalla mente uscita*
Domenico Ottavio Petrosellini (Eniso Pelasgo), *RdA* X, pp. 142-145
5 st. + co. wxwxYyZZ [= ultimi 8 vv.]

18.008 ABCBAC dEdeFgfgHhII

1. *Non per ornare atrio superbo, o loggia*
Domenico Ottavio Petrosellini (Eniso Pelasgo), *RdA* X, pp. 122-125
5 st. + co. WxwxYyZZ [= ultimi 8 vv.]
2. *Amore Io so, che la tua dolce forza*
Niccolò Coluzzi (Ormido Leuttronio), *RdA* XI, pp. 225-229
6 st. + co. WxwxYyZZ [= ultimi 8 vv.]
3. *Scendete a schiera dall'alpestre monte*
Niccolò Coluzzi (Ormido Leuttronio), *RdA* XI, pp. 233-238
8 st. + co. uVuWvWxXyZyZ

18.009 ABCBCA A DeDFFEfgHH

1. *Tu mi sfidi Pastore al Suono, al Canto*
Filippo Maria Pirelli (Doralbo Triasio), *RdA* X, pp. 84-87
6 st. + co. XPxyYZZ

Con stanze di venti versi

20.001 ABCABC deFdfEGhhGIiLL

1. *Ecco l'Albergo, che al Soratte Monte*
Niccolò Coluzzi (Ormido Leuttronio), *RdA* XI, pp. 229-232
5 st. + co. TxtPuVuVWYwXyzZ

20.002 ABCBAC DeeFgFgHDhIiLL

1. *Italia dentro il tuo regal soggiorno*
Niccolò Coluzzi (Ormido Leuttronio), *RdA* XI, pp. 248-253
8 st. + co. VzVWxWXyyZZ⁶⁸

68. Ivi, p. 358: «i primi sei versi della terza stanza, 41-46, hanno schema AB-CABC».

20.003 ABcDABCeDEFGFHIHGILL

1. *O dei Campi d'Italia alto ornamento*

Mario Guarnacci (Zelalgo Arassiano), *RdA X*, pp. 374-379
8 st.

Con stanze di ventidue versi

22.001 ABCBCA DedEfgFGHhIiLlMM

1. *Poiché l'Immago del gran Fabbro Eterno*

Niccolò Casoni (Laonico Parorio), *RdA XII*, pp. 136-144
11 st. + co. TRSRSTuvUVwxwXYyZZ

Appendice II

*Schemi sonettistici nelle Rime degli Arcadi I-XIV*⁶⁹

a) *Schemi dei sonetti*⁷⁰

Nr.	Schema	RdA I-IX		RdA X-XII		RdA XIII-XIV		RdA I-XIV	
		nr.	%	nr.	%	nr.	%	nr.	%
1	ABAB ABAB CDC CDC	4	0,10	2	0,20	–	–	6	0,11
2	ABAB ABAB CDC DCD	983	26,32	335	34,71	178	35,31	1.496	28,75
3	ABAB ABAB CDC EDE	19	0,50	10	1,03	34	6,74	63	1,21
4	ABAB ABAB CDE CDE	37	0,99	7	0,72	14	2,77	58	1,11
5	ABAB ABAB CDE CED	12	0,32	1	0,10	1	0,19	14	0,26
6	ABAB ABAB CDE DCE	4	0,10	–	–	2	0,39	6	0,11
7	ABAB ABAB CDE DEC	7	0,18	–	–	2	0,39	9	0,17
8	ABAB ABAB CDE ECD	3	0,08	–	–	1	0,19	4	0,07
9	ABAB ABAB CDE EDC	8	0,21	–	–	4	0,79	12	0,23
10	ABAB ABBA CDC DCD	9	0,24	1	0,10	–	–	10	0,19
11	ABAB ABBA CDC EDE	1	0,02	–	–	–	–	1	0,01
12	ABAB ABBA CDE CDE	1	0,02	–	–	–	–	1	0,01

69. La ripartizione è da intendersi funzionale ai fini del lavoro presente: di qui il raggruppamento dei dati relativi ai volumi X-XII.

70. Computo con lo schema /ABAB ABAB CDC DCD/ (nr. 2) il sonetto continuo con schema /ABAB ABAB ABA BAB/ (C=A, D=B) di Silvio Stampiglia, *Dorinda ha un non so che nel sen, negli occhi* (RdA VIII, p. 261). Computo con lo schema /ABBA ABBA CDC DCD/ (nr. 33) i due sonetti con schema / $(a_5)BAABa_5 BAABa_5 (c_5)DCDc_5 (d_5)CDCd_5$ / di Ferdinando Passerini, *Da te, mio Bene, ahì c'ho fuggito invano, Vivea contento alla capanna mia* (RdA IV, pp. 303-304 e 304). Computo con lo schema /ABAB ABAB CDE CDE/ (nr. 4) il sonetto di endecasillabi frottolati con schema / $(b_5)A(a_5)B(b_5)A(a_5)Bb_5 (b_5)A(a_5)B(b_5)A(a_5)Bb_5 (c_5)D(d_5)E(e_5)C (c_5)D(d_5)E(e_5)C$ / di Giulio Cesare Grazini, *Io vo narrando alle sord'aure, a i venti* (RdA VII, p. 120). Non rientrano nella tabella i quattro sonetti con schema irregolare (di Giacinto Speranza, Giovan Mario Crescimbeni, Enea Antonio Bonini e Giacinto Vincioli; cfr. *supra*, § 1.1.2). La tabella comprende alcuni sonetti il cui schema presenta rime imperfette non indiscutibilmente riportabili alla forma perfetta (cfr. *supra*, § 1.3).

RODOLFO ZUCCO

Nr.	Schema	<i>Rda</i> I-IX		<i>Rda</i> X-XII		<i>Rda</i> XIII-XIV		<i>Rda</i> I-XIV	
		nr.	%	nr.	%	nr.	%	nr.	%
13	ABAB ABBA CDE DCE	1	0,02	-	-	-	-	1	0,01
14	ABAB BAAB CDC DCD	6	0,16	5	0,51	-	-	11	0,21
15	ABAB BAAB CDC EDE	-	-	-	-	1	0,19	1	0,01
16	ABAB BAAB CDE CDE	1	0,02	-	-	-	-	1	0,01
17	ABAB BAAB CDE CED	1	0,02	-	-	1	0,19	2	0,03
18	ABAB BAAB CDE EDC	-	-	1	0,10	-	-	1	0,01
19	ABAB BABA CDC CDC	-	-	1	0,10	-	-	1	0,01
20	ABAB BABA CDC DCD	91	2,43	27	2,79	11	2,18	129	2,47
21	ABAB BABA CDC EDE	5	0,13	1	0,10	2	0,39	8	0,15
22	ABAB BABA CDE CDE	7	0,18	4	0,41	3	0,59	14	0,26
23	ABAB BABA CDE CED	1	0,02	-	-	-	-	1	0,01
24	ABAB BABA CDE DCE	1	0,02	-	-	-	-	1	0,01
25	ABAB BABA CDE DEC	1	0,02	-	-	-	-	1	0,01
26	ABAB BABA CDE ECD	-	-	1	0,10	-	-	1	0,01
27	ABAB BABA CDE EDC	2	0,05	-	-	2	0,39	4	0,07
28	ABBA ABAB CDC DCD	8	0,21	4	0,41	1	0,19	13	0,24
29	ABBA ABAB CDC EDE	2	0,05	1	0,10	-	-	3	0,05
30	ABBA ABAB CDE DCE	1	0,02	-	-	-	-	1	0,01
31	ABBA ABAB CDE ECD	1	0,02	-	-	-	-	1	0,01
32	ABBA ABBA CDC CDC	7	0,18	7	0,72	1	0,19	15	0,28
33	ABBA ABBA CDC DCD	2.173	58,19	480	49,74	167	33,13	2.820	54,19
34	ABBA ABBA CDC EDE	46	1,23	17	1,76	25	4,96	88	1,69
35	ABBA ABBA CDE CDE	149	3,99	41	4,24	23	4,56	213	4,09
36	ABBA ABBA CDE CED	29	0,77	4	0,41	5	0,99	38	0,73
37	ABBA ABBA CDE DCE	22	0,58	5	0,51	6	1,19	33	0,63
38	ABBA ABBA CDE DEC	11	0,29	1	0,10	4	0,79	16	0,30
39	ABBA ABBA CDE ECD	10	0,26	1	0,10	-	-	11	0,21
40	ABBA ABBA CDE EDC	21	0,56	4	0,41	2	0,39	27	0,51
41	ABBA BAAB CDC DCD	31	0,83	2	0,20	-	-	33	0,63
42	ABBA BAAB CDC EDE	1	0,02	-	-	4	0,79	5	0,09
43	ABBA BAAB CDE CDE	4	0,10	-	-	2	0,39	6	0,11
44	ABBA BAAB CDE CED	-	-	-	-	1	0,19	1	0,01
45	ABBA BAAB CDE DCE	1	0,02	-	-	-	-	1	0,01
46	ABBA BAAB CDE ECD	2	0,05	1	0,10	2	0,39	5	0,09
47	ABBA BAAB CDE EDC	-	-	-	-	2	0,39	2	0,03
48	ABBA BABA CDC DCD	7	0,18	1	0,10	1	0,19	9	0,17
49	ABBA BABA CDE CDE	1	0,02	-	-	1	0,19	2	0,03
50	ABBA BABA CDE CED	-	-	-	-	1	0,19	1	0,01

GLI ISTITUTI METRICI

Nr. Schema	RdA I-IX		RdA X-XII		RdA XIII-XIV		RdA I-XIV	
	nr.	%	nr.	%	nr.	%	nr.	%
51 ABAB BABA CDE DCE	1	0,02	-	-	-	-	1	0,01
52 ABBA BABA CDE DEC	1	0,02	-	-	-	-	1	0,01
Totale	3.734	100	965	100	504	100	5.203	100
Nr. degli schemi impiegati	45/192		27/192		31/192		52/192	

b) *Schemi della fronte*

Schema	RdA I-IX		RdA X-XII		RdA XIII-XIV		RdA I-XIV	
	nr.	%	nr.	%	nr.	%	nr.	%
F1 ABAB ABAB nrr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9	1.077	28,84	355	36,78	236	46,82	1.668	32,05
F2 ABAB ABBA nrr. 10, 11, 12, 13	12	0,32	1	0,62	-	0,39	13	0,30
F3 ABAB BAAB nrr. 14, 14, 16, 17, 18	8	0,21	6	0,62	2	0,39	16	0,30
F4 ABAB BABA nrr. 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27	108	2,89	34	3,52	18	3,57	160	3,07
F5 ABBA ABAB nrr. 28, 29, 30, 31	12	0,32	5	0,51	1	0,19	18	0,34
F6 ABBA ABBA nrr. 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40	2.468	66,09	560	58,03	233	46,23	3.261	62,67
F7 ABBA BAAB nrr. 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47	39	1,04	3	0,31	11	0,19	53	1,01
F8 ABBA BABA nrr. 48, 49, 50, 51, 52	10	0,26	1	0,10	3	0,59	14	0,26
Totale	3.734	100	965	100	504	100	5.203	100

c) *Schemi della sirma*

Schema	RdA I-IX		RdA X-XII		RdA XIII-XIV		RdA I-XIV	
	nr.	%	nr.	%	nr.	%	nr.	%
S2 CDC CDC nrr. 1, 19, 32	11	0,29	10	1,03	1	0,10	22	0,42
S5 CDC DCD nrr. 2, 10, 14, 20, 28, 33, 41, 48	3.308	88,59	855	88,60	358	71,03	4.521	86,89
S8 CDC EDE nrr. 3, 11, 15, 21, 29, 34, 42	74	1,98	29	7,66	66	13,09	169	3,24

RODOLFO ZUCCO

Schema	<i>Rda</i> I-IX		<i>Rda</i> X-XII		<i>Rda</i> XIII-XIV		<i>Rda</i> I-XIV	
	nr.	%	nr.	%	nr.	%	nr.	%
S19 CDE CDE nrr. 4, 12, 16, 22, 35, 43, 49	200	5,35	52	5,38	43	8,53	295	5,66
S20 CDE CED nrr. 5, 17, 23, 36, 44, 50	43	1,15	5	0,51	9	1,78	56	1,07
S21 CDE DCE nrr. 6, 13, 24, 30, 37, 45, 51	31	0,83	5	0,51	8	1,58	44	0,84
S22 CDE DEC nrr. 7, 25, 38, 52	20	0,05	1	0,10	6	1,19	27	0,51
S23 CDE ECD nrr. 8, 26, 31, 39, 46	16	0,42	3	0,31	3	0,59	22	0,42
S24 CDE EDC nrr. 9, 18, 27, 40, 47	31	0,83	5	0,51	10	0,19	46	0,88
Totale	3.734	100	965	100	504	100	5.203	100

EMILIANO PICCHIORRI

Arcaismi fonomorfolo-
gici nella poesia dell'Arcadia
alla metà del Settecento

Sebbene l'affiliazione a un'accademia non sia sufficiente a deprimere le scelte individuali, anche in considerazione delle personalità di differente statura che hanno partecipato all'esperienza dell'Arcadia, tuttavia, come osservato qualche anno fa da Luca Serianni, un tipico poeta arcade esiste ed è possibile descriverne la fisionomia linguistica¹. I tratti che producono una tendenziale omogeneità tra i numerosi poeti che, lungo i decenni, hanno condiviso l'esperienza di elaborazione culturale di gruppo rappresentata dall'Arcadia si possono così riassumere: una ripresa insistita e puntuale di stilemi della tradizione, che guarda non solo a Petrarca, ma anche a Tasso e a Chiabrera; scelte fonomorfolo-
giche e lessicali auliche o arcaiche, ottenute spesso attraverso il ricorso a soluzioni latineggianti; un attento evitamento di voci realistiche o tecniche, per mezzo di perifrasi, epiteti preziosi e toponimi classici²; nell'ambito della formazione delle parole, una preferenza per gli alterati diminutivi, considerati già tipici di questa produzione dal Baretto, che nel primo numero della «Frusta letteraria» (1763) si prendeva gioco di Giovan Battista Zappi parlando dei suoi «smascolinati sonettini, pargoletti piccinini, mollemente femminini, tutti pieni d'amorini»³; infine, dal punto di vista della sintassi, la poesia arcadica mostra una prevalente linearità e una semplicità, favorita dalla predi-

1. Luca Serianni, *Sulla fisionomia stilistica della poesia arcadica*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 5, 2016, pp. 195-208: 195. Sulla *koïnè* lirica dell'Arcadia vd. Pier Vincenzo Mengaldo, *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra, 2003, e Maurizio Dardano, *La lingua della lirica degli Arcadi*, in *III Centenario dell'Arcadia. Convegno di studi (15-18 maggio 1991)*, Roma, s.n., 1995 [«Arcadia - Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. III, 9/2-4, 1991-1994], pp. 43-56.

2. A tal proposito vd. Vittorio Coletti, *Italiano in Arcadia*, in Id., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 194-205; Tina Matarrese, *Il Settecento*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 153-161.

3. Giuseppe Baretto, *Opere scelte*, a cura di Bruno Maier, Torino, Utet, 1972, I, p. 73.

lezione per alcune forme metriche e ottenuta soprattutto attraverso la brevità del periodo e un ridotto carico ipotattico⁴.

In questa sede vorrei soffermarmi sulla particolare frequenza di arcaismi fonomorfolo­gici nella produzione degli Arcadi alla metà del Settecento, per osservare in primo luogo come il richiamo all'antico passi talvolta per l'uso insistito di tratti che nella stessa poesia petrarchesca non sono particolarmente frequenti, ma che risultano funzionali a ottenere la patina aulica e l'innalzamento verso il polo nobile. Si tratta, del resto, di una tendenza già riconosciuta per i poeti neoclassici, nei quali «manca lo spirito emulativo e la cautela nel modificare il canone trādito che era propria dei cinquecentisti» e che perciò adottano «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»⁵.

Nell'ampio arco cronologico preso in considerazione dal presente Convegno, che va dal 1728, inizio del custodiato di Lorenzini, al 1772, fine di quello di Brogi, l'attività poetica ufficiale degli Arcadi si concentra tutta negli anni centrali, quelli del custodiato di Morei: le raccolte delle *Rime degli Arcadi*, massima espressione dell'elaborazione culturale di gruppo dell'Accademia, riprendono la serie pubblicata dal Crescimbeni con il t. X nel 1747, e proseguono con l'XI nel 1749 e con il XII nel 1759, ma da quel momento si arrestano fino al 1780. Nell'analisi che segue, dunque, prenderò in considerazione soprattutto i componimenti contenuti nei tt. X, XI e XII, con occasionali riferimenti ad altri testi pubblicati negli stessi anni⁶.

4. Per alcuni esempi commentati vd. Emiliano Picchiorri, *Costanti lessicali e sintattiche nella poesia della prima Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 299-312: 309-312. Vd. inoltre Coletti, *Italiano in Arcadia*, p. 194.

5. 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.

6. Con l'abbreviazione *Rime* seguite dal numero romano farò riferimento alle *Rime degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, X (1747) e XI (1749); Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, XII (1759). Si cita inoltre dalle seguenti raccolte: Francesco Lorenzini, *Poesie*, Napoli, Muziana, 1744; *Rime degli Arcadi per la Natività di nostro Signore Gesù Cristo*, Roma, Antonio de' Rossi, 1744; *I giuochi olimpici celebrati in Arcadia nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXXIII in onore degli Arcadi illustri defunti*, Roma, Venanzio Monaldini, 1754. Si rispetta la punteggiatura originale, ma si interviene nell'uso dei segni paragrafematici.

Come osserva Stefania Baragetti, le raccolte delle *Rime* promosse da Morei confermano pienamente la fedeltà al progetto culturale di Crescimbeni e risulta analogo anche il meccanismo di selezione dei componimenti, che il Custode sottopone anonimamente a una commissione⁷. E ancora Baragetti rileva in queste tre raccolte la supremazia dei versi d'occasione, di quelli amorosi e devozionali, a cui corrisponde invece una scarsa incidenza di argomenti riconducibili a una sensibilità diversa, come quella scientifico-didascalica⁸. Quanto alle soluzioni metriche, accanto all'egloga di endecasillabi sdruciolati continua l'egemonia del sonetto e si conferma anche da questo punto di vista che l'Accademia di Morei, per usare le parole di Carlo Dionisotti, «riflette bene l'esaurimento crepuscolare della prima Arcadia»⁹. I componimenti inclusi nelle raccolte si devono a un numero molto elevato di rimatori minori e minimi, la cui produzione ha spesso carattere occasionale, secondo una tendenza criticata da Giuseppe Parini quando scriveva che «questo gran numero di verseggiatori, adunque, è la cagione per cui da molte altronde savie persone viene in sì piccol conto tenuta la poesia»¹⁰.

Una prima caratteristica generale che riguarda la presenza di elementi arcaici nelle *Rime* è relativa alla loro distribuzione all'interno dei testi, che non risulta mai particolarmente fitta: gli arcaismi fonomorfolo- gici, cioè, appaiono sempre minoritari rispetto ai loro allotro-

7. Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, pp. 96-97. Si ricordi che 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. Zenò 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).

8. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, p. 101.

9. Carlo Dionisotti, *Ricordo di Cimante Micenio* [1943], in Id., *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 55-79: 58.

10. Il passo è richiamato da Carlo Enrico Roggia, *Sulla lingua della poesia nell'età dell'Illuminismo*, «Lingua e stile», 37/2, 2002, pp. 251-285: 260-261, il quale osserva che «la positiva opera di divulgazione svolta dall'Arcadia nel formare un pubblico nazionale per la poesia, nel diffondere l'italiano nelle periferie culturali si basava su un'idea di poesia come rito sociale, la cui produzione, semplificata in omaggio alle regole razionalistiche del “buon gusto”, era resa accessibile a un vasto pubblico grazie alla priorità del fatto tecnico (le regole) e dell'imitazione: quando la critica riformista protesta contro questi vincoli astratti intende insieme colpire i fondamenti di una poesia alla portata di tutti, e come tale votata alla mediocrità» (p. 260).

pi non marcati, ma tendono a essere collocati in posizioni di rilievo, talvolta per esigenza di metro o di rima. Nel passo che segue, questa distribuzione appare evidente perché la forma non connotata della terza persona dell'indicativo del verbo *avere* (*ha*) viene usata all'interno del verso, mentre, subito dopo, si usa come rimante la forma arcaica e tipica della lingua poetica (*ave*), in un verso che peraltro ripete la struttura sintattica del precedente:

il Pastor non ha legge,
 come legge non ave
 quel Polledro che sciolto
 alla campagna aprica
 (Eupalte Lampeo [Giovan Angelo Salvi], *Rime*, X, p. 189)

La scelta aulica e arcaica, proprio in quanto preziosa, non è mai costante ma è sempre in alternanza con gli allotropi più comuni, ed è spesso sottolineata dalla sua posizione nel verso.

Larga parte degli arcaismi che circolano nella poesia dell'Arcadia riguarda il settore della morfologia verbale. Una prima tendenza piuttosto comune nelle *Rime degli Arcadi* è la volontà di rinverdire alcune forme presenti nella poesia duecentesca, poi generalmente promosse da Petrarca e comuni nella tradizione fino al Cinquecento, ma successivamente in declino. È quel che avviene, ad esempio, per il sicilianismo *aggio*, che a differenza di altri tratti siciliani come i pronomi *nui* e *vui* o il condizionale in *-ia*, nel Settecento è in forte regresso e resta per lo più come rimante¹¹. Tra gli Arcadi se ne trovano invece numerosi esempi, anche al di fuori della rima, sempre coniugati alla prima o alla terza persona del presente indicativo o congiuntivo:

aspra, e dura
 già non sono, ancor ch'io aggia
 il natal rustico, e 'l manto,
 e non vanto
 cor villano, Alma selvaggia
 (Eniso Pelasgo [Domenico Ottavio Petrosellini], *Rime*, X, p. 150)

11. Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, p. 194. Nelle pagine che seguono ci serviremo del repertorio di Serianni, che offre un quadro della diffusione di molti poetismi in diacronia, per valutare le scelte dei poeti arcadi in rapporto alla tradizione precedente.

e quanto il Ciel ne amò col darti a nui
 tanto or nel torti par, che n'aggia a sdegno
 (Filacida Luciniano [Francesco Lorenzini], *Rime*, X, p. 254)

e dove in pregio sale
 arcadico fulgor, che qui ne irraggia,
 sasso freddo, qual sono,
 virtute mi riguardi, e caro m'aggia
 (Targindo Dafnense [Carlo Francesco Tamburini], *I giuochi olimpici*, p. 129)

Se aggio sviato mai rigida Jole,
 qual mi condanni, il tuo semplice agnello,
 secchinsi l'acque al limpido ruscello
 (Terimbo Manturese [Francesco Napoli], *Rime*, XII, p. 373)

Pur nella prevalente omogeneità linguistica, le *Rime* fanno emergere talvolta alcune tendenze dei singoli, e proprio la forma *aggio* sembra particolarmente prediletta da Alidauro Pentalide, cioè Giampietro Tagliazucchi, che nel t. X la usa con grande frequenza, tra l'altro a breve distanza dagli altri sicilianismi *cor*, *ditto*, *nui* e *vui*; ne vediamo qui alcuni esempi, che per di più non si trovano in posizione di rima:

Aggio Madonna sudato, e tremato
 per arrivarvi a dir, Madonna, io v'amo.
 Vel aggio ditto; or altro più non bramo

se la sentenza 'l cor m'aggia trafitto
 Madonna, vel potete immaginare

nella mia fronte appena ha l'occhio alzato,
 ch'aggio vist'io la sua tutta increspare

in ira a' be' vostri occhi aggio pensato,
 Madonna crudelissima, di fare
 una revoluzione da disperato
 (Alidauro Pentalide [Giampietro Tagliazucchi], *Rime*, X, pp. 29, 30, 35)

Altro sicilianismo che ha largo corso nella tradizione fino al Cinquecento per diventare, in seguito, meno frequente è la terza persona

dell'indicativo presente *cria*, 'crea'¹²; in tutti gli Arcadi compare con grandissima frequenza perché fornisce una possibilità di rima, spesso con sostantivi e aggettivi (*armonia, via, ria, mia*) o con verbi (*invia*), come negli esempi seguenti¹³:

e men freddi pensieri in sen mi cria,
poiché sì lungi ancor la donna mia
va dal felice suo natio ricetta.
(Doralbo Triasio [Filippo Maria Pirelli], *Rime*, X, p. 80)

ampj terrori in sé nasconde, e cria
il profondo Ocean, né si discrede,
benché l'onda al veder chiuda la via.
(Falanto Partenio [Bernardo Bucci], *Rime*, X, p. 235)

Dammi Febo la cetra,
la cetra, che sull'etra
accordi all'armonia,
che l'Universo cria
(Nivildo Amarinzio [Giacchino Pizzi], *Rime*, X, p. 349)

quindi fra due moti contrarj Ei cria
de' pianeti l'ellittico sentiero,
e la vaga fra lor salda armonia
(Evagora Acroceraunio [Scipione Giuseppe Casale], *Rime*, XI, p. 54)

un avido desir che in me si cria
che torce a forza la volontà mia
(Penteo Alcimedonziaco [Alberto Baccanti], *Rime*, XI, p. 262)

e il raggio istesso, che le avviva, cria
i lor colori agli occhi nostr'invia.
(Ormido Leuttronio [Niccolò Coluzzi], *Rime*, XI, p. 243)

e che l'invidia velenosa e ria
sol dell'uman livore entro del fele,

12. Ivi, pp. 65-66.

13. Se ne registrano quattro occorrenze nel t. X delle *Rime degli Arcadi*, cinque nell'XI e due nel XII.

putrido insetto si fermenta, e cria.

(Nivildo Amarinzio [Giacchino Pizzi], *I giuochi olimpici*, p. 279)

Significativa è l'assenza nelle *Rime degli Arcadi* di altri sicilianismi: a riprova dell'importanza di Petrarca come filtro della lingua antica, infatti, non compaiono negli Arcadi esempi di *saccio* né dei participi *miso* e *sorpriso* o dei futuri del tipo *saraggio* o *faraggio*, cioè tratti siciliani presenti nella lirica duecentesca (e, nel caso dei participi, usati anche nella *Commedia* dantesca) ma che, a differenza dei precedenti, non hanno trovato spazio nei *Rerum vulgarium fragmenta* e quindi sono divenuti rarissimi nella tradizione successiva¹⁴.

Anche per voci di tradizione toscana avviene qualcosa di simile: da un lato sono largamente presenti forme ormai impiantate nella tradizione, come le terze persone singolari del perfetto *perdeo*, *udio*, *morio* e le terze plurali *andaro*, *temero*, *furo*; dall'altro, anche in questo caso, hanno fortuna tra gli Arcadi alcune forme antiche con una certa circolazione fino al Cinquecento, ma successivamente meno presenti. È l'esempio della già citata terza persona dell'indicativo del verbo *avere* nella forma bisillabica *ave*¹⁵, che risulta comunissima negli Arcadi, sia in rima sia all'interno di verso, anche per ragioni metriche dal momento che offre una sillaba in più rispetto al più frequente *ha*:

né si distinguon le Persone in Dei,
sebben Deitate ognuna ave in se stessa
(Acamante Pallanzio [Giuseppe Brogi], *Rime*, X, p. 17)

Ben sì nobil Connubio, è in Cielo ordito
e cura n'ave Providenza eterna
(Caricleo Chermario [Lucio Ceccarelli], *Rime*, XI, p. 22)

fresc'Auretta soave,
tutta di marzial furore avvampi;

14. Sull'esclusione dalla lirica petrarchesca di sicilianismi di ampio gradimento nella tradizione precedente vd. Paola Manni, *Il Trecento toscano*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 201-202; vd. anche Maurizio Vitale, *La lingua del Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*) di Francesco Petrarca, Padova, Antenore, 1996, pp. 53, 200, 536.

15. «Cultismo della tradizione poetica antica, ma già assente in Dante lirico e della *Commedia* e negli stilnovisti», *ave* è forma minoritaria in Petrarca (ivi, p. 189). Per la fortuna successiva vd. Serianni, *La lingua poetica*, p. 232.

ecco vi lascio: e meco fugge ancora
l'Alma errante, che schermo altro non ave
(Tirsindo Lusiano [Gabriele Enriquez], *Rime*, XI, p. 384)

maledetta sia pur, ch'ave il desio
volto in occulto a Sisara, e abbandona
i fratel suoi nelle più dure imprese.
(Lorenzini, *Poesie*, p. 197)

Discorso analogo vale per la forma *dieronno*, 'dettero'. Mentre il tipo *diero* è ben radicato in tutta la tradizione dalle Origini all'Ottocento (ed è comune anche nelle *Rime*), *dieronno* è attestato largamente solo fino al Cinquecento e in seguito tende a declinare¹⁶: tra gli Arcadi è recuperato da Gioacchino Pizzi e da Vincenzo Gavazzi, che sfruttano la forma esclusivamente in posizione finale per rispondere alla necessità di comporre un verso sdrucchiolo:

ben'anno a paventar que' villan miseri,
cui d'arenoso angusto campo dierono
maligne stelle il magro frutto a cogliere
comincia pur, dove a te piace. Sorgono
abbondanti del pari, e senza numero
(Nivildo Amarinzio [Gioacchino Pizzi], *Rime*, X, pp. 343-344)

detti di lor, che un tempo profetarono
del Salvator venturo i segni dierono
della venuta. Ma che più? In un subito
tutto l'Ovile a gran romor sollevasi
(Nivildo Amarinzio [Gioacchino Pizzi], *Rime per la Natività*, p. 150)

pastori anch'essi al Mondo un Figlio dierono;
ed il Custode vuol ch'oggi sol si canti
per le capanne e per l'amene pratora
(Stellidio Frissanio [Vincenzo Gavazzi], *Rime*, XII, p. 356)

A volte l'arcaismo non ha larga circolazione tra gli Arcadi, ma è limitato a un singolo poeta, che può impiegarlo per ragioni specifiche, come nel caso della prima persona del presente indicativo *chero*, 'chiedo':

16. Ivi, p. 233.

si tratta ancora una volta di una forma piuttosto comune nei primi secoli ma assai rara dopo il Cinquecento e minoritaria rispetto ai tipi *chieggio* e *chieggo*¹⁷:

ma scaltro increspa il viso,
d'un mentito sorriso,
a palliar l'occulto suo pensiero:
io più di lui non chero
(Ferecide Leonideio [Tommaso Palleschi], *Rime*, XI, p. 110)

Oltre al rinverdimento di voci verbali molto diffuse nei primi secoli, una seconda tendenza ricorrente nelle raccolte di pieno Settecento consiste nell'uso di un verbo di largo impiego ma in una persona o in un modo verbale raro o pressoché sconosciuto alla tradizione poetica. Un esempio riguarda la famiglia di *angere*, 'angosciare', tipo molto comune dalle Origini alla fine dell'Ottocento ma quasi esclusivamente nella terza persona del presente indicativo *ange*; si registrano occasionali estensioni all'infinito *angere* (Sannazaro, Camillo Scroffa) e sarà eccezionale l'imperfetto *angea*, che verrà usato dal giovane Carducci¹⁸. Anche nelle *Rime degli Arcadi* troviamo spesso la terza persona *ange*, ma è particolare la scelta di Nedalco Garanziaco (Giovanni Felice Candela), che lo usa, senza precedenti nella tradizione, alla prima persona del presente indicativo *m'ango*, peraltro all'interno del verso: «Le ali nere battendo un pensier viene, / onde spero, onde temo, e m'ango, e doglio» (*Rime*, XI, p. 162).

Analogo al caso di *ango* è quello che riguarda il verbo *elicere* ('tirar fuori'), spesso riferito al pianto. Anche qui abbiamo una forma di larga diffusione, dalle *Rime* di Dante all'Ottocento, quasi esclusivamente nella terza persona dell'indicativo presente *elice*; tra le poche eccezioni, si trova un infinito *elicer* nelle poesie del Varchi¹⁹. Gli Arcadi presentano ampiamente la terza persona *elice*, ma anche qui assistiamo a una variazione occasionale, in una canzone del Custode Francesco Lorenzini, che usa la seconda persona *elici*, per la necessità di rima con *dici*:

17. Ivi, p. 238. Molto comuni nelle stesse *Rime degli Arcadi*: nei tt. X-XII si trovano ad esempio cinque occorrenze di *chieggo* e cinque di *chieggio*.

18. Ivi, p. 224. Per un caso di *angere* nelle *Rime degli Arcadi* durante il custodiato di Crescimbeni vd. Picchiorri, *Costanti lessicali*, p. 308.

19. Serianni, *La lingua poetica*, p. 226.

né tu sembri saper ciò, ch'ora dici;
 ma dici molto, e più vorresti dire
 di lui, ch'esser sai grande, e non conoschi;
 anzi dal non conoscer meglio elici
 quella grandezza, che non può apparire
 (Lorenzini, *Poesie*, p. 119)

Assimilabile a questa tendenza alla variazione è il ricorso a derivati da verbi di larga diffusione, formati con l'aggiunta di un prefisso: per esempio, un poeta come Alfonso Varano ricava dal dantesco e petrarchesco *tragge* ('trae') i verbi *atragge* e *protragge*²⁰. Così in Giovan Saverio Pirelli dall'indicativo presente *seggio* ('siedo') si ricava il derivato *asseggio* con lo stesso valore; la forma non sembra avere altre attestazioni alla prima persona dell'indicativo, ma risulta legittimata da Dante, che nell'*Inferno* presenta il congiuntivo *m'asseggia* («e se volete che con voi m'asseggia», *Inf.*, 13 35):

discorre un rivo, ivi bagnar la veggio
 le belle mani, e 'l viso; iv'io m'asseggio,
 gemendo al lento mormorio de l'onde
 (Zelindo Cillenio [Giovan Saverio Pirelli], *Rime*, XI, p. 400)

Questa presenza di recuperi che guardano direttamente alla poesia trecentesca non comporta, tuttavia, che la poesia degli Arcadi sia distante dalle tendenze della lingua poetica del proprio secolo. Lo si vede bene, ad esempio, dall'uso di forme verbali che hanno largo corso in tutta la tradizione fino all'Ottocento, come *ponno* ('possono') o *caggion* ('cadono')²¹, o dall'ampia presenza di alcuni poetismi che sono rari prima del Cinquecento e diventano frequenti solo in epoca moderna, come il perfetto *bebbi* ('bevvi') e il latinismo *estollere* ('alzare'), impiegato in genere come rimante nella terza persona *estolle*²². Lo stesso si può dire per gli infiniti apocopati sviluppati sul modello di *tòrre* e *porre*, cioè *sciorre* ('sciogliere') e *raccorre* ('raccogliere'), che sono attestati solo dal Quattro-Cinquecento e che hanno diffusione ampia

20. Ivi, p. 239.

21. Nei tt. X-XII delle *Rime degli Arcadi* si trovano sette esempi di *ponno* e tre di *caggion* o *caggiono*.

22. Trovo cinque esempi di *bebbi* e cinque di *estolle* nei tt. X-XII delle *Rime degli Arcadi*.

e non marcata nel Settecento: ne troviamo infatti svariate occorrenze nelle *Rime degli Arcadi*²³.

Anche nel campo dei pronomi e degli articoli si possono indicare alcune occasionali punte di arcaismo sul piano fonomorfológico. Per l'articolo determinativo, che oscilla comunemente tra il tipo *lo* e il tipo *il*, possono comparire recuperi di *el*, forma che conosce una certa vitalità nei poeti laurenziani e nei petrarchisti del Quattrocento ma che successivamente tende a scomparire dalla lingua poetica, soprattutto perché avvertita come tratto diatopicamente marcato²⁴. Nel t. X delle *Rime* ne troviamo diversi esempi in Giampietro Tagliazucchi, che abbiamo già nominato per la sua propensione ai sicilianismi:

Madonna, alfine el medico m'ha ditto
ch'egli al mio mal non sa più cosa fare

dunque, o Donna, per voi convien ch'io pera,
e voi, quando avrò a terra el corpo reso,
sul mio sepolcro passerete altera.

che diranno, Madonna, le brigate
quando el vital mio stame sia reciso
su lo sepolcro mio leggendo inciso:
e di Madonna fu la crudeltate.

(Alidauro Pentalide [Giampietro Tagliazucchi], *Rime*, X, pp. 29-31)

Tra i dimostrativi, frequente nella poesia dei primi secoli e ancora diffuso nel Cinquecento è il tipo *esto*: dopo il XVI secolo il dimostrativo *esto* diventa raro e figura soprattutto nell'oltranzismo dei poeti esordienti, come il primo Parini, o nella ricercata solennità delle traduzioni dei classici, come in Monti traduttore dell'*Iliade*²⁵. Nei poeti arcadi può affiorare saltuariamente in diversi autori:

23. Nei tt. X-XII si trovano cinque esempi di *corre* ('cogliere') e uno di *torre* ('togliere'). Per la diffusione degli infiniti vd. Chiara Agostinelli, *Sull'origine degli infiniti sincopati 'corre', 'scerre', 'sciorre', 'sverre', 'torre'*, «Studi linguistici italiani», 22, 1996, pp. 65-73.

24. E, in quanto tale, bandito nella trattatistica cinquecentesca: Ruscelli lo definisce un «orrendo et spaventoso monstro della lingua nostra» (vd. Carmelo Scavuzzo, *Girolamo Ruscelli e la norma grammaticale nel Cinquecento*, «Studi linguistici italiani», 22, 1996, pp. 3-31: 6).

25. Serrianni, *La lingua poetica*, p. 182.

che l'orlo estremo d'esto cerchio è il limite,
 oltre cui trapassar non fia mai lecito
 (Evagora Acroceraunio [Scipione Giuseppe Casale], *Rime*, XI, p. 70)

Chi sa, chi sa, che d'esti miei Navigli
 non vegga uscire con più vasta idea
 un'altra volta Dardano i suoi Figli
 (Penteo Alcimedonziaco [Alberto Baccanti], *Rime*, XI, p. 262)

scender veggo ver me l'almo Filacida
 e l'odo dirmi: omai ti devi accorgere,
 ch'esti Pastor del buon voler contentansi
 (Erifilo Criuntino [Stefano Benedetto Pallavicini], *Rime*, XII, p. 40)

Passando al settore del nome, si registra una minore propensione per l'uso di arcaismi che non siano di tradizione ininterrotta nella lingua poetica: ad esempio, se guardiamo ai sostantivi che proseguono il nominativo latino anziché l'accusativo, troviamo nell'*Arcadia* forme ben attestate dalle Origini all'Ottocento, come *polve*, *turbo*, *vorago*²⁶, mentre mancano forme sostanzialmente limitate ai primi secoli della nostra tradizione, come *sermo*, *beatitudo* o *grando* ('grandine').

Una scelta arcaica occasionale può dipendere, anche in questo settore, dalla necessità della rima, come per quel che riguarda il tipo *sentiere*; a fronte di decine di casi di *sentiero* e *sentier* nei tomi delle *Rime degli Arcadi*, troviamo solo due attestazioni di *sentiere*, entrambe in posizione di rima:

danno immortali onori
 a' suoi sommi Pastori,
 che unendo alle Sant'opre il lor sapere,
 ne additar quel sentiere
 (Tiresia Timosteniano [Domenico Rolli], *Rime*, XI, p. 353)

che a questo nome sento pel piacere
 il cor balzarmi, e inumidire il ciglio.
 Ora vorrei salir per lo sentiere

26. Nelle *Rime degli Arcadi*, trovo *polve* in sei occorrenze nel t. X, in otto nel XI e sei nel XII; *turbo* in due occorrenze nel XI e una nel XII; *vorago* in due occorrenze nel X e in tre nel XII.

delle Stelle, e de' Venti, e con orgoglio
(Stellidio Frisanio [Vincenzo Gavazzi], *Rime*, XII, p. 354)

Anche tra i nomi si incontrano talvolta varianti fonetiche che avevano largo corso nei primi secoli, poi diventate più rare dopo il Cinquecento, e che ora vengono rinverdite dagli Arcadi; per esempio *disnore*, con sincope vocalica da *disonore*, raro in poesia dopo Tasso²⁷, si trova in un componimento di Filippo Maria Pirelli: «E ria temenza or punge / l'egro infelice core, / ch'io non abbia a cader con mio disnore» (*Rime*, X, p. 84).

Più interessante è la fortuna dei sostantivi plurali antichi in *-a* e in *-ora*. Come rileva Serianni, «a differenza di altri arcaismi, i molti plurali in *-a*, *-ora* esistenti nell'italiano antico e poi usciti d'uso non riuscirono a esser legittimati come poetismi»²⁸. Alcuni sostantivi, come i femminili plurali *poma* e *frutta*²⁹, compaiono occasionalmente, mentre conosce particolare fortuna tra gli Arcadi il tipo *quadrella* ('dardi', 'freccette'). Questo plurale femminile in *-a* appartiene già al toscano duecentesco e compare nel *Canzoniere* di Petrarca in due sole attestazioni³⁰, ma ciò è sufficiente a decretarne il successo nella tradizione: ne troviamo numerosi esempi nelle *Rime degli Arcadi*. Eccone alcuni, molto spesso in rima con *bella*, proprio come avviene in Petrarca:

Era lontano Amore, e le quadrella
rotte, onde piaga ebbe il mio fianco inerme
e sazio, e spento era l'antico verme,
che rodea il fior dell'età mia più bella.
(Atreno Alittorio [Giuseppe Odazzi], *Rime*, X, p. 60)

Quando sarà quel dì, che meno irate
vibrarete d'Amor dolci quadrella?
E quando fia che dall'altera, e bella
fronte, rigor non scenda, e crudeltate?
(Laurillo Geronteio [Pietro Bagnari], *Rime*, XI, p. 134)

27. Serianni, *La lingua poetica*, p. 109.

28. Ivi, p. 164.

29. Si trova, ad esempio, «acerbe poma» in Gioacchino Pizzi (*Rime*, X, p. 310), «vaghe poma» in Domenico Rolli (*Rime*, XI, p. 342), «belle frutta» in Giuseppe Brogi (*Rime*, X, p. 7), «dure frutta» in Dionigi Fiorilli (*Rime*, XI, p. 330).

30. Vitale, *La lingua del Canzoniere*, p. 156.

Vieni, o Bella; ma non bella,
perché fuor di tue pupille
miste a lucide faville
vibri dolci ognor quadrella
(Lorenzini, *Poesie*, pp. 150-151)

L'ampia diffusione della forma fa sì che se ne trovino esempi anche all'interno del verso, sempre in riferimento alle frecce scagliate da Amore:

Ché non cangi l'usato antico stile,
e le acute quadrella omai non spendi
a trarmi de la fral caduca spoglia?
(Doralbo Triasio [Filippo Maria Pirelli], *Rime*, X, p. 87)

Delle possenti sue quadrella scarco
tornava un giorno il fanciulletto Amore
(Ramisco Mirracchio [Carlo Antonelli], *Rime*, XI, p. 285)

Ver gli altrui petti il tuo forte arco tendi;
ché de le tue quadrella è 'l mio già pieno.
(Doralbo Triasio [Filippo Maria Pirelli], *Rime*, XII, p. 384)

Se il tipo *quadrella* deriva da Petrarca, altri sostantivi latineggianti sono largamente presenti negli Arcadi in virtù del modello dell'*Arcadia* di Sannazaro. Si tratta dei femminili plurali in *-ora*, particolarmente apprezzati perché di sapore latineggiante e accentati sulla terzultima e quindi usati spesso nelle egloghe di endecasillabi sdrucchioli³¹. Il più ricorrente è un sostantivo legato al mondo bucolico, *pratora* ('i prati'):

Io piango all'apparir di Progne garrula,
io grido all'assordar, che delle pratora,
e fa del bosco la cicala vivida
(Simonide Acheloio [Dionigi Fiorilli], *Rime*, XI, p. 315)³²

31. Sul recupero di voci latine al fine di disporre di sostantivi sdrucchioli nella poesia dell'*Arcadia* cfr. Matarrese, *Il Settecento*, p. 156, e Picchiorri, *Costanti lessicali*, pp. 308-309.

32. Nel t. XI compaiono altre quattro attestazioni di *pratora*, tutte in Fiorilli.

Ed il Custode vuol ch'oggi sol si canti
 per le capanne e per l'amene pratora
 della felice fortunata Arcadia
 (Stellidio Frissanio [Vincenzo Gavazzi], *Rime*, XII, p. 356)

Forse avrò da durar fatica a intendere,
 ch'entro a quel cesto, che sì il fianco aggravati
 son fiori da te colti in queste pratora
 (Polimedonte Eutresio [Giacomo Mistichelli], *I giuochi olimpici*, p. 340)

Pratora è una forma che conosce una certa circolazione anche al di là dell'*Arcadia* di Sannazaro³³, mentre è direttamente legata al prosimetro del poeta napoletano la fortuna di altri sostantivi femminili plurali in *-ora* esemplati sui neutri latini. Come rilevato da Folena, infatti, in Sannazaro la necessità di versi sdrucchioli «ha fatto attingere copiosamente a questo tipo, accresciuto di acquisti artificiali e bizzarri», come *tormora*, *ormora*, *fiumora*, *costumora*, *fatora* e *dumora*, «di fronte a un solo esempio giustificato dalla tradizione e dall'uso: *pratora*»³⁴. Si tratta, in effetti, di forme già molto rare nel Quattrocento, come *fiumora* ('fiumi') e *latora* ('lati'), che negli Arcadi sono riproposte sempre in rima:

Ancor, Febo, risplendi? Ancor dall'aria
 tramandi, Aurora, le tue stille gelide,
 e ne imbianchi qua giù montagne, e pratora?
 Corrono l'acque ancora? E per le fiumora
 nuotano i muti armenti [...]
 (Simonide Acheloio [Dionigi Fiorilli], *Rime*, XI, p. 311)

cadeano stole di mirabil opera
 le quai poi sul petto sito mutavano
 e i destri rami alle sinistre latora
 co' lembi lor dorati trapassavano
 (Lorenzini, *Poesie*, pp. 265-266)

33. Si trova ad esempio in Bonagiunta Orbicciani, oltre che nella prosa due-trecentesca, ed è recuperato nella poesia successiva a Sannazaro già da Marino (vd. *Grande dizionario della lingua italiana* [da ora *GDLI*], diretto da Salvatore Battaglia, poi da Giorgio Bàrberi Squarotti, 21 tt., Torino, Utet, 1961-2002, s.v. *prato*).

34. Gianfranco Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'Arcadia di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952, p. 64.

Se *pratora*, *fiumora* e *latora* conoscono comunque qualche attestazione nell'italiano antico, sono probabilmente coniazioni di Sannazaro *numora* ('numi'), *dumora* ('rovi', 'cespugli') e *costumora* ('costumi'), di cui non risultano attestazioni antiche³⁵ e che non sembrano avere fortuna successiva fino agli Arcadi: *costumora*, ad esempio, nel *GDLI*³⁶ ha esempi nel solo Sannazaro, mentre *dumora* e *numora* non compaiono affatto. Come già notavamo per *aggio*, anche queste forme hanno una diffusione generale nelle raccolte delle *Rime* esaminate, ma se ne osservano particolari addensamenti in alcuni poeti: Dionigi Fiorilli, di cui abbiamo già visto alcuni esempi di *pratora* e *fiumora*, fa registrare anche *numora* e *dumora* (accostato a *ortiche* già in Sannazaro), sempre a fine verso, in rima con un altro dei latinismi dell'*Arcadia*, *latora*:

Degnin del suo favor l'amiche Numora
del ragionar col fine il buon principio.
L'Avo del Padre mio, chiamato Stafilo,
fu, che trovò presso le rive fertili
(Simonide Acheloio [Dionigi Fiorilli], *Rime*, XI, p. 326)

gir mi facesti per ortiche e dumora
a rinvenirti, che le man, le latora,
stizzosamente intorno lacerarono.
(Simonide Acheloio [Dionigi Fiorilli], *Rime*, XI, p. 325)³⁷

Non mancano infine esempi del tipo *costumora*, usato in sede finale per formare il verso sdrucchiolo da Giacchino Pizzi e addirittura all'interno del verso da Giovan Angelo Salvi:

Ma che pens'io? Vò forse le costumora
correggere del Mondo; e della vetere
usanza sua spogliato, di un nuov'abito

35. Ad esempio, non se ne trovano occorrenze nel *corpus* del *Tesoro della lingua italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, diretto da Paolo Squillacioti, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano, <http://tlio.ovi.cnr.it>.

36. *GDLI*, s.v. *costume*.

37. Negli stessi anni, un altro esempio di *dumora*, a fine verso, si trova in un'egloga di Vincenzo Gavazzi pubblicata nell'opuscolo *Adunanza tenuta dagli Arcadi nel bosco Parrasio in morte del fedelissimo re di Portogallo D. Giovanni V*, Roma, Antonio de' Rossi, 1751, p. 7: «E allor gli Agresti Fauni, allor l'Oreadi / col Dio di Cirra da' bei monti Tessali / tra queste sacre sponde e queste dumora / dolce danzando ad abitar discesero».

rivestirlo in un punto? [...]

(Nivildo Amarinzio [Giacchino Pizzi], *Rime per la Natività*, p. 145)

La Commedia, e che fa? Se non esprimere

le private costumora del popolo

(Eupalte Lampeo [Giovan Angelo Salvi], *Rime*, X, p. 189)

Lo stretto legame tra l'*Arcadia* di Sannazaro e le produzioni degli accademici alla metà del Settecento sembra trovare una ragione nel progetto culturale del custodiato di Morei, che è ben rappresentato dalla pubblicazione nel 1746 della silloge *Le tre Arcadie*³⁸, volume che riunisce l'*Arcadia* di Sannazaro, l'*Accademia Tuscolana* di Menzini e l'*Autunno Tiburtino* di Morei, mostrando uno spiccato intento autocelebrativo da parte dell'Accademia nel «far culminare la tradizione dei romanzi pastorali prosimetrici» nella prova del Custode³⁹. Non sembra casuale, dunque, che anche i legami linguistici con l'opera di Sannazaro siano deliberatamente rafforzati nei componimenti inclusi nelle raccolte ufficiali di questi anni; nelle precedenti *Rime degli Arcadi*, pubblicate durante il custodiato di Crescimbeni, la presenza di sostantivi in *-ora* è, infatti, decisamente ridotta: a parte il tipo *pratora*, che circola anche indipendentemente dal richiamo a Sannazaro, le coniazioni riconducibili al poeta napoletano sono quasi del tutto assenti, con rare eccezioni, come ad esempio la rima tra *ormora* e *tormora* che si trova nell'egloga di Siringo Reteo (Paolo Antonio Del Nero) nel t. VIII delle *Rime* (1720)⁴⁰.

38. *Le tre Arcadie ovvero Accademie pastorali di messer Jacopo Sanazzaro, del canonico Benedetto Menzini, del signor abate Michel Giuseppe Morei raccolte per la prima volta e dedicate a sua eccellenza Domenico Morosini*, Venezia, Andrea Poletti, 1746. Il volume conoscerà altre due edizioni nel 1756 e nel 1784. Ringrazio Massimiliano Malavasi per avermi suggerito questo approfondimento.

39. Come rilevato da Alessandra Di Ricco, *Le "Arcadie" settecentesche*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni, Alessandra Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 2000, pp. 463-487: 466; sul tema vd. anche Antonio Grimaldi, *L'"Autunno tiburtino" di Mireo Rofeatico*, in *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di Marta Savini, Roma, Aracne, 2002, pp. 179-206.

40. «Onde di tai Pastor seguendo l'ormora, / amar vo anch'io fino all'estremo senio. / Sai ben, come tra noi di quei si mormora, / che per soverchio amor spesso trascurano, / senz'altra legge, le guardate tormora» (*Rime degli Arcadi*, VIII, Roma, Antonio de' Rossi, 1720, p. 319). Inoltre, si trova a fine verso *latora* in un ditirambo di Anton Domenico Norcia nel t. IX delle *Rime degli Arcadi* (1722, p. 295).

In conclusione, la lingua poetica dell’Arcadia alla metà del Settecento non presenta sorprese, né ci si aspetterebbe di trovarle. Il richiamo all’antico appare più marcato sul piano fonomorfológico che su quello lessicale o sintattico, perché ci si può avvalere di una consolidata tradizione di forme arcaiche specializzate come poetismi: come abbiamo visto, spesso si tratta di voci ampiamente diffuse nella lirica fino al Cinquecento, che gli Arcadi contribuiscono talvolta a rimettere in circolazione e a trasmettere al secolo successivo; si osserva, d’altra parte, una certa libertà nell’impiego degli arcaismi morfologici, che diventano spesso risorse disponibili per ragioni metriche o di rima, e che per questo possono essere impiegati in modi o persone verbali diversi rispetto a quelli affermati nella tradizione, come per la prima persona *ango* e la seconda persona *elici* rispetto alle terze persone *ange* ed *elice*.

Si tratta però di recuperi che non vanno mai oltre un certo segno: cercheremmo invano nelle *Rime degli Arcadi* tratti della lirica duecentesca che non sono stati promossi da Petrarca, come il sicilianismo *saccio* o anche i futuri toscani *dirabbo* e *farabbo*, che si trovano in autori duecenteschi come Rustico Filippi o Guittone d’Arezzo. Non emerge mai la volontà di esibire una forma rara o peregrina: anche quando si adottano voci poco rappresentate nella tradizione, come *dumora* e *costumora*, lo si fa nella consapevolezza di usare una serie ben collaudata dal precedente illustre di Sannazaro; gli arcaismi fonomorfológicos, in altre parole, rispondono bene all’esigenza dei poeti di produrre versi facilmente riconoscibili come aderenti alla tradizione e pienamente iscritti nella grammatica poetica italiana.

Indici

a cura di
Sara Vettorelli

Quando un'occorrenza compare soltanto in nota, si aggiunge n al numero di pagina.

Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio

BERGAMO

Biblioteca civica Angelo Mai

Fondo Pietro Antonio Serassi

- 67 R 8 (8): 160n
- 67 R 9 (6): 144
- 67 R 9 (7): 144
- 67 R 9 (8): 144, 159
- 67 R 9 (9): 144
- 67 R 9 (10): 144, 159

BOLOGNA

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

- B24: 119n

Biblioteca Universitaria

- ms. 4707 (Aut. VIII. 23): 100n

BRESCIA

Biblioteca Civica Queriniana

- F.VIII.1: 100n

BUDAPEST

Országos Széchényi Könyvtár

- Quart. Ital. 11: 47n

FIRENZE

Biblioteca Riccardiana

- 3427/6: 45n

ROMA

Biblioteca Angelica

Archivio dell'Arcadia

- ms. 12: 45n
- ms. 34: 36n

Indice dei nomi e delle opere

L'indice registra tutti i nomi di persone, personaggi, divinità, luoghi e istituzioni, tranne quelli presenti nei titoli e negli *incipit*. I nomi arcadici, gli pseudonimi e i nomi religiosi sono riportati, di seguito a quelli civili e con rinvio da essi ai nomi civili, soltanto se citati nel volume.

- Abiatar, personaggio biblico: 126
Abisag, personaggio biblico: 107, 126
Acamante Pallanzio: vd. Brogi, Giuseppe
Acanto Corciriaco: vd. Verazzi, Mattia
Accademia degli Addormentati: 243
Accademia degli Eccitati: 143-144
Accademia degli Icnautici (già degli Archinasonidi): 36n
Accademia degli Indomiti: 242
Accademia degli Infecondi: 30, 54
Accademia degli Infernali: 243
Accademia degli Infocati: 243
Accademia degli Inquieti: 242
Accademia degli Insensati: 243
Accademia degli Occulti
– *Poesie degli Accademici Occulti*: 145n
Accademia degli Ombrosi: 243
Accademia degli Oziosi: 242
Accademia degli Umidi: 243
Accademia dei Caliginosi: 243
Accademia dei Fumosi: 243
Accademia dei Lunatici: 243
Accademia dei Muti: 243
Accademia dei Pugni: 245
Accademia dei Quirini: 43n, 53, 76, 80-81, 83, 87, 93, 171n
– *Componimenti de' Signori Accademici Quirini per la gloriosa Esaltazione di Nostro Signore Clemente XII al Sommo Pontificato*: 76n, 81
– *Componimenti de' Signori Accademici Quirini per la gloriosa Esaltazione di Nostro Signore Clemente XIII al Sommo Pontificato*: 87
– *Componimenti delli Signori Accademici Quirini in lode del Serenissimo Principe Eugenio di Savoia*: 93n
Accademia dei Sizienti: 242
Accademia dei Sonnolenti: 242
Accademia dei Torbidi: 243
Accademia dei Vari: 83
Accademia del Cimento: 157n
Accademia del Piacere: 242
Accademia dell'Arcadia: 3-5, 6n, 7-10n, 11-12, 14-17, 20-34, 35-37, 39-46, 47n, 49-50, 52-55, 59-60, 64-65, 68, 70, 72-73, 75-86, 88-90, 93-97, 100-102, 111, 118-122, 135, 137-140, 144, 146, 156-158, 162, 165-166, 168-173, 175, 177, 183-184, 186-191, 193, 196, 210n, 213, 217-218, 223, 229, 231, 233-238, 242, 244, 248-257, 259-268, 299-300, 302, 310, 312n, 313, 316
– *Adunanza per Abbondio Rezzonico*: 168n
– *Adunanza per Clemente XIV*: 168n, 169n, 170n, 171n, 173n
– *Adunanza per Clemente XIV e Giuseppe I di Portogallo*: 168n, 173n, 174
– *Adunanza per Flaminia Odescalco Chiugi*: 168n

- *Adunanza per Maria Antonia Walburga*: 168n
- *Adunanza tenuta dagli Arcadi in congiuntura della Solenne Acclamazione dell'Altezza Serenissima di Clemente Francesco Duca dell'Alta, e Bassa Baviera*: 162n
- *Adunanza tenuta dagli Arcadi in onore dei fondatori d'Arcadia*: 265
- *Adunanza tenuta dagli Arcadi nel Bosco Parrasio in morte del fedelissimo re di Portogallo D. Giovanni V*: 314n
- *Adunanza tenuta dagli Arcadi per la recuperata salute della Sacra Real Maestà di Giovanni V re di Portogallo*: 77, 265n
- *Al signor D. Gio. Antonio Moncada e Aragona*: 44
- *All'Altezza Serenissima del principe Eugenio di Savoia*: 44
- *Alle Altezze Sereniss. De' Principi Filippo Maurizio e Clemente Augusto di Baviera*: 44n
- *Apertura della colonia Sebezia*: 262
- *Arcadum carmina*: 11, 25, 76n, 102n, 121n, 168
- *Bosco Parrasio*: 6-10, 14, 19, 22, 24-28, 30-31, 39, 54, 87, 89, 91, 94, 121, 165, 168, 193
- *Colonia Alfea (Pisa)*: 226
- *Colonia Fanestre (Fano)*: 36n
- *Colonia Inculta (Roma)*: 36n
- *Colonia Liviana (Forlì)*: 36n
- *Colonia Parmense*: 95
- *Colonia Renia (Bologna)*: 14n, 82-83, 217, 218n, 219, 225
- *Colonia Sebezia (Napoli)*: 262-263
- *Colonia Sibillina (Tivoli)*: 69-70, 78n, 79
- *Colonia Tegea (Chieti)*: 261-262
- *Colonia Truentina (Ascoli Piceno)*: 36n
- *Colonia Veronese*: 179
- *Componimenti degli Arcadi nella morte di Filacida Luciniano*: 5n, 11-13, 31, 77-79, 87, 166, 265
- *Componimenti recitati nell'adunanza d'Arcadia in lode dell'Inclita, ed Erudita Madama Du Boccage celebre poetessa francese detta fra gli Arcadi Doriclea Partheniate*: 91n
- *Corona poetica tessuta da diversi pastori Arcadi dedicata ad Alessandro Albani*: 44n
- *Egloghe de' pastori Arcadi della Colonia del Reno nella gloriosa esaltazione di nostro signore Clemente XI*: 169n
- *Giochi Olimpici*: 79n, 93, 168-173
- *Giuochi Olimpici celebrati dagli Arcadi nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXV in lode della Santità di N. S. Papa Innocenzo XIII*: 169n, 171n
- *Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXXIII in onore degli Arcadi illustri defunti*: 11, 12n, 266, 300n, 303, 313
- *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*: 266
- *Nella nascita del figlio secondogenito alle eccellenze del signor Livio Odescalchi e della signora Vittoria Corisini*: 265
- *Notizie storiche degli Arcadi morti*: 19n, 60n, 251n, 257
- *Prose degli Arcadi*: 11, 19n, 25, 33n, 36, 76n, 80-83, 85, 87, 90, 94-95, 121, 257
- *Rime degli Arcadi*: 7n, 11, 15n, 18n, 21n, 22-25, 31, 36, 44, 45n, 46, 47n, 48n, 49n, 69n, 76-77, 80, 83-87, 90-96, 137, 140n, 141-143, 156n, 256-257, 269-281, 283-298, 300-316
- *Rime degli Arcadi in onore della Gran Madre di Dio*: 266
- *Rime degli Arcadi per la Natività di Nostro Signore Gesù Cristo*: 77, 300n, 315
- *Saggio di poesie di vario carattere*: 266n
- *Serbatoio*: 9, 14, 28, 54, 260
- *Vite degli Arcadi illustri*: 36, 76n, 80n, 84, 146, 260
- Accademia della Chiave: 243
- Accademia della Crusca: 121, 157n 180, 182, 185, 260
- *Vocabolario*: 182, 185, 244
- Accademia della Notte: 242
- Accademia delle Notti vaticane: 243
- Accademia delle Scienze: 224
- Accademia Fiorentina: 182, 186
- Accorsi, Maria Grazia: 119n, 218n
- Acerbi, Giuseppe: 99n

- Acheronte: 237
 Achille, personaggio mitologico: 63
 Achillini, Claudio: 204
 Acquaro Graziosi, Maria Teresa: 43n
 Adami, Giovanni Filippo: 84
 – Rime: 84
 Adamo, personaggio biblico: 67
 Adaride Filonero: vd. Bettinelli, Saverio
 Ademollo, Alessandro: 172
 Adonia, personaggio biblico: 107, 126
 Adriaen, Marc: 117n, 135n
 Afrodite, personaggio mitologico: 114n
 Agamennone: personaggio mitologico: 49, 67
 Agamiro Pelopideo: vd. Flangini, Ludovico
 Agero Nonacride: vd. Maioli d'Avitabile, Biagio
 Agesia Belemínio: vd. Bottari, Giovanni Gaetano
 Agesilo Brentico: vd. Clementi, Francesco Domenico
 Aglauro (Aglaura) Cidonia: vd. Maratti Zappi, Faustina
 Agostinelli, Chiara: 309n
 Agostino Aurelio, santo: 117, 135
 – *Epistulae*: 117n, 135n
 Aguirre, Francesco d': 94n
 Aiace, personaggio mitologico: 10
 Ajello, Raffaele: 17n
 Al Kalak, Matteo: 221n
 Albani, famiglia: 83n
 Albani, Alessandro: 44n, 83n
 Albani, Annibale: 83n
 Albani, Giovan Francesco, cardinale, pronipote di papa Clemente XI: 83
 Albani, Giovanni Francesco: vd. Clemente XI
 Albenga: 42
 Albergati Capacelli, Francesco: 226-228
 Albertan, Christian: 102n, 104n
 Alberti di Enno, Francesco Felice: 161
 Albonico, Simone: 150n, 154n
 Alceo: 11
 Alcesti, personaggio mitologico: 114n
 Alcioneo Selinunzio: vd. Alfani, Onofrio
 Alcone Sirio: vd. Aquino, Carlo d'
 Aldrovandi, Ercole: 197, 201
 Alefilo Aventiniano (pseud. di Carlo Gianini): 43n
 – *Difesa per Filacida Luciniano*: 38n, 43n
 Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d': 111, 246
 Aleso Leucasio: vd. Pastorini, Giovanni Battista
 Alessandro Magno: 22
 Alessandro Poliùstore: 67n
 Alessandro VII (Flavio Chigi), papa: 168n, 199
 Alessi Cillenio: vd. Paolucci, Giuseppe
 Alete, personaggio (Tasso, *Gerusalemme liberata*): 64
 Alfani, Onofrio (Alcioneo Selinunzio): 174
 Alfesibeo Cario: vd. Crescimbeni, Giovan Mario
 Alfieri, Vittorio: 108n, 233
 Alfieri, Vittorio Enzo: 189n
 Alfonzetti, Beatrice: 4n, 6n, 14n, 27n, 31n, 35n, 44, 52n, 60n, 78n, 80n, 83n, 94n, 138n, 196n, 218n, 228n
 Algarotti, Francesco (Esagearco Leontino, Polianzio Dorico): 95, 121n, 122, 157n, 193, 276, 285
 – *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*: 121n
 – *Versi sciolti*: 72, 84, 90, 95, 158, 177, 187, 189n, 190n, 191-192, 237-241
 Alicanto Nassiense / Nassio: vd. Cancellieri, Francesco
 Alidauro Pentalide: vd. Tagliazucchi, Giampietro
 Alighieri, Dante: 11-12, 21, 63-64, 121n, 178-179, 181-190, 207, 308
 – *Commedia*: 63, 148-149, 178, 182, 186-187, 191, 305; (*Inferno*) 308
 – *Monarchia*: 178
 – *Rime*: 178, 207, 307
 Almada, Francisco de: 174
 Aloisi, Alessandra: 224n
 Amaduzzi, Giovanni Cristofano: 175n
 Amaranto Sciatidico: vd. Gigli, Girolamo
 Ambrogio, Anton Maria: 100
 – Trad. di Voltaire, *Alzire*: 100n
 – Trad. di Voltaire, *Brutus*: 100n
 – Trad. di Voltaire, *Fanatismo, ou Mahomet*: 100n

- Trad. di Voltaire, *Hérode et Mariamne ou Mariamne*: 100n
- Trad. di Voltaire, *Méropé*: 100n
- Trad. di Voltaire, *Mort de César*: 100n
- Trad. di Voltaire, *Sémiramis*: 100n
- Trad. di Voltaire, *Zaïre*: 100n
- Ambrosoli, Francesco: 201, 207n
- *Sonetti di ogni secolo della nostra letteratura*: 197, 199-200, 216
- Amildo Cilleneo: vd. Cemmi, Giacomo
- Amore: personificazione: 49, 272, 312
- Anacreonte: 11, 191, 210, 269, 285n
- Ancona: 254
- Andreini, Isabella: 197, 204
- Andreoli, Aldo: 39n
- Andreotti, Angela: 162
- Anfitrione, personaggio mitologico: 115, 134
- Angelini, Alessandro: 199n
- Angelisti, Niccolò: 51
- Anglani, Bartolo: 223n
- Aniene: 78n
- Antioco: 130
- Antonelli, Carlo (Ramisco Mirracchio): 312
- Antonelli, Nicolò: 57
- Antonelli, Stefano (Triasco Eurotense): 262
- Antonino Pio, imperatore romano: 32
- Anversa: 104
- Apollo (Febo), personaggio mitologico: 6n, 12-13, 32, 71, 114n, 118, 136, 160, 162, 242, 304, 313
- Apollonio Orciano: vd. Ginobili, Giovanni
- Appetecchi, Elisabetta: 3n, 6n, 83n, 86n, 218n
- Aquila, L': 254
- Aquino, Carlo d' (Alcone Sirio): 193
- Trad. di Dante, *Commedia*: 178
- Arato, Franco: 78n
- Arbuthnot, John: 246
- Archeo Alfeiano: vd. Correa, Sebastiano Maria
- Arete Melleo: vd. Giovanni V di Braganza, re di Portogallo
- Argante, personaggio (Tasso, *Gerusalemme liberata*): 64
- Ariosto, Ludovico: 63, 68, 191
- *Negromante*: 222
- *Orlando furioso*: 64, 68
- Arisi, Francesco
- *Ciocolato*: 263
- Aristarco Scannabue: vd. Baretti Giuseppe
- Aristofane: 104
- *Nuvole*: 118n
- Aristotele: 108, 111n, 113-116, 132-134, 136
- *De generatione et corruptione*: 118, 136
- *Etica*: 220, 225
- *Poetica*: 108n, 113n, 116n, 118, 132-134, 136
- *Retorica*: 225
- Armiro Elettreo: vd. Grimani, Pietro
- Armogathe, Jean-Robert: 119n
- Artabano, personaggio biblico: 117, 127, 135
- Artàpano d' Alessandria: 67n
- Artino Corasio: vd. Metastasio, Pietro
- Ascani, Giuseppe Alessandro: 58
- Ascona: 192
- Asia: 278
- Asor Rosa, Laura: 5n
- Assarado, personaggio biblico: 128
- Assiri: 128
- Atena, personaggio mitologico: 114n, 115n
- Atene: 18
- Atreno Alittorio: vd. Odasii, Giuseppe
- Aubignac, François Hédelin d': 104, 113
- *Pratique du théâtre*: 104, 113n
- Augsburg: 102
- Augusta: 167
- Augusto III, re di Polonia: 10n
- Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano: 32, 174-175
- Aurora, personaggio mitologico: 313
- Austria: 167, 170
- Azon, Filippo d': 25n
- Babilonia: 127, 130
- Baby, Hélène: 104n, 113n
- Baccanti, Alberto (Penteo Alcimedonziano): 304, 310
- Rime: 290
- Backer, Aloys de: 99n
- Backer, Augustin de: 99n
- Bacone, Francesco: 67n, 245
- *De sapientia veterum*: 67n
- *Of Proficiency and Advancement of Learning Divine and Human*: 245n

- Bagnari, Pietro (Laurillo Geronteo): 30, 31
 Baldani, Antonio: 265
 Baldassarre, personaggio biblico: 117n
 Balduino, Armando: 153n
 Balestrieri, Domenico
 – *Lagrima in morte di un gatto*: 236, 248
 Bandiera, Alessandro: 181
 Baragetti, Stefania: 4n, 18n, 27n, 35n, 36n,
 45n, 64n, 80n, 137n, 156n, 168n, 218n,
 269, 271, 272n, 273n, 274n, 275, 277,
 278n, 279n, 280, 283n, 286n, 290n, 291,
 292n, 293n, 301
 Barbarisi, Gennaro: 99n
 Barbazza, Andrea: 209-210
 – Rime: 210
 Bàrberi Squarotti, Giorgio: 313n
 Barberini, Giulio Cesare: 18n
 Barberini, Maffeo: 202, 212
 Barberini, Maria Felice: 81
 Barbieri, Bernardino Antonio: 99n
 Barchiesi, Roberto: 39n
 Baretta, Giuseppe (Aristarco Scannabue):
 122, 158, 231, 233, 235, 242, 246-248, 299
 – Lettere: 248n
 – *Piacevoli poesie*: 248
 Barlettani, Saverio Maria: 265
 Barlocchi, Gianguualberto: 57
 Baron di Corvara, personaggio (Martello,
Il segretario Cliternate al baron di Corvara
di satire libro): 234
 Barroero, Liliana: 92n
 Bartoli, Daniello: 186, 209-210
 Bartolomeo da Petroio, detto Brandano: 260
 Baruffaldi, Girolamo
 – *Baccanali*: 258
 – Rime: 278n
 Basile, Bruno: 142n
 Basilissa: vd. Cristina Wasa, regina di Svezia
 Bassi, Anton Benedetto
 – *Scelta di poesie italiane de' più celebri au-*
tori d'ogni secolo: 197, 216
 Battaglia, Salvatore: 116n, 313n
 Battistini, Andrea: 177
 Baudrillard, Alfred: 100n
 Baurme, Bernardo la: 56
 Baviera: 167
 Bayardi, Ottavio Antonio: 265
 Bec, Christian: 228n
 Beccaria, Giambattista
 – *Elettricismo atmosferico*: 82
 Belieri, personaggio nominato nel «Diario
 ordinario di Roma»: 26n
 Bellarmino, Roberto: 186
 Beller, Manfred: 110n
 Bellina, Anna Laura: 301n
 Bellini, Eraldo: 205n
 Bellini, Lorenzo: 196, 212
 Belloni, Gino: 182n
 Beltramelli, Giuseppe: 141n, 145n
 Beltrami, Pietro G.: 270n, 314n
 Bembo, Pietro: 138, 143, 149, 151-152, 180,
 182, 185-186, 190, 211
 – *Prose della volgar lingua*: 182, 186
 – Rime: 148, 150, 152
 Benavides, personaggio nominato nel «Dia-
 rio ordinario di Roma»: 26n
 Benedetti, Stefano: 14n, 60n, 80n
 Benedetto XIII (Pietro Francesco Orsini),
 papa: 37, 42, 167
 Benedetto XIV (Prospero Lambertini),
 papa: 32, 77, 81-82, 167
 Beniscelli, Alberto: 47n, 52n, 54n, 78n
 Beradan, personaggio biblico: 135
 Bergalli, Luisa: 198, 222
 – *Componimenti poetici delle più illustri ri-*
matrici d'ogni secolo: 197-198, 215
 Bergamini, Maria Grazia: 82n, 83n
 Bergamo: 137-138, 142, 144, 147, 154, 160-
 161, 163, 202
 – Biblioteca Angelo Mai: 138
 Berlino: 223
 Berni: 248
 Berthier, Guillaume-François: 102n
 Berti, Alessandro Pompeo (Nicasio Porri-
 niano): 5n, 13, 16
 – Prose: 5n
 – *Ragionamento*: 87
 Bertola de' Giorgi, Aurelio: 175n
 Bettinelli, Saverio (Diodoro Delfico, Ada-
 ride Filonero): 95, 122, 158, 177, 183, 189-
 193, 207n, 213, 231, 236-239, 285
 – *Dell'entusiasmo delle Belle arti*: 242
 – *Delle lodi del Petrarca*: 183n, 189n, 190n
 – *Lettere di Virgilio agli Elisj*: 189n, 238

- Prose: 72, 84, 90, 158, 177, 187, 189n, 190n, 191-192, 237-238, 239n, 240-241
- *Raccolte*: 236
- Rime: 95n, 273n
- *Scelta di sonetti*: 197, 199-200, 216
- *Versi sciolti*: 72, 84, 90, 95, 158, 177, 187, 189n, 190n, 191-192, 237-241
- Betzabea, personaggio biblico: 126
- Beylard, Hugues: 105n, 109n
- Bianchi, Giovanni Antonio: 267
 - *Tragedie*: 267
- Bianchini, Francesco (Selvaggio Afrodisio): 4n, 38-43
 - *Hesperii et Phosphori nova phaenomena*: 39
 - Lettere: 39n
- Bianchini, Giulio Cesare: 57
- Bianciardi, Michelangelo Maria (Sincero Partenio): 4n
- Bianciardi, Sebastiano: 263
 - *Argeno*: 263n
 - *Cantatrice*: 263n
- Bianco, Luca: 156n
- Bianco, Monica: 153
- Biavi, Giovanni
 - *Coro*: 259
- Bibbia*: 64, 66-67, 69, 71, 110, 125, 130, 132, 175n
 - *Antico testamento (Genesi)* 67n; (*Salmi*) 66n; (*I Re*) 107; (*II Re*) 109-110; (*III Re*) 107; (*I Samuele*) 107; (*II Paralipomeni*) 110; (*Giuditta*) 175n; (*I Maccabei*) 110; (*Daniele*) 108
 - *Nuovo testamento* (Vangelo): 220
- Bigolotti, Cesare (Clidemo Trivio): 16n
- Bione Crateo: vd. Gravina, Gian Vincenzo
- Bizzarrini, Giuseppe: 56
- Bloemendal, Jan: 106n
- Boccaccio, Giovanni: 179, 181, 182n, 183-186
 - *Decameron*: 181n
- Bocage, Anne-Marie Le Page du (Doriclea Parteniate): 91
- Bochart, Samuel: 67
- Boileau, Nicolas: 108
- Bologna: 81-82, 151, 222, 224, 225n, 228, 254, 264
 - Collegio dei Nobili di San Francesco Saverio: 103n
 - Istituto delle Scienze: 82-83
- Teatro Formagliari: 225n
- Bonagiunta Orbicciani: 313n
 - *Rime*: 155n
- Bonarelli, Guidubaldo
 - *Filli di Sciro*: 211
- Boncompagni Giustiniani, Maria Costanza: 46
- Bondi, Clemente: 99, 100n
- Bondi, Fabrizio: 78n
- Bonetti, Giosuè: 139n
- Boni, Carlo
 - *Camma, regina di Galazia* (trad. di Corneille, *Camma, reine de Galatie*): 254n
 - *Santa Dimpna, principessa d'Irlanda*: 253
- Bonini, Enea Antonio: 44n, 57, 295n
 - Rime: 44n, 274n
- Bonora, Ettore: 158n
- Borghese, Francesco Scipione: 10-11, 166-167
- Borghi, Alessandro: 286n
- Borghini, Gabriele: 39n
- Borghini, Maria Selvaggia (Filotima Innia): 91
- Borgia, Stefano (Erennio Melpeo): 169-171
 - Prose: 169
- Bossi, Antonio: 56
- Bossuet, Jacques Bénigne: 106
- Botta-Adorno, Alessandro: 197, 201
- Bottari, Giovanni Gaetano (Agesia Beleminio): 145, 180, 193
 - *Lezioni sopra il Decamerone*: 180n
- Botti, Simone: 182n
- Bouhours, Dominique: 103n, 108, 119, 218n, 219
 - *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*: 103n, 104, 105n, 119n
- Bourzst, Giovanni: 57
- Bracciano: 140
- Bracciolini, Francesco: 197-198
 - *Croce racquistata*: 198
 - *Scherno degli dèi*: 198
 - *Sonetti della Lena fornaia*: 198
- Braida, Lodovica: 242n
- Brakmann, Heinzgerd: 109n
- Bravi, Giulio Orazio: 139n, 140n, 145n, 146n, 147n, 155n
- Brembati, Francesco: 202, 207n, 211

- Brembati, Girolamo: 161
 Brembo: 163
 Brescia: 254, 264
 Briganti Colonna, Fulvio: 286n
 Brignole Sale, Anton Giulio: 210-211
 Brino, Antonio Sisto de: 56
 Brogi, Giuseppe (Acamante Pallanzio): 7-8, 11, 16, 22, 33, 72, 140n, 165-169, 173-175, 178, 217-218, 265, 300, 305, 311n
 – *Nella nascita del figlio secondogenito alle eccellenze del signor Livio Odescalchi e della signora Vittoria Corsini*: 140n
 – Rime: 22, 85n, 174
 Broj, personaggio nominato nel «Diario ordinario di Roma»: 26n
 Bronzino, Agnolo Tori detto il: 182n
 Bruguères, Michele: 197
 Brühl, Hans Moritz von: 6n, 25n
 Brumoy, Pierre: 105n, 107, 119n, 126
 – *Discours sur les spectacles* (trad. di Porée, Charles, *De Theatro*): 110n
 – *Théâtre des Grecs*: 105, 106n
 Brunelli, Bruno: 94n
 Bruni, Antonio: 212
 Bruni, Leonardo: 182
 – *Dialogi ad Petrum Histrum*: 181
 Bruto, Marco Giunio: 143
 Bucci, Bernardo (Falante Partenio): 81, 265, 304
 Buda: 15
 Buiatti, Anna: 100n
 Bulgarelli, Domenico: 254
 – *Cantata da recitarsi nel palazzo apostolico*: 254n
 – *Fuga di David*: 253
 Bulgarini, Giovanni Francesco: 286n
 Buonaccorsi, Giacomo: 253
 – *Chi s'arma di virtù, vince ogni affetto*: 253n
 Bussi, Giulio: 196-197
 – *Penitenza gloriosa nella conversione di Santa Maria Egiziaca*: 253
 – Rime: 278n
 – *Trionfo della divina provvidenza ne' successi di Santa Geneviefa*: 253
 Bussotti, Alviera: 69n, 72n, 80n, 120n, 218n, 221n
 Butzek, Monika: 199n
 Cabani, Maria Cristina: 198n
 Cadmo, personaggio mitologico: 49
 Caetani, Francesco: 163
 «Caffè»: 158, 185, 236, 240-244, 245n, 246, 247n
 Cagnani, Francesco Maria: 56
 Calcaterra, Carlo: 95n
 Calisto, Jacopo: vd. Lancellotti, Pietro
 Calliano: 144n
 Calogerà, Angelo: 148n
 Calore, Marina: 219n, 223n, 225n, 226
 Calvi, Giacomo Alessandro: 280
 Camaldoli: 225n
 – Villa Aldrovandi: 225n
 Camerino: 264
 Campana, Andrea: 82n, 218n, 219n, 223n, 229
 Campanella, Tommaso: 199
 – *Poesie filosofiche*: 199
 Campanelli, Maurizio: 6n, 72n, 77n, 83n, 85n, 116n, 120n, 191n, 218n, 249n, 300n
 Campello, Francesco Maria di: 86, 256, 286n
 – Rime: 86
 Campi Elisi: 28, 66
 Cancellieri, Francesco (Alicanto Nassiese/Nassio): 6n
 – *Il Mercato, il Lago dell'Acqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano nel Circo Agonale*: 6n, 10n
 Cancro Tiziana: 138n
 Candela, Giovanni Felice (Nedalco Garanziaco): 307
 Candiani, Rosy: 52n
 Cantelli Tagliazucchi, Veronica: 92-93, 275
 – Rime: 92
 Cantù, Francesca: 196n
 Capaci, Bruno: 177n
 Capece, Carlo Sigismondo: 253
 – *Clemenza d'Augusto*: 252
 Capizucchi, Prudenza Gabriella: 46
 – Rime: 46
 Cappelletti, Cristina: 137n, 138n, 146n, 147n
 Cappello, Bernardo: 147, 151-153
 – Rime: 148, 153n
 Cappello, Pietro Andrea: 51
 Cappuri, Sebastiano Domenico: 186n
 Capriotti, Marco: 36n

- Caracciolo, Ferdinando: 42, 56
 Carafa, Pier Luigi: 8n, 26n
 Carducci, Giosuè: 139n, 157n, 234, 307
 Caricleo Chermario: vd. Ceccarelli, Lucio
 Carlo III di Borbone, re di Spagna: 77, 84
 Carlo VI d'Asburgo, imperatore: 42, 77, 83, 263-264
 Carlo VII, imperatore: 167-168
 Carlo di Borbone, re di Napoli e di Sicilia: 30
Carmina ab utriusque Academiae tum Arcadium tum Quirinorum Pastoribus vernaculo Sermone pronunciata et dicta: 93
 Carminati, Clizia: 207n
 Carpani, Giuseppe: 99n
 – *Haydine*: 99n
 – Lettere: 99n
 Carpani, Giuseppe Enrico (Tirro Creopolita): 44, 56, 99n, 100-103, 107-115, 118, 121, 124-125, 128-130, 132
 – *Adonias*: 101, 107, 109, 125-126, 128
 – *Althemenes*: 101
 – *De Iesu infante odae anacreonticae*: 116n
 – *Esther*: 102, 112, 132
 – *Evilmerodach*: 107-109, 113-114, 116-117, 125, 127-128, 132
 – *Ionathas*: 44n, 107, 109, 111n, 125, 128
 – *Mathathias*: 107, 110, 125, 130
 – *Sedecias*: 107, 110, 117, 125, 129, 135
 – *Sennacherib*: 107, 125, 128
 Carrai, Stefano: 143n
 Carral, Jacques: 111n
 Carrara, Aurelio: 161
 Caruso, Carlo: 205n, 301n
 Caruso, Valentina: 114n
 Casale, Scipione Giuseppe (Evagora Acroceraunio): 51, 81, 287n, 304, 310
 – Rime: 85, 289
 Casaletti, Arcangelo: 168
 Casali, Federico: 82
 – Prose: 82
 Casali Bentivoglio Palcotti, Gregorio: 224-225
 – *Atteone*: 225n
 – Rime: 225n
 Casini Ropa, Eugenia: 219n
 Casoni, Niccolò (Laonico Parorio): 42, 53, 56, 93
 – Rime: 277-278, 292, 294
 Cassiani, Giuliano
 – Rime: 273n
 Cassidy-Geiger, Maureen: 6n
 Castellano, Francesca: 198n
 Castelvetro, Lodovico: 179
 Castiglione, Baldassarre: 155-156
 – *Cortegiano*: 156
 – *Lettere*: 155n, 156n, 157n
 – *Poesie volgari e latine*: 155
 – *Rime e Tirsi*: 155
 Castignoli, Paolo: 37n
 Catelani, Francesco (Cidalmo Orio): 285n
 – *Anacreonte poeta greco tradotto in rime toscane*: 285n
 Catelli, Nicola: 78n
 Caterina da Siena, santa: 5n
 Cavalcanti, Guido: 182n
 – Rime: 155n
 Cavalier Marino, personaggio (*Martello, Che bei pazzi!*): 235
 Cavazzi, Vincenzo: 275
 – Rime: 271n
 Cavoni, Francesco: 43
 Cebà, Ansaldo: 204
 Ceccarelli, Lucio (Caricleo Chermario): 305
 Cecchini, Alessandro: 57
 Celani, Enrico: 39n
 Celi, Paolo: 198n
 Cemmi, Giacomo: 17
 Cenacchi, Francesco (Nitidio Lisiaco): 25n
 – Rime: 291
 Cerasola, Domenico: 51
 Ceresa, Massimo: 255n
 Cesi Ruspoli, Maria Isabella: 44n
 Ceva, Teobaldo (Orgaldo): 200-201, 203, 205n, 206-207, 211, 214, 190, 193
 – *Scelta di canzoni*: 197, 199, 215
 – *Scelta di sonetti*: 197, 199-202, 207n, 214n, 215
 Ceva, Tommaso: 207
 Chambers, Ephraim
 – *Cyclopaedia, or an Universal dictionary of arts and sciences*: 243n
 Châtelet, Gabrielle-Émilie, marchesa del: 225n

- Chelucci, Domenico (frate Paolino di S. Giuseppe): 56
- Chemello, Adriana: 91n
- Chevalier, Jean-Frédéric: 106n, 107n, 110n
- Chiabrera, Gabriello: 48, 197, 201-203, 209-213, 251, 258, 274, 276, 299
- Rime: 201n
- Chiarlamonti, Giambattista: 50n
- Chiarla, Myriam: 78n, 198n
- Chieti: 261
- Chieti, Agatopo (Tidemo Equense): 262
- Chigi, Flavio: vd. Alessandro VII
- Chigi, Sigismondo: 163, 168
- Chiodi, Eutizio: 25n
- Chiodo, Domenico: 153, 154n
- Ciampoli, Giovanni: 199, 202, 210, 212-213
- Rime: 212
- Cian, Vittorio: 156n
- Ciancio, Luca: 39n
- Ciappetti, Giovanni Battista: 46-47, 49n, 257
- Rime: 46-47, 49n
- Cicerone, Marco Tullio: 7, 89, 105, 113, 115, 118, 132, 134, 136
- *De natura deorum*: 116n, 134n
- *De legibus*: 10
- *De officiis*: 136
- *Laelius de amicitia*: 10, 113n, 132n
- *Tusculanae disputationes*: 118n, 136n
- Cigala, Scipione (Demalco Dinosteniese)
- *Cleopatra*: 263
- Cillenio, monte: 19
- Cino da Pistoia (Cino Sinibuldi): 182n, 208
- Rime: 155n
- Cipriani, Antonio: 175n, 217, 231n
- Cirillo, Giuseppe Pasquale: 17, 18n, 45-46
- Ciro: 67
- Cirra: 314n
- Cito, Giuseppe: 265
- Città del Vaticano
- Basilica di San Pietro: 139
- Biblioteca Apostolica Vaticana: 156
- Cappella Pontificia: 64
- Collegio del Palazzo Apostolico: 38
- Clarelli, Alessandro: 42, 56
- Claus, Anton: 112n
- *Themistocles*: 112n
- Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), papa: 7, 32, 69, 83, 169, 251
- Clemente XII (Lorenzo Corsini), papa: 10, 42, 52-54, 76, 81, 186, 278
- Clemente XIII (Carlo della Torre di Rezzonico), papa: 93, 168
- Clemente XIV (Giovanni Vincenzo Antonio Ganganelli; Pistofilo Elidense), papa: 7, 166-175
- Clemente Francesco di Baviera: 162
- Clementi, Francesco Domenico (Agesilo Brentico): 25n, 256
- Cleogene Nassio: vd. Della Volpe, Francesco Maria
- Cleonice Ellespontica: vd. Mascheroni dell'Olmo, Lelia
- Clerici, Antonio Giorgio: 51
- Clidemo Trivio: vd. Bigolotti, Cesare
- Clitemnestra, personaggio mitologico: 143
- Coletti, Vittorio: 299n
- Coli, Angelo: 57
- Collalto Cappello, Eleonora: 147
- Colle Ameno (Sasso Marconi): 81, 83, 94
- Tipografia dell'Iride: 81-82, 86
- Colloreti, Antonio: 44, 57, 256
- Rime: 45n
- Colonna, Vittoria: 92-93
- Coluzzi, Niccolò (Ormido Leuttronio): 44, 58, 304
- Rime: 292-293
- *Sacrificio d'Abrahamo*: 44
- Comacchio: 258
- Comboni, Andrea: 315n
- Comboni, Angelo: 59n
- Comino, Giuseppe: 150, 156
- Commune, epiteto: vd. Accademia dell'Arcadia
- Compagnia di Gesù (Gesuiti), ordine religioso: 25n, 56, 99, 101-104, 107, 110-112, 120-122, 124, 138, 167, 170n, 171n, 174, 186, 191-192
- *Ratio atque institutio studiorum*: 101n, 108n, 192
- Componimenti poetici per le felicissime nozze di Sua Eccellenza il Signor Giovanni Correr con Sua Eccellenza la Signora Andriana Pesaro*: 161n

- Concina, Daniele: 228n
 – *De spectaculis theatralibus*: 228n
 Conrieri, Davide: 205n
 Contarini, Alvise: 161-163
 Contarini, Elena: 162
 Conti, Innocenzo: 173, 174
 Conti, Michelangelo: vd. Innocenzo XIII
 Contini, Francesco: 198n
 Contini, Milena: 219n
 Contucci, Contuccio: 100n
 Copernico, Niccolò: 106n
 Copia Sullam, Sara: 197
 Coppetta, Francesco: 211
 Corilla Olimpica: vd. Morelli, Maria Madalena
 Corneille, Pierre: 106, 108-109, 113n, 120, 122, 125, 222
 – *Cinna*: 51
 – *Trois discours sur le poème dramatique*: 108n
 Corneille, Thomas
 – *Camma, regina di Galazia*: 254n
 – *Camma, reine de Galatie*: 254
 Cornelia: 91
 Correa, Sebastiano Maria (Archeo Alfesibeano): 12
 – *Carmi*: 12-13
 Corsini, Bartolomeo: 81
 Corsini, Lorenzo: vd. Clemente XII
 Corsini, Maria Vittoria: 140, 265
 Corsini, Neri Maria: 10, 26n, 145, 162
 Corsini, Teresa: 163
 Coscia, Niccolò: 37
 Costa, Itala: 137n, 144n, 157n
 Costa, Margherita: 197
 Costantino I imperatore, detto il grande: 32
 Cotta, Giovanni Battista: 53
 – *Dio. Sonetti ed inni*: 253
 Cotticelli, Francesco: 39n, 219n, 264n
 Cottignoli, Alfredo: 119n
 Cracolicci, Stefano: 92n
 Crateo Ericinio: vd. Ottoboni, Pietro
 Cremona, Giovanni Giuseppe: 265
 Cremonini Stefano: 218n
 Crescimbeni, Giovan Mario (Alfesibeano): 3-4, 12, 14-17, 19-21, 23, 27-29, 32, 35-38, 49-50, 54, 61, 72, 76-78, 80, 82-83, 87-88, 91, 95-96, 112, 119-120, 142, 158, 170-172, 183-184, 186-187, 189-190, 196, 199, 201n, 205n, 207n, 210, 213-214, 234-235, 249-250, 252, 254, 256-260, 263, 266-267, 269, 274, 295n, 300-301, 307n, 315
 – *Arcadia*: 203, 251n
 – *Bellezza della volgar poesia*: 20, 21n, 71n, 116, 213, 251n, 253, 262, 267n
 – *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*: 15n, 177, 199, 204, 205n, 210, 212-213, 214n, 255-256
 – *Elvio*: 20, 252
 – *Istoria della basilica di Sant'Anastasia*: 258
 – *Istoria della volgar poesia*: 177, 196, 199, 201n, 204, 208n, 212-213, 215
 – *Lettere*: 119n
 – *Prose*: 19n, 77n
 – *Vita dell'abate Alessandro Guidi*: 16n
 Creusa, personaggio mitologico: 115n
 Cristina Wasa, regina di Svezia (Basilissa): 91, 139, 197, 199, 251
 Cristofari, Filippo: 57
 Cristofolini, Paolo: 183n
 Crivelli, Tatiana: 91n
 Crocchiantè, Giovanni Carlo: 70, 286n
 Croce, Benedetto: 233
 Crocker, Lester G.: 224n
 Crotti, Iliaria: 228n
 Cucci, Erigo: 58
 Curti, Luca: 191n
 Da Pozzo, Giovanni: 191n
 Dalla Riva, Ottavio: 269, 271, 276, 285
 – *Ode di Q. Orazio Flacco espresse in varj metri di verso italiano*: 269n, 277, 284-285
 Dalla Torre, Paolo: 144n
 Danelon, Fabio: 147n, 234n
 Daniele, personaggio biblico: 69, 109, 116, 127-128, 134-135
 Danzi, Massimo: 153n
 Dardano, personaggio mitologico: 310
 Dardano, Maurizio: 299n
 Davide, personaggio biblico: 13, 68, 107, 126
 De Antonellis, Giacomo: 37n
 De Benedictis, Giovanni
 – *Azioni sagre*: 267
 De Blaauw, Sible: 109n

- De Carli, Gaetano: 271n, 274, 285
 De Leonardis, Gaetano: 51
 de Martini, Baldassarre: 144, 145n, 159
 De Rossi, Bartolomeo: 51
 De Sanctis, Domenico: 86, 287n
 – Prose: 86n
 De Vriendt, François: 106n
 Deborah, personaggio biblico: 69
 Decippo Focense: vd. Serassi, Pierantonio
 Dehergne, Joseph: 109n
 Deitz, Luc: 106n
 Del Giudice, Saverio (Olasco Panacheo):
 262
 Del Nero, Paolo Antonio (Siringo Re-
 teo): 315
 Del Teglia, Francesco: 60n
 Del Vita, Alessandro: 182n
 Della Casa, Giovanni: 143, 154
 – *Rime*: 142, 143n
 Della Cella, Scipione: 204
 Della Croce, Anna Maria
 – *Azzioni più maravigliose della vita di Ma-
 ria Vergine*: 266
 Della Volpe, Francesco Maria (Cleogene
 Nassio): 16n, 257n
 Delon, Michel: 230n
 Denina, Carlo: 122
*Descrizione per le nozze di Francesco de' Me-
 dici e Giovanna d'Austria*: 181
 Desippo Focense: vd. Serassi, Pierantonio
 Devoti, Fabio: 26n
 – *Teatro d'Imeneo*: 81
 Di Bari, Cristina: 86n
 Di Costanzo, Angelo: 82, 151n
 Di (De) Gennaro, Antonio (Licofonte Tre-
 zenio): 16, 25n, 88
 – *Rime*: 88
 – *Viaggio alle stelle*: 25n
 Di Iasio, Valeria: 138n
 Di Ricco, Alessandra: 59n, 60n, 78n, 226n,
 233n, 236n, 239n, 315n
 Di Stefano, Stefano
 – *Ragion pastorale*: 262
 «Diario ordinario di Roma» («Chracas»):
 6n, 7-8, 25, 26n, 27n, 38, 87
 Didalmo Prosindio: vd. Revillas, Diego de
 Dillingen: 102
 Dindorf, Karl Wilhelm: 118n
 Dio dei Cristiani: 32, 49, 67-68, 71, 79n, 96,
 110n, 129-130, 133, 141, 172-173
 Diodoro Delfico: vd. Bettinelli, Saverio
 Dionisotti, Carlo: 150n, 156n, 165, 301
 Disfilo Coriteo: vd. Maratti, Carlo
 Doddi, Antonio Felice: 56
 Doglio, Maria Luisa: 85n
 Dolce, Lodovico: 178
 Dolfi Ratta, Maria: 229
 Domínguez, Joaquín M.: 100n
 Donnelly, John Patrick: 106n
 Doralbo Triasio: vd. Pirelli, Filippo Maria
 Doriclea Parteniate: vd. Boccage, Anne-Ma-
 rie Le Page du
 Dorilo Caradreo: vd. Giacomelli, Miche-
 langelo
 Doroteo di Gaza: 117, 134
 – *Synopsis Apostolorum ac Prophetarum vi-
 tas complectens*: 117n, 134n
 Dottori, Carlo de': 197, 212
 Ebrei: 128
 Eden: 11
 Egitto: 207
 Eichstätt: 167
 Eisendle, Reinhard: 39n, 264n
 Elettra Citeria: vd. Gabrielli Capizucchi,
 Prudenza
 Elicona: 79n, 95
 Elide: 169, 171-172
 Elisabetta Cristina di Brunswick: 263
 Elisama: vd. Sedacia
 Emiliani Giudici, Paolo: 233-234
*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des
 sciences, des arts et des métiers*: 217
 Enea, personaggio mitologico: 63
 Enisildo Prosindio: vd. Petrosellini, Giu-
 seppe
 Eniso Pelasgo: vd. Petrosellini, Domeni-
 co Ottavio
 Enos, personaggio biblico: 67
 Enriquez, Gabriele (Tirsindo Lusiano): 306
 – *Rime*: 272, 283, 291
 Epaminonda, politico e militare tebano: 22
 Epifanio di Salamina: 117, 134
 – *Vita Danielis prophetae*: 117n, 134n

- Eracle, personaggio mitologico: 114n
 Erasmo da Rotterdam: 188
 Ercolani Ratta, Elisabetta: 222
 Erennio Melpeo: vd. Borgia, Stefano
 Erifilo Criuntino: vd. Pallavicini, Stefano
 Benedetto
 Erilo Cleoneo: vd. Guidi, Alessandro
 Esagearco Leontino: vd. Algarotti, Francesco
 Eschilo: 104
 Escola, Marc: 108n
 Este, Carlo Emanuello d': 286n
 Etna, monte: 130
 Eulibio Brenteaticeo: vd. Rolli, Paolo
 Eupalte Lampeo: vd. Salvi, Giovanni Angelo
 Euresto Leontiniade: vd. Sandoval, Giovanni Antonio
 Euridalco Corinteo: vd. Golt, Gaetano
 Euridice, personaggio mitologico: 67
 Euripide: 113, 118, 120, 132-133, 136
 – *Alcesti*: 114, 133
 – *Ifigenia in Aulide*: 115, 133
 – *Ifigenia in Tauride*: 115n
 – *Ione*: 115, 133
 – *Ippolito*: 114, 133
 – *Medea*: 115, 133
 – *Troiane*: 114
 Europa: 83, 245, 278
 Evagora Acroceraunio: vd. Casale, Scipione Giuseppe
 Evandro: 26
 Evandro, personaggio mitologico: 71
 Evangelisti, Giuseppe
 – *Discorso intorno alla natura della luce*: 254
 Eveno Ippiano: 38n
 – *Replica anomala* (non pervenuta): 38n
 Evil-Merodach, personaggio biblico: 109, 115, 127, 133-135
 Ezechia, personaggio biblico: 109

 Fabbri, Ranieri Bernardino
 – Rime: 96n
 Fabrizi, Angelo: 245
 Fabroni, Angelo (Finarbo Euroteo): 4, 6n, 13n, 18n, 101
 – *Vitae Italorum doctrina excellentium qui saeculis XVII et XVIII floruerunt*: 5n, 10n, 14n, 101n
 Fagiuoli, Giovan Battista: 45n
 Falante Partenio: vd. Bucci, Bernardo
 Falcone, Giandomenico: 122n, 231n
 Falconieri, Alessandro: 37, 42
 Falconieri, Ottavio: 197, 199
 – Rime: 199
 Falconieri, Paolo: 204
 Fano: 254
 Fantoni, Giovanni: 275
 Fantuzzi, Giovanni: 227n
 – *Notizie degli scrittori bolognesi*: 99n, 227n
 Fantuzzi, Pasquale: 265
 Farnese, Antonio: 84
 Fasanelli, Giuseppe: 57
 Fassina, Filippo: 104n, 105n, 106n, 119n
 Fauni, personaggi mitologici: 314n
 Favaro, Francesca: 92n
 Federico Cristiano, principe elettore di Sassonia (Lusazio Argireo): 6n, 10, 25, 26-27, 84
 Fedi, Francesca: 80n
 Fénelon, François de Salignac de La Mothe
 – *Lettre à l'Académie française*: 104
 Fenicia: vd. Manzoni, Francesca
 Ferecide Leonideio: vd. Palleschi, Tommaso
 Fernández de Portocarrero, Joaquín: 102n
 Ferrante, Fabio: 58
 Ferrara: 254, 258, 264
 Ferrari, Girolamo: 57
 Ferrari, Luigi: 100n
 Ferrari, Saverio: 82n
 Ferreris, Paola: 39n
 Ferrero, Carlo Giacinto: 103n
 Ferro, Roberta: 205n
 Fiamma, Gabriel
 – Rime: 143n
 Fiandra: 5n
 Fidalma Partenide: vd. Paolini Massimi, Petronilla
 Figari, Pompeo: 17, 21, 256
 Filacida Lucininano: vd. Lorenzini, Francesco Maria
 Filicaia, Vincenzo da: 15, 196-197, 202, 208-209, 211-212

- Filotima Innia: vd. Borghini, Maria Selvaggia
 Findlen, Paula: 91n
 Fiorentini, Luca: 181n
Fiori offerti nelle nozze degl' Illustrissimi Signori Marchese Curzio Muti Papazzurri e Marchesa Maria Agnese Caucci: 162n
 Fiorilli, Dionigi (Simonide Acheloio): 44, 46, 48, 57, 311n, 312-314
 – *Caccia de' colombacci*: 45n
 – *Orazione e poesie*: 45n
 – Rime: 44n, 46
 – *Tempio della fede*: 44n
 – *Vello d'oro*: 44n
 Firenze: 42, 65, 100, 181-182, 188n, 193, 254, 258, 264
 Firrao, Giuseppe il vecchio: 8n
 Flammarión, Édith: 109n, 110n
 Flangini, Ludovico (Agamiro Pelopideo): 147
 Flavio Tito Giuseppe
 – *Antichità giudaiche*: 110
 Florimbii, Francesca: 218n
 Floro, Giulio: 14n
 Folard, François-Melchior de
 – *Oedipe*: 100
 – *Thémistocle*: 100
 Folena, Gianfranco: 52n, 313
 Foligno: 264
 Fontana, Marco Publio: 149
 – *Poemata*: 148
 Forlì: 42
 Formica, Marina: 80n, 196n
 Forner, Fabio: 236n
 Forteguerra, Niccolò: 286n
 Fortuna, personificazione: 162
 Foscolo, Ugo: 190, 201n, 213n
 – *Discorso sul testo e su le opinioni intorno alla Commedia di Dante*: 190n
 – *Vestigi della storia del sonetto italiano*: 213
 Fragnaneschi, Ignazio Maria Pio: 45n
 Francesco I d'Asburgo-Lorena, imperatore: 172
 Francesco I de' Medici, granduca di Toscana: 181
 Franchi: 64
 Franchi, Saverio: 39n, 52n, 53n, 81n
 Franchini, Domenico: 45, 56
 – *Pirro e Demetrio*: 45n
 Francia: 5n, 99, 103, 122, 156, 170
 Francioni, Gianni: 185n, 240n, 246n
 Francoforte: 167
 Frèches, Claude-Henri: 103n
 Freixeiro Ayo, Irina: 219n
 Fricheau, Catherine: 113n
 Frisinga: 167
 Frugoni, Carlo Innocenzo: 36n, 95, 271, 284n
 – Rime: 95n
 – *Versi sciolti*: 72, 84, 90, 95, 158, 177, 187, 189n, 190n, 191-192, 237-241
 «Frusta letteraria»: 233n, 245, 246n, 247n, 248, 299
 Fuhrer, Therese: 109n
 Fumaroli, Marc: 119n
 Furietti, Giuseppe Alessandro: 139, 144n, 147, 148n, 149, 163
 Furietti, Lanfranco: 163
 Gabburri, Andrea: 56
 Gabrielli Capizucchi, Prudenza (Elettra Citeria): 91
 Gaetano da Thiene, santo: 162
 Gaetano di Santa Margherita: 262
 – *Fasti antichi di Taranto*: 261
 Gagliardi, Paolo: 50-51
 – *Lettere*: 50n
 Galanti, Alessandro: 58, 262
 Galeotti, Niccolò: 25n, 51
 Galilei, Galileo: 106n
 Gallerati, Giuseppe: 161
 Gallizioli, Giovambattista: 163
 Gallo, Anne-Sophie: 103n, 122n
 Gallo, Valentina: 4n, 35n, 55n, 63n, 236n
 Gambacorti, Irene: 198n
 Gambarà, Veronica: 93
 Gamberucci, Giovanni Battista
 – *Santa Atanasia*: 253
 Ganganelli, Giovanni Vincenzo Antonio: vd. Clemente XIV
 Ganotti, Raimondo: 56
 Garofalo, Biagio: 68
 – *Considerazioni intorno alla poesia degli Ebrei e de i Greci*: 69

- Gasparri, Antonio (Rivisco Smirnense): 30
 Gastelli, Giuseppe Antonio: 56
 Gaucci, Pietro: 51
 Gauthier, Laure: 120n
 Gautier, Giovanni Battista: 56
 Gavazzi, Vincenzo (Stellidio Frissanio):
 306, 311-313, 314n
 Gavitt, Philip: 82n
 Genest, Charles-Claude
 – *Joseph vendu par ses frères*: 100
 Genova: 42, 253, 264
 Gentile, Domenico: 262
 Gentili, Antonio Saverio: 8n, 10, 26n, 54-55
 Germania: 167
 Gerusalemme: 110, 128
 Gervasi, Francesco Antonio: 51
 Gesù Cristo: 53-54, 68, 116n
 Ghelen, Johann Peter van: 263
 Gherardi, Giovanni
 – *Paradiso degli Alberti*: 181
 Ghisilieri, Antonio Maria: 81
 Ghisilieri, Filippo Carlo: 81, 83
 Giacomelli, Michelangelo (Dorilo Caradreo): 5n, 51
 Giacopini, Achille: 86n
 Gialdroni, Giuliana: 53n
 Gialdroni, Teresa Maria: 53n
 Gianaroli, Daniela: 146n
 Giannantoni, Domenico: 4n
 Gli, Germanico: 56
 Gigli, Girolamo (Amaranto Sciatidico):
 3-4, 5n, 252-253, 260
 – *Amore fra gl'impossibili*: 252
 – *Brandaneide*: 260
 – *Decreto del Supremo Collegio Egemonico d'Arcadia*: 5
 – *Giuditta*: 252
 – *Vocabolario cateriniano*: 260
 Ginanni, Giuseppe: 51
 Ginobili, Giovanni (Apollonio Orciano):
 16, 31
 – Rime: 31
 Gioele, personaggio biblico: 172
 Giolito de' Ferrari, Gabriele: 149n, 205
 Gionantoni, Domenico
 – *Ill.mo, & R.mo Domino A. C. De Abbatis Romana electionis*: 38, 40n, 41, 56n
 Gionata, personaggio biblico: 107, 125-126, 130
 Giorgetti Vichi, Anna Maria: 35, 51
 «Giornale de' letterati»: 81, 231n
 «Giornale de' letterati d'Italia»: 218n
 Giovanelli, Paola Daniela: 225n, 226n
 Giovanna d'Austria, granduchessa di Toscana: 181
 Giovanni V di Braganza, re di Portogallo (Arete Melleo): 8, 27, 39, 87, 101, 125, 174, 265
 Giovanni Gastone I de' Medici, granduca di Toscana: 51
 Giovardi, Vittorio: 57
 Giove, personaggio mitologico: 18, 19, 89, 110n, 115, 129-130
 Giovio (Jovio), Paolo: 182n
 Girolami Ambra, Elisabetta (Idalba Corinacea): 91
 Girolamo, santo
 – *In Daniele*: 108n, 127
 Giroldi de Jugo, Ortensio (Vareno Acheruntino): 17
 Giroto, Carlo Alberto: 60n
 Giuda: 109-110, 117
 Giuditta, personaggio biblico: 175n
 Giuli, Paola: 82n
 Giunta, Fabio: 219n
 Giuseppe, personaggio biblico: 65
 Giuseppe I di Braganza, re di Portogallo: 168, 173
 Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, imperatore: 170
 Giustiniani, Caterina: 145n
 Giustiniani, Girolamo Ascanio: 156
 Giustino Martire: 117, 134
 – *Quaestiones et responsiones*: 117n, 134n
 Glorie, François: 109n
 Gobbi, Agostino: 204-205, 208, 211, 213
 Godard, Luigi: 137
 Goldbacher, Alois: 117n
 Goldoni, Carlo (Polisseno Fegejo): 221, 225-228
 – *Bottega del caffè*: 227
 – *Incognita*: 221, 225-228
 – *Pamela*: 228
 – *Serua amorosa*: 225-226

- *Teatro comico*: 228
- *Teatro di società*: 227n
- Golt, Gaetano (Euridalco Corinteo): 16, 81, 88, 177, 188
- *Poesie*: 177, 188, 189n, 231n
- Rime: 88, 292
- Gonzaga, Cesare
- *Rime e Tîrsi*: 155n
- Gonzaga, Sigismondo: 271n
- Rime: 85
- Gorgia, personaggio biblico: 130
- Gorni, Guglielmo: 289
- Gozadini Malvasia, Ginevra: 225
- Graglia, Giuseppe: 5n, 22, 39n, 53n
- Granieri, Tobia: 37n
- Grappelli, Filippo: 57
- Graveson, Ignace Hyacinthe Amat de: 167
- Gravina, Gian Vincenzo (Opico Erimanteo; Bione Crateo): 9, 12, 14, 16, 53, 55, 63, 65-66, 69, 88, 93-95, 120, 171, 177-178, 184-185, 186, 203, 213, 218, 250-252
- *Delle antiche favole*: 22n, 63
- *Discorso sopra l'Endimione*: 22, 63
- *Institutiones Canonicae*: 94n
- *Ragion poetica*: 22, 177
- *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna*: 203
- Graziani, Girolamo: 197
- *Conquisto di Granada*: 198, 211
- Grazini, Giulio Cesare: 58, 286n
- Rime: 295n
- Graziosi, Elisabetta: 91n, 119n, 218n
- Greci: 63-64, 66, 68, 105, 114n, 136, 237
- Grecia: 26, 69, 173n
- Gregorio Magno, santo: 117, 135
- *Moralia in Job*: 117n, 135n
- Greutter, Pier Mattia (Licido Parteniate): 262
- Griffet, P. Cl.: 109n
- Grillo, Angelo: 197, 204
- Grimaldi, Antonio: 60n, 78n, 315n
- Grimani, Pietro (Armiro Elettreo): 83
- Rime: 83n
- Grisciolini, personaggio nominato nel «Diario ordinario di Roma»: 26n
- Grozio, Ugo: 67
- Guaccimani, Giacomo: 205
- *Raccolta di sonetti d'autori diversi et eccellenti dell'età nostra*: 205n
- Guaita, Camilla: 116n
- Gualandris, Francesca: 161
- Guardini, Livio: 57
- Guarini, Alessandro: 209
- Guarini, Battista: 197, 208-211
- *Pastor Fido*: 259
- Guarnacci, Mario (Zelalgo Arassiano): 281, 283
- Rime: 294
- Guasti, Niccolò: 170n
- Guazzesi, Lorenzo: 45, 56
- *Vecchio avaro*: 45n
- Guccini, Gerardo: 219n, 222n
- Guidetti, Armando: 99n
- Guidi, Alessandro (Erilo Cleoneo): 13, 14n, 15-17, 22-24, 26, 29, 31-33, 139, 189, 196-197, 201-202, 208-209, 211, 213n, 251-252
- *Endimione*: 22, 250-252
- Rime: 201n
- Guittone d'Arezzo: 182n, 316
- Gullino, Giuseppe: 83n
- Gutiérrez Carou, Javier: 219n
- Haller, Albrecht von: 111n
- Henze, Matthias: 109n
- Hinz, Manfred: 191n
- Hobbes, Thomas: 223, 227n, 230
- Huet, Pierre-Daniel: 67
- Humbert-Mougin, Sylvie: 104n
- Iacobone, Giuseppe: 56
- Ida, monte: 161
- Idalba Corinetea: vd. Girolami Ambra, Elisabetta
- Ifigenia, personaggio mitologico: 67, 115n
- Ignazio di Loyola: 99, 112, 192
- Imbruglia, Girolamo: 171n
- Index librorum prohibitorum*: 69, 179, 192
- Inghilterra: 5n
- Inguibert, Malachia d': 51
- Innocenzo XII (Antonio Pignatelli), papa: 43
- Innocenzo XIII (Michelangelo Conti), papa: 169

- Invidia, personificazione: 11
 Ione, personaggio mitologico: 115n
 Ippocrene: 79n, 96n
 Ippolito, personaggio mitologico: 114n
 Ipsicratea, moglie di Mitridate VI: 143
 Isacco, personaggio biblico: 65
 Isella, Dante: 157n
 Isolani Lupari, Alamanni
 – *Sonetti sacri*: 262
 Israele: 172
 Italia: 5n, 29, 111n, 114, 119-121, 133, 146n, 157, 183, 188, 211, 217, 221-222, 238, 241-242, 246, 261, 268
- Jabel, personaggio biblico: 126
 Jacuzio, Matteo: 51
 Jefte, personaggio biblico: 67
 Jella, personaggio (Lorenzini, Rime): 48
 Joab, personaggio biblico: 126
 Johns, Christopher: 82n
 Jones Henry, Stuart: 123
 «Journal des Savants d'Italie»: 225n
- Klettenhammer, Sieglinde: 112n
 Klingebel, Josephine: 146n
 Komarek, Giovanni Giacomo: 251
 Kortholt, Chretien: 160n
- La Rocca, Guido: 155n, 156n
 La Rue, Charles de: 106, 107n, 125
 – *Cyrus*: 106, 125
 – *Lysimachus*: 106, 125
 La Servière, Joseph de: 109n
 Lamberti, Antonio: 57
 Lamberti, Gaetano: 57
 Lambertini, Prospero: vd. Benedetto XIV
 Lamindo Pritanio: vd. Muratori, Lodovico Antonio
 Lampo Tritoneo: vd. Mariotti, Agostino
 Lampredi, Giovanni Maria: 198
 Lancellotti, Pietro: 147, 149, 151, 154, 178n, 180
 Landi, Ubertino: 87
 – Rime: 87
 Landino, Cristoforo: 186
 Lanza, Antonio: 181n
 Laonico Parorio: vd. Casoni, Niccolò
- Lapo Gianni
 – *Rime*: 155n
 Latini: 11, 63, 237
 Laura, personaggio petrarchesco: 48, 190, 207
 Laurillo Geronteo: vd. Bagnari, Pietro
 Lavaiani, Marco Antonio: 46-47, 48n
 – Rime: 46, 48n
 Lazio: 28, 121
 Lazzarini, Andrea: 198n
 Le Brun, Jacques: 104n
 Le Dran, Henry-François
 – *Osservazioni di chirurgia*: 82
 Le Fèvre Dacier, Anne: 106, 119n
 Le Jay, Gabriel François
 – *Crésus*: 100
 – *Eustache*: 100
 Lecce, Lorenzo: 51
 Lecoq, Anne-Marie: 119n
 Leers, Filippo (Siralgo Ninfasio): 16, 21, 49, 257n
 Lefranc de Pompignan, Jean-Jacques: 111, 130
 – *Didon*: 111, 122, 130
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von: 160
 – *Recueil de diverses pieces sur la philosophie, les mathematiques*: 160n
 Lelli, Francesco: 26n 45, 57, 265
 – *Carmina*: 45n
 – *Fabulae XII*: 45n
 Lemene, Francesco de: 196-197, 201-202, 207, 209, 211-212
 Lemno: 130
 Leonardi, Lino: 260n
 Leonardo da Vinci: 182
 Leone X (Giovanni de' Medici), papa: 157
 Leone, Marco: 121n
 Leonio, Vincenzo (Uranio Tegeo): 4, 15-17, 21, 24, 27, 30, 86, 116n, 256, 257n
 – Rime: 15n
 Leopardi, Giacomo: 224n, 283
 Leporeo, Lodovico: 209-210
 Leppin, Hartmut: 109n
 Lessing, Gotthold Ephraim: 120n
 – *Hamburgische Dramaturgie*: 119
 Lete, fiume: 89, 237
 Licido Parteniate: vd. Greutter, Pier Mattia

- Licofonte Trezenio: vd. De Gennaro, Antonio
- Liddell, Henry George: 123
- Lieber, Maria: 146n
- Lilibeo Argivo: vd. Reggio, Agatino Maria
- Lippi, Lorenzo: 197
- Lipsio, Giusto: 105, 124
- *Animadversiones in tragoedias quae L. Aeneo Senecae tribuuntur*: 106n, 124
- *Réflexions sur l’Oedipe*: 105
- Lisbona: 125, 173n, 174, 223n
- Lissa, Anna: 69n
- Locatelli, Giuseppe: 139n
- Locatelli, Pasino: 137n, 144n
- Locke, John: 227n, 246
- Lodi: 161
- Lofa, personaggio (Martello, *Che bei pazzi!*): 235
- Löhr, Winrich: 109n
- Londra: 167, 245
- Longo, Nicola: 222n
- Longo degli Alessandri, Guglielmo: 146n, 147, 154-155
- Loredan, Giovan Francesco: 210-211
- Lorenzini, Francesco Maria (Filacida Lucignano): 5-12-17, 19, 21, 23-24, 28-34-38, 41-50, 52, 54-55, 63, 67-69, 71-72, 76, 78-81, 84-85, 87, 89, 93, 95, 101, 116n, 120, 166, 178, 186-187, 199, 202, 212, 217, 249, 257, 260-265, 267-268, 300, 303, 310
- Lettere: 50n
- *Parafrasi del cantico de’ tre fanciulli nella fornace*: 69
- *Parafrasi del cantico di Mosè*: 264
- *Parafrasi volgare del cantico di Debbara*: 264
- *Poesie*: 17, 18n, 19n, 20n, 21n, 45, 46n, 47n, 48, 49n, 87, 300n, 306, 308, 312-313
- Rime: 289
- Lorenzo Corsini: vd. Clemente XII
- Lory, Jacques: 106n
- Lot, personaggio biblico: 67
- Louvat, Bénédicte: 108n
- Lucano, Marco Anneo: 104, 124, 188
- *Pharsalia*: 106n
- Lucatelli, Gian Pietro: 87
- Prose: 87
- Lucca: 42, 186n, 254, 258, 264
- Lucia, santa: 141, 160
- Luciano di Samosata: 238
- Lucioli, Francesco: 14n, 60n, 80n
- Lucrezia romana, moglie di Collatino: 92
- Luigi XIV di Borbone, re di Francia: 106, 222
- Luisa Gabriella di Savoia: 103n
- Lukács, László (Ladislaus): 101n
- Lupi, Maria: 161n
- Lupi, Mario: 146n
- Lusazio Argireo: vd. Federico Cristiano, principe elettore di Sassonia
- Luzzago, Pietro: 161
- Macassoli, Girolamo: 161
- Macedonio, Vincenzo: 174
- Macera, Ilaria: 198n
- Maffei, Giovan Pietro: 148-149
- *Istoria dell’Indie Orientali*: 148
- Maffei, Scipione: 189, 218-219, 227-228, 259
- *De’ teatri antichi e moderni*: 227n
- *Merope*: 259
- Magalotti, Lorenzo: 157n, 196-197, 199, 201-202, 210, 212, 258
- *Canzonette anacreontiche*: 258n
- Rime: 202
- Maggi, Carlo Maria: 196-197, 201-202, 208-209, 211-212
- Magnani, Jacopo: 45, 56
- *Innocenza di s. Eugenia scoperta nel tradimento*: 45n
- Lettere: 45n
- *Per le felicissime nozze dell’illustrissimo sig. Marchese Antonio Acciajuoli*: 45n
- Magnani Campanacci, Ilaria: 120n
- Magro, Fabio: 288
- Maier, Bruno: 218n, 299n
- Maioli d’Avitabile, Biagio (Agero Nonacride): 262
- Malagrida, Gabriele: 173
- Malapert, Charles: 110, 125, 129
- *Sedecias*: 106n, 110n
- Malatesti, Antonio: 208, 210-211
- Malato, Enrico: 195, 249n, 301n
- Malavasi, Massimiliano: 315n

- Malhomme, Florence: 113n
 Malinverni, Massimo: 289
 Mamczarz, Irène: 228n
 Mancurti, Francesco Maria: 56
 – *Vita di Gio. Mario Crescimbeni*: 15n
 Mandeville, Bernard de: 230
 Mandosio, Prospero (Plonico Alfeiano):
 255
 – *Bibliotheca Romana*: 255n
 – *Theatron in quo maximorum Christiani orbis pontificum archiatros*: 255n
 Manfredi, Eustachio: 204-205, 213, 223n
 Manfroni, Gaetano: 56
 Manganelli, Giorgio: 192n
 Manganoni, Anna Maria: 141n
 Manganoni, Francesca: 160, 162
 Manni, Domenico Maria (Tubalco Panichio): 180, 193
 – *Istoria del Decamerone*: 180
 Manni, Paola: 305n
 Mantova: 258, 264
 Manzoni, Francesca (Fenicia)
 – *Ester*: 263
 Maratti Zappi, Faustina (Aglauro Cidonia): 86, 91-92, 95
 – Rime: 86n, 92n
 Marcelli, Stefano: 81n
 Marchesini, Pietro: 57, 262
 Marchetti, Alessandro: 196-197, 199, 201
 Marcialis, Maria Teresa: 119n
 Marcozzi, Luca: 36n
 Maria Amalia Wettin, regina di Napoli e di Spagna: 6n, 25, 30, 51, 84
 Maria Antonia Walburga di Baviera (Walpurgis Symphorosa), elettrice di Sassonia: 168
 Maria Teresa d'Asburgo, imperatrice: 161, 167, 172
 Maria Vergine: 161-162, 207, 258
 Marinella, Lucrezia: 197
 Marini, Carlo Maria: 26n
 Marini, Quinto: 27n, 78n
 Marino, Giovan Battista: 197, 199-204, 208, 210-215, 235, 288, 313n
 – *Adone*: 198, 212
 – *Galeria*: 214
 – *Lira*: 200, 203n, 214n
 – *Murtoleide*: 209-210, 214
 – *Rime*: 201n, 212-214
 Mariotti, Agostino (Lampo Tritoneo): 6n
 – *Elogio di Francesco Lorenzini*: 6n
 Mariotti, Antonio
 – Rime: 278n
 Markovits, Francine: 230n
 Martelli, Lodovico: 211
 Martello, Pier Jacopo (Mirtilo Dianidio):
 14n, 15, 29, 72n, 82, 218-219, 234-237
 – *Che bei pazzi!*: 235, 236n, 237n, 255, 257n
 – *Euripide lacerato e il Fior d'Agatone*: 235
 – *Piato dell'H*: 235
 – *Procolo*: 120
 – Prose: 82
 – *Secretario Cliternate al baron di Corvara di satire libro*: 235
 – *Teatro italiano*: 259
 – *Vita dell'abate Alessandro Guidi pavese, detto Erilo Cleoneo*: 16n
 Martignone, Vercingetorige: 153
 Martini, Alessandro: 208n
 Marzo, Antonio: 179n, 193n
 Mascheroni dell'Olmo, Lelia (Cleonica Ellespontica): 139, 140n, 141, 159-160
 Masi, Michelangelo: 56
 Masseri (Messeri), Pellegrino: 251-252
 Massimiliano II Emanuele di Wittelsbach, elettore di Baviera: 15
 Matarrese, Tina: 299n, 312n
 Mattatia, personaggio biblico: 110, 130
 Mattioda, Enrico: 108n, 113n, 227n, 229n
 Maupertuis, Pierre-Louis Moreau de: 224, 229
 – *Essai de philosophie morale*: 223
 Mazza, Angelo: 276, 285
 Mazzini, Giuseppe: 233
 Mazzoleni, Alessandro
 – *Vita di Monsignor Francesco Bianchini*: 39n
 Mazzoleni, Angelo: 205-207, 208, 210-211, 213-214
 – *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni*: 161n, 197, 199, 203, 205, 207, 215
 Mazzotta, Andrea: 37n
 Mazzotta, Clemente: 225n
 Mazzucchi, Andrea: 179n, 195, 249n

- Mazzuchelli, Elena: 161
 Mazzuchelli, Gianmaria: 146n, 192
 Mecatti Francesca: 230n
 Medea, personaggio mitologico: 115n
 Medebach, Girolamo: 225n
 Medici, Giovanni de': vd. Leone X
 Medici, Lorenzo de': 182, 185
 Medina, Miguel: 117, 134
 – *Christianae paraenesis sive de recta in Deum fide*: 117n, 134n
 Melibee, personaggio (Adami, Rime): 84
 Melosio, Francesco: 197, 209
 Melpomene, personaggio mitologico: 124
 Memmi, Francesco: 257n
 «Mémoires de Trévoux» («Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts»): 102-108, 111, 113, 114n, 117-123
 «Memorie per la Storia delle Scienze e buone Arti»: 102n
Memorie per servire all'istoria letteraria: 202
 Mendrino, Luca: 210n, 213
 Menelao: personaggio mitologico: 49
 Mengaldo, Pier Vincenzo: 299n
 Meninni, Federigo: 207n, 212n, 213
 – *Ritratto del sonetto e della canzone*: 207n, 212n
 Menzini, Benedetto: 29, 60, 69, 196-197, 201, 208-209, 212, 213n, 252-253
 – *Accademia tuscolana*: 59, 60n, 315
 – *Arcadia restituita all'Arcadia*: 252
 – *Arte poetica*: 69, 71n
 – *Prose*: 33
 – *Tre Arcadie*: 59-60, 315
 Mercurio, personaggio mitologico: 18-19
 Merlini, Barbagiano: 42, 56
 Messbarger, Rebecca: 82n
 Messer Cecco, personaggio (Martello, *Che bei pazzi!*): 235
 Metastasio, Pietro (Artino Corasio): 22, 47, 48n, 52-54, 93-95, 172, 190, 264, 268
 – *Adriano in Siria*: 264
 – *Alessandro nell'Indie*: 264
 – *Artaserse*: 53, 264
 – *Catone in Utica*: 264
 – *Componimento sacro per la festività del SS. Natale*: 52n, 53
 – *Demofonte*: 264
 – *Didone abbandonata*: 264
 – *Giustino*: 53
 – *Issipil*: 264
 – *Lettere*: 47n, 48n
 – *Olimpiade*: 264
 – *Poesie*: 22, 48n, 93, 94n
 – *Semiramide riconosciuta*: 264
 – *Siroe*: 264
 Mezzetti, Giovanni Antonio: 57
 Miani, Girolamo: 145n
 Michelangelo Buonarroti: 154
 Milano: 254
 – *Brera*: 138
 Miletto, Lorenzo: 113n
 Minette, André: 106n
 Minghelli, Domenico Girolamo: 51
 – Trad. di Corneille, *Cinna*: 51
 Minturno, Antonio: 188
 – *Poetica*:
 Mireo Rofeatico: vd. Morei, Michele Giuseppe
 Mirtilo Dianidio: vd. Martello, Pier Jacopo
 Mistichelli, Gaetano: 285
 – *Rime*: 271n, 275, 284
 Mistichelli, Giacomo (Polimedonte Eutresio): 16, 51, 174, 313
 – *Rime*: 174
 Mitridate VI, re del Ponto: 143
 Modena: 180, 254
 Moes, Jean: 120n
 Molo, Giovanni Battista: 252
 Molza, Francesco Maria: 151, 153, 211
 – *Ninfa Tiberina*: 148, 150n
 – *Rime e carmina*: 148-149, 151n, 163n
 Monaco di Baviera: 102
 Moncada e d'Aragona, Giovanni Antonio: 46
 Monsignani, Fabrizio: 251n
 Montanari, Giannicola Alfonso: 179
 Montanari, Tomaso: 199n
 Montani, Giuseppe (Mopso Creopolita): 19n
 Montauban
 – *Cour des Aides*: 111
 Montefiascone: 112
 Montevercchio, Camillo Pompeo: 46-47
 – *Rime*: 46

- Monti, Vincenzo: 138, 309
 – *Iliade*: 309
 Montini, Innocenzo
 – Rime: 273n
 Mopso, personaggio (Salvi, Rime): 283
 Mopso Creopolita: vd. Montani, Giuseppe
 Morando, Simona: 27n, 78n, 205n
 Morando, Umberto: 156n
 Morei, Michele Giuseppe (Mireo Rofeatico): 4, 6n, 8-10, 24, 26-34-35, 38, 40-41, 44-46, 57, 59-69, 71-72, 73, 76-81, 84-85, 87, 89-91, 93-97, 102, 103n, 111-123, 131, 138-140, 146, 156, 158, 166-168, 187, 189, 199, 217-218, 249, 257, 265-266, 268-269, 271, 315
 – *Autunno tiburtino*: 13, 14n, 59-62, 67, 69-71, 78-79, 95, 96n, 268n, 315
 – *Carmina*: 61, 121n
 – *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*: 9, 10n, 14n, 27n, 35n, 54, 59-60, 62, 77n, 79, 80n, 90n, 94, 102n
 – *Poesie*: 26n, 61, 65, 76, 96n, 265
 – *Prose*: 18n, 40n, 47n, 60n, 76, 84n, 87, 91, 102n, 123
 – *Prose dette in diverse accademie*: 28n, 29n, 30n, 62, 65-67, 72n, 116n, 121n, 187n, 188, 265
 – *Ragionamento intorno all'Eneida di Virgilio*: 61n, 62, 63n, 64, 188
 – Rime: 76n, 79
 – *Sacrificio di Iste*: 112
 – *Temistocle*: 112
 – *Tre Arcadie*: 59-60, 315
 Morelli, Jacopo: 138
 Morelli, Maria Maddalena (Corilla Olimpica): 137, 172
 Moretti, Pietro: 57
 Morosini, Domenico: 59n
 Morselli, Adriano
 – *Pirro e Demetrio*: 45n
 Morso, Francesco (Norildo Acheo): 281
 – Rime: 96n, 291
 Mosè, personaggio biblico: 13, 66-69, 71
 Mozzarelli, Cesare: 221n
 Mozzetti, Giovanni Antonio: 42
 Mula, Caterina da: 161
 Muraro, Maria Teresa: 52n
 Muratori, Lodovico Antonio (Lamindo Pritanio): 37, 40, 69, 103n, 120, 146n, 150, 179-180, 190, 199-200, 201n, 205n, 207n, 208n, 211, 218-221, 223, 228
 – *Della perfetta poesia italiana*: 71n, 196, 199, 200n, 201n, 204, 206, 207n, 208n, 215, 219, 220n
 – *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi*: 219, 221
 – *Filosofia morale*: 219, 220n
 – Lettere: 37n, 146n
 Muse, personaggi mitologici: 6n, 32, 67, 78, 95, 238
 Museo, personaggio mitologico: 66-67
 Museo Pegaside: vd. Voltaire, François-Marie Arouet, detto
 Muti, Guido: 140n
 Mutinelli, Giovanni Battista
 – *Raccolta di stanze de' migliori italiani poeti*: 197-198, 216
 Muzio, Girolamo: 180n
 Nabucodonosor, personaggio biblico: 108-110, 115-118, 127, 129-130, 134-135
 Nabuzardan, personaggio biblico: 129
 Nachor, personaggio biblico: 130
 Nacinovich, Annalisa: 71, 73, 78n, 168n, 170n, 172, 217n, 231
 Nadab, personaggio biblico: 109, 115, 127, 133
 Napoli: 25, 52n, 261, 263-264
 Napoli, Francesco (Terimbo Manturese): 303
 Nardi, Mattia: 57
 Nardini, Domenico Antonio: 86
 Nardo, Chiara: 35n
 Nathan, personaggio biblico: 109, 128
 Necchi, Rosa: 48n, 77n, 94n
 Nedalco Garanziaco: vd. Candela, Giovanni Felice
 Negroni, Nicolò: 42, 58
 Nepi: 42
 Nereo, personaggio mitologico: 161
 Nettuno, personaggio mitologico: 68
 Nicasio Porriniano: vd. Berti, Alessandro
 Pompeo
 Nicolai, Alfonso: 51

- Nicolai, Nicol'Angelo: 57
 Nicolini, Fausto: 189n
 Nieri, Paolino: 56
 Ninfe, personaggi mitologici: 19, 91, 163
 Nitidio Lisiaco: vd. Cenacchi, Francesco
 Nivildo Amarinzio: vd. Pizzi, Giacchino
 Noce, Hannibal S.: 235n
 Norcia, Anton Domenico: 315n
 Norildo Acheo: vd. Morso, Francesco
 Norland, Howard B.: 106n
 «Novelle della Repubblica delle lettere»: 59n
 Numa Pompilio: 31
 Nuovo, Angela: 153
- O' Neill, Charles E.: 100n
 Odam, Girolamo: 25n
 Odazzi, Giuseppe (Atreno Alittorio): 311
 Odescalchi, Baldassarre: 138n, 145n
 Odescalchi, Livio: 140n, 265
 Odescalchi, Maria Flaminia: 163, 168
 Olasco Panacheo: vd. Del Giudice, Saverio
 Olivadese, Elisabetta: 150n, 195
 Omero: 22, 62-63, 66, 188, 191
 – *Iliade*: 63
 – *Odissea*: 63-64
 Onemio Dianio: vd. Zanotti, Ercole Maria
 Ongaro, Antonio: 62
 – *Alceo*: 62
 Ongaro, Domenico: 100n
 Onorati, Franco: 40n
 Opico Erimanteo: vd. Gravina, Gian Vincenzo
 Orazi e Curiazi: 259
 Orazio Flacco, Quinto: 14n, 109, 121n, 127-128, 133, 173-174, 188, 191, 269, 276n, 277, 284
 – *Epistulae*: (*Ars poetica*) 108-109, 114, 127-128, 133n
 – *Carmen saeculare*: 271
 – *Carmina*: 173n
 – *Epodon liber*: 271n
 Orconio Esquiliano: 38n
 – *Replica alla risposta di Ereno Ippiano*: 38n, 43n, 44n
 Ordine degli Ospitalieri di San Giovanni di Gerusalemme: 62n
- Oreadi, personaggi mitologici: 314n
 Orfeo, personaggio mitologico: 11
 Orgaldo: vd. Ceva, Teobaldo
 Origene: 118, 136
 – *Contra Celsum*: 118n, 136n
 Orito Piliaco: vd. Zanotti Cavazzoni, Francesco Maria
 Orlandi, Antonella: 255
 Ormido Leuttronio: vd. Coluzzi, Niccolò
 Orsi, Giovan Gioseffo Felice: 103n, 108n, 119, 218n, 219
 – *Considerazioni sopra un famoso libro francese*: 108n, 119n
 – *Quattro lettere*: 119n
 Orsini, Domenico: 84
 Orsini, Pierfrancesco: vd. Benedetto XIII
 Orsini Boncompagni Ludovisi, Giacinta: 92
 – Rime: 92n
 Ortensia: 91-92
 Ortes, Giammaria: 223n
 Ossola, Carlo: 53n, 201
 Ottaviani, Alessandro: 6n, 83n, 218n
 Otto, August: 116n
 Ottoboni, Domenico: 41, 53
 Ottoboni, Pietro (Crateo Ericinio): 8n, 52n
 – *Amore eroico tra' pastori*: 21
 Ovidio Nasone, Publio: 10, 188, 211
 – *Medea* (perduta): 104, 124
 – *Metamorfosi*: 10n
- Paci, Piero: 82
 Paciaudi, Paolo Maria: 146
 Pacifico, Orazio: 262
 Padoan, Giorgio: 228n
 Padova: 156
 Pagliardini, Angelo: 112n
 Pagliarini, famiglia: 81
 Pagliarini, Marco: 80-81, 155
 Pagliarini, Niccolò: 80-81, 155
 Pagliarini, Tommaso: 80
 Pagnini, Giuseppe Maria
 – Rime: 286
 Pallavicini, Stefano Benedetto (Erifilo Criuntino): 310
 Pallavicino, Sforza
 – *Fasti sacri*: 205n

- Pallavicino, Stefano (Erifilo Criuntino):
 269, 276-277, 284
 – *Canzoniere d’Orazio ridotto in versi toscani*: 269n, 271, 275, 284
- Palleschi, Tommaso (Fecide Leonideio):
 31, 46, 307
 – Rime: 31, 46, 290
- Palombella, Calisto Maria: 45n
- Pan, personaggio mitologico: 18, 59n, 71
- Panizza, Giulio: 223n
- Paolini Massimi, Petronilla (Fidalma Par-
 tenide): 91
- Paolucci, Giuseppe (Alessi Cillenio): 4n,
 8n, 16-17, 21, 24, 34, 38, 40, 43, 203n,
 213, 256, 257n
- Paracciani Marescalchi, Margherita: 225-
 227
- Paradisi, Agostino: 285
 – Rime: 276
- Paravicini, Vincenzo: 57
- Paride, personaggio mitologico: 161
- Parigi: 106, 111, 173n, 222
 – Académie Française: 111
 – Collegio Louis-le-Grand: 102-103, 107,
 109, 110n, 111, 128
 – Comédie Française: 111n
- Parini, Giuseppe: 157, 233-234, 301, 309
 – *Alcune poesie di Ripano Eupilino*: 157n
 – Rime: 286
- Parnaso, monte: 14n, 47, 158, 190, 237
Parnaso italiano: 197, 203, 211-212, 216
- Parravicini, Chiara: 143
- Pascal, Blaise: 224
 – *Pensieri*: 224n
- Pasquali, Giambattista: 178
- Pasquini, Giovanni Claudio (Trigenio Mi-
 gonitidio): 263
 – *Disingannati*: 263
 – *Forza dell’amicizia, ovvero Pilade ed Ore-
 ste*: 263
 – *Livia*: 263, 264n
 – *Plotina*: 263, 264n
- Passavia: 167
- Passeri, Maria Angela
 – *Giunio Bruto*: 267
- Passerini, Ferdinando: 286n
- Passerini, Gaetana (Silvia Licoatide): 91
- Passerini da Spello, Ferdinando
 – Rime: 295n
- Passerini da Spello, Gaetana: 286n
- Passeroni, Giancarlo: 75, 78, 265
 – *Cicerone*: 75
 – Rime: 78
- Passionei, Domenico Silvio: 51, 145
- Pastor, Ludwig von: 37n, 112
- Pastore Stocchi, Manlio: 85n
- Pastorini, Giovanni Battista (Aleso Leu-
 casio): 193, 197, 201
- Paterno, Lodovico: 201, 211
 – Rime: 201
- Paternoster, Saverio: 37n
- Paviolo, Maria Gemma: 42
- Pecoraro, Alessandro: 160n
- Pedron, Chiara Maria: 146n
- Pegolotti, Alessandro: 286n
 – *Ditirambo*: 258
- Pellegrini, Giuseppe Luigi: 285
- Penteo Alcimedonziaco: vd. Baccanti, Al-
 berto
- Pepoli, Cornelio: 51
- Pepoli, Lucrezio: 223, 227
 – *Padri saggi*: 227n
- Perfetti, Bernardino: 36
- Perini, Giulio: 157n
- Perotti, Anton Maria: 51
- Perotti, Giovanni Maria: 254
 – *Cantata allusiva a un discorso da recitarsi
 per la festa della santissima Vergine*: 254n
 – *Contesa tra l’odio e l’amore*: 254n
- Perotti, Niccolò: 51, 56
- Perrot, François
 – *Aviso piacevole dato alla bella Italia*: 186
- Pers, Ciro di: 204
 – *Poesie*: 204
- Persiani: 115, 134
- Perugia: 254, 264
- Perugini, Giuseppe: 57
- Pesaro: 19n, 102n, 264
- Petau, Denis: 106, 125
 – *Carthaginienses*: 106n
 – *Sisaras*: 106n
 – *Usthanes*: 106n
- Petrarca, Francesco: 12, 27, 36, 48-49, 64,
 141, 145, 149, 151-152, 154, 158, 179, 180-

- 186, 188-191, 202, 207-208, 229, 235-236, 242, 251, 288, 299-302, 305, 308, 311-312, 316
- *Rerum vulgarium fragmenta*: 48, 142, 148-149, 150n, 178n, 180, 186, 207, 281, 305, 311
 - *Triumphs*: 178n
- Petrosellini, Domenico Ottavio (Eniso Petlasgo): 13, 16, 93, 302
- *Giammaria, ovvero l'Arcadia liberata*: 38, 52
 - Rime: 23, 93n, 277, 290-293
- Petrosellini, Giuseppe (Enisildo Prosinidio): 93
- Rime: 90, 93, 290
- Petteruti Pellegrino, Pietro: 6n, 14n, 60n, 77n, 80n, 83n, 120n, 152n, 191n, 218n, 249n, 267n, 300n
- Pezzana, Angelo: 99n
- Piacenza: 259
- Picchiorri, Emiliano: 300n, 307n
- Piccioni, Luigi: 233n, 246n, 248n
- Pich, Federica: 205n
- Pier della Vigna
- Rime: 155n
- Pietro apostolo, santo: 139
- Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, granduca di Toscana: 170
- Pietrobon, Ester: 138n
- Pignatelli, Stefano: 205
- *Scelta di poesie italiane non mai per l'addietro stampate de' più nobili autori del nostro secolo*: 205n
- Pignatti, Franco: 153
- Pignone del Carretto, Isabella: 45
- Pindaro: 11, 30, 191, 210
- Pintacuda, Paolo: 156n
- Piperno, Franco: 52n, 53n
- Pirandello, Luigi: 224n
- Pirelli, Filippo Maria (Doralbo Triasio): 265, 281, 304, 311-312
- Rime: 289, 291, 293
- Pirelli, Giovan Saverio (Zelindo Cilleno): 308
- Pisa: 231n, 264
- Pisani, Andrea: 161
- Pisarri, Costantino: 151
- Pistofilo Elidense: vd. Clemente XIV
- Pistoia: 42
- Pizzi, Gioacchino (Nivildo Amarinzio): 7, 8n, 11, 16, 21, 33, 36n, 46, 48, 51, 72, 87, 95-97, 137, 165-166, 168, 172-174, 217, 231, 280, 304-306, 311n, 314-315
- *Ragionamento sulla tragica e comica poesia*: 122
 - Rime: 12n, 46, 173n, 175, 275, 279, 291
- Placidi, Fabio: 186n
- Placidi, Giovan Battista: 186n
- Platone: 115, 134, 142, 224
- *Cratilo*: 116n, 134n
- Plauto, Tito Maccio: 5, 6n, 7-10, 12, 46, 88-89, 220n
- *Amphitruo*: 115, 133
 - *Aulularia*: 45n
 - *Menaechmi*: 116n
 - *Pseudolus*: 5n
- Plonico Alfeiano: vd. Mandosio, Prospero
- Plutarco: 245n
- Poesie di eccellenti autori toscani per far ridere le brigate*: 197-199, 216
- Poesie elette ad uso de' giovani scolari della Compagnia di Gesù*: 197, 199, 202, 208n, 215
- Poesie italiane di rimatrici viventi*: 259
- Poesie scelte dopo il Petrarca e gli altri primi*: 197, 199, 202, 215
- Polianzio Dorico: vd. Algarotti, Francesco
- Polifemo, personaggio mitologico: 210
- Polimedonte Eutresio: vd. Mistichelli, Giacomo
- Polisseno Fegejo: vd. Goldoni, Carlo
- Poliziano (Ambrogini), Angelo: 188
- *Stanze*: 148-149, 150n
- Polizzi, Gaspare: 218n
- Pombal, Sebastião José de Carvalho e Melo conte di Oeiras marchese di: 173-174
- Pompei, Girolamo: 280
- Pontici, Giovanni Bernardino: 57
- Porée, Charles: 109-111, 128
- *De theatro*: 110n
 - *Maurice*: 100
 - *Sennacherib*: 100
- Portogallo: 168, 173-174
- Porzia, moglie di Bruto: 143

- Porzia, Leandro: 8n, 26n
 Poseidone, personaggio mitologico: 114n
 Preti, Girolamo: 212
 Priani, Giuseppe Maria: 51
 Procaccioli, Paolo: 77n, 120n, 191n, 249n, 300n
 Procuste, personaggio mitologico: 192, 213
 Profos Frick, Claudia: 111n
 Progne, personaggio mitologico: 312
 Properzio, Sesto: 191
 Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta: 92n
 Pseorlotti, Leon: 56
- Quadrio, Francesco Saverio: 186, 192
 – *Della storia e della ragione d'ogni poesia*: 100n, 186n
 Querini, Angelo Maria: 147
 Questa, Cesare: 104n, 108n
 Quintiliano, Marco Fabio: 188
 – *Institutio oratoria*: 106n
 Quinzani, Gregorio: 57
 Quondam, Amedeo: 36n, 154n, 165, 203n, 234
- Rabaglio, Matteo: 139n
 Rabisinzio (Rabisinto) Ermeatico: 43n
 – *Risposta alla difesa di Alefilo Aventiniano*: 38n
 – *Risposta alla replica anomala scritta in difesa dell'elezione di Filacida in Custode di Arcadia*: 36n, 38n, 41n, 43n, 50n
Raccolta Aragonese: 182
 Racine, Jean: 99n, 120
 – *Andromaca*: 226
 – *Athalie*: 99
 Raimondi, Ezio: 227n
 Rainieri, Anton Francesco: 211
 Ramisco Mirracchio: vd. Antonelli, Carlo
 Ranuccio II Farnese, duca di Parma e Piacenza: 84
 Rao, Anna Maria: 223n
 Rapin, René: 103n
 Ratisbona: 167
 Ratta, Ludovico: 229n
 Ravenna: 254
 Razzi, Silvestro: 56
 Re, Beltramo Antonio: 248
- Recanati, Giovanni Battista: 259
 – *Demodice*: 259
 Redi, Francesco: 197, 201-202, 212, 213n
 – *Rime*: 201
 Reggio, Agatino Maria (Lilibeo Argivo): 13
 Reggio Calabria: 245
 Regno di Napoli e Sicilia: 84
 Renazzi, Filippo Maria: 6n, 10n, 14n, 18n
 – *Storia dell'Università degli Studj di Roma*: 10n, 11n, 14n, 47
 Residori, Matteo: 153n
 Resta, Filippo: 46-47, 57
 – *Rime*: 46
 Restante, Rebecca: 8n, 26n, 27n, 87n
 Revillas, Diego de (Didalmo Prosinidio): 6, 8
 – *Ragionamento filosofico-pastorale recitato in Arcadia nel risorgimento della medesima*: 6
 Rezzonico, Antonio Giuseppe della Torre di: 51
 Rezzonico, Carlo: 26n
 Rezzonico, Carlo della Torre di: vd. Clemente XIII
 Rialland, Nicolas: 120n
 Ricaldone, Luisa: 91n
 Ricci, Francesco Maria (Zitalce Melendio): 61n
 Ricci, Giovanni Amedeo: 82
 Richard P.: 100n
 Ridolfi, Vittorio: 36n
 Rieti: 42
 Riga, Pietro Giulio: 78n, 80n, 83n
 Rigamonti, Giuseppe: 208n
 Righi, Roberto: 191n
 Rigo, Paolo: 36n
Rimario dei tre poeti, Petrarca, Bembo, e Molza: 148-149, 151
Rime di diversi antichi autori toscani: 178
Rime di pentimento spirituale tratte dai canzonieri de' più celebri autori antichi e moderni: 197-198, 208n, 216
Rime in lode dell'eminentiss. e reverendiss. principe il cardinale Bernardo Maria Conti: 44n
Rime per la beata Giuliana Falconieri: 258
 Rinaldi, Cesare: 204
 Rinaldi, Pompeo: 256, 257n

- Rinuccini, Ottavio: 197, 211
 Ripanti, Antonio: 51
 Rispoli, Gioia M.: 113n
 Riva, Giampietro: 248n
 Riva del Garda: 144n
 Rivière, Ernest M.: 99n, 100n
 Rivisco Smirnense: vd. Gasparri, Antonio
 Rizzardi, Giovanni Battista: 26n
 Robichez, Guillaume: 111n
 Rocchi, Maffeo Maria
 – *Notizie intorno alla vita dell'Abate Angelo Mazzoleni*: 205n
 Rodasco: vd. Stampa, Claudio Nicola
 Roggia, Carlo Enrico: 301n
 Rolli, Domenico (Tiresia Timosteniano):
 7, 16, 22, 31, 88-89, 93-94, 262, 271, 279,
 281, 310, 311n
 – Rime: 7n, 10n, 22, 31-32, 88, 89n, 94n,
 271, 279, 281, 290
 Rolli, Paolo (Eulibio Brentiatico): 31, 93,
 144, 145n, 193, 269
 – Rime: 269n
 Roma: 5n, 9, 18n, 25-26, 31-33, 42, 43n, 44,
 46, 51, 53n, 65, 68, 70, 72, 75, 95, 97,
 100, 125, 132, 137-139, 142-144, 147, 154,
 160, 165-166, 168, 173n, 174, 188n, 208n,
 223n, 252-253, 257-262, 264-266
 – Aventino: 30
 – Campidoglio: 174
 – Chiesa di San Lorenzo in Damaso: 10
 – Chiesa di San Nicola dei Prefetti: 33n
 – Chiesa di San Pietro in Montorio:
 25n, 39
 – Chiesa di Sant'Onofrio: 139
 – Chiesa di Santa Maria Maggiore: 64
 – Collegio De Propaganda Fide: 25n
 – Collegio della Nobile Nazione berga-
 masca: 139
 – Collegio Germanico-Ungarico: 101, 125
 – Collegio Nazareno: 36n
 – Collegio Romano: 25n, 100-101, 125
 – Collegio Salviati: 5n
 – Foro Romano: 91
 – Gianicolo: 8n, 87
 – Monte Sacro: 163
 – Museo Kircheriano: 100n
 – Orti Farnesiani: 84
 – Palatino: 26
 – Palazzo Corsini: 53
 – Palazzo della Cancelleria: 9
 – Palazzo Stoppani: vd. Palazzo Vido-
 ni-Caffarelli
 – Palazzo Vidoni-Caffarelli: 6n
 – Piazza Navona: 53
 – Piazza Pasquino: 156n
 – Sala Latina: 81, 88
 – Sapienza: 7
 – via de' Leutari: 6n, 10, 46, 55, 81
 – via Nomentana: 163
 Romagnani, Gian Paolo: 39n
 Romagnoli, Sergio: 185n, 240n
 Romani: 31-32, 68, 237
 Romanini, Fabio: 182n
 Romolo: 31, 67, 84n
 Roncricio: 225n
 Ronzoni, Giorgio: 139n
 Rosa Morando, Filippo: 178n, 179
 – *Osservazioni sopra il comento alla Divina
 Commedia*: 179n
 Rospigliosi, Camillo: 163
 Rospigliosi, Giuseppe: 138n, 252
 Rossi, Antonio de': 62, 80, 156n
 Rossi, Casimiro (Vatilio Elettirano): 262
 Rossi Ambrogi, Medoro (Rosemodriso
 Orestasio): 59
 Rosso, Corrado: 223n
 Rota, Angelo: 285
 – Rime: 276
 Rota, Berardino: 62
 – *Egloghe pescatorie*: 62
 Rota, Daniele: 137n, 138n, 140n, 144n, 146n,
 154n
 Rota, Teresa: 163
 Rotta, Salvatore: 39n
 Rouziès Urban: 100n
 Rubbi, Andrea: 211-213
 Ruele, Mariano: 51
 Ruscelli, Girolamo: 309n
 Russo, Emilio: 77n, 120n, 191n, 249n, 300n
 Russi (Russo), località: 222n
 Rustico di Filippo: 316
 Sabba, Fiammetta: 255n
 Sabbatini, Giuliano: 257, 286n

- Saccenti, Mario: 119n, 218n
 Sacchetti, Franco: 155
 Sacchetti, Matteo: 6n
 Sacchetti, Nicolò: 57
 Saffo: 92-93
Saggio di poesie scelte filosofiche ed eroiche:
 197-199, 215
 Sala, Giacinto: 140n, 146n, 155n
 Salandri, Pellegrino: 51
 Salisburgo: 167
 Salomone, personaggio biblico: 68, 107, 126
 Salutati, Coluccio: 181-182, 185
 Salvi, Francesco Alberto: 57
 Salvi, Giovanni Angelo (Eupalte Lampeo):
 7, 16, 18-20-21, 26n, 46, 48, 57, 89, 302,
 314-315
 – Rime: 7n, 10n, 21, 46, 87, 89, 271n, 278,
 283-284
 Salvi, Nicola: 57, 262
 Salvini, Anton Maria: 71n, 206, 251n
 Sama, Catherine M.: 91n
 Sampieri, Giovanni Battista (Tersindo
 Drianteo)
 – Rime: 291
 Samuele, personaggio biblico: 109, 128
 Sandoval, Giovanni Antonio (Euresto Le-
 ontiniade): 24
 – Rime: 24, 290
 Sanfilippo, Matteo: 42n, 199n
 Sani, Bernardina: 199n
 Sanna, Manuela: 69n
 Sannazaro, Jacopo: 17, 26, 60, 62, 64, 307,
 313-316
 – *Arcadia*: 59-60, 62, 312-315
 – *Eclogae piscatoriae*: 62
 Sannia Nowé, Laura: 227n
 Sannione, personaggio (Martello, *Che bei
 pazzi!*): 235
 Santa Sede (Curia): 4n, 38, 64, 84, 156,
 167, 173, 251
 – Congregazione De Propaganda Fide:
 169
 – Vd. anche Città del Vaticano
 – Vd. anche Stato pontificio (Stato del-
 la Chiesa)
 Santiloni, Mariarosa: 233n
 Santoro, Marco: 81n
 Sanvitale, Jacopo Antonio: 280
 Sanzotta, Valerio: 5n, 44n, 61n, 101n, 103n,
 108n, 111n, 112n, 116n, 121n
 Sarasar, personaggio biblico: 128
 Sarrocchi, Margherita: 197
 Sartori, Orietta: 81n
 Sassi, Mario: 86n
 Saul, personaggio biblico: 125-126
 Savini, Marta: 60n, 78n, 315n
 Savioli Fontana, Ludovico: 270-271, 280
 Savoia Soissons, Eugenio di: 27, 46, 77
 Scaligero, Giulio Cesare: 105, 106n, 124
 Scano, Gaetana: 5n, 39n, 53n
 Scarpelli, Antonio: 174
 – Rime: 174
 Scarselli, Filippo: 51
 Scarselli, Flaminio: 82, 100n, 265-266
 – Prose: 82
 – *Tragedie*: 266n
 Scavuzzo, Carmelo: 309n
*Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti ri-
 matori d'ogni secolo*: 197, 201n, 202-203,
 204n, 205n, 207n, 212, 215
 Scevola, Muzio: 271n, 275
 Schiavo, Biagio: 190
 Schöllgen, Georg: 109n
 Schütze, Sebastian: 92n
 Schwarze, Sabine: 236n
 Scipione Africano, Publio Cornelio: 22
 Scott, Robert: 123
 Scotti, Aurora: 39n
 Scozia: 42n
 Scrifonio, Francesco: 57
 Scroffa, Camillo: 307
 Sedecia, personaggio biblico: 117n, 118,
 129, 135
 Seghezzi, Anton Federigo: 146n, 150n
 Sempronio, Giovan Leone: 204, 212
 Seneca, Lucio Anneo: 104-105, 110, 121, 124-
 125, 133
 – *Medea*: 105, 115n, 133
 – *Phoenissae (Thebais)*: 105
 Seneca, Lucio Anneo il Vecchio: 124
 Sennacherib, personaggio biblico: 110, 128
 Serassi, Andrea Luigi: 140n
 Serassi, Giambattista: 141n, 154
 Serassi, Giuseppe: 144, 145n, 159

- Serassi, Pierantonio (Desippo Focense):
 137-138, 140, 142, 144-147, 149-158, 178,
 180, 193, 159
 – Lettere: 139n, 140n, 141n, 145n, 146n,
 147n, 154n, 155n, 157n
 – *Parere intorno alla patria di Bernardo
 Tasso*: 148n
 – Prose: 148, 156
 – Rime: 141-143, 145n, 159-163
 – *Vita di Francesco Maria Molza*: 146n
 – *Vita di Jacopo Mazzoni*: 156n
 – *Vita di Torquato Tasso*: 138, 156n, 157n
 Serianni, Luca: 299, 300n, 302n, 305n,
 307n, 308n, 309n, 311
 Serini, Paolo: 224n
 Set, personaggio biblico: 67
 Severoli, Carlo: 286n
 Sforza Cesarini, Vittoria: 163
 Sibilla tiburtina, personaggio mitologico: 70
 Sibille, personaggi mitologici: 28
 Siena: 42, 46, 252
 – Collegio Tolomei: 100
 Silvestri, Giacinto: 42, 56
 Silvia Licoatide: vd. Passerini, Gaetana
 Silvio (pastore arcade): 254
 – *Per le nozze di Drusiano Giocosi e Anna
 Severi*: 254n
 Simmaco, Quinto Aurelio
 – *Lettere*: 258
 Simon, personaggio biblico: 130
 Simon, Gaëlle: 107n
 Simonide Acheloio: vd. Fiorilli, Dionigi
 Sincero Partenio: Bianciardi, Michelan-
 gelo Maria
 Sinzendorf, Philipp Ludwig: 112
 Sion: 172
 Siralgo Ninfasio: vd. Leers, Filippo
 Siringo Reteo: vd. Del Nero, Paolo Antonio
 Slesia: 167
 Sobieski, Alessandro Benedetto: 27
 Sobieski, Maria Casimira: 27
 Sofocle: 113, 118, 120, 132-133, 136
 – *Aiace*: 114, 133
 Sölch, Brigitte: 39n
 Soldani, Arnaldo: 288
 Somai, Angelo Antonio: 21, 268, 286n
 – *Poesie toscane e latine*: 262
 Somis, Ignazio: 160n
 Sommervogel, Carlos: 99n, 100n, 105n,
 106n, 107n, 109n
 Sonnino, Maurizio: 114n, 115n
 Sonzogni, Ivano: 139n, 144n
 Soranzo, Tommaso: 162
 Sorrenti, Francesco: 27n, 78n, 96
 Sottocasa, Girolamo: 163
 Spaggiari, William: 91n
 Speranza, Giacinto: 51, 295n
 – Rime: 272-273
 Speroni, Nicola: 57
 Speyer, Wolfgang: 109n
 Spinelli, Giuseppe: 8n
 Squillacioti, Paolo: 314n
 Stampa, Claudio Nicola (Rodasco): 18
 Stampa, Gaspara: 93
 Stampiglia, Silvio: 257n
 – Rime: 295n
 Stancari, Domenico: 99, 100n
 – *Gioas re di Giuda* (trad. di Racine, *Atha-
 lie*): 99n
*Stanze scelte dall'Ariosto e da altri migliori po-
 eti*: 197-198, 216
 Staricco, Antonio: 57
 Stato pontificio (Stato della Chiesa): 36n,
 38, 51, 173n
 – Zecca: 53
 – Vd. anche Città del Vaticano
 – Vd. anche Santa Sede
 Stella, Angelo: 156n
 Stellidio Frissanio: vd. Gavazzi, Vincenzo
 Stigliani, Tommaso: 204, 210-212, 214
 – *Occhiale*: 212
Storia del sonetto italiano: 197, 199-200, 216
 Stroppa, Sabrina: 53n
 Strozzi, Ferdinando: 62n
 Strozzi, Giovan Battista: 209-210
 Strozzi, Leone: 121n
 Strozzi, Pier Luigi: 62
 Strozzi Corsini, Ottavia: 76
 Sutri: 42
 Tabacchi, Stefano: 251n
 Tagliazucchi, Giampietro (Alidauro Pen-
 talide): 303, 309
 Tagliazucchi, Girolamo: 205n, 206

- Tamburini, Carlo Francesco (Targindo Dafnense): 303
- Tancioni, Pietro Paolo: 56
- Tani, Irene: 153
- Tansi, Francesco Maria: 57
- Tansillo, Luigi: 211
- Tarallo, Claudia: 69n, 199n, 205n
- Targindo Dafnense: vd. Tamburini, Carlo Francesco
- Tartarini, Florindo: 286n
- Tasso, Bernardo: 151-152, 208
- *Amadigi*: 148
- *Delle lettere*: 148n
- *Rime*: 148, 153n
- Tasso, Torquato: 62, 64, 68, 104-105, 108n, 121n, 139, 152, 299, 311
- *Aminta*: 62
- *Conte ovvero de l'impresa*: 142n
- *Gerusalemme liberata*: 68, 230
- Tassoni, Alessandro: 180n, 197, 201, 209, 211, 213n
- *Rime*: 201n
- *Secchia rapita*: 198
- Tatti, Silvia: 52n, 77n, 80n, 112n, 165, 169n, 171n, 196n
- Taviani Franchini, Cesare: 51
- Tavora, famiglia: 173
- Tedeschi, Giovanni Antonio: 258
- Trad. di Simmaco, *Lettere*: 258n
- Tegrimi, Giovanni
- *Rime scelte di diversi autori antichi e moderni tradotte in lingua latina*: 197-198, 215
- Tellini, Giulia: 198n
- Tencin, Pierre Guérin de: 167
- Teofrasto di Ereso: 225
- *Caratteri morali*: 225
- Terbuyken, Peri: 109n
- Terenzio Afro, Publio: 5, 7-10, 81, 89, 113, 132
- *Andria*: 116n
- *Captivi*: 6n
- *Phormio*: 5n, 113, 132n, 223
- Terimbo Manturese: vd. Napoli, Francesco
- Terni: 254
- Terracina: 45n
- Tersindo Drianteo: vd. Sampieri, Giovanni Battista
- Terzoli, Maria Antonietta: 213n
- Tesauro, Emanuele: 203
- *Cannocchiale aristotelico*: 203
- Tessaglia: 314n
- Testi, Fulvio: 209-213
- *Rime*: 212n
- Testore, Celestino: 100n
- Thanatos, personaggio mitologico: 114n
- Tibullo, Albio: 211
- Tidemo Equense: vd. Chieti, Agatopo
- Tiraboschi, Antonio: 137n
- Tiraboschi, Girolamo: 192
- Tiresia Timosteniano: vd. Rolli, Domenico
- Tirin, Jacques: 107, 126
- *Commentarius in Vetus et Novum Testamentum*: 107n, 126
- Tirro Creopolita: vd. Carpani, Giuseppe Enrico
- Tirsi, personaggio (Adami, Rime): 84
- Tirsi Leucasio: vd. Zappi, Giovan Battista Felice
- Tirsindo Lusiano: vd. Enriquez, Gabriele
- Tissoni, Roberto: 179n, 180, 192
- Titiro, personaggio (Adami, Rime): 84
- Tito (Tito Flavio Vespasiano), imperatore romano: 32
- Tito Livio, Giuseppe, detto Lisauro: 57
- Tobia, personaggio biblico: 65
- Tolomei, Filippo: 56
- Tomasi, Franco: 149n, 152n
- Tomini Foresti, Marco: 143, 161-162
- Tomiri, regina dei Massageti: 22
- Tommasi, Antonio: 286n
- Tongiorgi, Duccio: 112n, 196n, 206n
- Torino: 146n
- Toscana: 28, 121, 172
- Tosi, Renzo: 116n
- Traiano, Marco Ulpio, imperatore romano: 32
- Trapassi, Leopoldo: 47n, 48n, 94n
- Trémouille, Giuseppe Emanuele de la: 42
- Trento: 161
- Treschi, Guglielmo Maria: 56
- Triasco Eurotense: vd. Antonelli, Stefano
- Trifone, Pietro: 260n
- Trigenio Migonitidio: vd. Pasquini, Giovanni Claudio

- Trisalgo Larisseate: vd. Zanotti Cavazzoni, Giampietro
 Trissino, Giovan Giorgio: 68
 – *Italia liberata da' Gotti*: 68
 Troiani: 64, 114n
 Trovato, Paolo: 182n
 Tubalco Panichio: vd. Manni, Domenico Maria
 Tufano, Lucio: 122n
 Turchi: 15, 77, 83, 93
 Turchi, Roberta: 226, 228n
- Uglietti, Francesco: 39n, 40n
 Ulipio Guineo: vd. Volpi, Giovanni Antonio
 Ulisse (Odisseo), personaggio mitologico: 10, 63, 114n
 Urania, personaggio mitologico: 96
 Uranio Tegeo: vd. Leonio, Vincenzo
 Uslenghi, Carlo: 58
- Vagni, Giacomo: 150n, 155n, 157n
 Valaresso, Zaccaria: 260, 261n
 – *Rutzvanscad il giovine*: 261
 Valenti, Cristina: 219n
 Valenti Gonzaga, Carlo
 – *Rime*: 286
 Valenti Gonzaga, Luigi: 155-156
 Valenti Gonzaga, Silvio: 154-156
 Valentin, Jean-Marie: 120n
 Valesio, Francesco: 38
 – *Diario di Roma*: 5n, 38, 39n, 53
 Vallesilio, Agostino: 57
 Vallignani, Federico: 261
 – *Chieti. Centuria di sonetti storici*: 261
 Vallisneri, Antonio: 71n
 – *Ragionamento di Volano*: 71n
 Vallisneri, Antonio junior: 71n
 Vannetti, Clementino: 138
 Vanni, Manfredo: 260n
 Vannini, Paolo: 93
 Vannucci, Atto: 213
 Varano, Alfonso: 308
 Varchi, Benedetto: 211, 307
 Vareno Acheruntino: vd. Giroidi de Jugo, Ortensio
 Vasari, Giorgio
 – *Ricordanze*: 182
- Vasco Rocca, Sandra: 39n
 Vatilio Elettirano: vd. Rossi, Casimiro
 Vellutello, Alessandro: 186
 Venezia: 52n, 83, 152, 222, 254, 258-259, 264
 – Biblioteca Marciana: 138
 – Gallerie dell'Accademia: 182
 Venier, Domenico: 151-153
 – *Rime*: 148, 151, 152n, 153n
 Venier, Luigi
 – *Rime*: 148, 152n
 Venier, Maffeo
 – *Rime*: 148, 152n
 Veniero, Francesco: 148n
 Venturi, Franco: 229n
 Venturi, Pompeo: 178-179, 186
 Veratti, Giuseppe
 – *Osservazioni fisico-mediche intorno all'elettricità*: 82
 Verazzi, Mattia (Acanto Corciriaco): 17, 51
 Verde, Fabrizio: 223n
 Verdino, Stefano: 27n, 78n
 Verona: 263
 Verri, Alessandro: 189n, 242-246
 – *Prose*: 185n, 189n, 191n, 242, 243n, 244, 245n, 246, 247n
 Verri, Pietro: 122, 241-243, 247
 – *Bilancio generale del commercio dello Stato di Milano*: 245-247
 – *Prose*: 240-241, 243
 Vertova, Elena: 161
 Vesta, personaggio mitologico: 238
 Vetrugno, Roberto: 156n
 Vettori, Francesco: 51
 Vicini, Giovanni Battista: 280
 Vico, Giambattista: 70, 183, 189, 262
 – *Diritto universale*: 189n
 – *Giudizio sopra Dante*: 183
 Vienna: 52n, 99n, 161, 172, 261, 264, 266
 Vignoli, Giovanni: 41
 Villoslada, Ricardo García: 100n
 Viminio Delfense: vd. Zaghetti, Giacomo
 Vincenzo Maria Orsini: vd. Benedetto XIII
 Vincioli, Giacinto (Leonte Prineo): 295n
 – *Ecclesiaste di Salomone in versi italiani*: 258
 – *Rime*: 274n

- Viola, Corrado: 39n, 77n, 103n, 105n, 119n, 120n, 122n, 190n, 191n, 195, 200, 203-204, 208n, 218n, 236n, 249n, 269, 274, 300n
- Virgilio Marone, Publio: 18, 22, 26, 62-64, 66, 71, 105, 121n, 188, 191
- *Eneide*: 62, 64, 66, 71, 230, 237, 241
- Virgilio Marone, Publio, personaggio (Betinelli, *Lettere virgiliane*): 237
- Viscardi, Andrea: 163
- Visconti, Giovanni Girolamo: 57
- Vitale, Maurizio: 305n, 311n
- Vittorio Francesco, marchese di Susa: 103n
- Vitucci, Pasquale: 37n
- Vogt, Albert: 100n
- Vogt-Spira, Gregor: 106n
- Volpi, Gaetano: 150, 179
- Volpi, Giovanni Antonio (Ulipio Guineo): 150, 178n, 179-180, 192
- Volpi, Giuseppe: 56
- Volta, Nicole: 150n
- Voltaire, François-Marie Arouet, detto (Museo Pegaside): 52, 55, 94, 100, 109, 111, 193, 230
- *Alzire*: 100n, 225n
- *Brutus*: 100n
- *Fanatisme, ou Mahomet*: 100n
- *Henriade*: 230
- *Hérode et Mariamne ou Mariamne*: 100n
- *Méropé*: 100n, 109
- *Mort de César*: 100n
- *Edipe*: 109
- *Oreste*: 122
- *Sémiramis*: 100n
- *Zaïre*: 100n
- Voss, Gerhard Johannes: 67
- Vulcano, personaggio mitologico: 68
- Wackerbarth-Salmour, Joseph Anton Gabrieleon von: 6n, 25n
- Walravens, Jacques: 106n
- Wassyng Roworth, Wendy: 91n
- Winckelmann, Johann-Joachim: 97
- Wirthensohn, Simon: 112n
- Yanitelli, Victor R.: 100n, 108n
- Zagdoun, Mary-Ann: 113n
- Zaghetti, Giacomo (Viminio Delfense): 30
- Zambelli, Pietro: 51
- Zanchi, Basilio: 149
- *Poemata*: 148
- Zane, Cristoforo: 178
- Zanfredini, Mario: 100n
- Zanon, Tobia: 261n
- Zanotti, famiglia: 221
- Zanotti, Ercole Maria (Onemio Dianio): 222
- *Chimerici*: 222
- *Considerazioni dell'Arte poetica d'Aristotele*: 222
- Zanotti, Francesco Maria (Orito Piliaco): 82, 157n, 217, 218n, 219, 221-222, 223n, 224-230
- *Dell'arte poetica*: 217, 218n, 221, 228-230, 231n
- *Della forza attrattiva delle idee*: 82
- *Filosofia morale*: 217, 218n, 221, 223-226, 227n, 228-230
- Lettere: 223n, 225n
- *Paradossi*: 230
- Prose: 82
- Zanotti, Giampietro (Trisalgo Larisseate): 219, 222, 225-226, 228
- *Didone*: 219, 222
- Rime: 278n
- Zanotti, Giovanni Andrea: 222
- Zanotti, Lorenzo: 286n
- Zappata, Giovan Battista: 258
- *Rime di diversi illustri autori in lode di Maria Vergine*: 258
- Zappi, Giovan Battista Felice (Tirsi Leucasio): 4, 16-17, 21, 24, 30, 86, 95, 116n, 196-197, 201-202, 208-209, 211, 213n, 255-256, 257n, 299
- Zappi, Luigi: 51
- Zardin, Danilo: 191n
- Zatta, Antonio: 178, 180
- Zelalgo Arassiano: vd. Guarnacci, Mario
- Zelindo Cillenio: vd. Pirelli, Giovan Saverio
- Zeno, Apostolo: 146, 150
- Zorzi, Alessandro: 138
- Zucchi, Enrico: 21n, 71n, 139, 143n, 203n, 251n, 267n
- Zucco, Rodolfo: 270n, 274n, 275n, 276n, 277n, 280n, 284n, 286n, 287n

Canoni d'Arcadia.
I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi

Composto in Baskerville Original (Storm Type Foundry),
Literata (TypeTogether)

Progetto grafico e impaginazione: Rinaldo Zanone

Stampato e rilegato in Italia,
per conto dell'Accademia dell'Arcadia,
da BDprint (Roma)

10 OTTOBRE 2023

IL BOSCO PARRASIO

10

IL CONVEGNO di cui qui si pubblicano gli Atti è parte di un progetto più ampio dedicato allo studio dei modelli proposti o discussi in Arcadia nei primi centotrenta anni di vita dell'Accademia. Un progetto articolato in tre tappe: il custodiato di Crescimbeni (1690-1728); i custodiati di Lorenzini (1728-1743), Morei (1743-1766) e Brogi (1766-1772); i custodiati di Pizzi (1772-1790) e Godard (1790-1824). Il proposito è quello di verificare, partendo da un riesame della proposta culturale dell'Arcadia e delle reazioni ad essa, non di rado polemiche, quali autori e quali testi furono assunti a modello o comunque valorizzati dall'Accademia.



9 788831 210331 >